

**Iveković
Sanja**



**Dužanec
Blanka**



**Buzić Ljubičić
Rajna**



Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980

**Mihelčić
Jasenska**



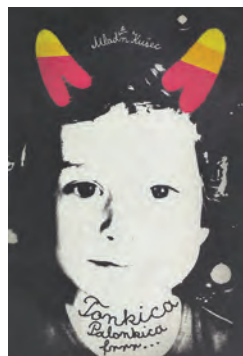
**Antoljak
Slava**



**Kučinac
Blaženka**



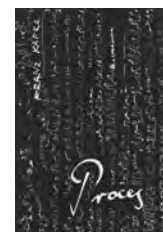
**Kaloper
Jagoda**



**Jeličić Plavec
Marija**



**Laforest
Lidija**



**Hrzić Balić
Milana**



**Ratkajec Kočica
Ljubica**



**Rozenberg
Milica**



**Šimanović
Mirjana**



**Skopal
Stella**



**Šribar
Marta**



**Tomljenović
Meller Ivana**



**Vuković
Jasna**



**Falout
Nada**



**Perhač Hercigonja
Dragica**



Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980

Program HDD galerije podržavaju
Ministarstvo kulture i Gradski ured za
kulturu, obrazovanje i sport.
Program je sufinanciran sredstvima
Zaklade Kultura nova.

Publikacija
Dizajnerice: kontekst, produkcija,
utjecaji 1930 — 1980

Izdavač
HDD, Hrvatsko dizajnersko društvo,
Boškovićeve 18, Zagreb

Urednice
Maša Poljanec i Maja Kolar

Dizajn i grafička priprema
Maša Poljanec

Fotografije
Razni izvori, navedeno pod
Reference

Autorice izvornih fotografija
Maša Poljanec, Ana Bedenko, Maja Kolar

Autorice tekstova
Marta Banić, Ana Bedenko,
Ivana Borovnjak, Ivana Hanaček,
Maja Kolar, Ivana Mance,
Maša Poljanec, Jasna Jasna Žmak

Lektura i korektura
Ksenija Žakula, Mirjana Jakušić

Prevoditelj
Hrvoje Ryznar

Tisak
Cеровски Print Boutique

Tiskano na papiru
Circle Offset White 80g i 300g

Sponzor papira
Igepa Plana d.o.o.

Naklada
100

CIP zapis je dostupan u računalnome
katalogu Nacionalne i sveučilišne
knjižnice u Zagrebu pod brojem
000980946.

ISBN 978-953-6778-29-4

Zagreb, 2017.

- 7 **Dizajnerice: kontekst, produkcija,
utjecaji 1930 — 1980**
- 115 **Mapiranje ženske prisutnosti**
Ana Bedenko
- 126 **Mjesto revizije svake buduće
povijesti dizajna**
Ivana Mance
- 131 **Iščupane iz zaborava:**
uvidi u online arhiv Dizajnerica
Ivana Hanaček
- 137 **Prikaz kroz arhivski diskurs**
Ana Bedenko, Marta Banić
- 141 **Neobjavljena kritika izložbe**
*Dizajnerice: kontekst, produkcija,
utjecaji 1930 — 1980*
Ivana Hanaček
- 145 **Tri generacije dizajnerica o svom
radu i radnom kontekstu**
Ivana Borovnjak
- 157 **[d]razgovor: Ženska povijest dizajna**
Galerija HDD
- 181 **dizajner-ica**
Jasna Jasna Žmak
- 183 **Biografije**
- 188 **Kazalo imena**
- 189 **Literatura**
- 194 **Impresum izložbe**



Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980

Projekt “Dizajnerice” nastao je u želji da se na jednom mjestu okupe informacije o dizajnericama i autoricama koje su svojim djelovanjem utjecale na povijest dizajna u periodu od 1930. godine nadalje.

Cilj projekta je mapirati i istražiti kontinuitet “ženske dizajnerske scene”, autorske dosege dizajnerica, utjecaj na suvremenike i današnje dizajnere, te okruženje i uvjete u kojima su djelovale.

Projekt je digitalna online baza podataka u nastajanju, realizirana po principu otvorenog arhiva. Podaci o autoricama sabrani su iz raznovrsnih izvora, na više lokacija. Raznovrsne dokumentacija radnih opusa autorica prikupljena je u arhivima, strukovnim udruženjima, institucijama te korištenjem građe iz privatnih zbirki.

Arhiv su sastavile praktičarke dizajna u želji da se autorice iz prošlosti učine vidljivima, da se neke izvuku iz zaborava te da druge ne potonu u njega. Namjera je bila naći što više podataka i učiniti ih lako dostupnima drugima. Projekt je nastao iz osobne znatiželje i potrebe da se sazna više o djelovanju kolegica iz prošlosti koje su do sada ostale nezabilježene. Tko su one bile, kakvo je bilo njihovo djelovanje i što možemo od njih naučiti?

Sama izložbena prezentacija oslanja se na tridesetak novonastalih autorskih plakata koji su svojevrsni hommage selektiranim dizajnericama, s paralelnim formiranjem rastućeg arhiva tekstualne i fotografske dokumentacije o ženama u dizajnu na webu.

Projekt u obliku istraživanja i izložbe predstavlja značajan prilog za povijest hrvatskog dizajna općenito iz zanimljive i dosad nedovoljno rasvijetljene vizure. Određeni broj autorica koje su predmet ovog istraživanja posljednjih je godina ponovno stekao određenu vidljivost, no mnoga imena dizajnerica nalazimo tek kao podatak na ovicima knjiga, u popisima zaposlenika i suradnika dizajnerskih odjela tvrtki, ili usputno navedena u pregledima i referentnim katalozima i publikacijama. Projekt pokušava takvim autoricama dati lice, odnosno koliko je moguće cjelovito prikazati njihove doprinose dizajnu kao profesiji, uvažavajući i kontekst u kojem su djelovale.

Iz predgovora Izložbe, 2015.,

Autorice projekta i Marko Golub, voditelj galerije HDD

8	Antoljak Slava
12	Antolčić Jelena
16	Berger Otti
20	Buzić Ljubičić Rajna
24	Dužanec Blanka
28	Falout Nada
32	Frangeš Hegedušić Branka
36	Geiger Neli
40	Hrzić Balić Milana
44	Höcker Olga
48	Iveković Sanja
52	Jeličić Plavec Marija
56	Kalentić Marija
60	Kaloper Jagoda
64	Kočica Ratkajec Ljubica
68	Kučinac Blaženka
72	Laforest Lidija
76	Mihelčić Jasenka
80	Pavelić Glogoški Julia
84	Perhač Hercigonja Dragica
88	Rosenberg Milica
92	Skopal Stella
96	Šimanović Tavčar Mirjana
100	Šribar Marta
104	Tomljenović Meller Ivana
108	Turković Greta
112	Vuković Jasna

Antoljak Slava

— dizajnerica upotrebnih tekstila i namještaja
r. 1906. / Đelekovac

Zanat i tehniku tkanja izučila je u Bratislavi i Brnu, a na studijskim putovanjima u inozemstvu razvija metodološke i tehnološke standarde. Za tekstil sjedećih garnitura osvaja III. nagradu zagrebačkog triennala 1955.

Kvaliteta rješenja leži u tkanju na starinskom razboju koji dozvoljava individualni pristup i realizaciju proizvoda više funkcionalnosti i estetike od konkurentnih pandana za masovnu proizvodnju. Zanimljiv odabir materijala za tkanje npr. vlati šaša i kukurzovina.

Suosnivačica je Studija za industrijsko oblikovanje - SIO, pri kojemu se osmišljavaju i oblikuju industrijski objekti, lišeni individualističkog oblikovanja primijenjenih umjetnosti. Na XI. milanskom triennalu 1957. s kolegama iz SIO-a stječe međunarodno priznanje za seriju razvijenih stambenih ambijenata gdje je predstavljen njezin tekstil i neki manji predmeti.

Izlaganja

- 1. zagrebački triennale, Zagreb, 1955.
- Umjetnost i industrija, Beograd, 1956.
- Stan za naše prilike, Ljubljana, 1956.
- Izložba suvremene hrvatske primijenjene umjetnosti, Dubrovnik i Rijeka, 1957.
- XI Triennale Milano, 1957
- Porodica i domaćinstvo, Zagreb, 1957., 1958.
- Izložba jugoslavenske primijenjene umjetnosti, Poljska, SSSR, 1959., 1960. Rumunjska, Bugarska, Mađarska
- 2. zagrebački triennale, Zagreb, 1959.
- Porodica i domaćinstvo, Zagreb, 1960.
- Izložba primijenjene umjetnosti, Osijek, 1961.

- Međunarodna izložba industrijske estetike, Besançon (FR), 1962.
- Oblikovanje, Zagreb, 1963.
- Industrijsko oblikovanje, Beograd, 1964.
- Savezna izložba primijenjene umjetnosti, u okviru Kongresa Saveza likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Jugoslavije, Ljubljana, 1964.
- 1. zagrebački salon, 1965.

Nagrade

- Otkupna nagrada: 1. trijenale keramike, Subotica 1968.
- Zlatna medalja: Sajam cvijeća, Zagreb 1968./69.



Fotografija

Naslonjač od šaša, Slava Antoljak i Zvonimir Marohnić; 1959., kovanje i pletenje, kovano željezo okrugla presjeka, ukošene. Sjedalo konkavno, zaobljenih proširenih rubova - nasloni za ruke i naslon trapezasta oblika, opleteni tankim, fino sukanim, vlatima šaša.



Tapiserija, geometrijski motivi;
Ivan Picelj, Slava Antoljak, 1957.



Stan za naše prilike, SIO,
Slava Antoljak – setovi,
Arhitektura, 10/1956., br. 1-6



Prizor jugoslavenskog
paviljona sa XI. milanskog
triennala 1957.



Stolac od kovanog željeza,
pletene kukurozovina;
predstavljen na XI milanskom
triennalu, 1957.



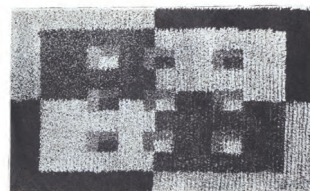
Naslonjač, Slava Antoljak
i Zvonimir Marohnić;
kovanje i pletenje, tankim,
fino sukanim vlatima šaša:
1959.



Stalak za novine, Slava Antoljak,
1959.



XI Triennale di Milano,
Parco Sempione -
Mostra internazionale
dell'abitazione,
Alloggio jugoslavo,
Arazzo, 1957.



Višebojna tapiserija, visoko tkanje,
reprodukcija iz kataloga.



Stojeća svjetiljka, pleteno
sjenilo; Slava Antoljak,
Vjenceslav Richter,
objavljeno u časopisu
Arhitektura br. 13, 1959 (6).



Naslonjač, XI Triennale di Milano,
Vjenceslav Richter, Ferdo Rosić,
Slava Antoljak, 1957.



Nastup Jugoslavije na XI Triennale di Milano,
SIO, Slava Antoljak: prostirka od ribarskog
konca i šaša, 1957.

Antolčić Jelena

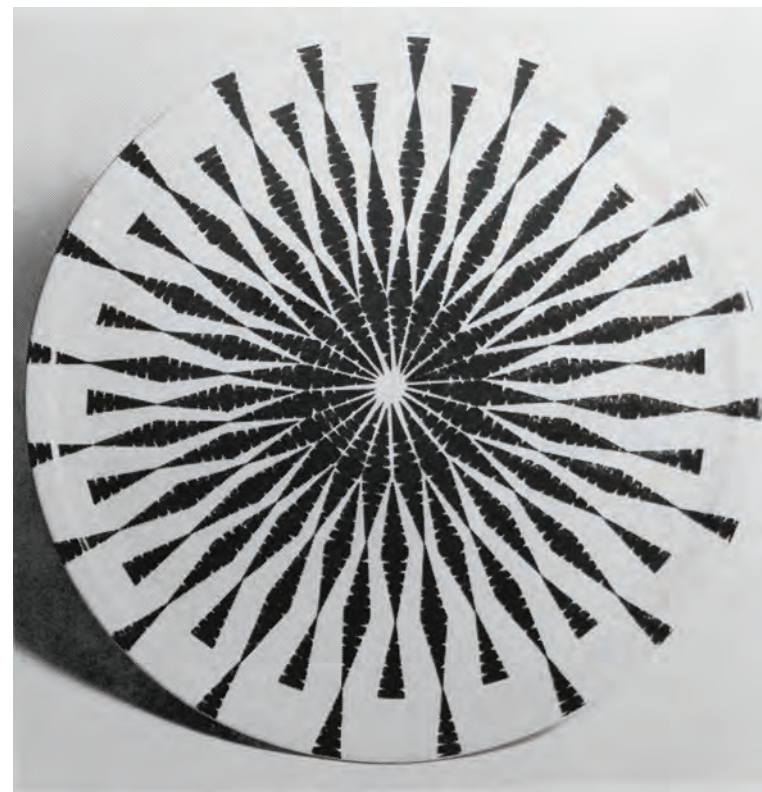
— keramičarka, dizajnerica posuđa
r. 1934. / Kraljevo — 2010. / Zagreb

Školu primijenjene umjetnosti završila je 1954. u Zagrebu u klasi Stelle Skopal i Blanke Dužanec.

U Jugokeramici se zaposlila 1954. gdje je kao prva dizajnerica u Pogonu porculana djelovala na Odjelu prototipa. Rad joj je vrednovan i prepoznat na više međunarodnih i domaćih izložbi. U Jugokeramici je zaposlena do 1970., a zatim prelazi u tvornicu Josip Kraš gdje djeluje kao grafička dizajnerica.

Dizajn u industriji obuhvaća razvoj uporabnih i ugostiteljskih setova: poslužavnika, vaza, zdjela, i drugo. Prepoznatljivi su po dvobojnom koloritu i finim organskim formama.

Često testira mogućnosti površinske obrade koristeći glazure na posuđu, od kojih su znamenita rješenja ona snažnog kontrasta unutrašnjih i vanjskih stijenki crno-bijele boje. U radu se koristila preslikavima koji evociraju folklorne i op-art motive.



Izlaganja

- 2. zagrebački triennale, Zagreb, 1959.
- Oblikovanje, MUO, 1963.
- Suvremena oprema stana, 1. BIO, Ljubljana, 1964.
- Keramika, staklo, porculan, ULUPUH, Zagreb, 1967.
- 4. Zagrebački salon, 1967.
- 27. Međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza (Italija), 1969.
- Produkt dizajn, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1970.
- Drugi biennale umjetničke keramike, Vallauris (Francuska), 1970.
- 28. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza (Italija), 1970.
- Salon ŠPU 71: Keramika, porculan, staklo, Zagreb, 1971.
- Jubilarna izložba povodom 20 godina ULUPUH-a, Zagreb, 1970.
- ŠPU Keramika 1, ULUPUH, MUO, Zagreb., 1972.
- Samostalna izložba: Tanjuri – keramika Jelene Antolčić, Gradska knjižnica, Zagreb, 1998.

Nagrade

- Prva nagrada na izložbi suvenira za Kvarnersku rivijeru (članica grupe), 1959.
- Sajam cvijeća, Zagreb – diploma i zlatna medalja, 1967.
- Sajam cvijeća, Zagreb – diploma i zlatna, 1968. medalja
- Drugi biennale umjetničke keramike, Vallauris (Francuska) – diploma za tanjur / pladanj, 1970.

Fotografija

Porculanski pladanj, bijela sjajna ocaklina, snažni grafizam, ø25cm, Jugokeramika, 1968.



Šalica, porculan, Jugokeramika, oko 1968.



Autorica na radnom mjestu u postrojenju Jugokeramike, oko 1955.



Porculanski servis, 2. zagrebački triennale, reprodukcija iz kataloga, Zagreb, 1959.



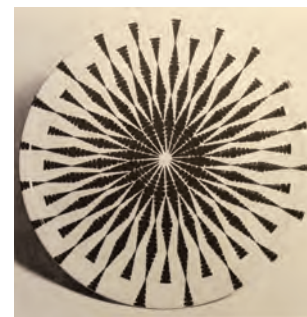
Porculanski tanjur, bijeli sjajna ocaklina, dekor preslikačem, crveni geometrijski floralni uzorak i radijalni trokuti, Jugokeramika, 1968.



Porculanski tanjur, bijeli sjajna ocaklina i dekor preslikačem, oker i crni geometrijski uzorak. Jugokeramika, 1968.



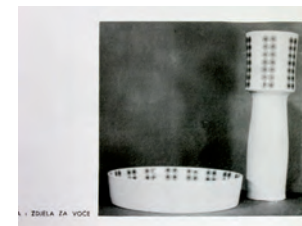
Vaza, sjajna ocaklina, dno se sužava prema vratu te zatim naglo širi prema vrhu, 1960.



Porculanski pladanj, bijela sjajna ocaklina, snažni grafizam, ø25cm, Jugokeramika, 1968.



Anica Severin, Dragica Perhač i Jelena Antolčić: Odjel prototipa i Milivoj Kruc: Odjel dekoracije, Jugokeramika, 1973.



Zdjela za voće i vaza s netipičnim grlom, iz kataloga izložbe: 4. Zagrebački salon, 1967.

Berger Otti

— dizajnerica, umjetnica tekstila, profesorica
r. 1898. / Zmajevac, Baranja — 1944. / Oświęcim, Poljska

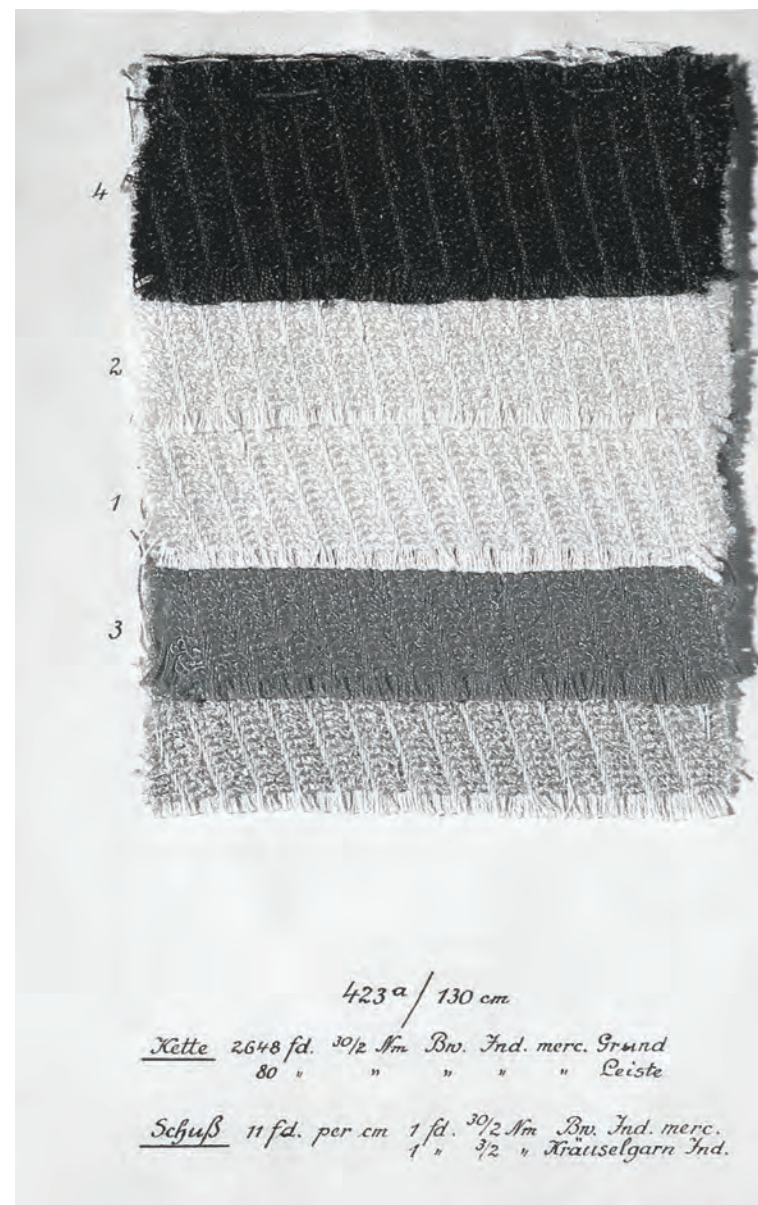
Od 1922. do 1926. pohađa Kraljevsku akademiju za umjetnost i obrt u Zagrebu, a 1927. obrazovanje nastavlja na Bauhausu gdje na Tekstilnoj radionici stječe diplomu 1930. godine.

Uz sklonost kreativnom eksperimentiranju posjeduje i pedagoški dar pa je profesorica Gunta Stölzl imenuje svojom nasljednicom. Zbog birokracije Odjel ipak preuzima Lilly Reich, a Otti ostaje predavati kao suradnica. Nakon zatvaranja škole namjerava preseliti u SAD kako bi na Novom Bauhausu preuzela mjesto voditeljice Tekstilnog odjela. Vizu nije dobila pa nakon napuštanja Njemačke radi u Engleskoj čijoj arhitektonskoj i dizajn sceni zamjera nesklonost inovacijama. Kako je bila praktički gluha i nije govorila engleski jezik nije se tamo uspjela uklopiti, osjećala se usamljeno. Njezin rad odlikuje visoko inovativan i kreativan pristup promišljanju tekstila i svijest o zahtjevima industrijske proizvodnje.

Za života uspijeva patentirati više otkrića na području tekstila, voditi uspješan studio tekstila i surađivati s brojnim tvrtkama. Zbog svog židovskog podrijetla 1936. dobiva zabranu rada, bila je prisiljena zatvoriti svoju tvrtku. Godine 1938. vraća se u rodni Zmajevac odakle je 1944. deportirana u Auschwitz gdje i umire.

Reference

- Mlikota, Antonija; Otti Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa; Odjel za povijest umjetnosti, Sveučilište u Zadru; Izvorni znanstveni rad
- Bajkay, Éva R.; 2002: Avantgarden in Mitteleuropa 1910 - 1930. Transformation und Austausch. Ausstellungskatalog. Herausgegeben von Timothy O. Benson und Monika Król. Leipzig. Seemann.
- Baumhoff, Anja, 2001.: The gendered world of the Bauhaus. The politics of power at the Weimar Republic's premier art institute, 1919-1932. Zugl.: Baltimore, Univ., Diss. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Wien. Lang; Peter Lang.
- Droste, Magdalena, 1998.: Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus ; ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin. Ausstellungskatalog. Berlin. G-und-H-Verl. (Jahresausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute, AsKI., 1998)
- Lösel, Regina, 2002.: Die Textildesignerin Otti Berger (1898 - 1944). Vom Bauhaus zur Industrie.
- In: Wauschkuhn, Anne; Torspecken, Elke; Lösel, Regina (Hg.): Textildesign. Voysey, Endell, Berger. Berlin. Ebersbach (Textil, Körper, Mode, 3).



Fotografija

Uzorak tkanine, studija boja i gustoće tkanja, 1930.



Otti u narodnoj nošnji,
kolaž na tekstu



Uzorci tkanina,
Pamuk, 1934.,
kolekcija MMA



Fragmenti pokrivke, pamuk, vuna,
svila, lan, dimenzije: 130 x 151 cm,
1930.; kolekcija MSU Zagreb



Gertrud Arndt: Otti na Bauhausu,
pokraj nje tkanina nastala u tekstilnoj
radionici



Tapiserija nastala na Bauhausu u
tkalačkoj radionici koju je Otti vodila
nakon Gunte Stolzl



Bauhaus, pamuk, 14 x 22.9 cm,
oko 1935., kolekcija MMA / MET



Tasttafel aus Fäden,
vježba Bauhausu,
14 x 15 cm, 1927/28.,



Uzorci tkanina Iphigenia,
industrijski tekstil, kolekcija:
Textielmuseum Tilburg



Tapiserija, vuna i konoplja,
Bauhaus, Dessau, oko 1935.



Otti Berger, proslava prvih diplomanata
na Tekstilnom odjelu, 1930.

Buzić Ljubičić Rajna

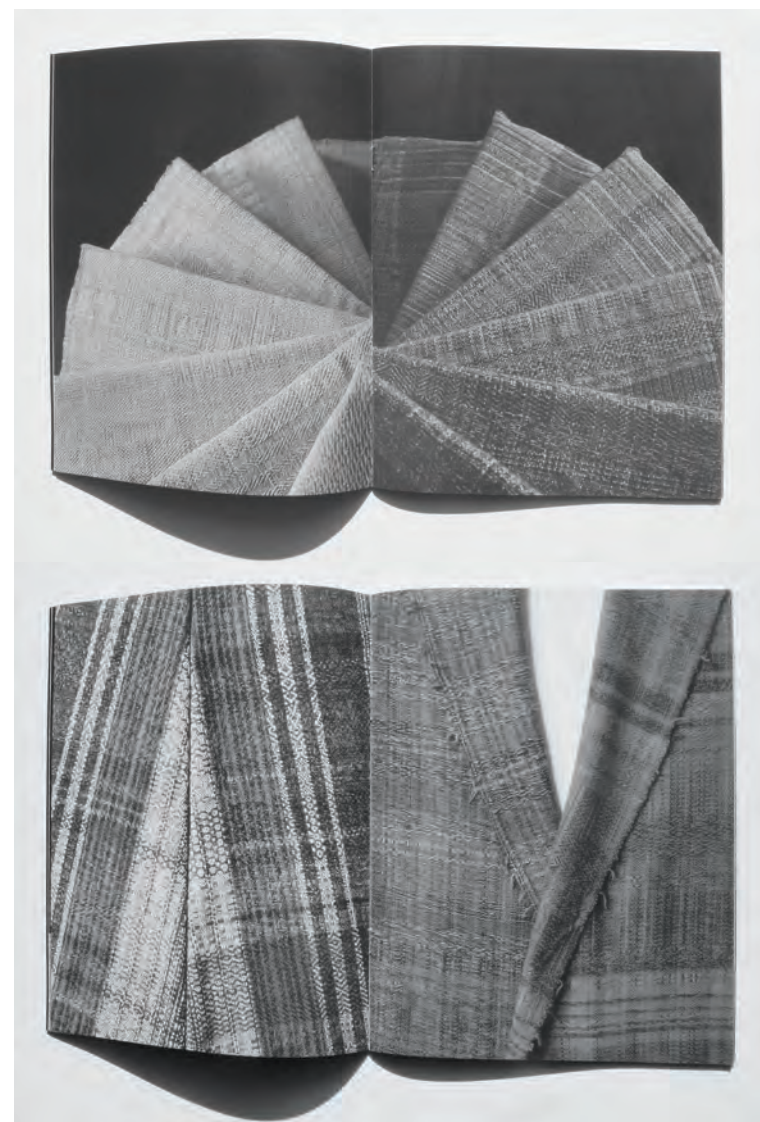
— primijenjena umjetnica, grafička dizajnerica
r. 1943. / Zagreb

Primarno djeluje na području vizualnih komunikacija i fotografije. Obrazovanje započinje na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu na grafičkom odsjeku, a zatim na slikarskom odsjeku gdje pokazuje istančan senzibilitet za kolorizam. Nakon diplome 1968. posvećuje se fotografiji kojom se koristi pri oblikovanju grafičkih sadržaja.

1970-ih razvija niz rješenja u domeni vizualnih komunikacija. Tako osvajaju II. nagradu velikog javnog natječaja za logo slovenske tekstilne i modne industrije Almira Radovljica.

Članica je Tima vizualne komunikacije koji osniva Boris Ljubičić. Od projekata na kojima sudjeluje najznačajniji je onaj za VIII. Mediteranske igre u kojem koristi fotografske i slikarske metode što utječe na tretman boja i vizualnu originalnost rada.

Od 1987. radi u Studio international, kao samostalni autor. Samostalni rad dolazi do izražaja na izložbenim plakatima “Željko Pušić: ručno tkanje” s kojima je predstavljena 1999. u publikaciji *The European Design Annual*.



Izlaganja

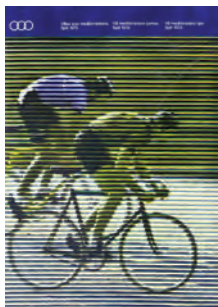
- BIO 8, Ljubljana, 1979.
- 8. Međunarodno bijenale plakata, Varšava, 1980.
- ZGRAF 3, Zagrebačka izložba grafičkog dizajna, 1981.
- BIO 9, Ljubljana, 1981.

Nagrada

- Godišnja nagrada “Vladimir Nazor” za umjetnička ostvarenja na području likovnih i primijenjenih umjetnosti, 1980.

Fotografija

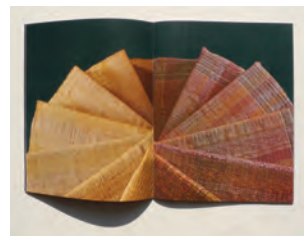
Željko Pušić - ručno tkanje, razvoj ideje vizualnog identiteta izložbe, uključivalo je plakat, pozivnicu, katalog, ali i postav izložbe.



Plakati sportova VIII. mediteranske igre, Split 1979., suradnja sa suprugom Borisom Ljubičićem



Izložba "Željko Pušić - ručno tkanje", razvoj ideje za plakat, pozivnicu, katalog i postav izložbe



Izložba "Željko Pušić - ručno tkanje", razvoj ideje za katalog



Dizajn znaka i vizualnog identiteta Polet, 1982.



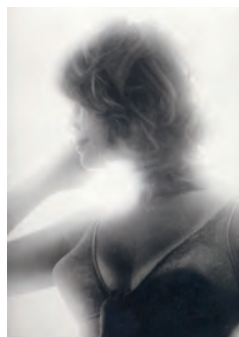
Logotip "a" - drugonagrađeni rad na javnom natječaju za alpsku, tekstilnu i modnu industriju "Almira", Radovljica 1973.



Vizualni identitet ELCON, 1985.



Autorica pokraj rješenja plakata, Split, 1979.



Od 1968. posvećuje se fotografiji kojom se koristi pri oblikovanju grafičkih sadržaja



Razvoj ideje za vizualni identitet VIII. mediteranskih igara, 1977.-1979.

Dužanec Blanka

— keramičarka, dizajnerica industrijske keramike
r. 1908. / Zagreb — 1989. / Zagreb

Prva je školovana keramičarka i dizajnerica industrijske keramike. Nakon diplome na Umjetničkoj akademiji u Zagrebu nastavlja studij na Akademiji lijepih umjetnosti u Varšavi 1930-ih.

Povratkom u Zagreb započinje karijeru profesorice i voditeljice Keramičkog odjela na Obrtnoj školi gdje je uz Stellu Skopal najzaslužnija za edukaciju velikog broja keramičara i stručnjaka u industrijskoj proizvodnji.

Modernizira obrazovni program uvodeći nove kolegije Modeliranje i Konstruktivno crtanje uporabnih predmeta za serijsku proizvodnju s namjerom približavanja zahtjevima i mogućnostima industrije. Uz podršku Udruženja keramičkih tvornica i tvornica vatrostalnih materijala osniva Tehnološki odsjek na školi. Aktivno prati i savjetuje samostalni rad svojih studenata.

Napredne forme boca i čuturica za likere koje razvija za Marasku koristit će se kao prototipi u testiranju mogućnosti proizvodnih procesa tadašnjih industrija.

Izlaganja

- Salon Ulrich, 1937., 1941., MUO, Zagreb
- Salon Likum – retrospektivna izložba, 1966., MUO, Zagreb
- Brojne skupne izložbe u zemlji i inozemstvu, uključujući: Barcelonu, Pariz, Washington, London, Beograd, Rovinj, Karlovac, Zagreb, Beč, Faenzu, Varšavu, Dubrovnik, Poreč, Krapinu, Suboticu, Banja Luku, Vallauris, Beograd, Osijek, Slavonski Brod

Nagrada

- Nagrada "Vladimir Nazor" za životno djelo, Zagreb, 1971.



Fotografija

Svijećnjak iz crvene gline u obliku ljevka s okruglim pločama, 1934.



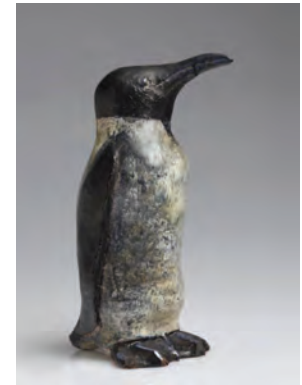
Svijećnjak iz crvene gline u obliku ljevkva s okruglim pločama, 1934., kolekcija MUO Zagreb



Boca, za liker, Jugokeramika, 1953/56.



Blanka Dužanec i Stella Skopal, Škola primijenjene umjetnosti, Zagreb, 1956., izvor: M. Baričević: Stella Skopal, ULUPUH



Pingvin stoji, s lagano nagnutom glavom, ocakljen crno-modro mrljasto. 1935., MUO



Boca nastala u jugokeramici, za Maraskin Maraschino, 1953/56.



Plakat za izložbu "Blanka Dužanec", dizajn: Ivan Picelj, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 1976., MUO

Falout Nada

— slikarica, grafička dizajnerica

r. 1933. / Zagreb — 2012. / Zagreb

Nakon diplome 1959. na zagrebačkoj Akademiji likovnih umjetnosti bavi se slikarstvom, a od 1968. i grafičkim dizajnom.

Djeluje kao likovni terapeut u Bolnici za duševne bolesti Jankomir te osniva prvu znanstvenu grupu za psiho-socijalni rad i radnu terapiju.

U Londonu je na studijskom boravku 1971., a prvo radno iskustvo stječe kao grafički dizajner u robnoj kući NAMA gdje oblikuje propagandne materijale. Istovremeno surađuje s vodećim zagrebačkim kazalištima pa tako od 1978. za Gvellu oblikuje plakate i programske knjižice služeći se tehnikom kolažiranja i tiskane fotografije.

Plakati tiskani sitom prepoznatljivi su po jakom kolorističkom akcentu, koji je centralni dio kompozicije, i zanimljivoj tipografiji.

U suradnji s HNK između 1984. i 1989. stvara plakate specifičnog stila i formata. Kao stalni vanjski suradnik izdavačke kuće Školska knjiga oprema knjige od 1988., a zaslužna je i za oblikovanje rječnika te stručnih knjiga i publikacija. Grafičkim dizajnom bavi se do kraja života razvijajući logotipe za brojne tvrtke, kulturne i sportske ustanove.

Plakati (izbor)

Popis plakata, dizajn za HNK—

Hrvatsko narodno kazalište, Zagreb

- Otelo, W.Shakespeare, 1984.
- Ščelkunčik, P.I.Čajkovski, 1984.
- Don Pasquale, G.Donizetti, 1984.
- Kupido, I.Bakmaz, 1984
- Majstor i Margarita, M. Bulgakov, 1985.
- Trubadur, G.Verdi, 1985.
- Na kraju Puta, M.Matković, 1985.
- Antigona Sofoklo, 1985.
- Labuđe jezero, P.I.Čajkovski, 1985.
- Krajnosti, W.Mastrosimone, 1985.
- Tri sestre, M. Šparemblek, 1985.

- Carmina krležijana, F.Parać-M.Šparemblek, 1985.
- Peh pod krovom, P. Kohout / D. Torjanac, 1985.
- Madame Butterfly, G.Puccini / Stanko Gašaparović, P. Kohout, 1986.
- Macbeth G.Verdi / Petar Selem, 1986.
- Orfej i Euridika, CH.W.Gluck / Vladimir Habunek, 1986.
- Giselle, Adolphe Adam / Attilio Labist, 1986.
- Seviljski brijač, G.Rossini, 1987.



Fotografija

Plakat - Pustolov pred vratima, Milan Begović, sitotisak, za HNK Zagreb, 1983.



Pustolov pred vratima,
Milan Begović, Gavella, 1983.



Nada Falout, portret
dizajnerice, reprodukcija iz
novina, oko 1970.



Krajnosti, William Mastrosimone, sitotisak,
veliki plakat u tri dijela, HNK, Zagreb, 1985.



Amadeus, Peter. Shaffer,
sitotisak, Gavella, 1981.



Detalj, Carmina krelžijana,
F. Parać, M. Šparemblek,
HNK, Zagreb 1985.



Detalj, Madame Butterfly,
G. Puccini, HNK, Zagreb, 1985.



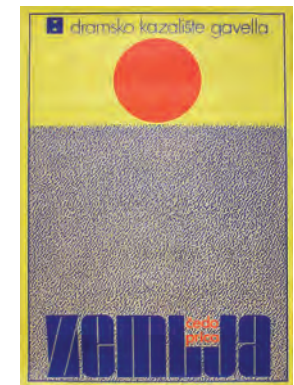
Međunarodni dan muzeja, MDC, 1987.



Kolaž, godina nastanka
nepoznata



Sokol ga nije volio, Fabijan
Šovagović, Gavella, 1982.



Zemlja, Čedo Prica, sitotisak,
Gavella, 1981.

Franeš Hegedušić Branka

— slikarica, umjetnica, profesorica
r. 1906. / Zagreb — 1985. / Zagreb

Kćer je poznatog hrvatskog kipara Roberta Franeša Mihanovića i Ženke Kopač Franeš, žene koja je osnovala Udrugu za očuvanje seljačke umjetnosti i obrta.

Diplomirala je slikarstvo 1928. na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji u Zagrebu. Usavršava se u čipkarstvu u Pragu, u Beču u Manufakturi za goblen te radi u Ateljeu za unutrašnje uređenje Jansen. U Zagreb se vraća 1930. i nastavlja svoj umjetnički rad. Od 1932. godine u braku je sa slikarom Krstom Hegedušićem.

Prva je i jedina žena članica grupe Zemlja s kojom izlaže od 1934. do 1935. Treba istaknuti njezin pedagoški doprinos obrazovanju unutar primijenjenih umjetnosti.

Osnivačica je i sukreatorica nastavnog programa APU te njezina prva i jedina ravnateljica. Na APU utemeljuje prvi visokoškolski studij tekstila i kostimografije. Sudjeluje u osnivanju ULUPUH-a 1950. u Zagrebu. Godine 1930. objavljuje brošuru *Prilog upoznavanju i unapređenju hrvatskoga kućnog obrta* iz koje je vidljivo izvrsno poznavanje čipkarstva kojem je uz teorijski dala i praktičan prilog izradom nacrtu za čipke.

U knjizi autorice Marine Baričević predstavljena je u svim segmentima svog razgranatog djelovanja: od umjetničkog stvaranja, do svog pedagoškog i društvenog angažmana.

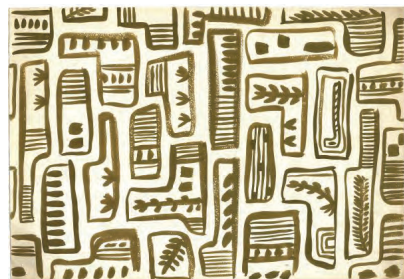
Izlaganja

- Exposition internationale des Arts décoratifs, 1925.
- izložba Djela, Zagreb, 1927.
- Izložba umjetničko-obrtnih radova Branke Franeš Hegedušić, samostalna izložba, Zagreb, 1934.
- V. izložba Zemlje, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1934.
- VI. izložba Zemlje, Beograd, 1935.
- Grupa savremenih hrvatskih grafičara, Banja Luka, 1936.
- II. izložba ULUH-a, Zagreb, 1947.
- V. izložba ULUH-a, Zagreb, 1949.
- Umjetnost XIX. i XX. stoljeća, Zagreb, 1951.
- I. zagrebački triennale, Zagreb, 1955.
- Izložba primijenjene grafike, 1957.
- Branka Hegedušić, samostalna izložba, Rijeka, 1968.
- 1929-50, Nadrealizam, Socijalna umetnost, Beograd, 1969.
- Secondo biennale internazionale della grafica Firenze, la grafica tra le due guerre 1918-1939, Firenze, 1970.
- 6. zagrebački salon – retrospektiva "Zemlje", Zagreb, 1971.
- Hrvatski politički plakat (1940-50), Hrvatski povijesni muzej, Zagreb, 1991.



Fotografija

Predložak za dekorativnu tkaninu, crtež smeđom temperom. Rad nastao pod utjecajem i mentorstvom profesorice Branke Franeš Hegedušić; Studentica: Vlasta Hegedušić, Akademija primijenjenih umjetnosti, Zagreb, 1954.



Studentski rad, predložak za dekorativnu tkaninu, crtež smeđom temperom, APU, Zagreb, 1954.



Branka Franeš Hegedušić; ostvarila je umjetnički, pedagoški i društveni angažman



Prva i jedina žena članica grupe Zemlja. Od 1934. do 1935. izlagala je s grupom crteže pod pseudonimom Branka Kristijanović. Gostovala je na izložbama grupe, a status punopravne članice stekla je uoči organiziranja VII. izložbe Zemlje, ali zbog zabrane djelovanja grupe izložba nije održana



Suprug, Krsto Hegedušić, na fotografiji Toše Dapca, od 1945. je redoviti profesor na ALU, a od 1950. dobiva naslov majstora slikara i postaje voditelj majstorske radionice



Kontinuirano radi, u mediju crteža, tekstita, ilustracije, fresko-slikarstva

Geiger Neli

— tekstilna dizajnerica, pedagoginja
r. 1896. / Ivanec — 1976.

Bavi se oblikovanjem tekstila i odjeće i izradom predložaka za čipku i vezivo. Profesorica je i pedagoginja. Također spominjana kao: Nelly Geiger i Geiger Jakov Kornelija Neli. Između 1915. i 1916. boravi na Umjetničkoj akademiji, nakon čega do 1919. radi u Beču na tekstilnom smjeru Umjetničko-obrtne škole Emmy Zweibuck. Primljena je u austrijski "Werkbund".

Odlazi 1932. na usavršavanje na školu Reinau u Berlin gdje usvaja tehniku bojenja tkanine štrcanjem. U radu često proširuje mogućnosti primjene novih tehnologija u oblikovanju te izrađuje nove materijale bogatih struktura bojene posebnim načinom.

Uzorke nastale 1920-ih odlikuje geometrijska stilizacija, narodni ornamenti i koloristički kontrasti, dok je kasnije naglasak na fakturi i bojenju. 1920-ih vodi tečaj za umjetnički obrt koji pohađaju dizajnerice tekstila poput Vlaste Baranjay.

Na prvom međunarodnom izlaganju u Parizu 1925. dobiva *Grand prix*. Gabrielle Millet u katalogu izložbe *Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes, Paris, 1925* . posebno spominje i hvali njen rad. Dvije godine kasnije dobiva *Prix d'Honneur* s Društvom za promicanje umjetničkog obrta "Djelo". Na pariškoj Svjetskoj izložbi 1937. osvaja srebrno priznanje za tekstil, izlaže u paviljonu zanatstva, uz kolegice Stellu Skopal i Vlastu Baranyai.

Samostalno sudjeluje na brojnim specijaliziranim natjecanjima u Češkoj, Austriji i Njemačkoj gdje se njen rad pozitivno valorizira

Nakon drugog svjetskog rata ima svoj atelje u Zagrebu. Zbog posljedica dječje paralize patila je od poteškoća s hodaњem.

Izlaganja

- Exposition internationale des arts decoratifs, Pariz, 1925.
- Izložba Društva za promicanje umjetničkog obrta/zanatstva "Djelo", Zagreb, 1927.
- Jugoslavenski paviljon na Svjetskoj izložbi u Parizu, 1937.
- Izložba ULUH-a (današnji HDLU), Zagreb, 1947.
- I zagrebački triennale, 1955.
- L'unification a l'espace Yugoslave, Un siecle d'histoire, Musee d'histoire contemporain, Pariz, 1998.
- Art deco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata, Zagreb, 2011.

Nagrada

- srebrno priznanje, na Svjetskoj izložbi u Parizu, 1937.



Fotografija

Predložak za dekorativnu tkaninu, za oblikovanje ženske haljine, akvarelirano, 1926.



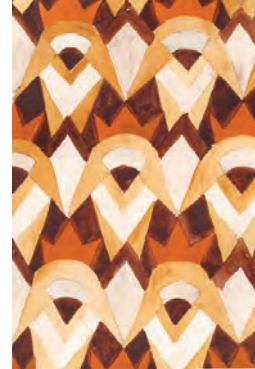
Predložak za oblikovanje
dekorativne tkanine, oko 1920.



Estetika vremena:
plakat za svjetsku izložbu
u Parizu, 1925.



Serie II. Nr 3 "Soleil", predložak za
oblikovanje tkanine, 1925.



Predložak za oblikovanje
ženske haljine, akvarelirano,
1926.



Interijer, Paviljona SHS na Izložbi
moderne primijenjene i industrijske
umjetnosti, Pariz, 1925.



Paviljona SHS na Izložbi
moderne primijenjene i
industrijske umjetnosti,
Pariz, 1925.

Hrzić Balić Milana

— keramičarka, nastavnica likovnog odgoja
r. 1934. / Zagreb — 1971. / Podgora

Keramički odjel Škole za primijenjene umjetnosti završava 1953., a Višu pedagošku školu 1957. Radi kao nastavnica likovnog odgoja i predaje lončarstvo na Zavodu za slijepe.

Iako kratko djeluje na Odjelu modeliranja posuđa Jugokeramike autoričin je rad uvijek usmjeren industrijskom oblikovanju. Svojim keramičkim posuđem i dizajnerskim predmetima opremila je niz javnih objekata. Rad odlikuju jednostavne geometrijske forme, izbjegavanje pretjerane stilizacije i glina tople smeđe boje naglašene materijalnosti. Tehnikom višestrukog pečenja na visokim temperaturama dobiva nepropusnu kamenjaču kojoj u slučaju izrade uporabne keramike dodaje unutarnju caklinu. Reljefima, dekoracijom i uporabnom keramikom oprema ugostiteljske objekte. Prilikom razvoja seta šalica naručuje dizajn zaštitne ambalaže od grafičke dizajnerice Julije Pavelić-Glogoški što ilustrira prepoznavanje kvalitete rada i međusobno poštovanje dviju autorica. Autorica je tragično preminula 1971. tokom postavljanja keramičkog zidnog reljefa na Hotelu Minerva.

Suprug Branko Balić, povjesničar umjetnosti i fotograf, kroničar je kulturne scene u Hrvatskoj 60-ih i 70-ih godina prošloga stoljeća.

Izlaganja

- Izložba ULUPUH-a i SLUPUH-a: Francuska, Norveška, Suomi, Italija, 1963.
- Izložba jugoslavenske tapiserije i keramike, Oslo i Helsinki, 1964.
- Savezna izložba djela industrijske estetike, Beograd, 1964.
- Zagrebački salon - Arhitektura - urbanizam - oblikovanje, MUO, Zagreb, 1965./66.
- Zagrebački salon (1965/66.)
- BIO bijenalna izložba industrijskog oblikovanja, Ljubljana (1966.)
- Keramika – porculan – staklo, Zagreb, 1967.
- 1. Trijenale keramike Jugoslavije, Subotica (1968.)

- Sajam cvijeća Zagreb (1967-69.)
- Concorso di Ceramica d'Arte Citta di Cervia, Cervia, 1969.
- Suvremena hrvatska keramika, MUO, Zagreb, 1984.
- Retrospektivna i komemorativna izložba keramike 1934.-1971., MUO, Zagreb, 1972.
- Skupne izložbe u zemlji i inozemstvu: Zagreb, Beograd, Pariz, Oslo, Ljubljana, Karlovac, Subotica, Sofija, Cervja

Nagrade:

- Otkupna nagrada: 1. trijenale keramike, Subotica, 1968.
- Zlatna medalja: Sajam cvijeća, Zagreb, 1968./69.



Fotografija

Keramičko posuđe, set zdjelica i čaša, te bočica za maslinovo ulje/ocat, izvana neocakljena smeđa keramička masa, ručni rad, oko 1964. – 1971.



Portret autorice, oko 1965.



Set zdjela i boca, ručni rad autorice



Autorica u radu na lončarskom kolu



Zdjela, okrugla, trbušasto izvijene visoke stijenke. Izvana neocakljena smeđa keramička masa, iznutra ocakljena zeleno, 1964. – 1971.



Set zdjela i tanjura, dio većeg seta za jelo. Izvana neocakljena smeđa keramička masa, 1970.



Detalj s retrospektivne izložbe "Milana Hrzić-Balić" u Muzeju za umjetnost i obrt 28.1.-13.2.1972.



Milana Hrzić sa starijom sestrom Miom i roditeljima, snimljeno 1940. godine u obiteljskom domu, palači grofa Petra Zrinskog u Zagrebu



Setovi su dopunjavani drvenim detaljima poput čepova ili držača



design milana hrzić hand made, oznaka na svim predmetima koje je dizajnirala



Zanimljive forme, varijacije na temu, uporabni predmeti

Höcker Olga

— umjetnica pisma, tipografinja, edukatorica
r. 1882. / Varaždin — 1948.

Srednju školu pohađala je u Zagrebu i Budimpešti, a maturirala je 1901. godine. Na Akademiji za primijenjenu umjetnost u Münchenu studira od 1912. do 1914. opremu knjiga i usavršava pisanje starih pisama. Na Filozofskom fakultetu u Zagrebu 1920-ih izučava paleografiju.

Kao nastavnica u pučkoj školi posebnu pažnju posvećuje učenici Anki Krizmanić. Djeluje kao nastavnica ukrasnog pisma i paleografije na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu od 1918. do svog odlaska u mirovinu 1946. Gotovo tri desetljeća na Akademiji podučava predmete: Ukrasno pismo, Paleografija, Kaligrafija i ornamentika, Oblikovanje pisma i Vježbe u pismu, njegujući i taj segment primijenjene grafike.

Bavi se i primijenjenom umjetnošću, naročito pisanjem starih i umjetničkih pisama, u raznim materijalima: koži, papiru i tkanini. Izrađuje mnoge: diplome, adrese, spomenice, inicijale, vignete. Izrađuje nacрте za klesana i lijevana slova, te oprema knjige.

Autorica je ukrasnog pisma po karakteristikama glagoljice, latinice i ćirilice. Autoričina težnja bila je stvoriti nacionalni tip pisma odnosno "jugoslavensko pismo". Predanost pedagoškom radu potvrđuje i autoričin priručnik Ukrasno pismo iz 1951.

Radnu sobu imala je na drugom katu u Ilici br. 232. Na *Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes* u Parizu 1925. osvaja nagradu, a sudjeluje i na izložbi knjiga u Leipzigu 1927. i na *Rheinfront m. Pressa-Turm Internationale Presse-Ausstellung* kratko *Pressa* u Kölnu 1928., izložba je trajala šest mjeseci. Predstavljala je rastuće kulturalno i ekonomsko značenje novinarstva i novih komunikacijskih tehnologija.

Izlaganja

- Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes", Parizu, 1925.
- Leipziger Buchmesse, izložba knjiga u Leipzigu, 1927.
- Rheinfront m. Pressa-Turm Internationale Presse-Ausstellung, Köln 1928.

Nagrada

- Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, Parizu 1925.
- Leipziger Buchmesse, izložba knjiga u Leipzigu, 1927., nekoliko počasnih diploma

TABLA XLIV



Blokorno pismo — latinica

Fotografija

Keramičko posuđe, set zdjelica i čaša, te bočica za maslinovo ulje/ocat, Izvana neocakljena smeđa keramička masa, ručni rad, cca. 1964. – 1971.



Oprema knjige V suncu i senci, Dragutin Domjanić; 1927., Zagreb, Dimenzije: 15.5 x 18 cm, 40 stranica, meki uvez, izdanje 1942.



Detalj iz Olgino priručnika o paleografiji, ukrasnom pismu i ornamentici



Set zdjela i tanjura, dio većeg seta za jelo. Izvana neocakljena smeđa keramička masa, 1970.



izložba internationale Presse -Ausstellung, AK Köln, Pressa, 1928. predstavljala je rastuće kulturalno i ekonomsko značenje novinarstva i novih komunikacijskih tehnologija



Naslovnica priručnika Ukrasno pismo, Izdanje Školska knjiga, Zagreb 1951.



Autobiografski životopis, rukopis, formular a pristupanje u članstvo ULUPUH-a



Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes, 1925.

Iveković Sanja

— medijska umjetnica, grafička dizajnerica
r. 1949. / Zagreb

Medijska je umjetnica čije područje djelovanja obuhvaća konceptualnu umjetnost, video-umjetnost i performans u sklopu Nove umjetničke prakse, a značajno poglavlje pripada i grafičkom dizajnu. Rođena je u Zagrebu 1949. Diplomirala je na Akademiji likovnih umjetnosti u Zagrebu 1970.

Grafičkim dizajnom počela se baviti 1970. Radi na grafičkoj opremi knjiga i časopisa, dizajnu plakata i telopa koje od 1972.-76. oblikuje za emisije Televizije Zagreb. Radila je u Grafičkom zavodu, za Žensku infoteku te radila opremu knjiga za biblioteku Zora. Djeluje i kao likovna urednica časopisa ženskog informacijsko dokumentacijskog centra "Kruh i ruže". Jedna je od rijetkih žena zaposlenih u Grafičkom zavodu Hrvatske.

Djelovanje u dizajnu odvaja od umjetničkog rada jer smatra da se unutar jednoga medija treba voditi zakonima toga medija. Angažmane na području dizajna odrađuje profesionalno, ne miješajući pritom stavove i poetiku svojstvene svom umjetničkom radu.

Umjetnički radovi bliski su feminističkoj teoriji i praksi. Autorica propituje i problematizira položaj žene u našem vremenu i društvu. Ishodište njenih radova je žena, odnosno umjetnica sama, njen vlastiti život i njeno stavljanje te teme u širi kontekst.

Izlaganja (izbor)

- SC Galerija, Zagreb, 1970.
- Triangle, Savska 1, Zagreb, 1979.
- Town-Crier, Franklin Furnace, New York, 1982.
- Centar za Film, Zagreb, 1986.
- Manifesta 2: European Biennial of Contemporary Art, Luxembourg, 1998.
- Sanja Iveković: Personal Cuts, Galerie im Taxispalais, Innsbruck, Austria, 2001.
- 10,000 Lives, Eighth Gwangju Biennale, South Korea, 2010.
- Sanja Iveković: Sweet Violence, MoMA, New York, 2011. – 2012.
- Sanja Iveković: Unknown Heroine, South London Gallery & Calvert 22, London, 2012. – 2013.



Fotografija

Plakat za izložbu Marine Abramović u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1974.



Plakat za izložbu: Ponovno prisvajanje okoline Uga la Pietre u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu, 1975.



Sanja Iveković, 70.-ih na fotografskom snimanju za oglase Grafičkog zavoda Hrvatske: *Mali napori, velike promjene: čitajte*



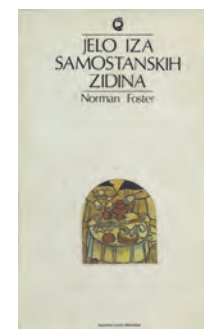
Telop, za RTZ, 1977.



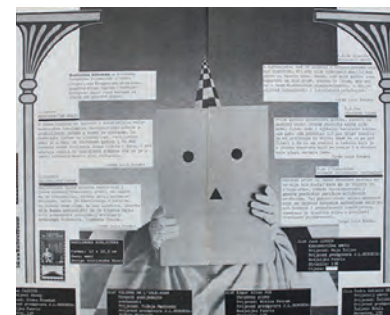
Dizajn serije knjiga za Biblioteku Zora, "Okultizam, magija i pomodne kulture", Mircea Eliade



Serija knjiga za Grafički zavod Hrvatske, "Muške fantazije: masa i suprotni oblici 3" Klaus Theweleit, 1984.



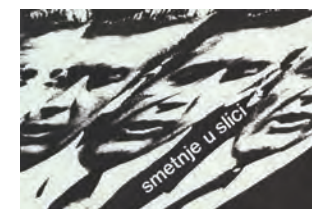
Dizajn knjige "Jelo iza samostanskih zidina", Norman Foster, Grafički zavod Hrvatske, 1982.



Duplerica, kolažiranje teksta i fotografije; katalog 83, publikacija Grafičkog zavoda Hrvatske, 1983.



Telop, Eksperimentalni 2. program



Telop, Smetnje u slici

Jeličić Plavec Marija

— industrijska dizajnerica
r. 1939. / Zagreb

Dizajnerica je čije se djelovanje prvenstveno veže uz rad na Odjelu za industrijski dizajn Elektrotehničkog Instituta Rade Končar. Na Odjelu za industrijski dizajn Instituta ima utjecaj na istraživanje i razvoj proizvoda složenijih tehničkih i upotrebnih funkcija, te njihovih tehničkih i ekonomskih svojstava.

Projektira širok spektar proizvoda od kućanskih aparata do transformatora i elektromotora.

Publicira i nekoliko stručnih studija kao njen magistarski rad iz 1980. na temu "Analiza uredskog radnog prostora s aspekta čovjeka". S projektom i izlaganjem "Oblikovanje uredskih radnih mjesta i tipizacije za interni standard" koji se bavi rješavanjem problematike oblikovanja okoline na interdisciplinarni način, sudjeluje 1983. na 18. zagrebačkom salonu.

Tada u sekciji "Situacija i Tribina" dobiva Nagradu "Vladimir Nazor" za ukupan doprinos razvoju hrvatskog dizajna, za razvoj proizvoda i uređaja Instituta.

Zanimljiv je njen humano-funkcionalni pristup dizajnu, koji pruža veću ekonomičnost, poboljšava efikasnost i sprečava oštećenje zdravlja, a baziran je na ergonomiji. S posebnom razradom tipizacije za, tada ne toliko česta, radna mjesta uz ekrane.

Izlaganja

- II zagrebački triennale, 1959.
- Vizualne komunikacije, Zagreb, 1962.
- Jugoslavenska primijenjena umjetnost, Budimpešta, 1960.
- Zagrebački salon – Arhitektura, urbanizam, oblikovanje, MUO, Zagreb, 1966.
- Izložba ULUPUH-a, Zagreb, 1970/71.
- Grafički industrijski dizajn 1950-1960, Zagreb, 1983.
- 18. zagrebački salon, 1983.
- Skriveno blago, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2005/06.,

Nagrada

- 18. zagrebački salon, 1983. , "Situacija i Tribina", Nagrada "Vladimir Nazor" za ukupan doprinos razvoju hrvatskog dizajna, za razvoj proizvoda i uređaja Instituta.

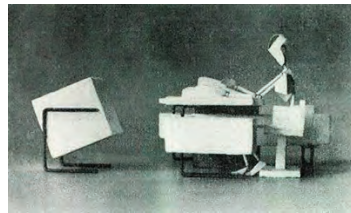


Fotografija

Ovuumat, električno kuhalo za 6 jaja, 1988.



Ovummat, električno kuhalo za 6 jaja, oblik formama podsjeća na ono čemu služi, 1988.



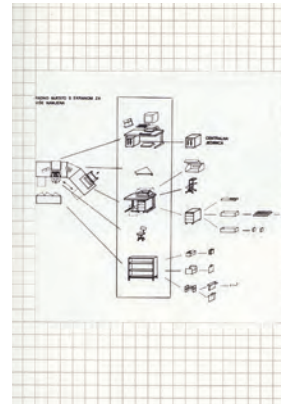
Maketa: oblikovanje uredskih radnih mjesta i tipizacija za interni standard



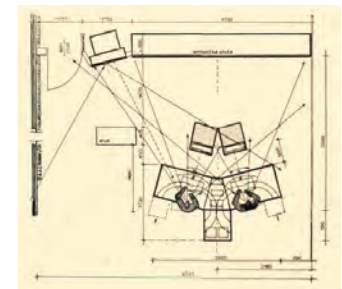
Dispečerski centar Gradske plinare Zagreb, Rade Končar, Zagreb, 1982.



Dizajn interijera, Oblikovanje uredskih radnih mjesta i tipizacija za interni standard / Cjelovita problematika dizajna radne okoline



Zagrebački salon 18, Primjenjena umjetnost, grafički i industrijski dizajn; Situacija / Tribina, 8.5.-8.6.1983., Oblikovanje uredskih radnih mjesta



Nacrt za tipizaciju radnog mjesta uz ekrane, humano-funkcionalno rješenje koje pruža veću učinkovitost, a bazira se na ergonomiji

Kalentić Marija

— dizajnerica ambalažne, reklamne i tekstilne grafike
r. 1930. / Subotica

Radi reklamne grafike, opremu knjiga i izložbi, ambalaže, sitotisak, drvorez, štampari i tkani tekstil.

Arhitektonski odjel Tehničkog fakulteta u Zagrebu upisuje 1948., a 1949. prelazi na Akademiju primijenjenih umjetnosti gdje i diplomira 1954. na tekstilnom odjelu.

Radi u Državnoj majstorskoj radionici Krste Hegedušića na grafičkoj opremi knjiga. Od 1956. samostalno u svome ateljeu izrađuje nacрте za tkanine i slika na svili, a pritom surađuje sa Zagrebačkom tvornicom svile, bosanskom tvornicom Vunteks i Tvorpamom. U radu na tekstilu vidljiv je utjecaj exatovskog pristupa oblikovanju. Od 1963. radi u tvornici kozmetike Neva na dizajnu proizvoda i ambalaže. Razvija svoj prepoznatljivi minimalistički stil i specifičnu tipografiju koji su zauvijek obilježili vizualni identitet kozmetičke industrije na našim prostorima.

S Nevom osvaja tri Jugoslavenska Oskara za ambalažu.

Izlaganja

- Izložba primijenjene umjetnosti, Dubrovnik i Rijeka, 1957.
- Porodica i domaćinstvo, Zagreb, 1960.
- Izložba jugoslavenske primijenjene umjetnosti, Mađarska, 1960.
- Oblikovanje, Zagreb, 1963.
- Zagrebački salon 65, Izložba ambalaže – Beograd, 1965.

Nagrada

- Neva – tri Jugoslavenska Oskara za ambalažu.



Fotografija

Ambalaža Hobby krema za brijanje, kutija i tuba, likovno rješenje rasterom, Neva, 1970., Fotografija: Lidija Laforest



Bočice za kolonjske vode Chantilla i Neva Extrai, otkupna nagrada Skupštine grada Zagreba za dizajn, 1970.



Ambalaža Dentasept, zubna pasta, 1983.



Dizajn ambalaže za seriju bočica i tuba šampona Irel tvornice Neva



Marija (drugi red, sredina) s kolegama, Akademija primijenjenih umjetnosti, 1952.



Neva Sio, elegantno, tipografsko rješenje, 1965.



Etiketa, lak za kosu Frilax, 1972.



Minimalistički dizajn ambalaže kulnog laka za kosu Irel, 1980.



Deofen Fresh, dio kolekcije, 1975.



Dizajn ambalaže za Neva Crème spécial, 1963.



Deofen, starija verzija ambalaže, maketa



Transparentna Pitrell bočica, logotip s akcentom, njega za muškarce

Kaloper Jagoda

— umjetnica, glumica, grafička dizajnerica
r. 1947. / Zagreb — 2016. / Zagreb

Na Akademiji likovnih umjetnosti diplomira 1970. na slikarskom odjelu. Bavi se likovnim i grafičkim uređivanjem časopisa, opremom knjiga, kataloga i plakata, stvaranjem vizualnih identiteta, filmskom scenografijom i kostimografijom te postavom izložbi. Od 1975. radi u Yugodidacti kao dizajnerica igračaka, a zaposlena je i kao likovno-grafička dizajnerica u Školskoj knjizi.

Godine 1979. Redizajnira časopis Gordogan te na izložbi Marx i stoljeće marksizma 1984. u Zagrebu radi kompletno grafičko oblikovanje.

U rješenjima grafičkog oblikovanja i vizualnih identiteta prisutan je osobni pečat i naglašena likovnost. Za likovna ostvarenja dobiva nagradu Zagrebačkog salona u sekciji "Prijedlog", priznanje za ilustraciju dječje knjige Tonkica Palonkica, Drugu nagradu za likovno-grafičku obradu monografije Lenjin te nagradu "Ivana Brlić Mažuranić" za najbolje ilustriranu dječju knjigu.

Izlaganja

- Prva samostalna izložba, Galerija SC, Zagreb, 1970.
- Mogućnosti za 71., Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1971.
- Samostalna izložba u galeriji Motovun "Mirna 3", 1972.
- Zagrebački salon, Projekt "Tkalčićeva", 1981.
- Zagrebački salon, sekcija Prijedlog – "Mostovi", 1982.
- Izložba "Likumove generacije", 1983.
- Samostalna izložba "Karbonizacija", Galerija SC, Zagreb, 1987.
- Projekt "Pandorina kutija", izložba Novi dvori Zaprešić
- Zagrebački salon, 1993.
- Stipendija "Arts America" "USA" te izložba u Ruttgers Center for Inovative Printing, 1994.
- Samostalna izložba pastela u galerijama hotela Kaiserhoff i Regina, Beč, 1995.
- ZGRAF-u 9, Zagreb, 2004.

- Skupna izložba "Revolutions 1968", Zacheta National Gallery of Art, Varšava, 2008.
- Skupna izložba THT natječaj, MSU, Zagreb – prva nagrada na izložbi, 2011.
- Skupna izložba "Socijalizam i modernost", MSU, Zagreb, 2011.
- "I 1000 occhi" - festival internationale del cinema et delle arti, Trst
- Što se dogodilo Wilhelmu Reichu?, Galeriji SC, Zagreb, 2013.

Nagrade (izbor)

- Nagrad Zagrebačkog salona u sekciji "Prijedlog", priznanje za ilustraciju dječje knjige Tonkica Palonkica, Drugu nagradu za likovno-grafičku obradu monografije Lenjin te nagradu "Ivana Brlić Mažuranić" za najbolje ilustriranu dječju knjigu.
- THT natječaj, MSU, Zagreb, prva nagrada na izložbi, 2011. za eksperimentalni film 'Žena u ogledalu'.



Fotografija

"Tonkica Palonkica" Mladena Kušeca, naslovnica knjige, autoričina kćer Ana, 1982.



Karakteristična duplerica časopisa za književnost i sva kulturna pitanja Gordogan, br. 2-3, god. 1, 3-4, 1979.



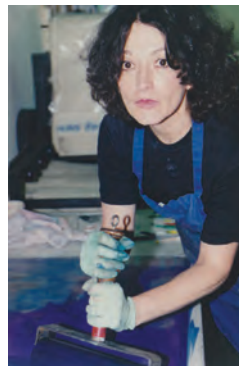
Dizajn i ilustracija knjige "Tonkica Palonkica", 1982.



Dizajn i ilustracija knjige, "Tonkica Palonkica" Mladena Kušeca, na naslovnici knjige, Jagodina kćer Ana, 1982.



Deplijan, Vodič retrospektivno-tematsko-studijske izložbe "Marx i stoljeće marksizma", NSB, Zagreb, 1984.



Boravak na rezidenciji "Arts America" "USA", i izložba Rutgers Center for Inovative Printing, 1994.



Monografija Lenin, tvrdi uvez (koricice ispod omota), tisak sitom na tkaninu, Lenjinov uvećani potpis kao jedini grafički element, 1984.



Promotivni materijal za projekt i monografiju Lenin, Radničke novine, 1984.



Gordogan, fronta, lipanj 1979.



Dizajn časopisa za književnost i sva kulturna pitanja Gordogan, karakteristična duplerica, br. 4, god. 1, 7-8. 1979.



Dizajn i ilustracija knjige "Jooj" Mladena Kušeca, 1986.

Kočica Ratkajec Ljubica

— dizajnerica, oblikovateljica stakla
r. 1935. / Zagreb

U Zagrebu završava Školu primijenjene umjetnosti, keramički odjel. Stipendira je tvornica porculana "BK" Titov Veles gdje svladava rad u keramici i staklu. Od 1958. do 1969. radi kao industrijska dizajnerica u Steklarni "Boris Kidrič" u Rogaškoj Slatini.

Djeluje kao edukatorica u Staklarskoj školi, a zatim i u tvornici "Staklo" u Slovenskoj Bistrici. Stakleni pribor i uporabne predmete projektira i za tvornicu "Kristal" u Samoboru, gdje se neka od njenih rješenja još uvijek proizvode.

Rad odlikuju moderno oblikovanje, tehnički jednostavna rješenja, visoka utilitarna vrijednost, raznovrsne forme i kompozicije, sklona je zanimljivim, eksperimentalnim detaljima.

Djeluje i kao projektantica izložbenih prostora na Velesajmu što dolazi do izražaja na II. zagrebačkom triennalu 1959.

Ističe se prototipom drvenog pribora za jelo, a sudjeluje i na projektu "Stana bliske budućnosti" na izložbi "Porodica i domaćinstvo" 1960. u Zagrebu.



Fotografija

Vaza, dekorativni oblik, staklo, zanimljiva obrada površine, 1968.

Nagrade

- Zagrebački salon, Zagreb / Posebno priznanje, 1966.
- Prva samostalna izložba, Rogaška Slatina, 1971.
- Internationale Handwerksmesse, Muenchen / Zlatna medalja, 1975.
- The Corning Museum of Glass New York / Otkupna nagrada, 1983.
- Galerie Pfeiffer St. Wendl, Austrija, 1988.
- Muzej za umjetnost i obrt Zagreb, Hrvatska, 1988.
- Galerija Kompas, Ljubljana, 1988.
- Piran extempora / Grand prix keramoskulpture, 2003.



Svijećnjak, obojano staklo, 1971., MUO



Iz kataloga: Zagrebački salon, 1966.



Vaza, dekorativni oblik, 1968.



Bezbojno staklo, djelomično krakelirano i jetkano, 1986., MUO



Vaza oblika nabreklih vretna, crveno staklo obojano u masi, Rogaška slatina, 1963., MUO



Eksperimentalna staklena forma, 1989.



Portret autorice, oko 1970.



Doza od žuto obojenog stakla, Staklarna Boris Kidrič, Rogaška Slatina, 1965., MUO

Kučinac Blaženka

— produkt dizajnerica, dizajnerica namještaja
r. 1937. / Zagaj pod Bočem, Slovenija

Kao jedina ženska predstavница na Odjelu za unutarnju arhitekturu završava 1955. Školu primijenjene umjetnosti i dolazi u zagrebačku tvornicu pokućstva Mobilia na poziciju “industrijskog estetičara”. U tehničkoj službi stječe prvo iskustvo rada u struci te uređuje proizvodni program i oprema uredske prostore.

U Tvornici namještaja Ivo Marinković u Osijeku provodi većinu svog radnog vijeka kao glavna projektantica na Odjelu za oblikovanje gdje projektira i nadgleda razvoj serijske proizvodnje raznih elemenata i sustava za opremu interijera. Budući da je riječ o kvalitetno opremljenoj tvornici sa širokim proizvodnim programom u toku svog dvadesetogodišnjeg radnog iskustva ima priliku sudjelovati na razvoju velikog broja proizvoda čiji tržišni uspjeh broji pozamašne naklade. Njezina serija Osijek I, II i III - proizvedena je u 250.000 garnitura i izvozila se u Englesku, Švicarsku i bivši SSSR.

Za svoj rad dječjeg namještaja “Pipi” 1972. godine dobiva priznanje Beogradskog sajma namještaja. Sudjeluje i na natječaju za razvoj programa namještaja za SSSR, razvija prototip stolca predstavljenog na manifestaciji “Jugoslavenska roba namijenjena širokoj potrošnji” održanoj u Kijevu. Stručnjakinja je za projektiranje stolaca: Zebra, Skakavac, Dora, Fotelja 49, A-1, T, i dr.

Smatra da industrijski proizveden dizajn ima edukativnu ulogu u društvu. Bavi se i razvijanjem modularnih sistema promišljene kombinatorike koje redovito prijavljuje na strukovne izložbe.

Usavršava se na Šumarskom fakultetu na Odjelu za oblikovanje namještaja pod mentorstvom profesorice Milice Rosenberg, u trajanju od četiri semestra. Do umirovljenja radi kao arhitektica-savjetnica u robnoj kući Šipad, a u obrtničkoj zadruzi Solidarnost u Zagrebu sve do 1991. godine.



Fotografija

Dječji namještaj “Pipi”, Proizvod je konstruiran na način da prati odrastanje korisnika od malena do odraslosti. Tvornica namještaja “Ivo Marinković”, Osijek, 1972.

Izlaganja

- Zagrebački Velesajam, 1959./80.
- Beogradski sajam namještaja, 1961./80.
- 8. - 12. Zagrebački Salon, 1973./77.
- BIO 4, Bijenale industrijskog oblikovanja, Ljubljana, 1970./71.



Kombinirana, soba, set sa foteljom Dora, oko 1965.



T-Osijek-BK/65,
Bukovine ili orah,
obrađen lakom



Promotivna brošura za proizvode
fotelja T-Osijek/BK-65 i T-Dora,
arhiva Tvornice Ivo Marinković



Dječji namještaj "Pipi", 1972.



Skakavac, poznati
proizvod, zanimljivi detalji



Blaženka Kučinac pri radu na
stolici iz kombinirane sobe T-Dora,
serijskom proizvodu iz 1962.



Dnevna soba iz više elemenata,
"Miss Šarm", narančasta boja. Zanimljivi
detalji, 1970.



Stolac zebra, 1970.



Sjedeća garnitura Teenager, 1968.



Sjedi, prva s lijeva, sa kolegama,
tvornica Ivo Marinković

Laforest Lidija

— umjetnica, fotografkinja, grafička dizajnerica
r. 1926. / Herceg Novi — 2016. / Zagreb.

Umjetnica je, fotografkinja i grafička dizajnerica. Po završetku školovanja na grafičkom odjelu u Obrtnoj školi u Zagrebu, 1949. upisuje Akademiju primijenjenih umjetnosti, slikarski odsjek, i diplomira 1954. U Udruženje slikara primijenjene umjetnosti, današnji ULUPUH, primio ju je 1955. Bernardo Bernardi.

Od 1959. do 1960. radi kao grafički crtač-fotolaborant i savjetnik za estetsko oblikovanje u Saveznom centru za obrazovanje rukovodnih kadrova u privredi u Zagrebu gdje nadzire estetsku izvedbu, radi grafičko oblikovanje publikacija, oglasa, plakata, izrađuje dia-filmove i dizajnira uređenje radnih prostorija.

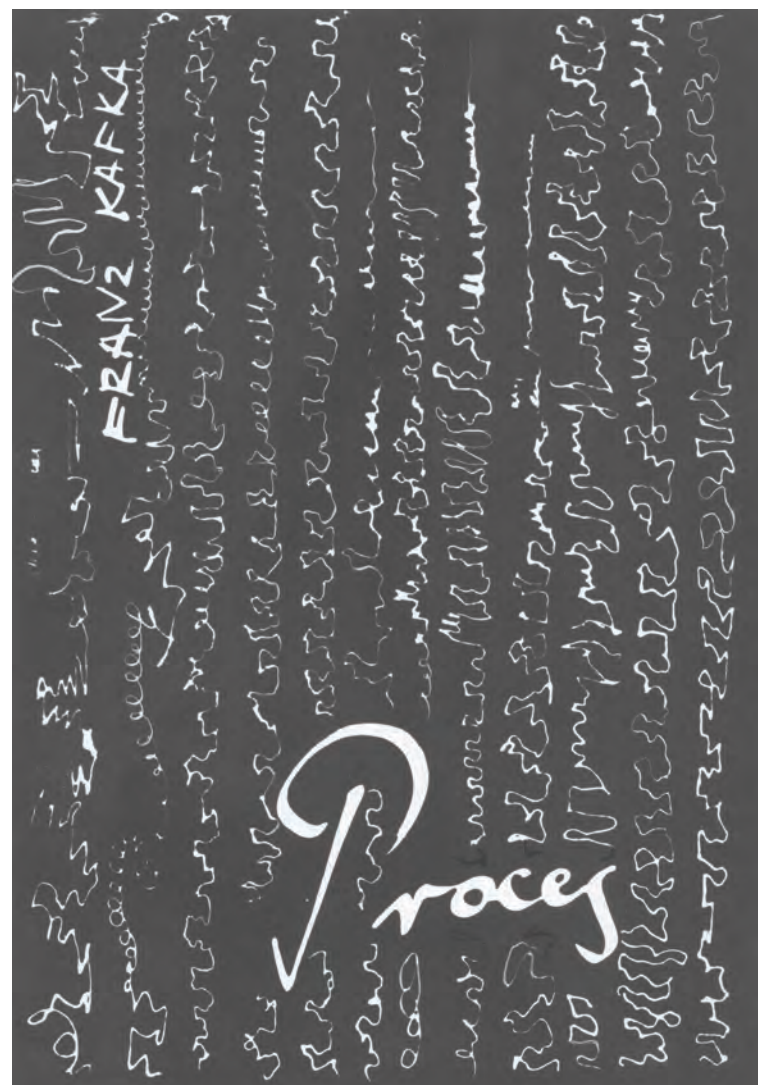
Čitav je svoj radni vijek provela kao samostalna umjetnica baveći se grafičkim dizajnom, knjižnim oblikovanjem, uređenjem interijera, scenografijom, fotografijom, ali i umjetničkim radom.

Kao grafička dizajnerica surađuje s tvrtkama i institucijama kao što su Neva, Pliva, Interpublic, Turistički savez Hrvatske, Klinika za ženske bolesti i porode u Zagrebu, Građevinski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

Fotografija zauzima važno poglavlje u životu Lidije Laforest, 1961. polaže majstorski ispit iz fotografije i postaje “majstor fotografije”. Fotografiju koristi kao alat u radu, ali i kao medij koji joj omogućuje eksperimentiranje i igranje umjetničkim postupcima.

Izlaganja

- I. zagrebački triennale, 1955.
- Izložba primijenjene umjetnosti, Dubrovnik i Rijeka, 1957.
- Izložba jugoslavenske primijenjene umjetnosti, SSSR, Poljska, Rumunjska, Bugarska, Mađarska 1959.
- II zagrebački triennale, 1959.
- Izložba Oblikovanje, MUO, 1963.
- II. Zagrebački salon, 1966.
- Revijalna izložba radova članova sekcije grafičkog dizajna ULUPUH-a Grafički dizajn održanoj u MUO-u, 1968.
- III Zagrebački salon, Umjetnički paviljon, 1968.
- Izložba članova sekcije za industrijski dizajn ULUPUH-a Produkt dizajn 2, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1971.
- Umjetnici primijenjenih umjetnosti Jugoslavije Njegošu, Cetinje, 1973.
- ULUPUH, 35. obljetnica osnutka, 1985.
- Članica žirija na jubilarnom 30. Hercegrovskom zimskom salonu, 1997.

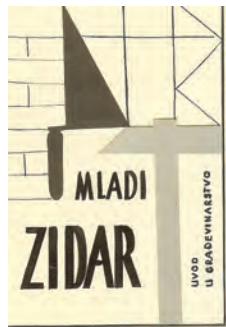


Fotografija

Ovitak knjige Proces, Franza Kafke — prijedlog grafičkog rješenja. U svom grafičkom radu autorica često koristi foto-grafike koje joj dozvoljavaju manipulaciju te ih konvertira iz jednog medija u drugi, ovisno o finalnoj namjeni. 1965.



Prospekt Yougoslavie,
art direkcija: koncepcija,
oblikovanje, fotografija,
produkcija – izdanje
Beogradski grafički zavod



Mladi zidar, prijedlog
grafikog rješenja ovitka
knjige, 1950.



Turistički štand Crne gore:
različite texture šljunka
i pijeska sa lokalnih plaža
povezani su nitima sa svojim
geografskim odredištem
kako bi posjetitelji stekli uvid
u raznolikost mjesta



Na 2. zagrebačkom triennalu, 1959.



Sa sestrom i roditeljima, oko 1930.



Razglednica Boka Kotarska,
apstraktno likovno rješenje
obale, oko 1950.



Lidija izvodi zidni oslik u
Domu narodnog zdravlja
Peščenica, 1960.



Seriya promotivnih materijala
za Savezni centar za
obrazovanje rukovodnih
kadrova u privredi, oko 1950.



Turistički prospekt za
Herceg Novi, zaigrano
rješenje, motiv razlistale
palme provlači se cijelom
knjižicom



Albert keksi, Kraš,
prijedlog rješenja
promotivnog identiteta,
1960.

Mihelčić Jasenka

— industrijska dizajnerica
r. 1953. / Zagreb

Dizajnerica je i članica tima za razvoj proizvoda Instituta za alatne strojeve (Instituta za istraživanje i razvoj) Fakulteta za strojarstvo i brodogradnju (kasnije Institut tvornice Prvomajska).

Školu primijenjenih umjetnosti, odjel Arhitekture i namještaja, završava 1972., a studij nastavlja na Višoj školi za organizaciju rada gdje 1978. stječe diplomu Proizvodnog smjera.

Od 1974. radi u Prvomajskoj kao dizajnerica u timu novopokrenutog Odjela za razvoj proizvoda gdje radi na razvoju, dizajnu i implementaciji alatnih strojeva. Značajnu ulogu je imala i u dizajnu iskustva - fazi povezivanja stroja sa čovjekom.

Jedini je dizajnerski član u timovima zaslužnim za razvoj novih strojeva. Njenom upornošću strojevi su zastupljeni i na međunarodnim izložbama industrijskog dizajna. Zahvaljujući radu njenog tima serija visokoproduktivnih i numerički upravljanih strojeva ulazi u redovnu proizvodnju

Sudjeluje u osnivanju i pokretanju Društva dizajnera Hrvatske 1985., te u kreiranju prijedloga programa kolegija Projektiranje I i II na budućem Studiju dizajna. Karijeru nastavlja u grafičkom dizajnu i dizajnu vizualnih identiteta.

Izlaganja

- BIAM bijenalna međunarodna izložba alatnih strojeva na Zagrebačkom Velesajmu, 1980.
- BIO 9, Ljubljana, 1981.
- 18. Zagrebački salon, Zagreb, 1983.
- EMO sajam, Milano, 1983.
- BIO 10, Ljubljana, 1984.
- Exhibition Worldesign '85, Design Realities ICSID, Washington, USA
skupna izložba selekcije BIO, Ljubljana, 1985.
- BIO 11, Ljubljana, 1986.
- 21. Zagrebački salon, Zagreb, 1986.
- Izložba industrijskog dizajna Jugoslavije, organizacija PKJ, Beograd / Predstavljanje glodalice AG-400 CNC 1986.

- BIO 13, Ljubljana / Predstavljanje TabTurn 100, numerički upravljana stolna tokarilica, 1990.
- 27. Zagrebački salon / Predstavljanje male tokarilice 1992.

Nagrade

- Izložba industrijskog dizajna Jugoslavije, organizacija PKJ, Beograd / Predstavljanje glodalice AG-400 CNC (Diploma za dobar dizajn), 1986.
- 27. Zagrebački salon / Predstavljanje male tokarilice (Nagrada za dizajn), 1992.

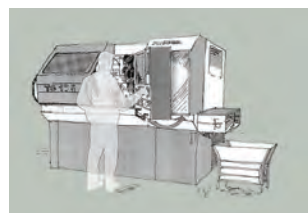


Fotografija

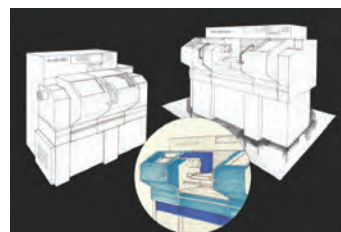
MINA - Modularni industrijski numerički automat, Suradnja: Prvomajska TAS Zagreb i FER Zagreb, 1985.



Mina, Modularni industrijski numerički automat, 1985.
Prvomajska TAS i FER



TN 480 - prijedlog ugrađene upravljačke jedinice



Numerički upravljana tokarilica TG-125 CNC, 1984.



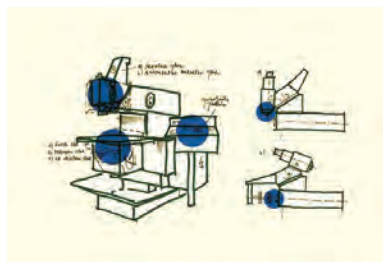
TabTurn, tokarilica, Golubovec, skica:
Praktikum s jednim strojem i dvanaest radnih mjesta



Numerički upravljana stolna tokarilica
Tabturn 100, Prvomajska Golubovec, 1989.



Autorica na radnom mjestu u Prvomajskoj



Skica, Numerički upravljana glodalica
AG-400 CNC. izlaganja: BIAM '80, ZV
Zagreb, zlatna plaketa za kvalitetu; BIO 9,
1981., Privredna komora Jugoslavije
povelja za dizajn, 1986.



Upravljačka kutija TC,
Prvomajska



T-200, NCR Raša



Tokarilica TN-480, 1979., Prvomajska
Raša, CNC tokarilica s vlastitim
dizajnerskim i konstrukcijskim rješenjem

Pavelić Glogoški Julia

— grafička dizajnerica

r. 1920. / Sv. Juraj u Trnju / Čakovec

Opus autorice obuhvaća reklamne grafike, opremu knjiga, kaligrafije, ilustracije, ambalažne grafike te vizualne materijale za potrebe promocijskih videa televizijskih programa, te izlete u oblikovanje uporabnih predmeta.

Na Državnoj obrtnoj školi u Zagrebu stječe diplomu primijenjene slikarice. Radi kao grafička urednica i dizajnerica u Oglasnom zavodu Hrvatske te u kući Putnik u Zagrebu i Berlinu. U svom radu za agenciju Ozeha bila je usmjeravana na funkcionalnost, timski rad i usklađivanje s ciljevima, uz zadržavanje osobnog stila.

Za tvornice poput Maraske kreira čitav niz zaštitnih ambalaža s karakterističnim jezikom i pratećim ilustracijama.

Na 2. zagrebačkom triennalu 1959. dobiva III. nagradu. Izlaže i na godišnjim izložbama ULUPUH-a i SLUPUJ-a u inozemstvu - Varšava, Moskva, Tbilisi, Budimpešta, Sofija i Zagreb. Tako upoznaje Milanu Hrčić-Balić za čije šalice izvodi zaštitnu ambalažu od valovite ljepenke inovativnog karaktera, u obliku šesterostrane prizme pogodne skladištenju i transportu odnosno suvremenoj industrijskoj proizvodnji.

Izlaganja

- II zagrebački triennale, 1959.
- Vizualne komunikacije, Zagreb, 1962.
- Jugoslavenska primijenjena umjetnost, Budimpešta, 1960.
- Zagrebački salon – Arhitektura, urbanizam, oblikovanje, MUO, Zagreb, 1966.
- Izložba ULUPUH-a, Zagreb, 1970., 1971.
- Grafički industrijski dizajn 1950-1960, Zagreb, 1983.
- Skriveno blago, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2005., 2006.
- Ozeha – primijenjena umjetnost u službi propagande i publiciteta, 2016.

Nagrada

- II zagrebački triennale, 1959.



Fotografija

Dizajn ambalaže za čokoladni liker u keramičkoj boci, Maraska.



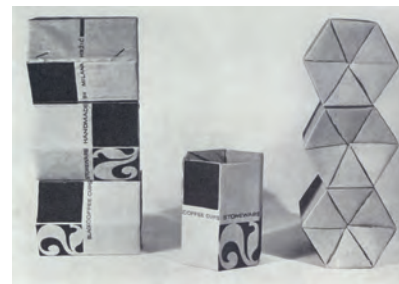
Dizajn posuđa za kuhanje,
multifunkcionalni sistem:
set lonaca, objavljeno u časopisu
Čovjek i prostor



Dizajn ambalaže za
hulahopke, Enkalon



Minimalistički dizajn
ambalaže, za čokoladni
liker, Maraska



Praktična ambalaža za dvije šalice, dobar
dizajn za jednostavno slaganje



Dizajn vizualnog identiteta i
ambalaže za keramičke šalice
Milane Hrčić Balić, oko 1970.

Perhač Hercigonja Dragica

— keramičarka, dizajnerica posuđa za industrijsku proizvodnju
r. 1935. / Feričanci

Kao stipendistica Jugokeramike završava 1957. Školu primijenjene umjetnosti u Zagrebu, u klasi prof. Stelle Skopal i prof. Blanke Dužanec. Kao vrlo nadarena kiparica željela je upisati kiparski odjel “rezerviran za učenike”, ali je od strane profesora snažno usmjerena na odjel keramike “primjeren učenicama”.

Nakon diplome zapošljava se u Jugokeramici, prvo na Odjelu dekora, a zatim na Odjelu prototipa u Pogonu porculana. Naknadno ponovno prelazi u Odjel dekora kao kreatorica na unapređenju novih suvremenih dekora. Prvenstveno izrađuje servise za domaćinstvo (Brazil, Vivien, Ljubljana, Nina, Minas) tankih stijenka i elegantnih linija, a nerijetko na objektima koristi i vlastite dekore. Servis Brazil iz 1962. prvi je jugoslavenski servis od tankog porculana. U dizajnu posuđa i servisa koristi vlastite dekore. Do mirovine 1988. radi u Jugokeramici i svom radu stvara prototipe za industrijsku proizvodnju koji su omogućili novo sagledavanje i vrednovanje keramike kao autonomnog medija u industrijskom dizajnu.



Fotografija

Zdjela s poklopcem, porculan, industrijska proizvodnja, Jugokeramika. Zanimljiv volumen i kontrasti u veličinama, oko 1970.

Nagrade

- Prva nagrada na izložbi suvenira za Kvarnersku rivijeru (čl.grupe), 1959.
- Industrijsko oblikovanje, Beograd – Diploma za dobro oblikovanje (servis Brazil), 1962.
- Nagrada Jugokeramike (servis Brazil), 1963.
- 1. nagrada za suvenir grada Zagreba (sa Zlatkom Arambašićem) 1967.
- Sajam cvijeća, Zagreb – Diploma i zlatna medalja, 1967., 1968., 1969.
- 8. Međunarodna izložba umjetničke keramike, Cervia (Italija) – Počasna diploma, 1970.
- Zagrebački velesajam – Prva nagrada s diplomom za dobro oblikovanje od Savezne privredne komore povodom Zagrebačkog velesajma (grupa: Šribar, Severin, Perhač – dekor) – za servis Arena, 1971.
- Međunarodna izložba keramike Gdansk (Poljska) – Počasna diploma
- Nagrada s diplomom za dobro oblikovanje od Privredne komore Zagreba povodom Zagrebačkog velesajma – za servis Arena, 1973.
- Nagrada s diplomom za dobro oblikovanje od Privredne komore Zagreba povodom Zagrebačkog velesajma – za servis Arena, 1974. –
- Pohvala Privredne komore Jugoslavije za komplet za crnu i bijelu kavu Stella, 1974.
- 7. majski salon ULUPUH-a, Diploma s izložbe Eksperimentat 7, 1975.
- Suvenir Zagreba i Univerzijade '87 – Velika nagrada Univerzijade, 1986.



Vaza Katarina, porculan, iz 2 dijela: zdjela i poklopac koji je moguće okrenuti u dva smjera, 1964., MUO



Vrč za kavu, s poklopcem, bijeli. Elipsa je tlocrt, zaobljene stijenke, 1963., MUO



Serijske vaze različitih visina, po principu modula, reprodukcija iz kataloga izložbe



Bijeli servis, Jugokeramika oko 1970., MUO



Šalica za Santos, šifra, točkice i rukopis autorice crnim flomasterom, 1963., MUO

Rosenberg Milica

— akademska arhitektica i produkt dizajnerica, edukatorica
r. 1930. / Bjelovar

Upisuje Tehnički fakultet, arhitektonski odjel, 1949. ali ubrzo prelazi na arhitektonski odjel Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu gdje i diplomira 1955. Godine 1957. boravi i radi u arhitektonskom birou u Parizu. Nakon povratka dobiva status slobodne umjetnice i bavi se dizajnom i unutrašnjom arhitekturom.

Od 1963. godine radi u Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu. Od 1965. do 1968. predaje na Akademiji likovne umjetnosti u Zagrebu, a od 1968. do 1969. kao gošća predavačica predaje Dizajn na Sveučilištu Illinois u Chicagu, SAD. Od 1972., kao honorarna nastavnica na Šumarskom fakultetu u Zagrebu, predaje Oblikovanje namještaja, a od 1977. godine na istom fakultetu predaje i Dizajn do 1981. godine. Obnašala je dužnost generalnog sekretara u Savezu arhitekata Jugoslavije u Beogradu, 1981.

Autorica postiže određene kvalitete koje su uzor budućoj proizvodnji serijskog namještaja zagrebačkog Interpleta.

Namještaj od metala i pletera ističe se vizualno čistom konstrukcijom i funkcionalnom kompozicijom. Autorica radi i u staklu te za Staklarnu Boris Kidrič u Rogaškoj kreira seriju uporabnih predmeta od kristala. Sudjelovala je na velikom broju izložbi s područja primijenjene umjetnosti i dizajna, na internacionalnim kongresima. Dizajnerska kretanja usmjerava na studij novog prostornog uređenja, nove kvalitete života i odnosa čovjekove osobnosti i njegove okoline, teži širem i odgovornijem pristupu.

Izlaganja

- Umjetnost i industrija, Beograd, 1956.
- Porodica i domaćinstvo, Zagreb, 1958.
- II. zagrebački triennale, Zagreb, 1959.
- Izložba jugoslavenske primijenjene umjetnosti, SSSR, Poljska, Rumunjska, Bugarska, Mađarska, 1959., 1960.
- Porodica i domaćinstvo, Zagreb, 1960.
- Izložba industrijskog oblikovanja, Venecija, 1961.
- Međunarodna izložba industrijske estetike, Besançon, 1962.
- Izložba industrijskog oblikovanja, Maribor i Slovenj Gradec, 1962.
- DLUUUS Plenum Zveze likovnih umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije, 1962.
- Međunarodna izložba industrijskog oblikovanja, Pariz, 1963.
- Oblikovanje, Zagreb, 1963.
- Savezna izložba dela industrijske estetike, Beograd, 1964.
- Savezna izložba primijenjene umjetnosti, Ljubljana, 1964.
- Zagrebački salon, 1965.



Fotografija

Kompozicija dviju čaša, Sistemi, rad u staklu, 1968., industrijski dizajn, dio servisa Sistemi izloženog na izložbi "Produkt-dizajn 2" 1971. godine u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu



Drvena zdjela, plitica i pribor, reprodukcija iz časopisa Čovjek i prostor



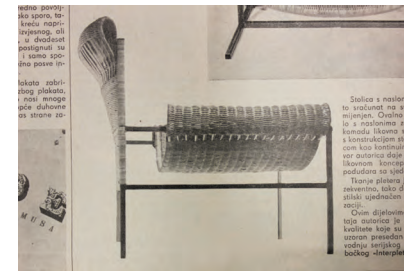
Pribor za jelo, rad u drvu



Pleteni stolac bez naslona



Skulptura / vaza u staklu



Stolac metalna konstrukcija s pletenim sjedištem i naslonom



Čaše, rad u staklu

Skopal Stella

— kiparica, keramičarka, profesorica
r. 1904. / Zagreb — 1992. / Zagreb

Keramičarka je i profesorica na Školi primijenjenih umjetnosti. Kiparski odjel Kraljevske akademije za umjetnost i obrt u Zagrebu upisuje 1924. godine. Na preporuku Ivana Meštrovića 1928. nastavlja studij keramike u Beču na Staatkunstgewerbe Schule, zatim na Kunstgewerbe Akademie, a 1933. usavršava se na privatnoj školi Herthe Bucher. U periodu od 1927. - 1939. godine izvodi preko 20 kamina i peći u zagrebačkim interijerima. Prva je hrvatska keramičarka koja, od 1938., proizvodi keramički nakit.

Kao židovka, za vrijeme rata radi u tvornici keramičkih pločica Appiani u Trevisu. Nakon kapitulacije Italije pridružila se partizanima. U Bariju 1943. provodi terapiju umjetnošću, odnosno rehabilitaciju ranjenika u savezničkoj američkoj vojnoj bolnici. Kasnije u Cozzanu radi kao keramičarka. Nakon rata od 1945. profesorice je na Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu, i tamo djeluje do 1965. U nastavu uvodi lončarsko kolo i tehniku vrtnje što predstavlja novost u pedagoškom radu i modernizaciju obrazovnog programa. Često surađuje s arhitektima na opremi interijera.

Na Svjetskoj izložbi u Parizu 1937. osvaja srebrnu medalju. Jedna od prvih hrvatskih keramičarka koja je oblikovala uporabne predmete za industrijsku proizvodnju. Dobila je Nagradu "Vladimir Nazor" za životno djelo 1974. godine.

Izlaganja (dio)

- Salon Ulrich, Zagreb, Stella Skopal, (samostalna izložba), 1935.
- Svjetska izložba, Pariz, 1937.
- Umjetnički paviljon, Zagreb, Izložba grupe šestorice partizana (O. Herman, F. Mraz, Z. Prica, N. Reiser, V. Rukljač, S. Skopal), 1946.
- The Kiln Club, Washington, Second Annual Exhibition of Ceramic Art, 1951.
- Yugoslav Ceramic Art, London, 1953.
- Galerija likovnih umjetnosti, Rijeka, Samostalna izložba, 1953.
- Internacionalna izložba keramike, Cannes, 1955.

- Zagrebački trijenale, Zagreb, 1955.
- Umjetnost i industrija, Beograd, 1956.
- Trijenale, Milano, 1957.
- Svjetska izložba, Bruxelles, 1958.
- Jugoslavenska izložba Keramika i tekstil, Oslo, 1964.

Nagrade (dio)

- Pariz, Srebrna medalja na Svjetskoj izložbi, 1937.
- Zagreb, Priznanje za stvaralaštvo Socijalističkog Saveza Konferencije za društvenu aktivnost žena, 1968.
- Zagreb, Spomen medalja Općeg Sabora grada Zagreba, 1970.



Fotografija

U seriji proizvoda za Marasku autorica razvija napredne forme boca od kojih se neke koriste kao prototipi za ispitivanje mogućnosti proizvodnih procesa tadašnjih industrija; boca, 1956.



Boce, 1956., IPU



Stella Skopal za lončarskim kolom, Škola primijenjene umjetnosti, Zagreb, 1948.



Kamin, keramika, Vila Schön, 1939., izvor: M. Baričević, Stella Skopal, Zagreb, ULUPUH, 2009.



Vrčevi, IPU



Boce, 1956., MUO



Profesorica Stella Skopal, Vesna Burić, Višnja Habunek, Jelena Belanji, profesorica Blanka Dužanec, Škola primijenjene umjetnosti, Zagreb, 50-ih



Servis za čaj, 1956.

Šimanović Tavčar Mirjana

— arhitektica primijenjene umjetnosti
r. 1930 / Zagreb

Arhitektica je čija se produkcija najčešće veže uz djelovanje u Studiju za industrijsko oblikovanje, SIO.

Na arhitektonskom odjelu Akademije primijenjenih umjetnosti diplomira 1955. U svojoj karijeri izrađuje namještaj i rasvjetna tijela te oprema interijere. Radovi nje i suradnika nastali u sklopu radne grupe SIO-a, javnosti su u idejnoj formi predstavljeni na izložbi “Stan za naše prilike” u Ljubljani 1956. Na XI. milanskom triennalu 1957. dobivaju međunarodno priznanje i srebrnu nagradu za seriju razvijenih stambenih ambijenata koje karakterizira oblikovanje cjelovitih rješenja prožetih umjetničkim tendencijama vremena, ali i zahtjevima industrijske proizvodnje. Riječ je o čisto industrijskim rješenjima koja odmiču individualističkom oblikovanju pripisivanom tadašnjoj produkciji primijenjenih umjetnosti.



Izlaganje

- Stan za naše prilike, grupa autora SIO, Ljubljana, 1956.
- XI. milanski triennale, kao članica grupe SIO, Milano, 1957.

Nagrada

- XI. milansko triennale: međunarodno priznanje i srebrna nagrada, u grupi autora SIO, 1957.

Fotografija

Pribor za jelo, redizajn klasičnog pribora - nespecifični detalji sužavanja na vratu, dizajn za Kordun, industrijska proizvodnja, 1968.



Hotel Beograd, 1970., kompletna oprema interijera



Pletena svjetiljka, objavljena u časopisu Arhitektura 13/1959.



Stan za Naše prilike, pleteni stolac kružne forme na fotografiji, rad autorice, 1956.



Drvena garnitura, niska klupa s kvadratičnim jastucima, koji se slobodno kombiniraju i stvaraju odnos punog i praznog, 1961.

Šribar Marta

— keramičarka, dizajnerica posuđa
r. 1924. / Sevnica ob Savi

Školu primijenjene umjetnosti završava 1950., a 1955. diplomira na Keramičkom odjelu Akademije primijenjenih umjetnosti u Zagrebu. Na studiju uči komponiranje uporabnih predmeta i servisa, izvodi stručne nacрте i upoznaje se s procesom proizvodnje.

Nakon završene Akademije zapošljava se 1957. u Jugokeramici kao dizajnerica u Odjelu prototipa, Pogon porculana. Za Jugokeramikin servis Triennale osvaja srebrnu medalju na XI. milanskom triennalu, a rad se i danas ističe svojom jednostavnom elegancijom. U svojoj karijeri oblikuje niz uporabnih keramičkih servisa, za kavu i jelo, te dekorativnih vaza za ugostiteljstvo.

Na II. zagrebačkom triennalu za rad set pepeljara Plitica osvaja drugu nagradu. Članica je grupe SIO čiji rad odlikuje koncipiranje i oblikovanje u potpunosti industrijskih objekata, koji odmiču individualističkom oblikovanju pripisivanom tadašnjoj produkciji primijenjenih umjetnosti.

izlaganja

- 1. zagrebački triennale, 1955.
- Izložba primijenjene umjetnosti, Dubrovnik, Rijeka, 1957.
- Jugoslavenska primijenjena umjetnost, Poljska, SSSR, Bugarska, 1957.
- XI. milanski triennale, kao članica grupe SIO, Milano, 1957.
- 2. zagrebački triennale, 1959.
- Oblikovanje, MUO, 1963.
- Savremena oprema stana, Ljubljana, 1964.
- 1. BIO, Ljubljana, 1964.
- Keramika, staklo, porculan, ULUPUH, SC, Zagreb, 1967.
- Izložba savremene keramike, Istanbul, 1967.
- 25. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza, 1967.
- 1. triennale keramike, Subotica, 1968.
- Zagrebački salon, 1969.
- 27. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza, 1969.
- Produkt dizajn, Umjetnički paviljon, Zagreb, 1970.

- 2. biennale umjetničke keramike, Vallauris, Francuska, 1970.
- 28. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza, 1970.
- Salon ŠPU: Keramika, porculan, staklo, 1971.
- Jubilara izložba povodom 20 godina ULUPUH-a, 1971.
- 29. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza, 1971.
- ŠPU Keramika 1, ULUPUH, MUO, 1972.
- 28. međunarodna izložba umjetničke keramike, Faenza, 1973.

Nagrade

- Nagrada grada Zagreba, 1957.
- XI. milanski triennale – Srebrna medalja, kao članica grupe SIO
- 2. zagrebački triennale – 2. nagrada, 1959.
- Diploma za dobro oblikovanje od Savezne privredne komore povodom Zagrebačkog velesajma (grupa: Šribar, Severin, Perhač – dekor) – za servis Arena, Grič, 1971./72./73./74.



Fotografija

Servis / Đezva za kavu Sonja, duhovita i lijepa reinterpretacija klasične đezve u porculanu, s naglašenim kontrastom bijele unutrašnjosti i plašta smeđe boje kave, serijska proizvodnja, Jugokeramika, 1965.



U Školi primijenjene umjetnosti na satu prof. Stelle Skopal



Servis za jelo Marte Šribar izložen na manifestaciji Stan za naše prilike, 1956.



Zdjela, s poklopcem, bijela, sjajna ocaklina. Kružni tlocr, bez ručki, Jugokeramika, 1963., MUO



Servis / Đezva za kavu Sonja, kontrast bijele unutrašnjosti i plašta smeđe boje kave, Jugokeramika, 1965., MUO



Servis, Jugokeramika, 1961., Izložen na Zagrebačkom salonu 1969.



Zdjeloca s kljunom, bijela sjajna ocaklina, Jugokeramika, oko 1968., MUO

Tomljenović Meller Ivana

— fotografkinja, dizajnerica, avangardna umjetnica
r. 1906. / Zagreb — 1988. / Zagreb

Fotografkinja je i dizajnerica, rođena 1906. u Zagrebu. Na Kraljevskoj umjetničkoj akademiji studira od 1924. do 1928., diplomirala je slikarstvo u klasi profesora Ljube Babića. U Beču upisuje Kunstgewerbeschule, poslijediplomski studij, gdje proučava metal. Nadahnuta predavanjem Hannesa Meyera, uz još nekoliko studenata prekida studij i odlazi u Dessau. Odjel fotografije na Bauhausu upisuje 1930. i studira kod Waltera Peterhansa. Nakon Bauhauza kratko u Berlinu radi scenografije za kazalište Wahler, surađivala je s Johnom Hartfieldom u berlinskom Piscator-Bühne teatru na Nollendorfplatzu. Također radi fotomontaže i plakate za filmove. Boravi i u Parizu, kao studentica književnosti na Sorboni.

Iako u njezinom opusu dominira fotografija ne treba zanemariti doprinos grafičkome dizajnu bauhausovskim oblikovnim principima. Osmišljava i producira projekte za reklamnu industriju kao i plakate te naslovnice knjiga koje karakteriziraju funkcionalnost, jednostavnost linija, kontrast, oštri rezovi, geometrizacija forme i upotreba kolaža.

U Pragu se 1933. udaje za Alfreda Mellera, ravnatelja tvrtke ROTA Pohybliwa reklama” koja je proizvodila mehaničke naprave za pokretne reklame, a Ivana Tomljenović Meller osmišljava izloge trgovina. U tim luminokinetičkim aranžmanima do izražaja dolazi autoričina inventivnost i umjetnički talent. Radi kao profesorica likovne kulture u Zagrebu i Beogradu. Svojim progresivnim stajalištima modernizira nastavu likovnog i povijesti umjetnosti.



Fotografija

Grafički dizajn, razrađena znak /ilustracija i tipografija logotipa. Skica za naručitelja. Izvor: Muzej avangardne umjetnosti, Kolekcija Marinko Sudac.

Reference

- Mehulić, Leila; Kolveshi Željka: Ivana Tomljenović Meller - Zagrepčanka u Bauhausu, katalog izložbe, Muzej grada Zagreba, 2010.
- Droste, Magdalena, 1998.: Das Bauhaus webt. Die Textilwerkstatt am Bauhaus; ein Projekt der Bauhaus-Sammlungen in Weimar, Dessau, Berlin.
- Ausstellungskatalog. Berlin. G-und-H-Verl. (Jahresausstellung des Arbeitskreises Selbständiger Kultur-Institute, AsKI., 1998.)
- Fotografie am Bauhaus (ed. J. Fiedler), exhibition catalogue, Bauhaus-Archiv, Berlin, 1990.



Naslovnica brošure "Diktatur in Jugoslawien", subverzivna fotomontaža, oko 1930.



Urbanistička vizija Praga, tuš, gvaš, kolaž; Prag, 1934., Izvor: Kolekcija M. Sudac, Virtualni muzej avangardne umjetnosti



Fotografija; Izlog, purani u Leipzigu, 1930., Leipzig



Predložak za plakat Rogožarsky – prvu srpsku tvornicu zrakoplova, tempera, 1936.



Portret 1941., katalog izložbe "Ivana Tomljenović Meller: Zagrepčanka s Bauhauza"



Plakat za najavu izložbe Nepotpune ženske realne gimnazije, Beograd, 1935.



izlog s aranžmanom, Djevojka s paunom, Prag, 1934.

Turković Greta

— kiparica, dizajnerica interijera i rasvjetnih tijela, ilustratorica
r. 1896. / Križevci — 1978.

Diplomirala je 1920. na kiparskom odjelu Kraljevske akademije za umjetnost i obrt. Od 1937. radi u radnji Contempora gdje izrađuje nacрте za željezo, bakar, mjed i srebro odnosno za stolove, ograde, okvire, zrcala, lustere i druga rasvjetna tijela. Radi i nacрте za druge materijale kao primjerice staklo, te je po njezinom nacrtu u Sloveniji u staklani Straža u Rogatecu izrađen set staklenog posuđa za hotel Dubrovnik u Zagrebu i za hotel Excelsior u Dubrovniku. Sudjeluje na restauraciji javnog tužilaštva i izrađuje izvedbeni nacrt i model lustera. Rasvjetnim tijelima oprema prostorije Ambasade FNRJ u Sofiji kao i Ministarstvo unutarnjih poslova NRH. Osim toga izrađuje nacрте za papir, kožu, sagove.

Za veliki ampelografski atlas, koji barunica Greta izdaje zajedno sa suprugom, izrađuje precizne ilustracije za preko pedesetak vrsta grožđa. Ljepota i stručnost atlasa rezultirali su visokim međunarodnim odlikovanjem *Diplome d'Honneur de l' Office International dala Vigne et du Vin* u Parizu 1957. godine.

Kao autorica drži do kvalitetnog zanata, primjene materijala i dobre funkcije načinjenog predmeta, a tek onda pažnju posvećuje likovnoj vrijednosti oblikovanih predmeta. Autorica se ponekad spominje i kao: Greta Turković Pexidr-Srica.



Fotografija

Zdjela / pladanj za posluživanje iz dva dijela, Trgovina umjetničkog obrta Contempore, Zagreb, 1937.

Citat

- Izlagala sam samo jednom, posve mlada. Na proljetnom salonu (cca. 1920). Uopće se ne držim umjetnikom. Kiparstvo je bilo privilegij muškaraca, ali meni je bilo sasvim prirodno i jedinstveno što sam se odredila za kiparstvo. Jako me vežu forme. — Večernji list, 18/3/1972.



Rasvjetno tijelo, detalji u interijeru hotela, impresivna kompleksna struktura, floralna forma



Ilustracija, cvijet, 1967.



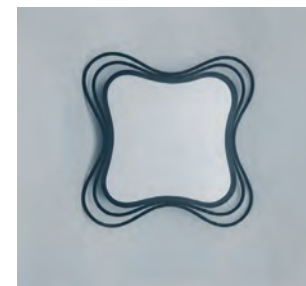
Portret autorice, Branko Balić, oko 1965.



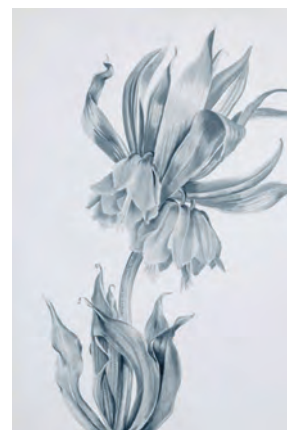
Čaše, rad u staklu



Servis za kavu, tri segmenta: kava, mlijeko, šećer; Trgovina umjetničkog obrta Contempore, Zagreb, 1937.



Ogledalo, metalni okvir, zanimljiva forma, oko 1940.



Ilustracija, cvijet, 1967.



Ljubiteljica i poznavateljica vina izdaje veliki ampelografski atlas

Vuković Jasna

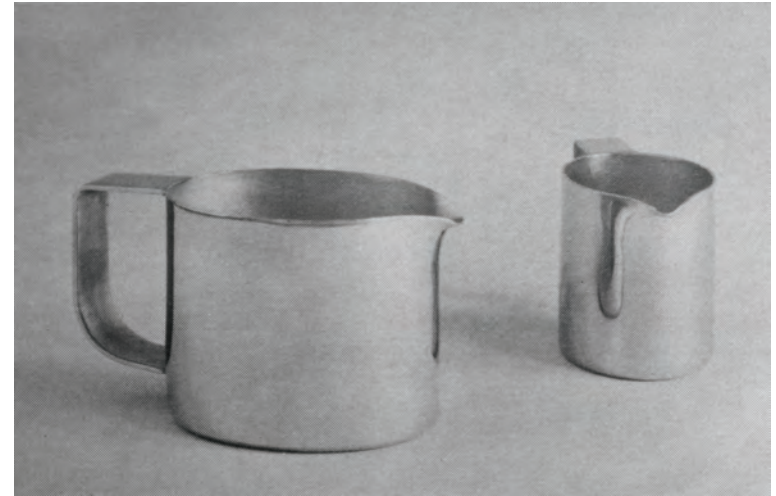
— dizajnerica, industrijsko i dekorativno oblikovanje
r. 1958. / Zagreb

Završila Školu primijenjene umjetnosti na Odjelu plastičnog oblikovanja iz područja likovnih tehnika industrijskog i dekorativnog oblikovanja. Radni vijek punih 37 godina provodi u tvornici Kordun Karlovac gdje projektira i razvija asortimane posuđa i pribora za jelo od nehrđajućeg čelika. Jedna je od osnivačica društva Kordun Lav. Društvo je poznato ime za visokokvalitetne proizvode.

Neki od modela njenog dizajna pribora za jelo, serije: Dubrovnik i Vinodol, zaštićeni su u Državnom zavodu za intelektualno vlasništvo te im je pri Hrvatskoj gospodarskoj komori dodijeljen znak hrvatske kvalitete.

Sudjeluje na brojnim izložbama, sajmovima i promocijama tvrtke, dok od inozemnih sajмова posjećuje *Macef* Milano, *Ambientu* Frankfurt, te *Maison & Objet* u Parizu.

Razvoj svakog pojedinog proizvoda započinje ispitivanjem tržišta, nakon čega se rješenja razrađuju u timu s tehnolozima kako bi se optimizirala funkcionalnost i estetska vrijednost proizvoda te dodatno pospješila uspješna serijska proizvodnja.



Fotografija

Vrčić za mlijeko, nehrđajući čelik, dimenzije: xxx x xxx cm. Elegantna forma. Industrijska proizvodnja za Kordun, oko 1970.

Mapiranje ženske prisutnosti

Ana Bedenko

Projekt Dizajnerice 1930. — 1980.: kontekst, produkcija, utjecaji pokrenut je 2014. s ciljem rasvjetljavanja ženske prisutnosti i njezinih implikacija na hrvatskoj dizajnerskoj sceni.[1] S obzirom da su ga inicirale profesionalne dizajnerice moglo bi se reći da primarni impuls za ovaj tip rodno “ekskluzivnog” istraživanja bila upravo potreba da se identificiranjem prethodnika odnosno prethodnica steknu novi uvidi u povijest i evoluciju vlastite profesije.

Naslov projekta “Dizajnerice”, namjerno je odabran kako bi se izbjegla jezična zamka i pogrešna pretpostavka da su žene bile samo pasivne prolaznice, a ne i jednakovrijedne protagonistice u odabranim poljima. Korištenje termina *woman (female) designer* i *female design* u engleskom prijevodu, s ciljem naglašavanja prisutnosti dizajnerica, nekad vodi do ideje da su “ženski” dizajn/umjetnost/arhitektura unificirane, ideološke kategorije. No, riječima G. Pollock, interpretirati djela žena isključivo kroz prizmu njihove “ženskosti” značilo bi reproducirati tautološki postulat koji nas ne može podučiti tomu što znači biti ženom te djelovati i stvarati iz pozicije žene.[2] Potencijalna zamka ove vrste projekta je mogućnost da se, u nastojanju otkrivanja i potvrđivanja uloge i doprinosa žena u određenoj profesionalnoj niši, nehotice omalovaži odnosno reducira njihovo aktivno sudjelovanje upravo tim svođenjem nečijeg rada na isključivo žensku sferu koja egzistira u svojevrsnom vakuumu. Stoga bi istraživanje ženske povijesti dizajna trebalo temeljito revidirati u širem kontekstu narativa povijesti hrvatskog dizajna, neovisno o njegovoj fragmentarnosti ili manjkavosti. Tekst će dati uvid u tijek istraživanja, prezentirati rezultate i ugrubo ocrtati razvojnu liniju “ženskog” dizajna kroz leću političkih i društveno-ekonomskih promjena.[3]

Metodologija istraživanja

Početak istraživanja obilježilo je razmjerno neselektivno prikupljanje podataka koje je trebalo dati prvi uvid u kvantitativni aspekt zadatka. Velik broj imena prikupljen je istraživanjem arhivske građe ULUPUH-a, a s obzirom da je Hrvatsko dizajnersko društvo osnovano tek 1985. to je bilo logično i jedino mjesto za

početak istraživanja. Od samog početka postojala je zamjetna diskrepancija u stupnju obrade odnosno istraženosti pojedinih imena. Opusi dizajnerica poput Ivane Tomljenović Meller[4] ili zaposlenica Jugokeramike[5] ekstenzivnije su obrađeni te čak prezentirani u formi izložbi i kataloga. Druga imena, kao što su Jagoda Kaloper, Sanja Iveković i Jagoda Buić stekle su renome u drugim umjetničkim disciplinama kao što su film ili vizualne umjetnosti, no njihov je doprinos domeni dizajna marginaliziran ili čak potpuno nepoznat široj javnosti. Podatke o ženama koje unatoč dugogodišnjim i cjeloživotnim karijerama na polju industrijskog dizajna ili strojarstva nisu bile zastupljene u stručnoj literaturi trebalo je pak potražiti u obiteljskim arhivima ili stupiti osobno s njima u kontakt ukoliko je bilo moguće.

Također, građa korištena u istraživanju nalazi se raspršena unutar nekoliko institucija[6] pa je prikupljanje podataka bio spor proces koji je zahtijevao dugotrajno i temeljito pretraživanje arhiva, časopisa i različitih publikacija. No, najveća prepreka u sustavnom pronalasku informacija činjenica je da je nakon raspada Jugoslavije većina tvornica zatvorena, a njihovi bogati arhivi nepovratno izgubljeni.

Pitanje konteksta i vremenskog okvira

Zbog velikog broja imena koja pripadaju različitim razdobljima 20. stoljeća i različitim društveno-političkim sustavima, prva je faza projekta ciljano izbjegla prikazati i rastumačiti profil pojedine dizajnerice u svjetlu kompleksnosti specifičnog konteksta. Umjesto toga, cilj je bio napraviti pregled ženske povijesti dizajna. Prikupljanjem podataka htjeli smo odgovoriti na (vlastito) pitanje tko su bile ili još uvijek jesu hrvatske dizajnerice u nadi da će se naknadno, kroz razlike u njihovim karijerama, profesionalnim putovima i preprekama s kojima su se suočavale, iskristalizirati obrazac koji bi nam pomogao rekonstruirati kako je vrijeme u kojem su djelovale utjecalo na njihove profesionalne živote.

U ovoj fazi projekta vremenski okvir određen je na razdoblje između 1930. i 1980. pa tako zastupljena desetljeća ugrubo pripadaju razdoblju tzv. Druge Jugoslavije.[7] Raniji period ne pripada teritoriju dizajna u "modernom" smislu termina već se prvenstveno odnosi na umjetnički obrt. To je razdoblje definitivno pod snažnim utjecajem Bauhaus te se doprinos umjetnica i dizajnerica kao što su Ivana

Tomljenović Meller i Otti Berger neupitno morao istražiti i uključiti. Međutim, tek nakon 1945. nastaju uvjeti koji su omogućili razvoj dizajna u modernom smislu, odnosno politička i gospodarska sklonost modernizaciji i suvremenoj industrijskoj proizvodnji.[8]

Stoga dio naslova projekta koji se odnosi na kontekst u ovom trenutku može zavarati. Potrebno je više vremena i dodatni istraživački napor kako bi se ilustrirala pripadajuća povijesna mizanscena svake pojedine dizajnerice no to je svakako jedan od potrebnih budućih koraka. Ova povijesna rekonstrukcija odvija se u atmosferi pojačanog interesa za hrvatski dizajn i arheoloških nastojanja sistematizacije njegove povijesti i teorijskog razvoja.[9] No, rezultati su još uvijek oskudni, riječ je prvenstveno o slijedu nekoliko već poznatih muških imena često iz drugih srodnih disciplina poput arhitekture što je i razumljivo s obzirom na nedostatak kontinuirane edukacije na području dizajna kroz lokalnu povijest.

Govoreći o povijesti hrvatskog dizajna, unutar istraživanjem zastupljenog perioda, ocrtavaju se okvirno četiri faze.[10] Prvo je ponešto utopijsko razdoblje koje je pokrenula nagla poslijeratna industrijalizacija i značajan porast broja gradskog stanovništva. Period je to koji je veličao znanost, tehnologiju i industrijski razvoj, a sve stopljeno u potpunu plastičku sintezu.[11] Dizajner je preuzeo ulogu odgajatelja javnosti, stanovi postaju didaktička okruženja za stjecanje vizualne pismenosti, svojevrsni poligoni za reprogramiranje društva.[12] Bila je to vrlo ambiciozna, iako donekle utopijska ideja. Umjetnička zajednica htjela je mijenjati svijet, a dizajn kao disciplina davanja forme predmetima i fenomenima činila se savršenim "holističkim" alatom unapređenja ne samo fizičkog okruženja nego i kvalitete života, duševnog stanja i međuljudskih odnosa.

No, ideja uvođenja umjetnika u industrijski proces kako bi se stvarao dizajn nedovoljno je nerazvijen i relativno pogrešan konceptualni temelj za razvoj i njegovanje metodologije dizajna. To je proces čija kompleksnost daleko nadilazi jednostavnu ideju spajanja kreativne sile u formi umjetnika s tvorničkim pogonom. Tijekom 1960-ih postupno raste interes za znanost i tehnologiju što je nesumnjivo odraz utjecaja Hochschule für Gestaltung (HfG) iz Ulma koja je zatvorena 1968. Evidentan je značajan napor da se industrijskom dizajnu izgradi ozbiljnija teorijska i terminološka baza. Ključni postulati naslijeđeni iz '50-ih metodološki se elaboriraju, a njihov teorijski pristup dizajnu zasnovan na ideji "umjetnika u industriji" kritički se preispituje na ozbiljnijoj znanstvenoj podlozi.[13]

Načelo znanosti i tehnologije vidljivo je i u organizaciji Novih Tendencija u Zagrebu, niza međunarodnih izložbenih manifestacija, koje su ispitivale razvoj znanosti i računalnih tehnologija te svih mogućnosti koje je njihova evolucija podrazumijevala.[14] Dok je razdoblje 1950-ih i 1960-ih relativno temeljito obrađeno, pitanje povijesnog narativa hrvatskog dizajna 1970-ih i 1980-ih ostaje nedovoljno istraženo, a naročito niša industrijskog odnosno produkt dizajna. Godine 1990-te obilježavaju prekid i ozbiljnu promjenu dinamike s jugoslavenskom političkom, ekonomskom i kulturnom sferom te ih je potrebno obraditi zasebno u budućim fazama projekta.

Dizajnerice i njihovi opusi

Zbog iznimno heterogenog karaktera zastupljenih dizajnerica, u ovom ćemo trenutku dati prikaz tek nekoliko imena i opusa te njihovih kontekstualiziranih, iako mjestimice nužno pojednostavljenih, povijesnih pozadina. Kriterij raznovrsnosti selekcije odabran je s namjerom prikaza široke palete domena u kojima su dizajnerice djelovale.

Škola za primijenjenu umjetnost i dizajn[15] sa svojom bogatom tradicijom primijenjenih umjetnosti, a posebno keramike obrazovala je velik broj žena. Značajan doprinos području industrijskog dizajna ogleda se u suradnji škole s tvornicom Jugokeramike[16] koja je osiguravala stipendije učenicama i naknadno ih zapošljavala po završetku školovanja, a većinom je zapošljavala upravo žene.[17] Dizajnerice koje su radile za Jugokeramiku (Odjel prototipa) su primjerice Jelena Antolčić, Marta Šribar, Dragica Perhač Hercigonja i Mila Petričić. Za edukaciju mladih dizajnerica zaslužne su između ostalih pionirke moderne hrvatske keramike Blanka Dužanec i Stella Skopal. Njihova progresivna obrazovna i pedagoška načela kao i novi metodološki pristupi doprinijeli su formiranju generacije vrsnih industrijskih dizajnerica.

Velik broj učenica školovanje je nastavilo na Akademiji primijenjenih umjetnosti[18], progresivnoj instituciji koja je uvela studiozniji pristup dizajnu koji će se krajem '50-ih i '60-ih dodatno razvijati na znanstvenijim i metodološki ozbiljnijim temeljima pod utjecajem Hochschule für Gestaltung (HfG)[19]. Dizajnerice okupljene oko Jugokeramike pokazale su da, suprotno uvriježenom mišljenju, medij keramike ne pripada isključivo sferi dekorativnog nego je aktivni čimbenik industrijskog razvoja i važan agens u

implementiranju načela vizualne pismenosti kroz životni prostor odnosno suvremeni industrijski dizajn.

Neke od dizajnerica keramičarki, poput Milane Hrzić Balić, većinom su proizvodile svoje radove u malim serijama te u tom slučaju ne možemo govoriti o masovno proizvedenim predmetima.

Njezina suradnja s Julijom Pavelić-Glogoški, grafičkom dizajnericom i dizajnericom ambalaže, demonstrira svijest o potrebi kolektivnog rada i integralnog razvoja proizvoda – od proizvodnje i pakiranja do stvaranja vizualnog identiteta. Nešto manje optimističnu sliku daje Tomislav Kožarić[20] kada hvaleći njihov rad naglašava da je on ručno izrađen bez nade u masovnu proizvodnju te da se industrijski dizajn ustvari transformirao u svoju antitezu – fetiš.[21]

Mirjana Šimanović Tavčar[22] i Milica Rosenberg Bjelović[23] jedne su od malobrojnih arhitektica ranijeg razdoblja[24], a redovito su djelovale u suradnji s hrvatskim arhitektima. Tekstili Slave Antoljak[25] prikazani su na prestižnim izložbama uz djela renomiranih hrvatskih arhitekata i dizajnera kao i tekstili Jagode Buić. Djela Antoljak objavljena su u raznim stručnim publikacijama i časopisima kao što su Čovjek i prostor ili Arhitektura, a Ljubica Kočica Ratkajec, dizajnerica stakla, sudjelovala je u didaktičkoj izložbi Porodica i domaćinstvo.[26]

S dolaskom više tržišno orijentiranog gospodarstva 1960-ih, komercijalna sfera i grafički dizajn nastavili su se pojačano ispreplitati.[27] Rad grafičke i tekstilne dizajnerice Marije Kalentić[28] posebno je plodan u kontekstu tvornice kozmetike Neva. Kao autorica cjelovitih vizualnih identiteta, Kalentić je desetljećima radila za Nevu.[29] Njezin bi opus bilo potrebno istražiti u svjetlu relativno novog jugoslavenskog potrošačkog društva[30] i svih njegovih implikacija od nerijetko podcijenjene discipline dizajna ambalaže do latentne ideologije industrije ljepote i društvenog konstrukta žene kao pasivne potrošačice.

U kontekstu povijesti i istraživanja industrijskog dizajna posebno je upečatljiv i gotovo zapanjujuć primjer Blaženke Kučinac. Arhitektica i prvenstveno dizajnerica namještaja vrlo bogatog portfolia Kučinac je gotovo u potpunosti odsutna u recentnijim istraživanjima povijesti dizajna.

Velik broj dizajnerica bio je aktivan u polju grafičkog dizajna. Intrigantni su primjeri Sanje Iveković i Jagode Kaloper prvenstveno stoga što su obje autorice stekle renome i profesionalno se ostvarile u drugim umjetničkim sferama.[31] Rad Sanje Iveković obuhvaća

dizajn plakata[32] te knjiga i drugih publikacija. Radila je za Hrvatski grafički zavod i izdavačku kuću Zora, a sama kaže da je bila jedna od rijetkih žena zaposlenih u HGZ-u.

Nada Falout još je jedno ime koje je donekle zaobiđeno u istraživanjima dizajna plakata 1970-ih i 1980-ih. Falout je izvela niz plakata za kazalište Gavella i Hrvatsko narodno kazalište u Zagrebu koji svjedoče o njezinoj upućenosti i sklonosti suvremenim kretanjima. Premda njezin rad nije u potpunosti neobrađen i nevaloriziran, povijesni narativ dizajna plakata u Hrvatskoj od kasnih 1960-ih do 1980-ih uglavnom perpetuira grafički trijumvirat koji čine Mihajlo Arsovski, Boris Bučan i Boris Ljubičić.[33]

U sferi strojarstva i tehnologija potrebno je spomenuti dvije autorice – Mariju Jeličić Plavec i Jasenku Mihelčić. Jeličić Plavec radila je na Odjelu za dizajn Instituta Rade Končar za elektrotehniku gdje je sudjelovala u istraživanju i razvoju proizvoda. Objavila je nekoliko stručnih članaka, a 1980. stekla i magistarsku titulu.[34]

Jasenka Mihelčić, u ovoj fazi istraživanja najmlađa zastupljena dizajnerica, djelovala je primarno na području dizajna strojarstvih alata, njihova razvoja i implementacije, a kasnije i kao grafička dizajnerica.[35] Članica je tima za razvoj proizvoda na Fakultetu strojarstva i brodogradnje, jedna je od osnivačica Hrvatskog dizajnerskog društva, a sudjelovala je i u osmišljavanju dijela nastavnog programa Studija dizajna Sveučilišta u Zagrebu.

Grane dizajna kroz rodnu prizmu

Nije slučajnost da je većina dizajnerica stekla profesionalni autoritet i kredibilitet upravo u područjima koja se tradicionalno smatraju “ženskima”. To bi stajalište moglo implicirati da su dotična polja ili vještine primjerenije ženama odnosno da su žene preodređene da budu uspješnije u tim nišama. No, taj je način rezoniranja zamka koju treba izbjegavati. Rad muškaraca povijesno je bio cjenjeniji dok se industrijski dizajn smatrao ozbiljnijim i važnijim poljem od primjerice tkanja. Nije slučajnost da su “manje ozbiljne” grane dizajna na ovaj ili onaj način bile povezane s vođenjem kućanstva, odgojem djece, fizičkom ljepotom i dr. Uloge koje su tradicionalno pripadale muškarcima vežu se uz kulturu, a ženske uz prirodu te se na taj način perpetuira binarnost racionalno-iracionalno.[36]

Judy Attfield uočava da ženski rad, ako uzmemo u obzir epitetima kojima ga se kvalificira kao što su meko, suptilno,

dekorativno, postaje istovjetan s formom, onim što je izvanjsko i površno. Logički i znanstveni imperativi, tehnologija i znanost odnosno funkcija pripisuju se muškarcima. Iz te jednakosti proizlazi, ako je voditi se funkcionalističkim postulatima, da forma slijedi funkciju što iznova dovodi žene u podređenu poziciju.[37] Razlog tomu zašto žene biraju određena profesionalna polja, ili su pak u njih usmjerena, leži u rodnim prefiksima koji se pripisuju pojedinim zanimanjima. naposljetku, čak i u sklopu jedne iznimno progresivne institucije kao što je to bio Bauhaus, nazadna rodna politika Waltera Gropiusa onemogućavala je žene da upišu arhitektonski odjel te su bile usmjeravane na druge “ženama primjerenije” odsjeke.

Maroje Mrduljaš uvjerljivo je ustvrdio da su primijenjene umjetnosti u Hrvatskoj nepravедно zapostavljene i podcijenjene u usporedbi s industrijski masovno proizvedenim predmetima.[38] Štoviše, zemlje s puno čvršćom i bogatijom tradicijom dizajna poput Finske ili Švedske cijene zanatsku tradiciju, ručno proizvedene predmete te materijale poput drveta, stakla i vune. Vrijednost i značaj rukom izrađenih tradicionalnih proizvoda istaknuo je i Radoslav Putar kada je pisao o izložbi Skandinavski dizajn održanoj u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu. Smatrao je da obrt i ručna izrada predmeta mogu poslužiti kao platforma za relevantna istraživanja prototipa i eksperiment te kao vrijedan dodatak industrijskoj masovnoj proizvodnji.[39]

Čini se da je to smjer u kojem je krenuo recentni hrvatski dizajn. No, zbog relativno visokih cijena proizvedeni predmeti imaju dosta usku publiku. Nerijetko ih prati aura ili barem glas ekskluzivnosti i elitizma, a ciljanu publiku čine prvenstveno mladi profesionalci iz kreativnih industrija. Socijalna komponenta ili agenda najčešće se gubi u procesu, a s njom i veza s prošlošću.[40] Stigma “ženskog” ili “ženstvenog” pak nije u potpunosti izgubljena. U objašnjenju svoje odluke relativno nedavnog natječaja jedan od članova žirija pohvalio je pobjednički rad i dodao kako su velik dio novijeg hrvatskog dizajna stvorile žene te da možemo uočiti pojavu tzv. ženskog pisma[41] u domeni dizajna. Često korištena sintagma dvosjekli je mač, odnosno ne predstavlja optimalan način promatranja i valoriziranja dizajna koje rade žene nasuprot Dizajnu s velikim D (koji rade muškarci) – što bi u tom kontekstu bilo “muško pismo” ako ga ne prihvatimo usvojiti kao normativni i preskriptivni formalni jezik?

Jednom kada se prikupe sva imena, ključno je sagledati ih u specifičnoj situaciji djelovanja i nepristrano, bez sentimentalnosti procijeniti kvalitetu i značaj njihova rada posebice nakon što se rasvijetli šira (jugoslavenska) slika. I premda usporedbe s djelima muških kolega možda neće biti u potpunosti pravedne[42], rad dizajnerica potrebno je vrednovati u cjelovitosti njihova konteksta. Neovisno o potencijalnim manjkavostima i očiglednom previdu (ignoriranju) njihova sudjelovanja projekt je donio niz imena koja govore u prilog tome da doprinos žena sferi dizajna nipošto nije bio zanemariv. Grane struke u kojima su djelovale heterogenog su karaktera. Većina opusa mogla bi se smjestiti u područja keramike, stakla i tekstila. No, postoji i određen broj autorica koje su radile u tradicionalno doživljavano muškim sferama struke što pokazuje da su jednak uspjeh postizale i u više tehnološkim "tvrdim" disciplinama i to u razdoblju kada su društveno-ideološki konstrukti često predstavljali prepreku na njihovom profesionalnom putu.

Tekst je izvorno objavljen na: MoMoWo International Conference, Mapiranje ženske prisutnosti (Female Design History in Croatia, 1930 — 1980: Context, Production, Influences — Tracing the Female Presence)

Ana Bedenko, MA iz francuskog jezika i književnosti te povijesti umjetnosti. Sudjelovala je u hrvatskom timu na 14. bijenalu arhitekture u Veneciji, a od 2014. sudjeluje na projektu Dizajnerice 1930-1980: kontekst, produkcija, utjecaji. Trenutno radi kao pripravnica u Dokumentacijskom i informacijskom odjelu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu te asistentica na izložbama. Piše za časopise Kontura i Vijenac te radi kao nezavisna prevoditeljica.

[1] Povijesno gledano dizajnerska scena donekle je problematičan termin jer za sada nemamo jasno iskristaliziranu sliku povijesti hrvatskog dizajna i svih protagonista. Povijesni se narativ koncentrira primarno na 1950-te i 1960-te dok kasnija razdoblja nisu sustavno i temeljito istražena.

[2] Griselda Pollock, "(Feministička) socijalna povijest umjetnosti?" u Ljiljana Kolečnik (ur.), *Umjetničko djelo kao društvena činjenica*, (Zagreb: IPU, 2005), 268.

[3] Zbog širine obuhvaćenog povijesnog razdoblja u ovom se stadiju istraživanja nismo detaljnije posvetili društveno-povijesnoj kulisi pojedinih dizajnerica. Tekst nastoji ocrtati moguće istraživačke trajektorije i na taj način služiti kao pregled ili arhiv tema koje je potrebno obraditi.

[4] Bauhaus Ivane Tomljenović Meller: Radovi iz Kolekcije Marinko Sudac, Radnička Galerija

http://www.avantgarde-museum.com/production/_files/file/admin/Bauhaus-IT-Meller_katalog.pdf

(pristupljeno 16. travnja 2015)

[5] Koraljka Vlajo, (ur.), *Porculanski sjaj socijalizma, Dizajn porculana Jugokeramika - Inker 1953. - 1991. katalog izložbe* (Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2010)

[6] Muzej za umjetnost i obrt; ULUPUH, Arhiv likovnih umjetnosti, HAZU (ARLIKUM), Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu i dr.

[7] 1945. – 1990.

[8] Feđa Vukić. Prilog poznavanju teorije dizajna u Hrvatskoj

<http://hrcak.srce.hr/18282>, (pristupljeno 20. travnja 2016)

[9] hrvatski dizajneri, u nastojanju da steknu uvid u djelovanje svojih prethodnika i razvoj same struke, pokrenuli su nekoliko istraživačkih projekata (*Designed in Croatia*, *Iskopavanja: sudi knjigu po koricama, Dizajniranje SC-a etc.*), naknadno prezentiranih u Galeriji HDD-a u Zagrebu.

[10] Razdoblje od 1930-ih do 1950-ih, 1950-te, 1960-te, 1970-te i 1980-te

[11] Totalna plastička sinteza jedan je od ključnih koncepata grupe EXAT 51. Članovi grupe zagovarali su nužnost eksperimentiranja i brisanje granica između tzv. čiste i primijenjene umjetnosti.

[12] U časopisu 15 dana arhitekt Andrija Mutnjaković objavio je seriju od 12 didaktičkih članaka (1959-1960) o namještanju doma: Historijski i suvremeni namještaj, Organizacija stana, Spavaća soba, Dnevna soba, Kuhinja, Dječja soba, Kombinirana soba, Suvremeni namještaj, Mali predmeti u stanu, Oblikovanje predmeta svakodnevnog upotrebe, Ambijent stana, Naš stan.

[13] Feđa Vukić. Prilog poznavanju teorije dizajna u Hrvatskoj

<http://hrcak.srce.hr/18282>, (pristupljeno 20. travnja 2016.)

[14] Treća i četvrta izložba primarno su se posvetile propitivanju uloge računala u umjetničkom stvaralaštvu i u životu općenito.

[15] Škola primijenjenih umjetnosti i dizajna u Zagrebu nasljednica je Obrtne škole utemeljene 1882. Sadašnje ime datira iz 1985.

[16] Tvornica je osnovana 1948. no sama zgrada dovršena je tek 1951.

[17] Koraljka Vlajo u knjizi *Porculanski sjaj socijalizma* objašnjava kako je ova specifična rodna politika uzrokovana primarno "ženskim" karakterom umjetnosti keramike i porculana te navodi svjedočanstva studentica kojima su njihove profesorice rekly da bi im u slučaju da su muškarci savjetovale da radije upišu odjel kiparstva.

[18] Akademija primijenjene umjetnosti otvorena je 1948, a zatvorena 1954. Branka Frangeš Hegedušić, suosnivačica i koautorica nastavnog plana Akademije, cijenjena hrvatska slikarica, umjetnica tekstila i čipke te pedagoginja prva je i jedina ravnateljica ove prestižne institucije. U sklopu Akademije utemeljila je prvi visokoobrazovni za tekstil i dizajn kostima i podučavala je akt. Također je jedna od osnivačica ULUPUH-a 1950-ih.

[19] Znanstvenije shvaćanje dizajna posebno je prisutno u radu Tomasa Maldonada, ravnatelja HfG koji je zagovarao integralan i metodološki pristup dizajnu. vidi: Maldonado, Tomas; Gui Bonsiepe, Znanost i dizajn, Bit International, 4(1969.): 29-51

[20] Tomislav Kožarić. "Fetišizam industrijskog oblikovanja: U povodu izložbe "Urbanizam, arhitektura, oblikovanje" na "Zagrebačkom salonu 1966.", Čovjek i prostor 160-161 (1966):14.

[21] Vesna Vuković primjećuje sličnu tendenciju u suvremenom hrvatskom dizajnu, vidi: Vuković, Vesna, Dizajn: od proizvodnje za život do životnog stila, Bilten <http://www.bilten.org/?p=14211>

[22] Šimanović Tavčar jedna je od nagrađenih sudionika Milanskog trijenala 1957. Sudjelovala je i na izložbi Stan za naše prilike u Ljubljani (1956). vidi: Arhitektura 1-6 (1956): 49

[23] Rosenberg je također radila u staklu, a njezino je stvaralaštvo cijenio Radoslav Putar koji ju je nazvao jedinom autentičnom dizajnericom u moru kiča.

[24] Termin "ranije" koristi se u kontekstu projekta, odnosno znači da su navedene arhitekture djelovale već ranih 1950-ih.

[25] Antoljak je dobitnica treće nagrade za primijenjeni tekstil za sjedeći namještaj na prvom izdanju Zagrebačkog trijenala 1955.

[26] Porodica i domaćinstvo niz je didaktičkih izložbi održanih u Zagrebu između 1957. i 1960. vidi: Galjer, Jasna i Ceraj, Iva. "Uloga dizajna u svakodnevnom životu na izložbama Porodica i domaćinstvo 1957.-1960.", Radovi Instituta za povijest umjetnosti 35, (2011): 277-296.

[27] Kao odgovor na ekonomsku reformu 1965 čiji je cilj bio uvesti više tržišno orijentiran socijalistički sustav odnosno pojačanu integraciju u međunarodnu tržišnu sferu.

[28] Kalentić je studirala na Akademiji primijenjene umjetnosti u Zagrebu.

[29] Izvrsnu studiju opusa Marije

Kalentić dala je Koraljka Vlažo u izložbi Marijina industrija ljepote: Marija Kalentić i "Neva", dizajn ambalaže 1963.-1985. Delikatan i promišljen dizajn kataloga, svojevrsan hommage rafiniranim i razrađenim ambalažama M. Kalentić djelo je studija Bilić_Müller, ženskog dizajn dvojca iz Zagreba.

[30] Većina opusa M. Kalentić nastaje u širokom razdoblju 1960-ih, 1970-ih i 1980-ih godina.

[31] S. Iveković i J. Kaloper bile su aktivne protagonistice Nove umjetničke prakse. Iveković navodi da je grafički dizajn za nju prvenstveno bio alat privređivanja koji joj je omogućavao nesmetano bavljenje umjetničkim radom te nikad nije imala potrebu ispreplitati te dvije sfere djelovanja.

[32] Dizajn plakata bio je važna umjetnička forma unutar sinergijske atmosfere Nove umjetničke prakse s obzirom na sklonost protagonista korištenju gerilskih akcija oglašavanja i tretiranju grafičkog dizajna kao integralne sastavnice konceptualnih ili novomedijskih umjetničkih radova.

[33] Značajan korak napravljen je 21. siječnja 2016 kada je otvorena izložba kazališnih plakata Nade Falout u Kabinetu grafike HAZU

[34] Tema magistarskog rada Jeličić Plavec je Analiza uredskog radnog prostora iz čovjekove perspektive. Jeličić Plavec autorica je više članaka koji se bave dizajnom i tipizacijom radnog mjesta te pokazuju visoku svijest o potrebi znanstveno utemeljenog oblikovanja okoline i rezumijevanja socioloških i psiholoških aspekata dizajna prostora u skladu s potrebama čovjeka.

[35] Mihelčić je autorica vizualnog identiteta za tvornicu Prvomajska u kojoj je bila zaposlena.

[36] Cheryl Buckley, "Made in Patriarchy: Towards a Feminist Analysis of Women and Design (1986)" u Feđa Vukić (ur.), Teorija i povijest dizajna: Krićka antologija, (Zagreb: golden marketing – tehnička knjiga, 2012) 390.

[37] Judy Attfield, "Form/Female Follows Function/Male: Feminist

Critiques of Design", u Feđa Vukić (ur.), Teorija i povijest dizajna: Krićka antologija, (Zagreb: golden marketing – tehnička knjiga, 2012) 403.

[38] Maroje Mrduljas i Mirko Petrić, "Komunikacija ili manipulacija sitnim 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."

<http://www.zarez.hr/clanci/komunikacija-ili-manipulacija-sitnim-strastima> (pristupljeno 2. svibnja 2016.)

[39] Radoslav Putar, "Skandinavski oblik: izložba u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu", Vijesti muzealaca i konzervatora Hrvatske 5 (1962), 134-137

[40] Vesna Vuković Dizajn: od proizvodnje za život do životnog stila, Bilten <http://www.bilten.org/?p=14211>

[41] Primjedba o ženskom pismu zacijelo se odnosi na minimalistički i delikatan dizajn rada – neobične zbirke poezije studija Bilić_Müller Studio. No, vjerojatnije je da je autorski naglasak u samom radu bio na subverzivnom i ironičnom postupku kolažiranja modnih reklama umjesto poezije. Prema C. Buckley jedan od prvih koraka je prepoznavanje ideološke prirode izraza kao što su ženski/ženstven, suptilan, dekorativan u kontekstu rada dizajnerica.

[42] Linda Nochlin, "Why have there been no great women artists?"

http://davidrifkind.org/fiu/library_files/Linda%20Nochlin%20Why%20have%20there%20been%20no%20Great%20Women%20Artists.pdf (pristupljeno 13. ožujka 2016)

Mjesto revizije svake buduće povijesti dizajna

Ivana Mance

Od inicijative da se uspostavi digitalni arhiv dizajnerica, do pisanja povijesti koja će utvrditi njihov udio i utjecaj u povijesnom razvoju dizajna u cjelini (u predviđenom vremenskom opsegu i implicitnom povijesno-političkom okviru), dugačak je i neizvjestan put. Premda nesumnjivo vođen željom da se uđe u trag “ženskoj” participaciji u jednom općem fenomenu odnosno da se nekako popuni nedostatak ženskih autorskih imena u povijesnoj svijesti i kulturi dizajna, ovaj projekt prije svega ukazuje na neke temeljne probleme vezane uz povijesno sagledavanje, pa i razumijevanje dizajna općenito. Nadobudno otpočevši rad na projektu s očekivanjem da će imena dizajnerica i pridruženi im opusi sami od sebe izroniti iz povijesnog zaborava odnosno odazvati na poziv onih koje su napokon shvatile da “ženski dio ekipe” nedostaje, projektni se tim našao pred nizom za istraživanje povijesti dizajna zapravo konstitutivnih izazova. Za povijesnu dokumentaciju koja se očekivala naći pokazalo se da je manjkava ili nepostojeća; dok je produkciju na području grafičkog dizajna još i moguće locirati budući da je svojim reprezentativnim dijelom vezana uz područje tzv. visoke kulture, pa je kao takva ušla u sferu interesa tradicionalne povijesti umjetnosti odnosno u sustav muzealizacije i arhivske pohrane, povijesne izvore o produkciji na području industrijskog i produkt dizajna progutao je povijesni mrak. Veći dio industrije koja je upošljavala struku dizajnera više ne postoji; prelaskom iz društvenog u privatno vlasništvo odnosno gašenjem proizvodnje, zajedno s ostalom infrastrukturom zagubili su se arhivi i pismohrane, materijali koji bi mogli nešto reći o sudbinama profesionalki koje su ondje provele svoj radni vijek. Uz rijetke izuzetke gdje se takva dokumentacija ipak očuvala, generalni manjak društvene svijesti o važnosti arhivskoga nasljeđa bitno otežava istraživanja. Nadalje, kada se putem arhivskoga istraživanja ime dizajnerice i pomoli, rekonstrukcija njezinoga cjelovitog opusa u velikom se broju slučajeva nužno ne dogodi. Premda će se u naznačenome razdoblju isprva primijenjena umjetnost, a potom i dizajn afirmirati kao autorski izraz vrijedan

izložbenog pokazivanja i društvene afirmacije, autorice koje će participirati na takvim reprezentativnim predstavljajima čine ipak manji broj onih koje su bile profesionalno uposlene kao dizajnerice ili su se nekim segmentom dizajna više ili manje kontinuirano bavile. Strukovna društva koja će u vremenu socijalističke i samoupravne Jugoslavije okupljati dizajnere polazeći od ideje samoorganiziranog djelovanja na razvijanju kvalitete proizvoda, poput, primjerice, ULUPUH-ove Sekcije za industrijsko oblikovanje (SIO), okupljat će i nekolicinu dizajnerica (neke čak i u redovima suosnivača), no niti takvi oblici javnog angažmana nisu predstavljali jamstvo da će se sve od njih i autorski profilirati. U težnji da se rekonstruiraju pojedini opusi odnosno prikupi materijal koji bi rezultirao cjelovitom slikom o radu i djelovanju pojedine dizajnerice, projektni se tim suočio tako s nedostatkom reprezentativne dokumentacije, kao i činjenicom da svjedočanstva o radu i djelovanju pojedinih dizajnerica nužno ne odgovaraju današnjem razumijevanju autorskoga integriteta djela. Prije nego li što se izvede ishitreni zaključak o zapriječenosti žena-dizajnerica na putu vlastite autorske samorealizacije, takva manjkavost odnosno “nedovršenost” opusa otvara temeljno pitanje o načelnoj primjerenosti institucije autora i njegova opusa za sagledavanje i razumijevanje povijesti dizajna u cjelini. Treba li, naime, povijest dizajna isključivo istraživati kroz kategoriju autorski profiliranih opusa, ili ju je moguće istraživati i kroz prosječnu produkciju, preusmjeravajući vrednovanje i tumačenje dizajna s razine autorske inovacije na razinu recepcije i uporabe odnosno ka instituciji korisnika i društvenoj funkciji proizvoda? Hoće li postavljanjem u širi kontekst društvene uporabe produkcija koja ne odgovara današnjem ukusu ili, jednostavno, paradigmi dobro dizajniranog proizvoda, postati povijesno smislenijom i pomoći u stjecanju cjelovite predodžbe o stvarnoj protežnosti područja dizajna i njegovih poruka? Napokon, je li imperativ autorskog integriteta zapravo svojstven upravo patrijarhalnoj paradigmi sagledavanja kreativnog doprinosa, i ne bi li se udio ženskog sudjelovanja u povijesti dizajna i dizajniranja pravednije izmjerio nekim alternativnim aršinom?

Upravo na tome tragu treba pozdraviti ovaj projekt. Njegova je forma nužno otvorena; abecedarij evidentiranih imena dizajnerica nije konačan, količina sabranoga materijala i dokumentacije nije ravnomjerna niti standardizirana; neka su imena za sada bez

ikakvoga svjedočanstva o radu i djelovanju koje iza njih jamačno stoji, dok se aktivni profili autorica uvelike razlikuju u količini i vrsti pridružene dokumentacije. No, upravo takva heterogenost i čini bit arhiva; načelna inkluzivnost kriterija dopušta da se u bazi pojedine autorice miješaju profesionalna i privatna dokumentacija, svjedočanstva o djelu i ona o društvenim uvjetima njegova nastanka, informacije o stilskome htijenju s birokratskim činjenicama. Relativno velik vremenski raspon obuhvaćenih dizajnerica implicira različite povijesne okolnosti djelovanja, kao i mijene samoga dizajna kao autonomne sfere kreativnog rada i društvenoga angažmana. Baza tako uključuje generaciju autorica koje su, školovane još u sustavu umjetničkog obrta, praksu oblikovanja proizvoda primijenjene umjetnosti prevele u nove uvjete prefabricirane proizvodnje, počevši od Neli Geiger i Otti Berger te nešto mlađih Slave Antoljak i Branke Frangeš Hegedušić na području tekstila, Ivane Tomljenović Meller na području grafičkog dizajna, Grete Turković na području produkt-dizajna ili Stelle Skopal i Branke Dužanec na području keramike odnosno posuđa. Iz radionice potonjih keramičarki poteći će čitava iduća generacija dizajnerica koja će djelovanje započeti nakon Drugoga svjetskoga rata, i svoj radni vijek posvetiti upravo oblikovanju posuđa u kontekstu industrijske proizvodnje (Jelena Antolčić, Milana Hržić-Balić, Dragica Perhać Hercigonja, Ljubica Kočica Ratkajec, Anica Severin, Marta Šribar). Zadugo podcijenjeni status tog područja oblikovanja, čiji simbolički domet teško preseže granice privatnosti odnosno sferu domaćinstva, danas se ima priliku revalorizirati ne samo u kontekstu rastućeg interesa za povijest kulture življenja, već i u kontekstu neosporno komercijalne kategorije životnoga stila i široke lepeze pripadajućih mu proizvoda. Zbog bar trenutačnog presezanja dizajnerica koje su se bavile oblikovanjem posuđa, ne valja međutim zaključiti da se upravo u toj generaciji nisu kvalificirale i prve dizajnerice tehnološki složenijih kategorija industrijskih proizvoda: u prvom redu, u bazi se nalazi niz dizajnerica namještaja i druge opreme interijera, i to gotovo svih kao stalno zaposlenih u drvnoj industriji (Blaženka Kučinac; Milica Rosenberg; Mirjana Tavčar); pojavljuju se i imena dizajnerica koje su radile na razvoju i uporabnom osmišljavanju širokoga spektra elektrotehničkih proizvoda, od kućanskih aparata do transformatora, poput Marije Jeličić Plavec čiji je rad većinski vezan uz Odjel za industrijski dizajn Elektrotehničkog Instituta Rade Končar; tu su, dakako, i

autorice koje se sustavno bave i oblikovanjem industrijske ambalaže odnosno vizualnim brendiranjem proizvoda (Marija Kalentić, Lidija Laforest), itd. Nije suvišno spomenuti da je većina spomenutih dizajnerica obrazovno proizašla iz Akademije primijenjenih umjetnosti, koja je unatoč kratkome vijeku postojanja evidentno kvalificirala jednu čitavu generaciju "likovnih radnica" za rad na različitim područjima industrijske proizvodnje i grafičkoga dizajna, ostvarivši osnovni idejni cilj operacionalizacije individualnog kreativnog rada u gospodarskom i kulturnom razvoju društva u cjelini. Kao treća generacija u ovoj bazi mogu se izlučiti imena autorica rođenih neposredno nakon rata ili početkom pedesetih godina; u razdoblju kada je APU i njezin koncept već povijesno preživljen, a Studij dizajna pri Arhitektonskom fakultetu još ne postoji, autorice iz ove generacije na područje dizajna "ulaze" s različitih obrazovnih polazišta te, shodno tome, imaju i različiti profesionalni put. Unatoč relativnoj heterogenosti područja djelovanja i osobnih pristupa moguće je konstatirati da će se upravo ova generacija dizajnerica nužno orijentirati na razvoj novih tehnologija; primjerice, iza imena Jasenke Mihelčić, dizajnerice uposlene na novopokrenutom Odjelu za razvoj proizvoda Prvomajске, stoje tako zapravo neka od prvih rješenja kompjuterskih sučelja, a dobro se je i podsjetiti da je i Sanja Iveković, uz znatan opus na području grafičkog dizajna i knjižnog oblikovanja, dizajnirala i neke od prvih propagandnih videa za HRT odnosno RTZ.

Ovim kratkim presjekom kroz sadašnje stanje u bazi Dizajnerice 1930. – 1980. ne želi se sugerirati kontinuitet ženske dizajnerske prakse, još manje njezina supstancijalna rodna specifičnost, Naprotiv, osnovna spoznajna dobit ovoga projekta počiva upravo u osvještavanju polovičnosti poznavanja povijesti dizajna u hrvatskom kontekstu u cjelini, u manjkavosti i neprikladnosti postojećih epistemoloških modela povijesne identifikacije dizajna i razumijevanja njegove društvene funkcije, u diskriminatornim posljedicama logike prema kojoj se produkcija vrednuje isključivo ili primarno kroz instituciju autorskoga opusa. Rahlost i nekonzistentnost ove baze, lakune i praznine u pojedinim datotekama, nelogičnosti i proturječja unutar pojedinih opusa - sve to stimulativno je upravo za neka buduća pripovijedanja, koja bi u traženju povijesnoga i društvenoga smisla u obzir uzela i privatne sudbine junakinja odnosno njihove egzistencijalne okolnosti, i kontekst političke stvarnosti, i ideološke uvjete proizvodnje, i institucionalni okvir dizajnerskog djelovanja, i kritički diskurs koji ga je društveno

legitimirao... Uz svijest da i takve povijesne pripovijesti nikada ne mogu biti cjelovite odnosno da je isključivanje konstitutivno svakoj priči o tome što je i kako zapravo bilo, ovaj “ženski” arhiv zasigurno ostaje mjestom revizije svake buduće povijesti o dizajnu.

Ivana Mance, Znanstvena suradnica, u zvanju više znanstvene suradnice na Institutu za povijest umjetnosti. Nastavnički smjer Akademije likovnih umjetnosti u Zagrebu diplomirala 2000. godine, a 2001. dvopredmetni studij povijesti umjetnosti i komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Na Institutu za povijest umjetnosti zaposlena od 2003. do 2012. na projektima “Vizualne komunikacije, povijest i teorija umjetnosti” te “Panonska renesansa i gotička tradicija u sjevernoj Hrvatskoj i Primorju” (voditelj dr. sc. Milan Pelc). Disertaciju znanosti s temom “Ivan Kukuljević Sakcinski: povijest umjetnosti i politika u Hrvatskoj druge polovice 19. stoljeća” pod mentorskim vodstvom dr. sc. Milana Pelca obranila u siječnju 2010. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu.

Iščupane iz zaborava: uvidi u online arhiv Dizajnerica

Ivana Hanaček

U dvadesetom stoljeću bilo je svega nekoliko povjesničara/ki umjetnosti koji su doveli u pitanje kanon likovnih umjetnosti strastveno propitujući patrijarhalne osnove te znanstvene discipline. Linda Nochlin, nedavno preminula američka povjesničarka umjetnosti, kojoj se odmilja tepa kao velikoj izazivačici nereda u struci, prva je među njima. Njezin esej Zašto nema velikih umjetnica? napisan 1971., u jeku uzavrelih feminističkih aktivnosti u Americi, provokativno preispituje temelje vrlo moćne institucije (sistema) umjetnosti denuncirajući ga kao opresivnog, ili u najmanju ruku obeshrabrujućeg, za sve one koji se nisu rodili kao bijelci, muškarci i pripadnici srednje klase. Rušeći mitove o talentu i genijalnosti velikog Umjetnika koje povijest umjetnosti još od Vasarija razvija do razine ranokršćanskih hagiografija, Nochlin je u istraživanja umjetničkog stvaralaštva uvela feminističko-sociološku metodologiju, inzistirajući na njegovoj analizi u širem društvenom i političkom kontekstu.

Iako je od eseja ključnog za feministički prevrat u polju prošlo gotovo pola stoljeća, službena povijest umjetnosti kao da uživa u vlastitoj deplasiranosti^[1] čineći gotovo ništa u polju institucionalne kritike i dekonstrukcije mitova koje je sama postavila. I domaća akademska zajednica uglavnom zrcali to stanje, uz iznimke glasova povjesničarki umjetnosti Ljiljane Kolečnik i Leonide Kovač. Značajnija nastojanja u preispitivanju ustaljenih obrazaca u narativu o domaćoj povijesti umjetnosti zatiču se povjesničarki umjetnosti mlađe generacije, primjerice Mie Gonan, i u agilnijem, izvaninstitucionalnom sektoru koji doduše operira u vrlo skućenim i (materijalno) ograničenim uvjetima proizvodnje novog i - stvarno korisnog znanja. Stoga ne treba iznenaditi što se istraživački projekt Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930.-1980. razvio u polju izvaninstitucionalne kulture i to od strane samoorganiziranih dizajnerica-praktičarki zainteresiranih za bazično mapiranje, a zatim i revalorizaciju rada žena autorica u sferi dizajna nastojeći učiniti njihov rad vidljivim kroz otvoreni i svima dostupan digitalni arhiv. Istraživanje u koje su se upustile svojim obimom premašilo

je i vremenske i materijalne kapacitete projektno financiranog istraživanja jer produkcija dizajnerica u tom vremenskom okviru bila je - malo je reći - obilna.

U arhivu je okupljeno više od 70 biografija dizajnerica te popratna dokumentacija njihovog rada - od popisa izložbi do dokumentacijskih fotografija radova, skica i nacrtu pa sve do osobnih fotografija - od kojih je njih 30 za sada objavljeno i kroz web arhiv ponuđeno istraživačima za daljnje korištenje. Pojedini profili otvorenog arhiva, od onog Neli Greiger, za sada najstarije dizajnerice zastupljene u arhivu, rođene na samom koncu 19. st. pa sve do, kronološki gledano najmlađe, industrijske dizajnerice Jasenke Mihelčić, rođene 1952., na mikro razini otkrivaju poprilično fascinantne biografije, a na makro - ocrtavaju konture dinamike razvoja ženskog stvaralaštva u dva društveno-politička konteksta na čijoj se podlozi daju iščitati dinamične promjene u shvaćanju i ulozi dizajna u 20. st.

Monarhistički kontekst Kraljevine Jugoslavije ne otvara samo narativ o funkciji dizajna i ulozi dizajnerica - ugl. vezanih za tekstil, keramiku i pedagogiju - unutar kapitalističkih društvenih odnosa u okolnostima intenzivnog razvoja industrije, posebice u Zagrebu koji postaje industrijsko i bankarsko središte novoosnovane države, nego i o progresivnim nastojanjima dizajnerica da pronađu načine za kritički angažman, tabajući puteve za iskliznuća od dominantnoga (ne samo vizualnog) obrasca. Paradigmatski primjer tog iskliznuća svakako je profil emancipirane žene i dizajnerice Ivane Tomljenović Meller, predstavljen u arhivu. Nakon pohađanja Kraljevske akademije za umjetnost i obrt u Zagrebu, Tomljenović Meller bila je studentica Bauhauusa od 1929. do naprasitog zatvaranja te progresivne obrazovne institucije od strane nacista 1933.[2] Prolazak kroz obrazovni program koji je u praksu provodio Gropiusovu ideju o školi "u kojoj će sve umjetnosti i obrti biti sjedinjeni u katedralu socijalizma s praktičnim ciljevima stvaranja standardiziranih uzoraka za industrijsku proizvodnju u službi pokreta širokih masa"[3] snažno je utjecao na formiranje dizajnerice kao angažirane članice umjetničkih, ali i političkih kolektiva. Tomljenović Meller je kao scenografkinja surađivala s Johnom Hartfieldom u berlinskom Piscator-Bühne na Nollendorfplatzu gdje su radili scenografiju na pionirskim komadima epskog teatra, a u Parizu - kao studentica književnosti na Sorboni - blisko je surađivala s jugoslavenskim komunistima u ilegali te je s Kočom Popovićem obilazila kružoke nadrealista. Lik i

djelo ove fotografkinje i dizajnerice gotovo da i nije prisutno u narativu povijesti umjetnosti, a o tome svjedoče poražavajuće statistike: Ivana Tomljenović Meller imala je samo jednu izložbu za života u Zagrebu - u Studiju Galerije suvremene umjetnosti koju je kurirao Želimir Košćević. Bila joj je, posthumno 2011., organizirana izložba u Muzeju grada Zagreba koja se, kroz reprezentaciju njezinih privatnih fotografskih albuma, bavila rekonstrukcijom njezinog životnog puta naglašavajući privatnu, a ne umjetničku sferu njezinog djelovanja. U enciklopedijama, leksikonima i školskim udžbenicima o njoj ne postoji nikakav trag. Na podlozi ovih podataka valja čitati važnost digitalnog arhiva Dizajnerica: on smjelo iz zaborava čupa likove i djela za povijest umjetnosti i dizajna značajnih žena.

Arhiv Dizajnerica nameće se kao nezaobilazna točka istraživačima biografija dizajnerica, a zbog svoje sažetosti i vizualne preglednosti nosi potencijal za kreiranje novih narativa na makro razini. Razvoj digitalnih tehnologija i naprednih pretraživanja ovakvog tipa online arhiva omogućuje i da se sakupljeni podaci u nekoj budućnosti temeljitije strukturiraju prema, recimo, metodološkim postavkama feminističke povijesti umjetnosti.

Eksperimenta radi, zavirimo u arhiv kroz pokušaj strukturiranja podataka o fenomenu umjetničkog obrazovanja i naukovanja dizajnerica - što je prema Lindi Nochlin početna stanica analize ženskog stvaralaštva.

Analiza biografija na uzorku od 27 dizajnerica otkriva sljedeće brojke: u periodu od 1930.-1980. njih je osam u jednoj fazi svog obrazovanja boravilo na (prestižnim) obrazovnim institucijama izvan Hrvatske: Slava Antoljak pohađala je zanat i tehnike tkanja u Bratislavi i Brnu, Branka Frangeš Hegedušić usavršavala je čipkarstvo u Pragu te manufakturu za goblen u Beču, Branka Dužanec studirala je na Akademiji lijepih umjetnosti u Varšavi, Stela Skopal je na preporuku Meštrovića otišla u Beč na keramički odjel Staatkunstgewerbe Schule, Otti Berger studirala je na odsjeku tekstila, a Ivana Tomljenović Meller pak na odsjeku za fotografiju na Bauhausu, Neli Greiger usavršavala se na školi Reinau u Berlinu, a Olga Höcker na Akademiji primijenjenih umjetnosti u Münchenu. Sve odreda rođene su koncem 19. st. ili na samom početku 20.st., između 1886. i 1906., u periodu kasne, dekadentne faze Austro-Ugarske monarhije u kojoj je ženama gotovo jedina propusnica u svijet umjetnosti bila pripadnost privilegiranoj društvenoj klasi. Primjerice, obitelji Tomljenović, Berger i Mihanović, iz kojih dolaze

spomenute umjetnice, pripadaju krugovima buržoazije snažno povezane s političkim elitama toga vremena. Frangeš Mihanović, otac Branke Mihanović, bio je hrvatski kipar, organizator umjetničkog života Hrvatske na prelazu iz 19. u 20. st. i nastavnik na Obrtnoj školi, a zatim i na Kraljevskom zemaljskom višem obrazovnom zavodu za umjetnost i umjetni obrt (kasnije ALU), a otac Ivane Tomljenović Meller, Tomislav Tomljenović, bio je ban Hrvatske, Slavonije i Dalmacije te veliki župan Ličko-krbavske županije što je, iz materijalističke perspektive gledano, presudilo njihovom ulasku u svijet umjetnosti.[4]

Pitanje otvorenosti obrazovnih institucija ženama umjetnicama važna je tema za diskusiju u procesu revalorizacije ženskog stvaralaštva. U historijatu umjetničkog obrazovanja žena na lokalnoj razini važne su dvije institucije: Kraljevsko zemaljsko više obrazovno učilište za umjetnost i umjetni obrt - odnosno ALU koje je od 1907. - prve godine svog osnutka, bilo otvoreno ženama te Akademija za primijenjenu umjetnost u Zagrebu osnovana 1949. godine u jeku modernizacijskog procesa, a koja je unatoč kratkom postojanju od svega 6 godina (ukida se 1955.) dosegla mitski status.

U Ilici 85 na raznim odsjecima svoje umjetničko obrazovanje prolazile su u arhivu prisutne Otti Berger, Blanka Dužanec, Branka Frangeš Hegedušić, Ivana Tomljenović Meller, Neli Greiger zatim Rajna Buzić Ljubičić, Nada Falout, Sanja Iveković i Jagoda Kaloper. U mnogim osobnim biografijama spomenutih ponavlja se već poznati obrazac: riječ je o kćerima visoko rangiranih činovnika u ministarstvima, državnih odvjetnika, sveučilišnih profesora/ica, umjetnika, vojnih lica, a u nekim slučajevima dizajnerice su bile i udate za umjetnike.[5]

Poslijeratni društveno-politički kontekst i proces modernizacije donio je osjetnu propulzivnost po pitanju ulaska žena u sustav umjetničkog obrazovanja, a zatim i konkretne prakse. Tako proces demokratizacije umjetničkog obrazovanja koji nastupa nakon Drugog svjetskog rata treba gledati kao ključan faktor povećanja broja žena u svijetu dizajna i oblikovanja. Procvat dizajnerske proizvodnje i međunarodno priznati doprinosi dizajnu nisu ovisili o pojedinačnim talentima, nego o konkretnim obrazovnim i kulturnim politikama s jedne, kao i materijalnim uvjetima proizvodnje, s druge strane. Primjerice, nakon 1945. pojavljuju se potpore i stipendije industrijskih pogona za žene, što čini temelj zaokreta u obrazovnim politikama socijalističkog razdoblja. Žene za koje je ranije bilo

nezamislivo da u obrazovnom procesu prođu više od četveroljetke, ili u boljem slučaju osmoljetke, omogućeno je da prođu srednjoškolsko - i to umjetničko - obrazovanje. Tvornica Jugokeramike u Zaprešiću koja se isprofilirala u najveću tvornicu jugoslavenske keramičke industrije s planiranim početnim kapacitetom od 5500 tona posuđa godišnje od samih početaka svog djelovanja - 1954. stipendirala je i zapošljavala žene.[6]

Za sada su u arhivu prisutni podaci za dvije keramičarke-stipendistice, Ljubicu Ratkajec Kočica koja je primala stipendiju za srednjoškolsko umjetničko obrazovanje od tvornice porculana Boris Kidrič u Titovom Velesu i već spominjanu Dragicu Perhač Hercigonja - stipendisticu Jugokeramike gdje je na odjelu prototipa u pogonu porculana razvila zavidnu karijeru praćenu nizom međunarodnih nagrada i priznanja. Uz njih, arhiv daje uvid u još pet dizajnerica koje su svoje zavidne karijere izgradile na podlozi samo srednjoškolskog obrazovanja, a čiji ulaz u svijet oblikovanja tek treba istražiti.

Digitalni arhiv Dizajnerica ima i svoj poprilično zanimljiv, ali još neobjavljeni dio: audio snimke intervjuva, transkripte neformalnih razgovora, osobnike, autobiografije dizajnerica pisane prilikom upisivanja Akademije, fotografije i druge, privatne dokumente. Također, tu je popis od tridesetak dizajnerica o čijim su životima i karijerama za sada pronađeni tek skromni, fragmentarni ostaci - nedovoljni za kreiranje profila po zamišljenom principu. Da li su dokumenti, koje tražimo u procesu deindustrijalizacije i naprasitog zatvaranja pogona nakon privatizacije 90-ih te planskih uništavanja tvorničkih arhiva zajedno sa sustavno razvijanim znanjima, završili doslovno na smeću ili su dizajnerice nakon školovanja i prvih dizajnerskih koraka "izabrale" majčinstvo i posvetile se kućanskom radu (što je nerijetko slučaj u svijetu likovnih umjetnosti) sljedeći je istraživački zadatak čupanja ženskog stvaralaštva iz zaborava, postulatima rigidne i patrijahalne znanosti usprkos.

Ivana Hanaček, kustosica i voditeljica [BLOK] kustoskog kolektiva koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma. [BLOK] projekti zamišljeni i realizirani kao platforme za udruženi rad umjetnika, kustosa, istraživača, političkih aktivista i svih zainteresiranih za politiku prostora, proizvodnju zajedničkog, demokratizaciju kulture te za refleksiju umjetničkih praksi iz perspektive njihovih društvenih i proizvodnih uvjeta.

[1] Tezu o depasiranosti iznijela je Ljiljana Kolečnik o predgovoru zbirke eseja *Feministička likovna kritika* i teorija likovnih umjetnosti koju je 1999. objavila samoorganizirana izvaninstitucionalna Centar za ženske studije. Tu je i prvi puta na hrvatskom jeziku objavljen esej Linde Nočlin *Zašto nema velikih umjetnica?*

[2] Ivana Tomljenović Meller studirala je na Bauhausu u Dessau koji se zatvara 1932. nakon čega se seli u Berlin. Za sada nije poznato da li je u Berlinu nastavila studij do 1933. ili je 1932. završila sa studiranjem na Bauhausu.

[3] Vidi katalog istoimene izložbe Ivana Tomljenović Meller Zagrepčanka u Bauhausu održane u Muzeju grada Zagreba 2009. Katalog je uredila Lea Mehulić.

[4] Uz to pojačan interes prema čipki, nošnjama i dizajnu tekstila Branke Hegedušić treba promatrati u svjetlu angažmana njezine majke Ženke Frangeš, rođ. Kopač koja je bila osnivačica Ženske udruge za ušćivanje i promicanje pučke umjetnosti i obrta pri čemu je posebnu pažnju pridavala u jeku širenja morrisovskih ideja, vezovima narodnih nošnji i tradicionalnom ugl. ženskom stvaralaštvu hrvatskog sela.

[5] Na Akademiji za primjenjenu umjetnost bilo je obrazovano 6 žena, čiji socijalni status u cilju dokazivanja postavljene teze o značajnom demokratizacijskom skoku u sferi obrazovanja žena nakon 1945. tek treba detaljnije istražiti.

[6] Anica Kuhta Severn, Jelena Antolčić, Dragica Perhač, Blanka Dužanec i Marta Šribar tek su neke od njih. Zanimljivo, i u pogonu su radile mahom žene, no ovaj proboj treba uzeti i s dozom kritičkog odmaka s obzirom na u socijalizmu živu stereotipizaciju u shvaćanju mogućnosti ženskog doprinosa industriji isključivo vezanoj uz tradicionalna polja ženskog rada. Više o ovoj problematici vidi u katalogu istoimene izložbe "Porculanski sjaj socijalizma" Muzeja za umjetnost i obrt iz 2009.

Prikaz kroz arhivski diskurs

Ana Bedenko, Marta Banić

Projekt Dizajnerice 1930-1980: kontekst, produkcija, utjecaji[1] sagledavamo u kontekstu digitalnih arhiva s obzirom na to da je jedan od načina inicijalnog predstavljanja projekta i njegova naknadnog funkcioniranja bila upravo online platforma odnosno internetska stranica u formi arhiva dostupna na adresi www.dizajnerice.com. Pokušat ćemo kroz postojeće parametre arhivskog diskursa promotriti pitanja mjesta, dinamike i otvorenosti koja se usput pojavljuju. Sučelje online arhiva vizualno je organizirano tako da se s lijeve strane nalazi popis imena dizajnerica koje je moguće pretraživati kronološki ili abecedno. Desni, i površinom veći, dio zauzima arhivski materijal razvrstan i sistematiziran prema profilima dizajnerica. U desnom gornjem kutu sitnijim je fontom dan opis projekta, njegovi ciljevi i svrha arhiva. S ciljem što jednostavnijeg i lakšeg snalaženja u predstavljenoj građi, pretraživanje arhiva organizirano je oko tri glavne sadržajne osi – dizajn, dizajnerica, tekst. Ako bi se arhivu mogla u nekoj situaciji predbaciti pretjerana jednostavnost prezentacije, upravo bi u njoj ležala poanta ovakve *user-friendly* platforme. Naime, otvorenost prema korisniku postiže se na više načina, a jedan od njih svakako je pristupačnost i preglednost podataka koji se daju na uvid. Intuitivno, funkcionalno i atraktivno koncipirano pregledavanje više nalikuje internetskim stranicama umjetničkog ili dizajnerskog sadržaja u maniri primjerice *e-fluxa* ili *Another magazine*, a manje suhoparno oblikovanim online arhivima institucija kao što su instituti ili akademije koje od korisnika zahtijevaju napredno snalaženje u vrlo elaboriranim i nerijetko kompliciranim sustavima pretraživanja. U slučaju *Dizajnerica* arhivu ne treba pristupiti ili u njega ući – on je dolaskom na stranicu automatski otvoren, nema preusmjeravanja, obilaznica, nezadovoljavajućih rezultata pretrage. Ne radi se dakle o inovativnim *softwerima*, suvremenoj, naprednoj i skupoj tehnologiji koja omogućuje 3D percepciju ili interaktivno zahvaćanje cjeline kojoj građa pripada. Prostorni kontekst predstavljanja – web stranica jednostavnog dizajna – vizualno niti razinom interakcije ne odstupa od "prosječne" internetske stranice, *template* stranice ili bloga. Iz korisničke perspektive, mjesto pohrane građe ujedno je i prezentacijski

prostor koji sugerira da je moć arhonta[2] – onog tko čuva i tumači arhivsku građu – nivelirana s razinom korisnika. Prizivajući jedan od ključnih tekstova suvremenog arhivskog diskursa fokusiramo se na nužnu eksteriorizaciju koju arhivi podrazumijevaju, odnosno, privilegirani *topos* koji je, u tradicionalnom smislu, u osnovi njihova postojanja.[3] Mjesto pohrane, zaštite, konzervacije i dostupnosti u centimetar je propisano službenim dokumentima kako bi se suspendiralo prirodno nestajanje, organizacija i sistematizacija održala netaknutom, a dostupnost građe korisnicima usporila posredničkom papirologijom i uputama.[4] Razvitkom informacijske tehnologije, klasičnom arhivskom mjestu pridružuje se njegova digitalna verzija. Iz perspektive medijskog arheologa, Wolfgang Ernst govori o dekonstrukciji tradicionalnih arhiva pod utjecajem digitalne tehnologije.

Statičnost arhiva kao mjesta trajnog skladištenja podataka danas je zamijenjena dinamičnošću trenutačnih skladišta – vremenski uvjetovanim arhivima kao mjestima stalnog prijenosa podataka. U trenu kada se arhivskim podacima dodijeli tzv. “data” indeks njihova prostorna imobilnost nestaje, a osnovni kriterij arhiviranja – operabilna izoliranost građe – na mreži više ne vrijedi.[5]

Iako je ontološka postojanost digitalnih podataka nestabilna i nepouzdana, kao poanta digitalnih arhiva i mrežne tehnologije naglašava se prije svega njihov demokratski potencijal u izradi, dijeljenju, dostupnosti i širenju informacija te decentraliziranost znanja kao konstrukta. Po uzoru na prednosti digitalnih platformi predlaže se transformacija tradicionalnih institucija znanja iz repozitorija za predmete u mjesta slobodnog protoka informacija.[6] Kada govori o promjeni dinamike arhiva pri njegovom prelasku u digitalni prostor, Simone Osthoff navodi kako je tradicionalna funkcija arhiva bila zabilježiti događaj koji se odvio u nekom trenutku i na nekom mjestu dok se u digitalnom arhivu naglasak seli na regeneraciju, stalnu obnovu, čiji su koautori, iz vlastitih potreba, internetski korisnici. [7] Međutim upravo je koncept internetskog koautorstva participativnog arhiva problematičan. Postavlja se pitanje na koji način kontrolirati i modificirati unos i tretiranje sadržaja te izbjeći stigmatu nepouzdanosti koja često prati primjerice *Wikipediju* ili neke druge platforme za razmjenu informacija. Hibridna forma *Dizajnerica* između digitalnog arhiva, autorske i kurirane web stranice, iz tog je razloga za sada formalno i konceptualno otvorena platforma širenja informacija čije su praznine i nepotpunosti ostavljene vidljivima.

Taktika samoarhiviranja kao inovativna arhivska forma,[8] koju u digitalnom obliku preuzimaju autorice *Dizajnerica* prikupljajući raspršenu građu iz raznorodnih arhivskih mjesta i dovodeći je u novi značenjski kontekst, proizlazi iz nužnosti pregovora s polovičnim povijesnim narativima. Subverzivna koncepcija baze dizajnerica osniva se na demokratskom potencijalu mrežnog digitalnog prostora prvenstveno kroz prizmu zauzimanja i davanja glasa te vizualnog prostora nepoznatim, neprisutnim, nesvrstanim autoricama i njihovu radu. Takva povijesna revizija kroz formu otvorene digitalne baze podataka u nastajanju postavlja pitanje prava na promišljanje i sudjelovanje u ekskluzivnim zajednicama znanja kao što i podsjeća na uvjetovanost svakog arhiva disciplinarnim granicama i društvenim kontekstom u kojem nastaje, pri čemu se reflektira pozicija različitih grupa ili individualaca unutar takvih društvenih sistema. [9] Budući da je čin arhiviranja uvijek vremenski uvjetovan, kontingentan i kulturološki autoreferencijalan,[10] bilježenje i predlaganje paralelne (ženske) povijesti koja je mahom subjektivno sačuvana u obliku memorijskih fragmenata i poluzaboravljenih usmenih predaja također je selektivan i nužno subjektivan proces. Neizbježna pitanja kategorizacije građe, razdiobe na javno i privatno ili relevantno za profesionalni opus uz istodobno zahvaćanje specifičnog konteksta, trenutka u kojemu dizajnerice žive i stvaraju te podaci iz privatnog života do kojih se neminovno dolazi u procesu prikupljanja informacija o temama koje gotovo i nisu istražene, sigurno utječu na selekciju te u praksi uvijek unaprijed osuđuju principe i kriterije “potpune” objektivnosti.

Sada se već gotovo nezaobilazno pitanje gubitka vrijednosti prilikom reproduciranja, odnosno digitalizacije, doima bespredmetnim u kontekstu serijskih, industrijski proizvedenih predmeta kojima bi znatno više mogli naškoditi pripisivanje aure i fetišizacija. Štoviše, digitalizirani “surogat” preuzima ulogu medijatora između dizajna i publike[11] te na taj način ponovno stavlja u fokus princip slobodnog propagiranja znanja.

Marta Banić, MA iz filozofije i povijesti umjetnosti na Filozofskom fakultetu u Zagrebu. 2015/2016 radila je kao asistentica na izložbama te u dokumentacijskom odjelu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu tijekom stručnog osposobljavanja za kustosicu. Članica je neformalne umjetničke grupe Prostor je taktika unutar koje djeluje kao umjetnica, istraživačica i izvođačica. Aktivno se bavila suvremenim plesom gdje je kao izvođačica sudjelovala u plesnim predstavama i akcijama. Živi i radi u Zagrebu.

Ana Bedenko, MA iz francuskog jezika i književnosti te povijesti umjetnosti. Sudjelovala je u hrvatskom timu na 14. bijenalu arhitekture u Veneciji, a od 2014. sudjeluje na projektu Dizajnerice 1930-1980: kontekst, produkcija, utjecaji. Trenutno radi kao pripravnica u Dokumentacijskom i informacijskom odjelu Muzeja suvremene umjetnosti u Zagrebu te asistentica na izložbama. Piše za časopise Kontura i Vijenac te radi kao nezavisna prevoditeljica.

[1] Projekt su, u organizaciji HDD-a, pokrenule Maša Poljanec i Maja Kolar, članice dizajnerskog kolektiva Oaza. Na projektu kao istraživačica radi i Ana Bedenko.

[2] Jacques Derrida and Eric Prenowitz, "Archive Fever: A Freudian Impression", u: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 1995, str. 9-63, https://monoskop.org/File:Derrida_Jacques_1995_Archive_Fever_A_Freudian_Impression.pdf, (2.9.2016.)

Derrida naglašava da je značenje riječi archive prije svega vezano uz grčki arkheion – dom, kuću, rezidenciju arhonta, vrhovnih magistrata koji su imali političku i legislativnu moć, a njihova uloga bila je i čuvanje arhivskih dokumenata kao i hermeneutičko pravo na njihovo tumačenje. U tom smislu Derrida govori o topo-nomološkoj funkciji arhiva, kao patrijarhalnoj, arhontičkoj funkciji koja podrazumijeva unifikaciju, klasifikaciju, sistematizaciju i kon-signaciju u smislu podvođenja elemenata (znakova) u jedinstvenu cjelinu koju se nikad ne odvija bez svojevrsnog nasilja.

[3] Jacques Derrida and Eric Prenowitz, "Archive Fever: A Freudian Impression", u: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2 1995, str. 9-63, https://monoskop.org/File:Derrida_Jacques_1995_Archive_Fever_A_Freudian_Impression.pdf, (2.9.2016.), str.10.

[4] Vidi: <http://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/312046.html>, (31.8.2016.)

[5] Wolfgang Ernst, "The Archive as a metaphor, From archival space to archival time", 2005, <https://archivepublic.wordpress.com/texts/wolfgang-ernst/>,

(1.9.2016.)

[6] George F. MacDonald i Stephen Alsford, "The Museum as Information Utility", u: *Museum Management and Curatorship* (1991), 10; 305-311

[7] Simone Osthof, *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from Repository of Documents to Art Medium*, Atropos Press, New York, 2009.

[8] Nataša Petrešin-Bachelez, "Innovative Forms of Archives, Part One: Exhibitions, Events, Books, Museums, and Lia Perjovschi's Contemporary Art Archive", u: *e-flux*, No. 13, 02 / 2010, <http://www.e-flux.com/journal/innovative-forms-of-archives-part-one-exhibitions-events-books-museums-and-lia-perjovschi%E2%80%99s-contemporary-art-archive/>, (2.9.2016.)

[9] Sue Breakell, "Perspectives: Negotiating the Archive", u: *Tate Papers*, no.9, 2008, <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/09/perspectives-negotiating-the-archive>, (2.9.2016.)

[10] Marlene Manoff, "Theories of the Archive from Across the Disciplines", <http://uwlax.edu/dearle/capstone/manoff.pdf>, (2.9.2016.)

[11] Deirdre Brown, "Te Ahu Hiko: Digital Cultural Heritage and Indigenous Objects: Traditional Concerns, New Discourses", u: *Theorizing Digital Cultural Heritage: A Critical Discourse*, The MIT Press, Cambridge, 2007., 77-93.

Neobjavljena kritika izložbe *Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980*

Ivana Hanaček

Posljednjih desetljeća možemo pratiti sve intenzivnije povlačenje feminističkog djelovanja iz područja javnog i političkog u sferu kulture. Bilo da se radi o kulturnim manifestacijama, festivalima, izložbama ili galerijskim programima tematika je u pravilu intimističke prirode. Autorefleksija, traženje tzv. "ženske biti" i slične teme posve su izolirane od sve akutnijih problema žena u suvremenom društvu. Svjedočimo i nizu primjera institucionalne komodifikacije ženskog pitanja i to posebno oko 8. marta, internacionalnog praznika koji se sustavno degradira kao nepotrebnii relikv socijalizma iako je imao veliki značaj i simboliku u krvavoj i emancipatorskoj borbi radnih žena za bolje radne uvjete i pravo glasa u političkom odlučivanju.

U tom kontekstu izložba nepretencioznog naziva *Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930.-1980.* otvorena na samom kraju veljače u Hrvatskom dizajnerskom društvu autorica Maše Poljanec i Maje Kolar u suradnji s istraživačicom Anom Bedenko jedna je od možda značajnijih intervencija u još uvijek ne do kraja napisani nara-tiv o domaćoj dizajnerskoj produkciji. Nepretenciozan je i pristup jer pitanja ženskog stvaralaštva istražuje iz logike prakse te otvara prostor za nova znanja

o povijesti umjetnosti 20. st. Izložba nosi i kritički potencijal za otvaranje komparativne analizu o ulozi dizajna i otvorenosti sustva prema ženama u kapitalističkom (međuratnom periodu Kraljevine Jugoslavije) i socijaličkom (poslijeratnom periodu SFRJ-a) kontekstu. Autorice i istraživačice po vokaciji dizajnerice-prak-tičarke (kako se same deklariraju) motivaciju ulaska u ovakvo istraživanje objašnjavaju osobnom znatiželjom, ali i potrebom "da se na jednom mjestu okupe informacije o dizajnericama koje su utjecale na povijest dizajna od 1930. godine pa na dalje." Njihova znatiželja dovela je do mapiranja čak 70 dizajnerica koje su djelovale kroz turbulentno 20. stoljeće. Na izložbi, predstavljeni su "profil" 27 dizajnerica i to u mediju jednostavnog crno-bijelog plakata na

kojem se nalazi sažeta biografija, portret dizajnerice te (naj)uži izbor iz sakupljene dokumentacije značajnijih projekta i radova. Zidovi za ovu priliku dosta skućenog prostora Dizajnerskog društva na uglu Palmotičeve i Boškovićeve ulice prelijepni su plakatima u arte povera estetici s kojih se razabiru imena Neli Greiger, Ivana Tomljenović Meller, Greta Turković, Otti Berger, Blanka Dužanec, Olga Hocker, Stella Skopal, Slava Antoljak, Ljubica Kočica Ratkajec, Lidija Laforest, Milana Hrzić Balić, Milica Rosenberg, Julija Pavelić Glogoški, Mirjana Šimanović Tavčar, Marta Šribar, Jelena Antolić, Rajna Buzić Ljubičić, Jagoda Kaloper, Nada Falout, Marija Jeličić Plavec, Jasenka Mihelčić... i druga, iz kanona naše patrijarhalne povijesti (umjetnosti) izostavljena imena. Skromnost izložbene produkcije opravdava otvoreni online arhiv dostupan na web stranici www.dizajnerice.com. No ovakav zaokret od reprezentacije toliko imanentne dizajnerskoj sceni, ka ulaganju u istraživanje i sakupljanje znanja pa zatim i njegovu distribuciju jedan je od značajnih komponenti ovog, namjerno naglašavam, ženskog projekta.

Online otvoreni arhiv sadrži nešto obilnije informacije o autorici te njegovo lansiranje ne pretpostavlja da je riječ o završenom projektu. Arhiv funkcionira kao baza podataka koja se kroz daljnja istraživanja nadopunjuje, a u odnosu na informacije na plakatima daje relativno obilnije podatke posebno u domeni dokumentacije radova, njihovih formalnih analiza te sekundarnih izvora poput isječaka iz novina ili pak lista izlagačkih aktivnosti autorica. Sitni nedostaci poput ne navođenja informacije o mjestu rođenja dizajnerice ili pak lente vremena koje bi pratila krucijalne tektonske promjene društveno-političkog, a zatim ekonomskog života zemlje, a bez kojih je teško čitati i razumijevati materijalu bazu ženske dizajnerske produkcije, za sada su zanemarive. Digitalni arhiv, uvijek se može nadopunjavati, a podaci koji u ovom trenutku nedostaju lako će se nadopuniti u nekoj budućoj fazi rada na arhivu. U svakom slučaju, odrađen je veliki posao. Podsjetimo samo da biografske informacije o velikoj većini dizajnerica predstavljenih ovim projektom do sada nije bilo moguće naći na world wide webu pa čak i onih etabliranih, čiji se radovi nalaze u stalnom postavu Muzeja za umjetnost i obrt – poput, primjerice produkt dizajnerice namještaja Slave Antoljak. U tom smislu, projekt valja čitati kao prvi korak koji tek u nekoj budućnosti omogućuje sustavniju valorizaciju sakupljene građe. Aparat za njezino promišljanje ostavile su nam progresivnije povjesničarke još kasnih osamdesetih poput Joan Wallach Scott, zatim feministička

likovna kritika iz sedamdesetih godina, feministička epistemologija ali i domaći sociološki uvidi o društvenom položaju umjetnica na kojima je ponajviše radila sociologinja i filozofkinja Jasenka Kodrnja u Institutu za društvena istraživanja u Zagrebu.

Kako bi se srušila još uvijek toliko prisutna iluzija o politički neutralnoj i estetski slobodnoj dizajnerskoj produkciji nužno je istraživanje socijalnog konteksta u kojem dizajn nastaje, a to uključuje ispitivanje socijalnih uvjeta proizvodnje, recepcije, distribucije, dostupnosti i pristupačnosti. Tako valja biti oprezan pri valorizaciji radova dizajnerica poput Ivane Tomljenović Meller ili Otti Berger koje s obzirom na niz okolnosti, a prije svega zahvaljujući svom socijalnom statusu dobivaju priliku za umjetničku naobrazbu, a zatim i priliku za studij na najuglednijoj umjetničkoj školi Vajmarske Njemačke - Bauhausu.

Prema Jasenki Kodrnji i u socijalističkoj Jugoslaviji socijalni status ostaje ključan faktor "uspjeha" pa i ulaska žena na umjetničkoj sceni. Prema njezinom istraživanju objavljenoj u knjizi Nimfe, muze, eurinome društveni položaj umjetnica u Hrvatskoj 1979. i 1998. stoji da muškarci- umjetnici toga perioda u pravilu bivaju radničkog i seljačkog porijekla dok je 67,6% umjetnica službeničkog, a čak 90,5% gradskoga porijekla. Postavlja se pitanje vrijedi li to i za dizajnerice čiji rad u tom periodu bio neposredno vezan za industrijsku proizvodnju namijenjenu širokoj potrošnji? Da li je slučaj dizajnerice keramike i porculana Dragice Hercigonje Perhač koja je već u Školi za primijenjenu umjetnost u Zagrebu bila stipendistica tvornice Jugokeramika, samo iznimka koja potvrđuje pravilo ili je planska industrijalizacija zemlje i postajanje specifičnog tržišta u hladnoratovskim okolnostima donekle demokratizirao pristup umjetničkom obrazovanju- tema je koju tek trebamo istražiti. Razumijevanje funkcioniranja srednjoškolskog i visoko školskog umjetničkog obrazovanja i modela stipendiranja koje su razvijale neke tvornice zasigurno je jedan od važnih faktora funkcioniranja sustava obilne dizajnerske produkcije predstavljene kroz projekt Dizajnerice. Također, sustavna analiza podrazumijeva istraživanje planske industrijske privrede bez koje, dakako, ne bi bilo dizajna, ili ga barem ne u ovolikoj mjeri. Tvornica porculana "BK" Titov Vales, Staklana Boris Kidrič u Rogaškoj slatini, tvornica namještaja Ivo Marinković u Osijeku, Neva, Pliva, Itas prvomajska u Ivancu, Školska knjiga, Maraska, Budinka kompoti, tvornica Kordun Karlovac, tvornica Josip Kraš- samo su neki od pogona u kojima su

spomenute dizajnerice provele svoj radni vijek. Upravo ova problematika u sebi nosi potencijal za otvaranje pitanja uloge dizajnera u današnjem kontekstu deindustrijalizirane zemlje. Što se, kako, za koga, po kojoj cijeni i u kojim radnim uvjetima proizvodi- pitanja su koja konačno treba početi otvarati.

Ivana Hanaček, kustosa i voditeljica [BLOK] kustoskog kolektiva koji djeluje na sjecištu umjetnosti, urbanog istraživanja i političkog aktivizma. [BLOK] projekti zamišljeni i realizirani kao platforme za udruženi rad umjetnika, kustosa, istraživača, političkih aktivista i svih zainteresiranih za politiku prostora, proizvodnju zajedničkog, demokratizaciju kulture te za refleksiju umjetničkih praksi iz perspektive njihovih društvenih i proizvodnih uvjeta.

Tri generacije dizajnerica o svom radu i radnom kontekstu

Ivana Borovnjak

O ključnim temama za razumijevanje dizajnerske profesije razgovarala sam, na poziv autorica projekta Dizajnerice, sa predstavnicama tri generacije hrvatskih dizajnerica.

Jasenska Mihelčić, Ivana Fabio i Maša Milovac pripadaju različitim područjima dizajnerskog djelovanja, ali dijele izvrsnost stvaralačkog opusa, doprinos stvaranju politika dizajna kroz aktivno djelovanje u okviru strukovnih udruženja za dizajn i dizajnerskoj edukaciji.

Jasenska Mihelčić, industrijska dizajnerica, r. 1953. / Zagreb. Dizajnerica i članica tima za razvoj proizvoda u Institutu za istraživanje i razvoj tvornice Prvomajska (ranije Institut za alatne strojeve Fakulteta strojarstva i brodogradnje). Školu primijenjenih umjetnosti, odjel Arhitekture i namještaja, završava 1972., a studij nastavlja na Višoj školi za organizaciju rada gdje 1978. stječe diplomu Proizvodnog smjera. Od 1978. radi u Prvomajskoj kao dizajnerica u Odjelu za razvoj proizvoda na razvoju, dizajnu i implementaciji alatnih strojeva. Grafičkom oblikovanju se okreće u drugoj fazi karijere. (Vidi stranica 77.)

Ivana Fabio, dizajnerica, docentica na Studiju dizajna Arhitektonskog fakulteta (kolegij: Projektiranje, Socijalni dizajn, Razvoj koncepata i strategija, Tehnike prezentiranja), r. 1977. / Zagreb. Diplomirala je industrijski dizajn na Studiju dizajna Arhitektonskog fakulteta, Sveučilišta u Zagrebu 2000 g., a magistrirala na Design Academy Eindhoven (Nizozemska). Profesionalan rad obuhvaća projekte interijera, scenografija te koncepte muzejskih interpretacija i postava. Pedagoškim radom se bavi od 2003. godine kao asistentica, te od 2008. godine kao docentica, na Studiju dizajna u Zagrebu. Pored suradnje s gospodarskim subjektima, organizira i provodi projekte iz područja socijalnog dizajna u suradnji s udrugama civilnog društva. Članica je ocjenjivačkih sudova, početkom 2000-ih članica upravnog odbora HDD-a i redovna sudionica na stručnim skupovima.

Maša Milovac, produkt dizajnerica, r. 1988. / Zagreb. Magistrirala je na Studiju dizajna u Zagrebu, smjer Industrijski dizajn. 2014. godine stječe status samostalne umjetnice (HZSU). Članica je i kreativnog tima Nove Iskre, međunarodne dizajn platforme u Beogradu. Za vrijeme studija odabrana je među najbolje mlade dizajnere regije (Young Balkan Designers 2011), te izlaže na Salone Satellite u Milanu. Jedna je od osnivačica i dizajnerica u dizajn studiju Manufakturst. Izlagala je na bijenalnim izložbama dizajna u Zagrebu (0910, 1112, 1314, 1516), Ljubljani (BIO, 2012.) i Beogradu (Belgrade design week-u 2012.), kao i na sajmovima dizajna u Istanbulu (Istanbul Design Biennial 2014.), Milanu (Ventura Lambrate 2012, Salone Satellite 2011), Parizu (Croatie, la voice, Paris Design Week), Beču (Blickfang, MAK: Vienna Design week), Berlinu (Qubique), Skopju i Sofiji. Aktivno djeluje u području produkt dizajna, dizajna vizualnih komunikacija, i naručenih projekata usluga dizajna, a radila je i kao dio tima arhitektonskog studija 3LHD. U prosincu 2015. godine odabrana je za kustosicu hrvatskog predstavljanja na prvom Bijenalu dizajna u Londonu. Od 2017. predsjednica HDD-a.

Pozicija i uloga dizajnerske profesije unutar šireg društvenog, kulturnog, političkog i ekonomskog konteksta jučer, danas, sutra

Osim rada na Institutu tvornice Prvomajska, 70-ih i 80-ih godina ste sudjelovali u nizu društvenih aktivnosti koje su se ticale formiranja same dizajnerske profesije, kao što je osnivanje Hrvatskog dizajnerskog društva i formiranje nastave kolegija Projektiranje na Studiju dizajna. Na koji način je društveni, kulturni, politički i ekonomski kontekst u Jugoslaviji definirao sliku i zadatke unutar profesije dizajna i kakav je to utjecaj imalo na formiranje samih dizajnera, a onda i vaše dizajnerske prakse? Kako su se uvjeti rada promijenili unutar dizajnerske profesije danas i koja su vaša predviđanja i očekivanja od te profesije u budućnosti?

JM

To je bilo vrijeme u kojem su postojali mnogi veliki industrijski kompleksi s razvijenom proizvodnjom i brojnim zaposlenim ljudima. Danas su to većinom samo imena koja se vežu uz prekid hrvatske industrijske proizvodnje. Prvomajska je na primjer, u to vrijeme imala 7.000 zaposlenih, a proizvodila je oko 3.000 strojeva godišnje i izvozila oko 30% proizvodnje. Institut Prvomajske surađivao je na mnogim projektima s fakultetima i poduzećima (FSB, ETF, Nikola Tesla), a bilo je i međunarodnih suradnji.

U vrijeme kada sam započela raditi u Odjelu za razvoj proizvoda u tvornici Prvomajska 1978.g., dizajn u tvornici nije bio nepoznat pojam i to zahvaljujući Davoru Grünwaldu koju je bio školovan dizajner i u prvom redu poduzetan i uporan pojedinac koji je nudio svoje usluge i sam generirao poslove dizajna u kompaniji. Te i druge suradnje s dizajnerima ostavile su traga u Prvomajskoj pa je postojala svijest o potrebi dizajna u procesu razvoja. Smatralo se da je potrebno zaposliti dizajnera s na puno radno vrijeme, tim više što je to zagovarao i arh. Vladimir Robotić koji je tada bio konzultant i vanjski suradnik za dizajn u Institutu i koji mi je postao mentor. Razvijala sam se kao dizajnerica u intenzivnom razdoblju razvoja i proizvodnje CNC strojeva. U to vrijeme projektirani su primjerice: prva upravljačka naprava (MINA), prvi industrijski robot (iz tvornice u Raši), prvi laserski NC stroj za rezanje lima. Većina Prvomajskih strojeva bili su rezultat vlastitog razvoja i vlastite proizvodnje.

Radila sam uglavnom na dizajnu novih, numerički upravljanih

strojeva (glodalica i tokarilica) i upravljačkih naprava. Kasnije, krajem 80-ih, nekoliko godina pred raspad Prvomajske, u vrijeme kada se sve manje ulagalo u razvoj, samoinicijativno sam započela rad na sveobuhvatnom redizajnu vizualnog identiteta Prvomajske i uvjerila čelne ljude u smislenost takvog projekta. Poanta je u tome da sam si u razdobljima praznog hoda između novih proizvoda doslovno sama "izmišljala" poslove u dizajnu.

Pamtim to razdoblje kao kvalitetno i kreativno, ne samo zbog rada u Prvomajskoj, nego i zbog aktivnog sudjelovanja u stručnom i društvenom životu tadašnje dizajnerske zajednice. Sastajali smo se u novoosnovanom Društvu dizajnera (koje tada nije imalo svoj prostor), razmjenjivali literaturu i informacije vezane uz dizajn, pokrenuta je ideja za osnivanje Falkulteta za dizajn, sudjelovali smo na stručnim savjetovanjima, surađivali sa stručnim časopisima iz tog vremena, izlagali na izložbama BIO (Ljubljana), Zagrebačkom salonu i Industrijskom dizajnu Jugoslavije.

Moja karijera industrijske dizajnerice trajala je nepunih desetak godina i za to je vrijeme bila najuže vezana uz stanje i razvoj industrije. Njezin kraj isto je tako usko vezan uz nestajanje industrijske proizvodnje. Kontinuitet industrijske proizvodnje u kakvoj smo mi sudjelovali u Hrvatskoj nepovratno je prekinut. Nekada konkurentna proizvodnja koja je trebala biti modernizirana kako bi i dalje bila konkurentna, ostala je nepremašeni vrh industrijske aktivnosti, što je direktno utjecalo na dizajnersku struku. Ono što sam ja radila bio je industrijski dizajn kojeg danas u Hrvatskoj nema. Prema tome, taj segment ne možemo uspoređivati s današnjim vremenom. (Bilo, pa prošlo). Možda se eventualno može uspoređivati proizvodnja namještaja na kojoj se djelomično vidi kako se može odlično raditi s educiranim ljudima.

Nezahvalno je prognozirati budućnost dizajna. Očigledno je da smo se izborili za status profesije i dokazali utjecaj dizajna na sve sfere života. Na tome sam, zajedno s kolegama dizajnerima i sama radila kroz osnivanje Društva dizajnera i formiranje programa Studija dizajna. Problem je što danas velika većina nema mogućnosti birati projekte pa dizajnirajući privlačne vizuale i proizvode sudjeluje u podržavanju potrošačkog društva. To nije za zamjeriti — i dizajneri moraju plaćati račune, zar ne? Ipak, loše je kad se uloga i percepcija dizajna svodi na stimuliranje potrošnje. Sigurna sam da će se i društvo i uloga dizajna u njemu u budućnosti mijenjati, nadajmo se na bolje.

Nakon završenog studija iz područja produkt dizajna u Zagrebu, i magisterija na Akademiji za dizajn u Eindhovenu, radiš već više od 10 godina kao asistentica na kolegiju Projektiranje i kao voditeljica kolegija Razvoj koncepata i strategija i Socijalni dizajn. Redovno sudjeluješ i angažirana si u upravnim tijelima Hrvatskog dizajnerskog društva. Kako su te ta iskustva formirala kao dizajnericu i edukatoricu? Na koji način nove društvene okolnosti (prvenstveno misleći na drugačiji društveni, kulturni, politički i ekonomski kontekst unazad 30 godina u Hrvatskoj, a zatim i sve tehnološke promjene koje je donijela informacijska revolucija) definiraju danas dizajnersku profesiju? Koja je danas uloga dizajna i dizajnera, i kakva su tvoja predviđanja i očekivanja od ove profesije u budućnosti?

IF

Moje poimanje dizajna je transformacijski proces na koji je prvenstveno utjecao period studiranja na Design Academy Eindhoven, i to u vrijeme kada je nizozemski dizajn bio na vrhuncu svoje slave. Poimanje dizajna kao procesa koji može, ali i ne mora imati materijalne ishode da bi unaprijedio kvalitetu života, ali i utjecao na gospodarske i društvene okolnosti, definiralo je moje djelovanje na Studiju dizajna.

To je djelovanje temeljeno na izdizanju poimanja dizajna od onog usmjerenog na masovnu industrijsku proizvodnje kakvu pamtim iz doba socijalističke Jugoslavije, te usmjeravanju na nove modalitete procesa i ishoda u kontekstu korištenja dizajna kao alata kojim je moguće rješavati i mnogo kompleksnije probleme, poput onih koje proizlaze iz strategija društvenih i kulturnih politika, ili prometne infrastrukture, zdravstva, itd. Dugoročni je cilj mojeg djelovanja u obrazovnom sektoru, osim edukacije profesionalnog, kreativnog i humanistički odgojenog dizajnerskog kadra i onaj koji se tiče društva koje u potpunosti prihvaća dizajnera kao aktivnog sudionika u svim sektorima, a koji je prije svega sposoban (re)definirati problem korištenjem generativnih istraživačkih metoda, a onda ga i rješavati prilagođavajući ishode odgovarajućem kontekstu. Dakako da to ne isključuje ishode koji imaju materijalnu, predmetnu dimenziju, ali takav dizajn svoje uporište nalazi u promišljanju smisla i definiranju dugoročnih ciljeva koji se mogu manifestirati na niz načina, od poslovnih strategija, legislative, javne politike, pa do dizajna dobro oblikovanih komunikacijskih, predmetnih i prostornih sustava.

Od završetka Studija dizajna do danas stekla si iskustvo rada u perspektivnom dizajnerskom kolektivu Manufakturst, a zatim i iskustvo rada u 3LHD-u — jednom od najvećih arhitektonskih ureda u Hrvatskoj danas. Tvoj zadnji kustoski pothvat predstavljanja Hrvatske na Londonskom bijenalu dizajna bavi se upravo temom kolektivnog rada. Od nedavno si na čelnoj poziciji u Hrvatskom dizajnerskom društvu. Na koji način su te ova iskustva formirala kao dizajnericu? Koja je danas uloga dizajna i dizajnera, i kakva su tvoja predviđanja i očekivanja od ove profesije u budućnosti?

MM

Dizajnerski (ženski) kolektiv Manufakturst nastao je prirodnim povezivanjem nas pet dizajnerica. Iako nismo iste generacije, suradnju smo započele već za vrijeme studija, a nešto ozbiljnije nakon natječaja "Croatian Holiday" u kojem smo zajedno sudjelovale. Manufakturst smo pokrenule prvenstveno jer smo kroz druženje shvatile da dijelimo slična razmišljanja o dizajnu i da zaista dobro surađujemo. Taj proces zajedničkog rada bio je sasvim prirodan i opušten, a period djelovanja našeg kolektiva određen projektima koje smo same inicirale, radnim prostorom koji smo dijelile, te prijateljstvom koje je tu i danas. S praktične strane, bilo je izazovno raditi u takvoj grupi koja je zahtijevala jasnu raspodjelu uloga i poslova, što je bez puno prethodnog iskustva bilo moguće jedino uz iskreno vjerovanje u projekt i zajedničku viziju. Možda baš zbog tog aspekta samoiniciranih projekata i svega što uz takve projekte ide, a to je čitav niz proizvodnih aktivnosti od razvoja ideje do brige o proizvodnji i distribuciji, kao produkt dizajnerica sam imala potrebu raditi za stvarnog naručitelja. Htjela sam surađivati s arhitektima i urbanistima, što je bio razlog mog angažmana u 3LHD-u. Iskustvo rada u velikom birou još je više izazvalo moje tendencije prema projektima koncipiranja i oblikovanja prostora, ambijenata, i možda najviše objekata osmišljenih za nove prostore. Nakon ta dva prilično različita iskustva, mogu reći da je danas uloga mene kao dizajnerice višestruka te da će vjerojatno postajati sve kompleksnija. To sam najrecentnije i najdirektnije iskusila na projektu predstavljanja Hrvatske na Londonskom bijenalu dizajna, unutar kojeg je spektar aktivnosti oko pripreme bio zaista raznolik.

Rekla bih da uspješnost uloga koje kao dizajneri svakodnevno ostvarujemo ovisi i o tome koliko smo ambiciozni, jesmo li spremni na kompromise, kakve su nam pregovaračke vještine, da li

smo vjerodostojni i ustrajni u svojim stavovima, gdje pronalazimo principe za oblikovanje. Zvuči malo kao "self-help" savjet, ali zaista je tako. Govoreći iz vlastitog iskustva, mogu reći da sam postepeno širila područje djelovanja, što se vidi i na realiziranim projektima. Projektiranjem i dizajnom predmeta počela sam se baviti još na fakultetu, nakon čega sam incirala nekoliko proizvoda zajedno sa kolegicama, paralelno sudjelovala na strukovnim natjecajima, surađivala s arhitektima, kustosima, modnim dizajnerima i teoritičarima. Trenutno mi je zadatak sva ta znanja i iskustva iskoristiti u praksi kojom se bavim, bilo to oblikovanje ili upravljanje udrugom.

Što se tiče struke danas, dizajn karakterizira svojevrsni "lifestyle" koji to zanimanje čini vrlo privlačnim. Koristimo tehnološki najnovije proizvode, okruženi smo lijepim predmetima, znamo prepoznati "dobar dizajn" i sveprisutni smo na kulturnoj sceni. Rekla bih da je to samo forma, odnosno slika šireg društvenog konteksta. Stvarni (za struku važni) pomaci su oni projekti koji se odvijaju neovisno o tom statusu dizajnera, kojemu ta društvena "slika" ionako nije puno donijela. Za razvoj uloge dizajnera u budućnosti važno je nekoliko stvari: činjenica da dizajneri mogu unaprijediti znanja o društvenim procesima, uživjeti se u uloge budućih korisnika, prepoznati nove korisnike i njihove potrebe, mijenjati proizvodne procese i dizajnirati strategije. Danas su dizajneri bitni za razvoj tržišta i gospodarstva, a uskoro će biti neophodni za razvoj društva.

Arhiv dizajna ili bilježenje dizajna

Do danas ne postoji neki smisleni repozitorij hrvatskog dizajna. Ne postoji niti sustavno očuvana i arhivirana građa vezana za razvoj i povijest dizajna. Postoji tek nesustavan i nestrukturiran niz artefakata koji se slučajno čuvaju u arhivima pojedinih institucija — Muzeju za umjetnost i obrt, Kabinetu grafike HAZU, Muzeju suvremene umjetnosti i Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici.

Osim veoma brzog pregleda dizajna Feđe Vukića u publikaciji naslova *Stoljeće hrvatskog dizajna* pisanog prema ključu autorskog doprinosa (koji se iznova pokazuje nedostatnim za tumačenje povijesti dizajna), u Hrvatskoj zapravo ne postoji neki jasan dizajnerski povijesni narativ.

U svom članku *Ideologija dizajna i ideologije oko dizajna* Dejan Kršić zaključuje: "Postoji prošlost, povijest kao puki niz događaja, ali

ne i pri-povijest o toj povijesti, historija dizajna. Mlade generacije dizajnera, učenika i studenata, naprosto ne poznaju ili veoma ograničeno i površno poznaju rad starijih autora, onih poslovičnih giganata na čijim bi ramenima trebali stajati. Za to, naravno, nisu krivi ti mladi studenti i studentice već slab rad akademskih i istraživačkih institucija i njihovog kadra koji je taj posao već davno trebao odraditi. Njihov najveći propust je u tome što pojave nisu dokumentirane u vremenu nastanka."

U tom smislu u posljednjih nekoliko godina od velikog su značaja inicijative odozdo, koje u želji da spoznaju i sami si približe tu neispisanu povijest dizajna dolaze od dizajnera praktičara, uglavnom u organizaciji Hrvatskog dizajnerskog društva. U takvom kontekstu nastao je i projekt Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980.

Koliko su ovakvi projekti važni za formiranje potpunije slike dizajna na našim prostorima? Tko bi prema vašem mišljenju trebao preuzeti brigu o pisanju povijesti dizajna? Da li je hrvatsko društvo sazrelo za ozbiljnije razmatranje teme Muzeja dizajna?

JM

Uzmimo i dalje primjer Prvomajske i kontekst 90-tih kada je tvornica propala. Znam, kao i svi koji su tamo radili, da su pri tome izgubljena radna mjesta, stručnjaci i specijalizirana znanja. Ostali su zjapiti prazni pogoni koji su potom pretvoreni u skladišta ili prodani, nacrti i dokumentacija za proizvodnju završavali su u kontejnerima za papir. Znanje je doslovno završilo na smetlištu. Prvomajska je bila samo jedna od mnogih velikih tvornica koje su doživjele sličan kraj. Spominjem to zato što je u svim tim firmama nepovratno izgubljena prilika za dokumentiranje bilo čega, pa tako i dizajna. Rijetki dobro dokumentirani radovi i zbirke iz tog razdoblja valjda su u arhivima MUO.

Danas skoro pa isključivo postoje arhive kućnog tipa. Još uvijek imam fotografije proizvoda koje sam radila, dokumentaciju vezanu za osnivanje Hrvatskog dizajnerskog društva i prijedloge programa predmeta projektiranja na Studiju dizajna. Mislim da i drugi dizajneri imaju svoje zbirke, koje su nažalost u propadanju jer ljudi, prirodno, umiru. S druge strane, osnovni kriterij za uvrštavanje dizajnera u povijest jesu, kao što kažete, sudjelovanja na izložbama i natjecajima. Dakle uvijek ostaje sloj dizajnera koji su radili sjajne stvari, ali primjerice nisu bili dovoljno ili nisu željeli biti

javno eksponirani. Mi stoga neminovno tumačimo povijest kroz povijest ličnosti, a ovo drugo – to je pravi istraživački rad. Upravo tako su radile i autorice projekta Dizajnerice. Taj projekt je bitan i ukazuje na potrebu za formiranjem tima ljudi, npr. pri HDD-u, koji bi preuzeo ulogu arhivista povijesti dizajna u kojem bi ravnopravno sudjelovali i dizajneri s takvim afinitetima.

IF

Akademski sektor i strukovna društva zasigurno su platforme koja bi se trebale baviti arhivskom djelatnošću i kritičkom obradom povijesti, no u razvijenim zemljama postoje i Instituti dizajna kojima je to i osnovna djelatnost. Problem je u izostanku sustavne podrške države koja bi trebala poticati i financirati institucionalizaciju dizajna kao važnog sredstva gospodarskog i društvenog rasta. Smatram da kolektivno gledano, postoji razmjerno veliki fond znanja o povijesti dizajna u Hrvatskoj, no zbog navedenih razloga rijetke su inicijative koje se bave sustavnim arhiviranjem tog znanja.

MM

Projekti kao što su Dizajnerice — kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980. (Maja Kolar, Maša Poljanec), Znakovi proizvodnje (Lana Cavar, Narcisa Vukojević), Davor Grünwald — Industrijski dizajn (Marko Golub, Koraljka Vlažo) i drugi, važni su jer govore o različitim kontekstima industrijske proizvodnje, dizajnerske produkcije te statusu dizajnera u odnosu na današnje stanje.

Činjenica da takvih projekata ima sve više, kako u organizaciji strukovnih organizacija, institucija ili pak samih dizajnera, ukazuje na potrebu za integralnim mjestom istraživanja, bilježenja, arhiviranja i stvaranja novog znanja. Na jedan način, o toj potrebi već neko vrijeme govore i brojne aktivnosti Hrvatskog dizajnerskog društva, kao što je izložbeni program HDD galerije, pružanje podrške novoj dizajnerskoj produkciji, izdavaštvo te organizacija međunarodnih predstavljanja. Prateći primjere dobre prakse iz vlastitog iskustva, ali i prakse stranih institucija i organizacija, čini se da bi i “muzej dizajna” trebao biti koncipiran kao platforma koja omogućava da se takvi procesi i dalje odvijaju, ali uz dobru infrastrukturu i kadrovsku podršku. Na taj način, jednako bi bili uključeni svi dionici, odnosno partneri tog projekta, koji od istoga imaju i stvarne koristi.

Isto tako, prije no što taj projekt nazovemo “muzejem”, važno je osvijestiti sve probleme muzeja danas (gubitak publike, nemogućnost otkupa novih radova, financijska nestabilnost i ovisnost o političkim silama), a zbog kojih nedostaje suvremene kulturne produkcije u tim institucijama. Zato bi inicijativa za promišljanjem takvog projekta trebala ići u smjeru civilno-javnog partnerstva koje bi omogućilo brojne aktivnosti koje su od koristi za lokalnu, kao i strukovnu zajednicu.

Dizajneri danas igraju ključnu ulogu u osvjetljavanju zaboravljenih ili nikada prikazanih slučajeva iz povijesti, ali ne treba zaboraviti i na dokumentiranje i kontekstualizaciju njihovog stvaralaštva danas. Čini mi se da nedostaje prakse u arhiviranju i pravilnom dokumentiranju, isto kao i svjesti o važnosti tih materijala. Trenutna društvena situacija nam pokazuje da su to jako bitni procesi, bez obzira na brzinu dostupnosti informacija danas. Istraživanje povijesti, ali i sadašnjosti, jasno nam daje do znanja odakle polazimo, daje strukturirani pregled već riješenih problema, omogućava razvoj. Arhiv ne vidim kao statičnu dokumentaciju, već kao izvor informacija i osnovno gradivno tkivo koji otvara mogućnosti novim projektima te novim regionalnim i međunarodnim suradnjama.

Žene u dizajnu. Autorski doprinos žena pisanju Dizajnerske povijesti

Cheryl Buckley u svom članku *Proizvedeno u patrijarhatu*: prema feminističkoj analizi žena i dizajna iz 1986. godine kaže:

“Središnji položaj dizajnera kao osobe koja određuje značenje dizajnu podrovan je složenom prirodom razvoja dizajna, proizvodnje i potrošnje, procesom koji uključuje mnoge ljude koji prethode činu proizvodnje, pa onda druge koji posreduju između proizvodnje i potrošnje te one koji se koriste dizajnom. Uspjeh ili neuspjeh dizajnerove početne zamisli ovisi o postojanju agencija i organizacija koje mogu olakšati razvoj izvedbu, maloprodaju određenog dizajna za posebno tržište. Prema tome dizajn je kolektivan proces; njegovo se značenje može odrediti samo ispitivanjem interakcije pojedinaca, skupina i organizacija unutar specifičnih društvenih struktura. Monografija, osnovna metoda kojom se koriste povjesničari kako bi se usredotočili na dizajnera, nije odgovarajuće sredstvo

za istraživanje složenosti proizvodnje i potrošnje dizajna; a posebno je neprikladna za feminističke povjesničare dizajna zbog toga što koncentracija na pojedinog dizajnera isključuje iz povijesnih knjiga onaj neimenovani dizajn, koji nikome nije pripisan, ili ga je izradila određena skupina. Povijesne žrtve tog isključivanja brojni su obrtnički radovi koje su izradile žene u svojim domovima, često u suradnji s drugim ženama. Jednako tako, odnos žena prema dizajnu u smislu potrošača ili objekata predstavljanja ne može imati aktivnu ulogu u stvaranju monografije. Najnovija kritika autorstva pokazala se korisnom za feminističke povjesničare dizajna ističući neadekvatnost monografije za analizu dizajna i pokazujući kako dizajneri ne dizajniraju samo zahvaljujući svome urođenom geniju, nego ih također formiraju jezik, ideologija i društveni odnosi. Na dizajnera se u smislu korisnosti može gledati kao na prvoga koji će dodati značenje dizajnu.”

Od vremena ovog članka prošlo je 30 godina. U pisanoj povijesti dizajna osim Ray Eames, Charlotte Perriand i Eileen Gray ne postoji mnogo drugih žena. Danas, čini se, žene ravnopravno participiraju u dizajnu i kvantitativno i kvalitativno, Nadmašile su broj svojih muških kolega na fakultetima i u radnom okruženju. Svjetsku dizajnersku scenu formiraju dizajnerice Patrizia Urquiola i Hella Jongerius, kustosica Paola Antonelli, galeristica Rossana Orlandi, trendseterica Li Edelkort, kritičarka Alice Rawsthorn.... Pa opet, kako to da niti jedna od njih nema takav kulturni medijski tretman i status kakav imaju njihovi brojni muški kolege? Kakav je danas položaj žena u dizajnu i je li se u međuvremenu promijenio odnos prema bilježenju povijesti dizajna, a samim time i prema bilježenju povijesti dizajna iz feminističke perspektive?

JM

U vrijeme dok sam radila u Prvomajskoj nije postojao drugačiji tretman žena dizajnerica. Svi smo bili samo dizajneri. Doduše, u segmentu industrijskog dizajna jedva da je i bilo žena i u Prvomajskoj sam bila žena u tradicionalno muškom području, ali to nisam nikad doživljavala kao problem. Dizajnerice su bile uglavnom u tradicionalno ženskim umjetničkim obrtima, dizajnu namještaja i keramike na primjer.

Općenito, radila sam u relativno novoj profesiji, Uz to radila sam sama, bez najbližih suradnika svoje struke. Morala sam sve naučiti i savladavati “u hodu”, a sve što sam radila imalo je komponentu dokazivanja, u prvom redu sebi samoj, a tek onda i drugima. Moje iskustvo je da kada se usudite tražiti, biti poduzetne, čak i agresivne u želji da nešto napravite i idete prema cilju, stvarno prestaje biti važno jeste li žena ili muškarac. Drugo je kako se ta uloga dalje doživljava – za ženu, ironično govoreno, ipak bi bilo bolje da ima neku obitelj i sve ostalo što ide s tim (kao da to isključuje jedno drugo). U svakom slučaju, danas se puno više problematizira uloga žena u bilo kojoj profesiji, pa tako i u dizajnu. Mislim da je općenito problem žena da premalo poduzimaju za sebe i uglavnom se podcjenjuju jer im tako većinom nalažu odgojem stečene rodne uloge. Ako same sebe cijenate, prilično je vjerojatno da će vas cijeniti i drugi. Ako je nekom zaista stalo do medijskog statusa, smatram da će ga dobiti ili će se izboriti za njega bez obzira radi li se o dizajnerici ili dizajneru.

IF

Nisam sigurna slažem li se posve sa tezom da spomenute žene ne uživaju jednaki medijski tretman kao i muški kolege, niti da je medijski tretman ikakvo mjerilo kvalitete. Dapače, na aktualnoj kustoskoj i teoretskoj sceni u dizajnu dominiraju imena žena autorica. Doprinos Paole Antonelli, Alice Rawsthorn, Li Edelkort i drugih, manje poznatih opinion-makerica prepoznat je ponajprije u domeni bilježenja povijesti, ali i na predviđanju budućnosti, temeljene na kritičkoj analizi suvremenih društvenih, tehnoloških i ekonomskih pojavnosti i njihovom sustavnom arhiviranju u muzejskom ali i općem, javnom kontekstu.

Što se tiče žena u dizajnu, statistike u obrazovanju pokazuju značajan porast broja studentica u odnosu na muški spol, ne samo u području dizajna, nego općenito u domeni kreativnih industrija. Obzirom na tehnološki napredak i razvoj proizvodnje koji omogućuje da danas bavljenje dizajnom ne zahtjeva nužno naporan fizički posao, možemo reći da danas u hrvatskom dizajnu dominiraju ženski kolektivi i autorice, koje svojim doprinosom stvaraju neku novu povijest, vođenu upravo ženskim senzibilitetom, evidentnim kako u rezultatima dizajnerskih procesa, tako i u području obrazovanja, ali i u menadžerskom i institucionalnom sektoru.

MM

Ako govorimo o kontinuiranom fokusu na mušku populaciju u povijesti dizajna, ali i stvaralaštva općenito, tu nema dileme. Srećom, rekla bih da je danas situacija nešto drugačija, što potvrđuju i gore navedene redom svjetski poznate autorice i dizajnerice. Možda nemaju isti medijski tretman poput nekih muških kolega, što pak više govori o drugačijoj komunikaciji i javnom nastupu, nego o kvaliteti njihovog rada.

U Hrvatskoj, kao i drugim tranzicijskim zemljama s konzervativnim opcijama na vlasti, i dalje traje borba za ravnopravnost, ne samo žena već i čitave LGBT zajednice, ugroženih socijalnih skupina te pripadnika manjina. Usprkos tome, prateći svjetske trendove, žene su danas na politički važnim pozicijama, voditeljice su kulturnih institucija, vladaju nezavisnom kulturnom scenom, a kao dizajnerice, arhitektice i umjetnice uključene su u mnoge društvene procese. Na žalost, o ravnopravnosti zastupljenosti u dizajnu mogu govoriti samo iz osobnog iskustva, jer o tom problemu zapravo ne postoje mjerljivi podaci.

Ivana Borovnjak, Diplomirala je industrijski dizajn na Studiju dizajna Arhitektonskog fakulteta, Sveučilišta u Zagrebu, a magistrirala na Design Academy Eindhoven (Nizozemska), osnivačica je i članica Umjetničke organizacije Oaze, do ožujka 2017. Predsjednica Hrvatskog dizajnerskog društva (HDD), Članica upravnog odbora organizacije BDN. Područje djelovanja: projekti u kulturi, edukaciji, privredi, socijalno angažirani projekti — naručeni i samoinicirani.

[d] razgovor: *Ženska povijest dizajna*

Galerija Hrvatskog dizajnerskog društva, 27/3/2015., u razgovoru, osim autorskog tima izložbe (Maša Poljanec, Maja Kolar i Ana Bedenko), sudjeluju i Ivana Mance (Institut za povijest umjetnosti), Koraljka Vlažo (kustosica, MUO), dizajnerice Jasenka Mihelčić, Jagoda Kaloper, Blaženka Kučinac i druge autorice čiji je rad obuhvaćen ovim projektom. Moderator razgovora je Marko Golub.

MG:

Ovo je neformalni razgovor u kojem sve prisutne pozivam da se priključe. Za početak ću dati kontekst o čemu je riječ. Naime, prije pet do šest godina, od pokretanja izložbenih programa Galerije HDD-a, počeli su se pojavljivati određeni projekti koji su na neki način fetišizirali različite vrste vremenskih timelinea, krenuvši od nastojanja iščitavanja povijesti (dizajna) u direktnom razgovoru sa predstavnicima prijašnjih generacija. Konverzacija dizajnera u tim se projektima odvija između suvremenih praktičara i njihovih prethodnika, onima zaslužnima za postavljanje temelja dizajnerske struke. To se, u tom periodu, spontano razvilo u jednu od glavnih programskih linija galerije. Posljednjih pet godina tako je nastalo barem 11 projekata koji se na ovaj ili onaj način bave dokumentiranjem povijesti, bilo sakupljanjem starije dokumentacije, ili posrednim stvaranjem nove, koristeći različite vidove intervjua, prikupljanja i zanimljive obrade informacija te nj djeljenja.

Zanimljiva je i činjenica da su te projekte pokretali dizajneri, od kojih je možda u prvom trenutku za očekivati da će primarno biti zainteresirani za pokazivanje i prezentaciju vlastitog rada u galerijskom kontekstu. Unutar dizajnerske zajednice, pogotovo kod mlađih dizajnera, osobno me veseli veliki interes za naslijeđe, njihova potreba da saznaju nešto o vlastitoj povijesti i o ljudima koji su nas na neki način zadužili.

Jedan od takvih projekata i svakako jedan od najkompleksnijih do sad, u kojem se najviše uložilo u sam istraživački proces jest projekt Dizajnerice. Izazvao je veliki publicitet, jako se puno pisalo o njemu, pojavilo se i nekoliko kritičkih tekstova. Lijepo je vidjeti i niz dizajnerica starije generacije koje su se okupile u ovom prostoru, povodom otvorenja i večeras tokom zajedničkog

razgovora. Komunikacija između različitih generacija se zaista dogodila, na sudjelovanje su pozvane i dizajnerice koje se već niz godina i ne bave primarno dizajnom...

Prvo pitanje uputiti ću autoricama izložbe.

Koji su vaši dojmovi o izložbi kao trenutnom (finalnom) rezultatu provedenog istraživanja?

Koliko ste realizirale od onoga što ste očekivale kada je projekt započet?

MP:

Prikupljeni, i ovdje predstavljeni rezultati projekta su iznenađenje. Priznajem da smo počele naivno. Nismo znale što nas točno očekuje i možda smo se baš stoga upustile u njega. Krenule smo iz nulte pozicije, bez previše predznanja, iz osobne potrebe za upotpunjavanjem slike o povijesti "našeg" dizajna. Svjesne smo da je tek otpočeo proces istraživanja za koje je potrebno dodatno vrijeme, a čiji nastavak ne mora nužno provoditi ovaj autor-ski tim, već proširena mreža istraživača. Kada smo krenule "kopati" nismo bile sigurne da ćemo naići na dovoljno podataka i toliki broj autorica. Uspješno je detektiran i veći broj autorica, ali na izložbi i uspostavljenoj online platformi (arhiva)

predstavljena su tek ona za koja smo mogle rekonstruirati cjelovite priče, one autorice za koje smo mogle sastaviti profesionalni i biografski opus. Nakon otvorenja izložbe iznenadila nas je velika posjećenost i reakcije publike, interes medija za temu. Mnogobrojni komentari, upiti, osvrta, dopune, savjeti, kritike... Dosta je živo bilo od otvorenja izložbe pa sve do sada.

MG:

Nije loše krenuti iz vaše perspektive, i mene zanima. Sjećam se kad smo raspisivali projekt i pisali prve natječaje za njegovo financiranje, imena je bilo vrlo malo. Krenulo se od Ivane Tomljenović Meller, potom su iskrsnula još tri imena, i svega par dodatnih za koje nismo bili u potpunosti sigurni. Što je vama bila uporišna točka u tom trenutku?

MP:

Motivirala nas je vlastita znatiželja i svijest da ne znamo dovoljno o tome tko su naše kolegice prethodnice. Kada smo se kao dizajnerice praktičarke krenule raspitivati o njima

iznenadila nas je, i mogu reći razočarala, količina (ne)dostupnih informacija. Do podataka nije bilo lako doći, u velikom broju slučajeva nisu bili sistematizirani ni sustavno obrađivani, i bio je potreban značajan trud za formiranje cjelovitih biografija autorica. Većina kolega/ica nije znala navesti druge kolegice iz prošlosti. Zanimalo nas je zašto je tome tako i što je to što (ne) znamo. Znale smo za imena koja su do tada bila obrađena, zahvaljujući uglavnom Koraljkinom radu (op. ur., Koraljka Vlažo), kao i poneke od autorica koje su i u medijima već bile dobro zastupljene, kao npr. Ivana Tomljenović Meller. Pojedini povjesničari umjetnosti, zapravo povjesničarke, su prethodno detaljnije istražile pojedine od autorica, ali to zajedno čini presjek manjeg broja autorica i uvijek je u fokusu bila tek nekolicina njih (op. ur.: Marina Baričević, Jasna Galjer, Valerija Barada, Koraljka Vlažo, Ljiljana Kolešnik, Leila Mehulić, Antonija Mlikota,...).

MG:

Gotovo do zadnjeg trenutka najavljivanja same izložbe bili smo mijenjali njegov vremenski okvir. Krenuli smo od naslova "Dizajnerice od 1913. - 1989.", onda se to čak nekoliko puta mijenjalo. Na kraju

smo se zadržali na sadašnjem "Dizajnerice: Kontekst, produkcija, utjecaji 1930. - 1980." Zašto?

AB:

Ne mogu reći da je 1930. godina ključna sama po sebi. Ali morale smo negdje ograničiti taj vrlo široki vremenski period. Cijelo stoljeće bi nas "pojelo" tokom inicijalne faze istraživanja. Pretpostavka je bila i da bi se taj dio produkcije teže mogao nazvati dizajnom u današnjem smislu riječi. Odučile smo ne izostaviti hrvatske dizajnerice koje su se školovala na Bauhausu, gdje leže prvi pravi korijeni struke. One su morale biti dio projekta, te je time uvjetovan početak našeg timelinea.

MG:

Meni je ova druga strana začudnija. Ta 1980-ta. Da je 1990-ta imali bismo jedan rez, jedan trenutak diskontinuiteta koji ima smisla u društvenom i ekonomskom kontekstu. 1980-ta gotovo da i nema smisla... Ili?

AB:

Na kraju je to bilo i pitanje vremena, organizacije i budžeta projekta. Na početku se naišlo na svega par imena, ali u trenutku u kojem sam se priključila projektu imali smo

već preširoku listu od 200-tinjak potencijalnih imena koja je trebalo provjeriti, utvrditi i pripremiti. U tom smislu krenulo se dosta ambiciozno. Onda kad shvatite kako je teško za 10 ili 15 osoba naći i sustavno obraditi sve bitne informacije, i kada se sjetite da ih je još 185 na listi, naravno da se stvari moraju početi sužavati i filtrirati prema uspostavljenim kriterijima. Morale smo se u ovoj fazi projekta zaustaviti na 1980-tima. Druga faza istraživanja bi mogla obraditi i 1990-te, pretopiti se u suvremenost, to nas svakako zanima.

MK:

Vrijeme njihova djelovanja je bio samo jedan od kriterija odabira, ono što je meni osobno zanimljivo su teme koje su se otvorile tokom razgovora o projektu nakon njegova galerijskog predstavljanja: nitko ne dovodi u pitanje samu selekciju i broj autorica, kao ni verifikaciju njihova odabira, već je pažnja usmjerena na raspravu o (ne)zastupljenosti žena u pojedinim područjima dizajna, što su pitanja sa kojima smo se i same bavile od samog početka istraživanja. Pedeset godina je velik period, a zapravo ni to pola stoljeća nije obrađeno u potpunosti. Imam osjećaj da moramo i na

ovome još raditi, prije nego se proširi dalje.

IM:

Dobro, ali meni se čini da je autorski tim ipak uspio u tih pola stoljeća, koje je ovako naizgled proizvoljno određeno, locirati neke generacije. Vi ste stvarno uspjele locirati, plus-minus tri generacije autorica koje su u tih pola stoljeća djelovale. Ovu prvu generaciju koja je bila školovana još u sistemu visokih obrtnih škola, potom na Bauhausu i tako dalje, generaciju koja je prošla kroz obrazovni sustav u vremenu međuraća i potom ovu poslijeratnu generaciju. Možda je ova gornja granica u nekom širem povijesnom smislu stvarno upitnija nego ova donja, jer kao što je Marko rekao, trebali bismo i to razdoblje nekako podijeliti, obično se dijeli na razdoblje ranijeg i kasnijeg socijalizma, pa je onda tu ta 1974-ta kao neka granica. Ali, to nije sasvim nelogično.

MG:

Kada bismo ušli u osamdesete, u projekt bi se priključiti moralo i niz dizajnerica koje su u biti i sada vrlo aktivne, npr. Sanja Bachrach-Krištofić, i to onda stvara neku sasvim drugačiju perspektivu.

KV:

Meni se čini da tih devet godina nije zaista bitno. Možda je granica mogla biti 1989-ta, jer ta godina mi se čini ključnom od 1990-te ili 1991., naime tada je osnovan Studij dizajna, i u stvari se događa značajni rez što se tiče žena u dizajnu. Sa Studijem dizajna dobivate mjesto na kojem se obrazovalo puno žena i one (tek) tada masovno ulaze u dizajn.

MP:

Opusi nekih predstavljenih autorica zalaze i u osamdesete, ali na odluku je utjecalo i ovo što Marko kaže, odlučile smo prikazati autorice koje do sada nisu bile toliko eksponirane ili pak one koje više ne djeluju. Njih smo htjele učiniti vidljivima i podatke o njima lakše dostupnima. I to jutjecalo na odluku da se napravi takav vremenski rez.

MG:

Postoji još nešto čega nema: mode? Zašto nije uključen modni dizajn?

MP:

Uključile smo nekoliko dizajnerica koje su radile tekstil za industriju, one koje su školovane u tom području ili su radile kao edukatorice. Riječ je o širokom području, za koje

je teško bilo doći do detaljnijih informacija. Pritom smo saznale i da je upravo u procesu razrada jednog doktorata čija je tema poslijeratna tekstilna industrija i nadamo se da ćemo u dogovoru s autoricom u bazu naknadno uključiti još imena iz tog područja. Tvornica Vunteks je primjerice predstavljena preko rada Marije Kalentić. Jugoplastika također, iako ne pripada u modu, ali tamo je postojao cijeli niz dizajnerica koje kao zasebni istraživački projekt već neko vrijeme obrađuje jedna splitska grupa. Neke stvari smo zaobišle jer ih drugi upravo istražuju, a i jedan od glavnih ciljeva projekta je da se informacije prikupe iz više izvora i u konačnici razmjene između istraživača i ostalih zainteresiranih korisnika.

MK:

Nastojanje je bilo takvo da odabrane zastupljene autorice ili rade za modnu industriju i svojim oblikovanjem doprinose i utječu na njen razvoj ili da produkcijom zahvaćaju širu publiku. One koje su se zanatski, odnosno kroz tzv. "butik" pristup, bavile oblikovanjem tekstila nisu uvrštene.

MG:

Ali tko je onda radio za modnu industriju?

MP:

Naravno, radile su žene. Ali problem je prvenstveno nepostojanje cjelovitih tvorničkih arhiva, jednostavno nije bilo dovoljno građe za detaljniju daljnju obradu. Također kada smo saznale da drugi obrađuju neke teme sličnih problematika odlučile smo ih prepustiti njima, s intencijom da ih se uključi naknadno, u sljedećoj fazi projekta. Ti istraživački timovi su kontaktirani, te se nadamo suradnji.

AB:

Od uključenih autorica ipak možemo istaknuti nekoliko njih koje su djelovale u toj domeni: u ovom najranijem periodu tako možemo spomenuti Neli Geiger koja se bavila prvenstveno tekstilom i modom, djelovala je 1920-ih i 1930-ih. Zatim, Otti Berger koja se također bavi tekstilom, a imala je istaknutu poziciju na Bauhausu. Uspjela je patentirati i nekoliko otkrića na području tekstila i surađivala je s brojnim tvrtkama. Branka Hegedušić na APU utemeljuje prvi Visokoškolski studij tekstila i kostimografije, itd.

KV:

Kako ste dolazile do informacija? Iz svojih istraživanja znam da je to

bolno. Jako me zanima kako je izgledalo, da podijelimo istraživačku bol sa drugima. (smijeh)

MP:

Zahvaljujući ljudima poput tebe, Ljiljane Kolečnik, Marka Goluba, naučile smo kako doći do informacija i kako ih adekvatno selektirati. Usmjerali su nas na čitav niz institucija i druge kolege/ice istraživače/ice. I same autorice bi nas slale dalje, dajući nam sljedeći trag. Svaka je znala nekoga tko je nekoć arhivirao pojedine od radova. To je bio, na neki način, detektivski posao. Putem se navučesh na tu istragu. (smijeh.)

MK:

Podaci o autoricama prikupljeni su na raznim lokacijama: u arhivima, strukovnim udruženjima, institucijama te probiranjem privatnih i obiteljskih kolekcija do kojih smo imale pristup.

IM:

A u tvornicama?

MP:

Pregledale smo mnoge tvorničke novine i časopise i tim putem došli do nekih ljudi koji su tamo radili.

IM:

Niste pokušale doći do samih tvorničkih arhiva? Npr. Varteks itd.?

MK:

Pokušale smo, ali uglavnom neuspješno, zbog nepotpunih arhiva ili vremenom izgubljene građe. Srećom neke privatne osobe su imale djelo-mičnu građu u svom vlasništvu, pa smo fragmentarno uspjele sakupiti dovoljno informacija.

MP:

Zanimljivo je da u tvorničkim časopisima i popratnoj dokumentaciji izvodi o individualnim djelatnicima i ne postoje, to je vezano za vrijeme u kojem su ti radovi nastali. Postoje razni tekstovi o kolektivu, drugarici-radnici, ženi-majci, ali ime osobe koja je autorica - "kreatorica" ne postoji, ona je dio kolektivnog shvaćanja rada i društva, ali ne i glavna protagonista priče.

AB:

Zanimanje dizajnera je pripadalo cijelom tom procesu, jednom kolektivu. Naglasak se nije stavljao na autorski doprinos projektu, to je bilo samo još jedno od zanimanja unutar cjelokupne industrijske proizvodnje, takoreći nevrijedno isticanja.

MG:

To je dosta veliko pitanje, to pitanje kolektiva. Iako se ono ne odnosi na baš sva područja djelovanja dizajna, npr. u grafičkom dizajnu se to ne može reći. Tamo zapravo rijetko imate grupe autora. U oglašavačkoj industriji je potpuno druga situacija, to je anonimna situacija. Baš smo neki dan Koraljka i ja listali katalog izložbe o oglašavanju "Umjetnost uvjeravanja" koju je radio Feđa Vukić i 75% tih radova od 1900. pa do danas je nepotpisano, čak vrlo često nije potpisana ni agencija, nego samo tvrtka kao naručitelj. Nedavno smo bili razgovarali sa Zvonkom Bekerom kojega ćemo uskoro predstaviti ovdje, on je dva puta dobio nagradu - Oskara za jugoslavensku ambalažu, ali niti u jednom slučaju nije bio potpisan pod svoje radove, zato što je njegov rad bio vlasništvo tvrtke u kojoj je tada radio.

I to nije ekskluzivno pitanje žena dizajnerica, nego je zapravo općenito pitanje o tome kako gledamo na dizajn. Naravno sa druge strane, u produkt dizajnu to su varijabilne situacije, negdje imate - kao što je slučaj kod Končara - situaciju u kojoj se na postojanje odjela za dizajn gleda kao na nešto jako pozitivno. Koraljka bi mogla reći nešto više o tome.

Ona prva koristi taj pojam “skriveni dizajn” koji se odnosi i na ovo, između ostalog.

KV:

Jugokeramika i Končar, su na kraju ispali potpune suprotnosti, i to se igrom slučaja takvim ispostavilo u mom istraživanju. U Jugokeramici je autorstvo bilo apsolutno nepobitno. Znalo se točno tko što radi i pristup dizajnu je bio upravo takav. Dizajnerice bi dobile od šefa papirić na kojem je pisalo: “Kreirati vazu po vlastitom nahođenju”. Projektnog zadatka nije bilo. Često bi šefovi došli i sa cijelim gotovim servisom npr. iz Poljske rekli im: “Nama se to sviđa, evo napravite to isto.” I onda bi se one borile protiv toga. Radile su po vlastitim idejama, po onome što se njima sviđalo i što su one pratile. Bile su informirane o tome što se događa vani. Ali zaista su radile same. I to je više čak vezano uz keramičarsku industriju koja je dosta bliska onim prvim počecima primijenjene umjetnosti. One su došle iz sfere primijenjene umjetnosti i kada su izlagale bilo je to uglavnom na izložbama primijenjene umjetnosti. I same su se smatrale bliže tom krugu nego krugu dizajnera. Tek kasnije, sedamdesetih one počinju razmišljati o sebi kao

o dizajnericama, a ne kao o umjetnicama.

Drugačiji primjer vidimo kod Končara gdje su zaposlene bile inženjerke i arhitektice - dvije ili tri bi radile tamo i zajedno sa drugim kolegama su smatrane dijelom grupe. Uvijek su bili jako oprezni kada su razgovarali sa mnom i nikada nisu htjeli reći da su baš oni bili autori pojedinih proizvoda. Nego oni i cijeli razvojni tim Končara. Ne znam, vjerojatno bi gospođa Mihelčić mogla nešto više reći jer je upravo ona radila u jednoj takvoj firmi.

JM:

U pravu ste, to je zbog toga što ovdje govorimo o kompleksnim proizvodima. U takvim tvornicama, rijetko je dizajner osoba koja je osmislila i projektirala cijeli proizvod. To je cijeli tim ljudi: projektanti, konstruktori, tehnolozi, električari, itd. Dizajner je jedna osoba, član tima. Međutim, kada bih svoje radove prijavljivala na izložbe, recimo na BIO (Bijenale industrijskog oblikovanja, op.a.), onda bih uvijek napisala tko je voditelj projekta - to su bili redom inženjeri: Rađenović, Tomić, itd. Ali ja sam se ipak istaknula u toj Prvomajskoj. Bila sam mlada i valjda bezobrazna. Izborila sam se za svoje pravo da piše moje ime kao ime dizajnera stroja.

Iako je taj stroj kompleksan i znalo se da se radio u timu. U katalogu naravno pišu suradnici, ali piše i moje ime.

KV:

Jasenska vi ste dugo bili jedina žena, dizajnerica, za koju sam znala.

JM:

Nisam spadala u one samozatajne. Ali znate zašto? Dođete u jednu firmu u kojoj je zaposleno 7000 ljudi, mladi ste, tek učite o tom poslu, alatni stroj je kompliciran, uzmete prvo Tehničku enciklopediju i pogledate pod A – Alatni stroj. I onda tako mjesecima učite.

Jako je teško bilo dokazati se tamo. Bila sam žena u izrazito muškom području. To je tradicionalno takvo područje i danas - strojarstvo. Izlagala sam na izložbama poput BIO-a u Ljubljani koji je u ono vrijeme bio bitno mjesto: međunarodna, žirirana izložba koja je predstavljala vrlo značajnu referencu. Onda vi nakon izložbe dođete nazad u tvornicu direktorima i informirate ih o svemu. Borila sam se za svoj status preko toga. Zato znate za mene.

MK:

Stvarno je zanimljivo da neke dizajnerice sa kojima smo provodile intervju, a čija je

službena karijera bila prestala u posljednjih deset-petnaest godina, imaju potpuno drugačiju konotaciju o dizajnu kao praksi, svojoj profesiji i svome radu od nas, u usporedbi sa time kako mi na sve to gledamo iz današnje perspektive.

Jedna dizajnerica nam je rekla: “Vas ovo više zanima, nego mene. Ja sam već potpuno otpisala svoje bavljenje dizajnom i svoj doprinos profesiji.” Isto tako nisu sve autorice imale želju da budu zastupljene, autor-ski priznate, kreditirane u tom smislu. Ako se radilo o firmama bile su zadovoljne time da ih se doživljava na njihovim funkcijama, da se afirmiraju profesionalno kroz tim ili kolektiv, a ne nužno kao pojedinci.

MP:

Da to su različita iskustva. Možda bi nam gospođa Kučinac mogla reći nešto o tome. Ona nam je ispričala zanimljive detalje o svome radu na poziciji dizajnerice u tvornici namještaja Ivo Marinković. Autorica je niza kolekcija tada široko zastupljenog namještaja.

BK:

Da, nisam bila u timu, nego baš suprotno. Bila sam samotnjak. I dosta sam se borila sa raznim preprekama u proizvodnji. Nisam imala podršku

i pomoć, i često sam morala uvjeravati okolinu u to što sam bila predlagala ili napravila. I to što sam sudjelovala na par izložbi, npr. također na BIO u Ljubljani, bilo je to zato jer sam sama to predložila i realizirala. Poslani stolac koji sam izlagala nije se nikada ni vratio, nikoga nije bilo briga. Na Zagrebačkom salonu sam također izlagala isključivo zahvaljujući vlastitoj inicijativi. Dobivala sam i nagrade za to. Kada sam dobila nagradu na Zagrebačkom velesajmu, autor je bio naveden kao nepoznat. Onda sam se sama javila. Da nije nepoznat, nego da sam to ja. Trebalo je savladati tehnologiju, proizvodnju i okolinu. Počela sam u Zagrebačkoj tvornici pokušava, bila je to nevelika firma, ali stekla sam tada svoja prva znanja o industriji da bi nakon godinu i pol dana igrom slučaja bila premještena u Osijek. Udali su me direktori.

MP:

Zanimljiva je usporedba, i očita razlika, između danas i nekad. Usmjeravali su dizajnerice u određena područja i određene tvornice. Neke su bile i njihove stipendistice. Odmah nakon školovanja išle bi u njih i dobivale svoje pozicije i projektne zadatke unutar odjela.

BK:

U Primijenjenoj školi sam se odlučila, protiv volje profesora, za odjel Unutarnje arhitekture na kojoj nije bilo djevojaka. Svi su me snažno usmjeravali na odjel Grafike. Arhitektura je bila rezervirana za muške učenike.

KV:

Da, to se isto dogodilo i Dragici Perhač. Ona je željela, i trebala je, biti kiparica. Smatrali su je tada na Školi primijenjene umjetnosti jednom od najvećih talenata za kiparstvo, no međutim rekli su joj, kao ženi, da nema smisla da se bavi kiparstvom i da je bolje da ide na keramiku. Bilo je to usmjeravanje na "dopuštena" područja.

MP:

Tijekom rada na projektu pročitale smo i jedan njemački tekst koji kritički govori o ponašanju prema ženama na Bauhausu, gdje su studentice na isti način usmjeravane u određena uža područja, dok im se za druga jasno davalo do znanja da nisu za njih. U to vrijeme to je bio standard, danas apsurd.

KV:

Ali onda imate i situaciju u svjetskoj visokoj industriji gdje se događa zanimljivi obrat, gdje se u tim područjima, u

pravilu "rezerviranim" za žene (npr. tekstil i keramika), kojima se muškarci nisu željeli baviti jer je to bilo ispod njihove časti, primjerice u jednom razvijenom njemačkom Rosenthalu ili finskoj Arabiji, gdje se točno zna tko je taj koji dizajnira i gdje su dizajneri tretirani kao zvijezde, upravo u tim tvornicama su autori baš muškarci. Dakle čim to područje postaje prihvatljiva i unosna industrija, onda žene iščezavaju.

MP:

Sukladno tome, svi smo znali dizajnera stakla, ali nitko nije čuo za dizajnericu stakla. A sad znamo i nju. (smijeh.)

MK:

Neke od autorica bile su poznate samo po nekom uskom području, kroz npr. rad sa staklom, metalom, drvom. To su bili projekti koje su one radile na svom radnom mjestu. A onda bi se u natječajnim radovima i radovima za izložbe (projektima koje su mogle same inicirati i individualno prijavljivati), znalo pojaviti i nešto drugo, neki slobodniji izraz. No nisu to smatrale dovoljno dobrim niti su ti radovi bili u istoj mjeri zastupljeni, jer nisu bili industrijski proizvedeni. Unutar njihovih opusa vidimo tu raznolikost, nastojale smo zastupiti obje

strane tih njihovih kreativnih produkcija. Danas je samoinicirani pristup radu sve zastupljeniji, i utoliko nam je bliži, i same se većinski bavimo takvim tipom rada.

MG:

Mene zanima, kada govorimo o izložbama, koliko su same tvrtke bile zainteresirane da promoviraju svoj dizajn i svoje proizvode, i autore na takvim izložbama. Da li su oni imali interes u tome ili su dizajneri to poticali sami?

JM:

Koliko ja znam, to se razlikovalo od firme do firme. U Končaru je postojao Odjel za dizajn i to je bila uobičajena stvar. U Prvomajskoj to nije bilo uobičajeno. Prije mene je tamo radio Davor Grünwald, koji spada u znamenite pripadnike povijesti domaćeg industrijskog dizajna. On je samoinicijativno izlagao na Zagrebačkim salonima, i to strojeve koje je dizajnirao u Prvomajskoj. Na neki način taj period izlaganja je krenuo sa mojim dolaskom, uspjela sam zahvaljujući upornosti. Npr. trebala je biti plaćena i kotizacija za sudjelovanje, i to nije bilo jeftino, a firma ne bi pokrivala troškove. Ali kad su u tvornici vidjeli da se to publicira, da se o tome priča, da se

pojavljaju novinski tekstovi o izložbama, onda su zapravo vidjeli da će od toga imati koristi, a da neće predstavljati veliki izdatak. Nakon toga je to postala uobičajena praksa.

MG:

Imamo jednu interesantnu situaciju, to je slučaj Sanje Iveković i Jagode Kaloper. One su obje zastupljene na izložbi. Riječ je o dizajnericama koje su svoju vidljivost, svoj status i prepoznatljivost stekle uglavnom kroz druga područja kojima su se bavile. Sanja Iveković kroz vizualnu umjetnost i Jagoda Kaloper kroz vizualnu umjetnosti i kroz izvedbenu umjetnost - glumu. Zbog toga ste dobile i neke kritike, gdje su komentari bili – da ako djelovanje nije specijalizirano, i da se autorica nije bavila samo dizajnom, da onda nije dizajnerica. To mi je bio dosta grozomoran komentar.

AB:

Po tom kriteriju bi i više drugih autorica ispalo iz finalne selekcije.

MP:

Ako postoji Homo universalis, zašto ne i Feminae universalis? (smijeh.)

Bilo je onih koji su nas nagovarali da maknemo

određena imena sa liste bez da su znali o kako bogatom opusu se radi i da su to iznimni radovi. Neke autorice, koje nažalost na kraju nisu uključene u izložbu, sramile su se svojeg dizajnerskog djelovanja i rada za industriju zbog toga što su se prvenstveno smatrale umjetnicama.

MK:

Zato što je tada rad za industriju, taj tip angažmana u tvornici za njih predstavljao više zanatski, obrtnički tip rada, te im je iz njihove pozicije umjetnica to bilo nedovoljno, možda čak i neugodno.

MG:

Dobro, ali Sanja nema taj problem, ona ne pokazuje toliko svoj dizajnerske radove, jer za to nema potrebe. Ali stoji iza njih. Gospođo Kaloper i vi isto, bez obzira što je to samo jedan dio onoga čime ste se bavili stojite iza svega što ste napravili. Baš me zanima kako ste vi ušli u to. Brojni ljudi koji su se formirali autorski u tom kontekstu kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina nove umjetničke prakse itd., počeli su se baviti dizajnom u tom trenu iz različitih razloga. Nekima je to bio put da zarade za život pa da se onda bave artom, neki su to dosta dobro povezali, konceptualna umjetnost je imala tu draž da je jako

voljela tisak, A4 papire i tipografiju. Možete li nam objasniti kako je to kod vas išlo.

JK:

Počela sam ilustrirati još dok sam bila studentica na Akademiji, radila sam za Smilje i Bosilje. Kasnije je moje prvo radno mjesto bilo u tvornici Jugodidactica u Odjelu dječjih igračaka, i nakon toga sam počela raditi za Školsku knjigu. Bila sam normalno, primarno zaposlena kao dizajnerica i to godinama. Živjela sam od grafičkog dizajna i ilustracija.

MG:

To ste onda shvaćali i kao svoj ozbiljni primarni poziv, ili?

JK:

Shvaćala sam to kao ozbiljni, primarni poziv. Sve dok nisam otišla u slobodnjake, nakon 15 godina rada.

MP:

U razgovoru koji smo vodile sa Sanjom Iveković, ona je u jednom trenutku rekla kako je posao dizajnerice shvaćala vrlo ozbiljno.

AB:

Također ona to nikada nije preklapala. Jasno odvaja svoj rad u medijskoj umjetnosti i dizajnu. Kod nje su to

svjesno bile dvije grane. Grafički opusi Jagode Kaloper i Sanje Iveković su vrlo slabo poznati široj javnosti, i slabo su dokumentirani, a riječ je o vrhunskim rješenjima u grafičkom dizajnu i vrlo ozbiljima u pristupu, posebno kada uzmete u obzir da je tadašnja tehnologija u radu bila bazična naspram onog na što smo naučeni danas. Govorimo o cjelovitoj opremi i prijelomima knjiga, grafičkim rješenjima plakata, ...

JK:

Moramo znati da mi tada nismo mogli živjeti od umjetnosti. Ja nisam bila Murtić (smijeh).

Bilo je jako malo ljudi koji su mogli živjeti isključivo od umjetničkog rada, pogotovo teško je bilo živjeti od konceptualne umjetnosti, kakve smo mi radili sedamdesetih godina. Dakle morali smo iznaći načine kako preživjeti.

IM:

Dobro, to se podrazumijeva, samo što je sada pitanje u kojoj mjeri, kada i u kakvim okolnostima se dizajn počeo percipirati kao bitan prostor vlastitog kreativnog izraza. Takav prostor gdje se vi umjetnički afirmirate jednakopravno kao i na području umjetničke kreacije.

JK:

Odmah, od samog početka sam ja imala takav stav. I u tih pedeset godina rada sam kontinuirano radila u dizajnu. Užasno sam puno toga napravila. Zlo mi je kad se sjetim. (smijeh.)

IM:

Ono što je tu meni načelno uzbudljivo i ono kako bi trebalo iskoristiti projekt je da se sada ne postavi samo pitanje: Zašto eto nema poznatih ženskih dizajnerica?, već Zašto njihova produkcija nije prepoznata i valorizirana kao autonomni i vrijedni autorski opusi? – jer to očito da nije.

JK:

Da.

IM:

Jedan od razloga, ne znam da li bi se ja usudila reći, je i rodni položaj žene...

JK:

Sigurno da je!

AB:

Sa tim se slažemo.

IM:

Da li je? Možda one imaju potrebu manje se autorski profilirati na taj način? Zanimljivo mi je, i čini mi se poticajno, pitanje

u kojoj mjeri uopće ta paradigma autorskog opusa, dakle – ja autor i moje djelo – može biti nekakav dobar model za proučavanje povijesti dizajna, dizajna općenito: ženskog ili muškog. Budući da nam se čini da po toj formuli očito jedna velika količina produkcije ostaje izvan polja sagledavanja i ne prepoznavamo je u povijesti, da li možda možemo uspostaviti i neke druge epistemološke modele koji nisu isključivo modeli umjetnik i njegov opus, autor i njegovo djelo, kako bismo promišljali povijest dizajna?

MG:

Mislim da to mora funkcionirati komplementarno. Ja bih recimo ujutro rekao da - da, apsolutno, povijest dizajna se ne može pisati nizanjem imena, a pogotovo ne onako kako se kanonska povijest umjetnosti i dizajna piše, nizanjem muških bijelih imena, ali popodne bih ipak odgovorio da možda sve te stvari koje valoriziramo: kontekst, društveni kontekst, produkcijski kontekst, uporabni kontekst, korisnik, svakodnevni život i tako dalje, ne trebaju ipak biti argument da čovjeku nužno oduzmeš njegovo lice.

IM:

Naravno!

MG:

I druga stvar, ono što je lijepo u tome je to što se sva ta imena, svi ti ljudi, povezuju upravo kroz disciplinu koja je dizajn i koja teži transdisciplinarnosti i interdisciplinarnosti i svim tim lijepim načinima povezivanja i umrežavanja unutar svih niša onoga što svakodnevno živimo. I daje nam neku ljepotu upravo to da kroz dizajn možeš sagledati te fine poveznice između osobe i tvrtke, nečega što ti koristiš na svakodnevnoj bazi, nekog urbanog pejzaža koji je zasićen određenim vrstama poruka koje ti nešto kažu, itd.

Dakle ja mislim da taj isključivo autorski pristup u smislu nizanja imena definitivno ne funkcionira u slučaju dizajna. U slučaju umjetnosti funkcionira ako pristanemo na one mitove koje su još sedamdesetih godina pokušali uzdrmati sa ne baš velikim uspjehom. Neka sredina između toga je stalni fluks.

Tihana Bertek je za Kulturni punkt napisala kritički tekst, koji se poziva Ivana i na tvoj tekst, sa zanimljivom tezom koju tamo iskazuješ, i koji je nekako bio proizašao iz razgovora koji smo svi zajedno vodili u jednom trenutku. Ona kaže: "Da, to je sve točno, ali zašto je onda ova izložba napravljena upravo tako sa dosjeima određenih imena?" To je isto

legitimno pitanje. S druge strane bez toga ne možete stvarati ni ovu priču o kontekstu, ne postoji.

KV:

Da!

IM:

Da, naravno protagonist uvijek mora imati ime i prezime.

KV:

Mi smo još uvijek u nekoj prvobitnoj akumulaciji dizajnerica, i ne samo dizajnerica, općenito imena. Mi prvo moramo sakupiti sve informacije. Svi tapkamo i onda svako malo iskopamo neko ime i ostajemo zadivljeni kako smo ga iskopali, a ispod njega je još njih stotine, za koje još uvijek ne znamo.

IM:

Dobro i produkcija je kroz to uspjela isplivati na površinu.

KV:

Strahovito puno toga ispliva, ali da bi uopće mogli sklopiti kontekst mi moramo imati upotpunjene sve osnovne podatke. Mi naprosto još nemamo podatke!

JK:

Bila sam oduševljena kad sam čula da se uopće netko počeo baviti time.

KV:

Ono što je bitno i što me veseli je to što kad se otkriju neka takva imena, ona dalje žive i uključena su u sve naredne projekte i izložbe. Npr. vidjeti ćete što će se dogoditi za pet godina. Ono što se primjerice dogodilo sa dizajnericama Jugokeramike i na primjeru Marije Kalentić, uključivane su u svim ostalim izložbama drugih kustosa, npr. kao što je bila izložbe Socijalizam i modernost, pa i ova sada Dizajnerice, one su bivale iznova uključene.

Svako malo se netko javi i kaže – ja bih uključio neke od tih dizajnerica. Odjednom se počne dešavati balans na toj sceni, zastupljene su.

IM:

One se počinju integrirati u tu kanonsku povijest vizualne kulture, umjetnosti, dizajna...

KV:

Tako je. To je ono što je bitno. Ti podaci se konačno počinju integrirati.

MG:

Da, osim toga, zanimljiv je taj proces inverzije. Vama je oslonac bila Ivana Tomljenović Meller o kojoj se zapravo govori u zadnjih deset godina, međutim ona je isto u jednom trenu bila samo neko ime, koje

je bilo važno zbog konteksta Bauhausa, ne zbog nje kao autorice. I onda je polako isplivala velika količina novih informacija.

MP:

Dodala bih sada, da smo od samog početka projekta, stalno bile svjesne triju kritika: Prvo - zašto se mi kao praktičari dizajna upuštamo u ovakvo istraživanje.

MG:

To nije kritika, to je pohvala!

MP:

Bila je kritika. I stalno smo se ispričavale. Oprostite što mi praktičari dizajna, koji inače kopamo po InDesignu, sada kopamo po arhivima.

IM:

Dobro, to zapravo, već dugo nije tako. Akademska sfera nema monopol nad proučavanjem povijesti.

MP:

Drugo – odabir teme. Žena u dizajnu.

JK:

Grozno!

MP:

Reakcije su uglavnom

bile — Zašto? I onda kada bi zatim pitale osobu:

Dobro, da li ti znaš neku dizajnericu, odgovor bi u pravilu bio — Ne.

I treće, često pitanje/ kritika – pa dobro, a zašto isključujete žene?

Najčešće bismo odgovorile da ih nismo isključile, već ih zapravo pokušavamo uključiti u povijest, jer očito je da dosad nisu bile. Bilo je još kritika. Ali te tri bih istaknula kao glavne. Kritika na našu kompetentnost, naš izbor odabir i tretman teme.

MK:

Dodala bih da se paralelno uz prikupljanje građe razvijala i ideja kako izbjeći tome da krajnji rezultat postoji u formi isključivo faktografskog abecedarija. Ali on je nužno potrebna pred-faza, na temelju koje se sada dalje može iščitavati građa, i na različite druge načine. Naša ideja je bila da se ona može čitati kroz više ključeva. Zanimljiv nam je bio i smjer da se od mlađih autorica prikupe odgovori odnosno reakcije na radove zastupljene u ovoj bazi, da prikazemo i njihova promišljanja ili kritike na temu. No to je tri koraka ispred ovoga što smo sada uspjele postaviti. Na primjer, do mnogih autorica nije se moglo doći uobičajnim pretraživanjem putem Interneta.

Kada smo počele, nije se moglo doći do popisa imena i prezimena, kamoli njihovih osnovnih biografija, što je u vrijeme Google-a gotovo nezamislivo.

IM:

Sa tim se trebalo boriti.

MP:

Naučili smo da treba ići korak po korak. Za neke od ovih autorica imamo i puno više građe od ovdje prikazane, ali da bi se ona prezentirala ujednačeno na izložbi i u online arhivu, morale smo prikazati taj prvi stupanj, u kojem je sadašnjih 28 opusa usklađeno. Sad bi se tek moglo krenuti u dublju analizu i proširenje.

IM:

Htjela sam reći, da pisanju svake povijesti i svakoj povijesnoj naraciji prethodi neki arhiv. Vi ne morate osjećati krivnju zato što vam je materijal preheterogen, zato što imate negdje manjka, negdje viška, zato što nije ujednačeno, zato što djeluje raznoliko ili prerasnoliko. To je karakter arhiva. On nije selektivan. On je apsolutno inkluzivan. Povijesne naracije koje će doći poslije, dakle ono što sada dolazi, te moguće interpretacije, one će biti nužno diskriminatorne. Jer nema neke apsolutne povijesti.

Pričamo više povijesti. Arhivi su uvijek inkluzivni. I to što se on čini neujednačen to je zapravo prednost iz perspektive nekog istraživača. Što više građe sakupite, a da je donekle prezentabilna, stavite je u arhiv.

MP:

Naravno da hoćemo. Mislim da smo ga dosta pročitale, čak možda i previše ujednačile. To je onaj dio gdje smo mi reagirale kao praktičari, trenutak u kojem smo mislile na to kako ih sve prikazati zajedno, kako vizualno oblikovati arhiv i izložbu, kako ispričati priču.

MK:

Dogodio se pritom i svojevrsni urednički rez.

IM:

Ali Internet to dopušta. Arhiv se može proširiti. I sva imena i podaci koja ste našle mogu biti gore, pa makar i kao prazne kućice ili neaktivni profili koji su ostavljeni budućnosti da se popune. Arhiv je mjesto gdje se povijest provjerava uvijek iznova.

MK:

Arhiv sada uključuje njihove kraće i dulje životopise, popis izlaganja, dobivene nagrade, bitna sudjelovanja na većim projektima. Ono što

je najzanimljivije uključuje i popratnu fotodokumentaciju radnih materijala, radova ili njih samih na radnom mjestu, unutar nekog radnog okruženja, usred procesa rada na projektu, u ateljeima, studijima, pogonima... Gdjegod je bilo moguće uključivali su se i materijali koji predstavljaju njihov radni proces.

PP:

Kad kažete arhiv, pretpostavljam da mislite na digitalni arhiv, odnosno na vašu online platformu. Da li ste prikupili i arhiv objekata, neku materijalnu građu?

MG:

To je jako dobro pitanje.

JK:

A gdje bi je smjestili? Nemaju je gdje staviti... (smijeh.)

MG:

Dvije su opcije za zapremanje (i arhiviranje) materijalne građe. Ili da je Oaza (umjetnička organizacija autorica, op.a.) pohrani kod sebe, ali to je teško – i predstavljalo bi priličan problem, naime morale bi negdje izmjestiti svoju stolarSKU radionicu. Dok je druga bila ta da je preuzme HDD, a mi je zapravo nemamo gdje staviti. Ali generalno u slučaju dizajna,

osim ako je riječ o nekom osobitom mediju na koje se gleda gotovo pa umjetnički, kao što je npr. autorski plakat, dizajn se u Hrvatskoj nažalost nije sustavno sakupljao. I to je slučaj i sa muzejskim kolekcijama, pogotovo kod predmeta koji pripadaju svakodnevici i koji ne nose auru umjetničke izuzetnosti sami po sebi. Koraljka bi nam mogla dosta ispričati o tome.

KV:

U stvari se dešava da mi sada imamo jednu začudnu sliku povijesti u našim muzejima. Radim u Muzeju za umjetnost i obrt, baš na Zbirkama dizajna, i mogu reći da je grafički dizajn prikupljan relativno dobro, u značajno većim količinama od ostalog. Mislim da moje zbirke zajedno imaju 16.000 predmeta od čega je grafički dizajn 14.500 tisuća. Dakle grafički dizajn nije toliko upitan. Ono što predstavlja problem je produkt dizajn koji se nije prikupljao na vrijeme. I od ovih tisuću i pol predmeta koje mi imamo u produkt dizajnu, od toga nam je 700 predmeta Jugokeramike, koji su došli naknadno i to sasvim slučajno - oni su naime zaboravili te predmete u nekoj sobi i pukom srećom nitko tu sobu nije prenamjenio usred transformacija tvornice. Kada se raspao Inker rekli su mi: Čuj da li

ti to hoćeš? Bilo je sad ili nikad. S Končarom je, s druge strane, bila katastrofa, nismo imali ništa. Sad imamo nešto. Kada sam radila izložbu o Končaru, oni nisu raspolagali nikakvom građom. Uopće ne postoji arhiva tvorničkih proizvoda. Imaju arhivu projekata, kao institut, ali ne i fizičke predmete.

MP:

Kad smo mi došle u Končar, rekli su nam: Pitaajte Koraljku, njoj smo rekli sve što znamo.

KV:

Ono što se srećom dogodilo, i što se dešava sa svim našim dizajnerima, dizajnericama i ljudima koji su cijeli radni vijek proveli u tim tvornicama, je to da su radnici jako vezani uz te tvornice.

Meni su Končarevi penzioneri doslovce poklanjali predmete za izložbu. Uključujući i bojler koji je čovjek skinuo sa vlastitog zida, jer ga je još uvijek bio koristio. Dobila sam tako i dva mlinca za kavu, jedan pretis lonac, dvije pegle i jednu grijalicu, uglavnom tako da bih samostalno odlazila po te stvari.

Za razliku od Iskre, koja ima očuvan cijeli svoj arhiv, koji je poklonila Tehničkom muzeju. Oni su zaista uvijek pazili na dizajn. To su dva primjera, a da

ne govorim o svim ostalim tvornicama koje su netragom nestale.

MG:

Na izložbi Socijalizam i modernost (op.ur. 2011.) u MSU, koju je radio Institut povijesti umjetnosti na čelu sa Ljiljanom Kolečnik bio je prikazan jedan segment koji je uključivao produkt dizajn, ali mislim da se govorilo više o kontekstu promocije i zagovaranja kulture stanovanja. Kada bi na izložbi prišli tim predmetima postalo bi vam jasno u čemu je problem. Oni su u lošem stanju. Nisu očuvani. Npr. izloženi hladnjak bio je hrđav i prljav. To govori o tome od kuda su ti predmeti došli, oni se nisu čuvali u depozitorijima muzeja i to se vidi.

MP:

Razmišljale smo o tome da prikazemo predmete na izložbi, ali to je na kraju ispalo nemogućim. Do predmeta je bilo teško doći, a kada bismo ih i našle, obično bi zaista bili u lošem stanju. Neke od nama vrlo bitnih autorica tom logikom ne bi uopće dospjele na izložbu. Npr. za Julijanu Pavelić Glogoški nismo pronašle ništa osim materijala iz novina i časopisa. To su reprodukcije reprodukcija. Naše oblikovanje izložbe i online arhiva je proizašlo iz činjenice da nema (dovoljno) očuvane fizičke

građe. Izložba se stoga trenutno sastoji od 28 autorskih plakata, i arhive u digitalnom obliku.

KV:

Joj, Julijana Pavelić Glogoški, nemojte mi nju ni spominjati, to je i za mene bio izazov. Puno je njenih radova, njeno ime se često spominje, ali nemoguće je doći do cjelovitih informacija.

PP:

Da li MUO kao institucija prikuplja predmete i arhivira ih? Da li ih imate gdje pohraniti?

KV:

Mi nemamo dovoljno prostora, ali ih prikupljamo.

PP:

Znači nekih predmeta jednostavno nema, i nemoguće im je ući u trag?

KV:

Da, upravo tako.

MG:

Može im se ući u trag, ali ne tim institucionalnim putem. Oni postoje negdje.

KV:

Neki zaista i ne postoje. Npr. mi nemamo mlinac MIKI Brune Planinšeka (op. Ur., iz 1956.), legendarni predmet

koji je u MOMA-i. Neke predmete nažalost izgleda moramo prekriti.

MG:

Izložba prije ove bila je izložba Bogdana Budimirova. Većinu predmeta za potrebe izlaganja on je posudio od ljudi koji ih i dalje koriste, stol Moya je posudio od svoje kolegice!

KV:

Vlado Robotić me nazvao prije godinu dana, javio mi je kako je njegov prijatelj u Istri kod jednog mesara našao njegovu vagu za koju je on u Hannoveru bio dobio nagradu za dizajn. Tako smo došli do te vage.

PP:

Zašto sada vaš muzej, ili MSU ne bi imao stalni priljev eksponata, da u trenutku kad se npr. nekom dizajnu dodjeli nagrada, vi odmah to arhivirate. Mogla bi to biti obavezna procedura MINK-a.

PP:

Da li ste preko ovog projekta prikupljali predmete za muzej?

MP:

Radovi su uglavnom u privatnom vlasništvu, najčešće kod samih autorica ili njihovih obitelji, sugerirale smo im da

kontaktiraju MUO i pohrane svoju građu tamo, jer to je jedino mjesto na kojem bi građa mogla biti fizički pohranjena i naknadno održavana. Budući da nema Muzeja dizajna, ili prikladnog prostora u kojem bi HDD arhivirao predmete.

MG:

Mi bismo vrlo rado osnovali Muzej dizajna, ali trenutno okolnosti to ne dopuštaju.

IM:

Okolnosti nikad nisu lake, ali pitanje je i svijesti i ne zapuštanja kolektivne povijesti.

PP:

Sada je zadnji čas da se prikupe te stvari. I da se napravi prikladan depo za budući Muzej dizajna.

MG:

HDD depo postoji i ima u njemu jako zanimljivih stvari, ali da bi se stvari čuvala kako treba, mora se oformiti prostor koji nije poput trenutnog - a taj je privremeni podrum HDD-a.

PP:

Kako ste radile ovaj projekt Dizajnerice? Kako je izgledao proces?

MP:

Projekt je trajao godinu

dana. U početku je proces išao polagano, nizom traganja po knjižnicama, arhivima, privatnim zbirkama i podrumima. Druga faza je bila sistematizacija svih podataka i njihovo povezivanje. A zatim je slijedilo i oblikovanje same izložbe te online arhiva. Zadnja dva mjeseca smo radile vrlo intenzivno, samo na ovome. Od jutra do mraka. Maja Kolar, Ana Bedenko i ja.

JK:

A od čega živite? (smijeh).

MP:

Ha-ha. Kao praktičarke smo također to pitanje postavile svojim prethodnicama. Pitanje o njihovom financijskom stanju u vrijeme njihovih karijera. Većina ih je rekla da im nije bilo dobro, pogotovo je to naglašeno kod onih koje nisu kontinuirano radile za industriju. Npr. česte su bile izjave: financirao me otac, suprug... Honorari nisu bili dobri.

JK:

Meni se znalo desiti da bi od potpisivanja ugovora do isplate prošlo toliko vremena da bi od honorara imala dovoljno za cigarete.

MP:

I nama se to zna dešavati. (smijeh)

AB:

Ali opet, Sanja Iveković je rekla da je ona upravo od grafičkog dizajna mogla pristojno živjeti. Te da je time mogla financirati svoje ostale autorske projekte.

MK:

U početku procesa smo obišle i Beograd i Ljubljano. Htjele smo sagledati cijelu sliku. Razmišljale smo i o regionalnom prikazu ženske povijesti. Ali taj zahvat pokazao se prezahtjevnim za sad.

MP:

Kroz tu istragu uvidjele smo i neke razlike. Slovenske dizajnerice su češće bile školovane na inozemnim institucijama i kasnije zapošljavane na kvalitetnim pozicijama u poticajnom radnom okruženju. Imale su priliku raditi na zanimljivijim projektima, te je bolje očuvan i arhiviran njihov rad.

BK:

U dizajnu namještaja, u tom sektoru u kojem sam ja radila, hrvatski dizajn nije zaostajao za slovenskim. Dapače, bila sam često puta i kopirana. Kako nije bilo autorskih prava, kada bih nešto dobro napravila vidjela bi da su isto to i negdje drugdje proizveli.

IM:

Da zanimljivo, prelaskom iz socijalizma u kapitalizam to se mijenja. Kapitalizam štiti autorsko vlasništvo. Autorska prava su neprikosnoveni.

KV:

Tu se vraćamo na pitanje: Tko se potpisuje kao autor?

MP:

Često bismo za pojedinu autoricu naišle na pet radova, tokom šest mjeseci, na pet različitih lokacija, u tri države.

MK:

U procesu potrage prikupljale bismo informacije na različitim izvorima i slagale ih sve dok se ne bi upotpunio profil pojedine autorice. Nekad bi došle do zida i nismo mogle dalje bez dodatnih informacija.

KV:

Koliko ste ih uspjeli slijediti kao učenice Škole primijenjene umjetnosti?

MP:

Slijedili smo i te informacije. I više generacija Škole je u konačnici uključeno.

MK:

Istragu smo provodili na raznim mjestima:

u Nacionalnoj sveučilišnoj knjižnici, Muzeju za umjetnost i obrt, Dokumentacijskom odjelu Muzeja suvremene umjetnosti, na Institutu za povijest umjetnosti, u Arhivu za likovne umjetnosti, u ULUPUH-u, i mnogim drugim institucijama.

MP:

Našle smo zanimljive tvorničke dopise u kojima se potiče dizajnere da se informiraju o dizajnu vani. Da gledaju što se dešava i da prate trendove.

KV:

Kako gdje, u Končaru se to baš poticalo. Tamo su ciljano kupovali časopise i kataloge.

Jugokeramičarke su se potpuno drugačije snalazile. To je bio organski način snalazjenja. Npr. jedan tehničar, Dragutin Blagojević, bio je oženjen za Finkinju Siri koja je onda dizajnericama po svojim kanalima donosila časopise o dizajnu.

PP (ZS):

Da li je postojala razlika u honorarima između muškaraca i žena? Zanima me to jer mislim da i danas postoji.

JK:

Bila je razlika.

MP:

Ja nemam statističke podatke. Ali imam dojam da je oduvijek postojala razlika u honorarima.

PP:

Da li postoji mogućnost da se ovaj projekt Dizajnerice u budućnosti prikaže kao neka knjiga sa opusima?

JK:

O, pa to bi bilo izvrsno.

MP:

Postoji.

PP:

Da li će se desiti da je ženska povijest dizajna bolje prikazana od opće povijesti? (smijeh)

MG:

Vi ste ovim istraživanjem ubacile jedan jako važan virus. Kod hrvatskog dizajna, kako kaže Kršić postoji povijest, ali ne postoji pripovijest.

Ono sa čim pripovjedač raspolaže to postaju dijelovi pripovijesti. Sada imamo informacije o barem trideset dizajnerica.

MP:

Meni bi bilo draže da se sve dizajnerice, ali i kolege dizajneri, čitava povijest dizajna okupi u jedan online ili digitalan arhiv, a ne u knjigu.

MG:

Predlažem i knjigu. Web slabo pamti. Domene često isteknu, archive nestanu...

MP:

Opet, digitalni arhivi bolje podnose neke materijale, krnje informacije, loše zapise, sitne reprodukcije, lakše rastu...

MG:

I knjiga i arhiv onda!
Hvala svima!

dizajner-ica

Jasna Jasna Žmak

Povijest je muškog roda, rekla sam ti jutros, ali nisam bila sigurna hoćeš li razumjeti da to ne mislim doslovno, da ne mislim da je imenica *povijest* muškog roda jer svi dobro znamo da nije, sve dobro znamo da je ta imenica ženskog roda, tako da to naravno znam i ja. Kao što znam i to da su i razne druge imenice, kao naprimjer *politika*, *znanost* ili *umjetnost*, isto tako ženskog roda, kao što smo ženskog roda i ti i ja, barem većinu vremena.

Povijest je muškog roda, ali ne mislim doslovno na imen-icu, mislim baš na povijest, na ono što smo učile u školi, na ono od čega se povijest navodno sastoji, pojasnila sam ti odmah, a ti si me optužila da sam sigurno opet čitala neku tešku teoriju i podsjetila me koliko to može biti štetno za zdravlje. (Ako se tebe pita, droge i teorija imaju sličan status i uglavnom obitavaju između predivnog i preopasnog.) Naravno da nisam čitala teoriju, odgovorila sam ti dok sam nam gnječila bananu za doručak, stvarno nisam. I to je bila istina, nisam je čitala otkad smo je, pred otprilike dva mjeseca i dvanaest dana, prestale čitati skupa. (S drogom se još nismo ništa takvog dogovorile, ali s njom, za razliku od teorije, nikad nismo ni pretjerivale.) Da, kao što drugi parovi zajedno prestaju pušiti, tako smo ti i ja zajedno prestale čitati teoriju. I to uglavnom upravo zato što je teorija, baš kao i povijest, zapravo muškog roda.

I dok sam ja u sebi prebrojavala koliko je točno prošlo dana otkada smo slobodne od teorije, ti si me i dalje podozrivo gledala, uvjerena da su mi takve misli ovog običnog utorka ujutro mogle uistinu pasti na pamet samo zahvaljujući njoj, kao da mi ideja da ženska strana povijesti ne postoji nije mogla pasti na pamet zahvaljujući nekim drugim sredstvima, kao da i ti nisi bolno svjesna toga da živimo u najpatrijarhalnijem od svih svjetova. Zapravo, nije stvar u tome da ona ne postoji, nastavila sam dalje razmišljati u sebi, nego u tome da je nevidljiva, a onda si ti naprasno prekinula te moje opasne misli.

Nego šta si onda čitala? pitala si me, a ja sam razmišljala što je još sve na svijetu naizgled ženskog, a zapravo muškog roda. *Nisam ništa čitala, samo sam bila na izložbi*, rekla sam ti poluod-sutno i dodala ti poster te izložbe na koju me Ana spontano odvela večer prije, poster koji je zapravo katalog. I nisam se stigla ni

okrenuti, a ti i on već ste nestali u spavaćoj sobi.

Kad si se za pola sata vratila u radnu sobu koja je zapravo kuhinja, buljeći u ekran kompjutera rekla sam ti, Ohladio ti se doručak, a ti si mi na to samo odgovorila, *Želim da me odvedeš tamo*. Nije mi bilo jasno na što misliš, nije mi bilo jasno sve dok nisam digla pogled s ekrana, sve dok u tvojim rukama nisam vidjela katalog te izložbe na kojoj sam večer prije bila. Oči su ti se caklile, kao malom djetetu kada vidi bombone.

I tako smo za sat vremena već bile tamo, ispred galerije. I dok sam nam ja još vezivala bicikle ti si već uletjela unutra.

Kad sam ti se pridružila, hipnotizirano si proučavala onog Marxa kojeg je Jagoda Kaloper obojala duginim bojama pa mi sasvim tiho šapnula, *Povijest zapravo postoji samo u množini, nema jedne povijesti, to je ono što klince treba učiti u školi*, a ja sam u sebi pomislila kako je divno kada se povijesti mogu nanovo izmisliti.

Jasna Jasna Žmak radi kao dramaturginja, spisateljica i scenaristica. Objavila je dva teksta za izvedbu (*Samice*, 2011, INK; *Istovremeno drugi*, 2012, Emanat), jednu proznu knjigu (*Moja ti*, 2015, Profil) i niz kratkih priča u regionalnim časopisima izbornicima. Radovi su joj prevedeni na engleski, talijanski, njemački, makedonski i slovenski jezik.

Od 2012. godine radi kao umjetnička asistentica na Odsjeku dramaturgije Akademije dramske umjetnosti u Zagrebu gdje je prethodno i diplomirala.

Suraduje s feminističkim portalima *VoxFeminae*, *MUF* i *Libela*. Neke njene priče nalaze se na: mojati.tumblr.com i cudnamjesta.tumblr.com.

Antoljak Slava

b. 1906 / Đelekovac

She learns the craft and technique of weaving in Bratislava and Brno, after which she further develops her methodological and technological standards during study trips abroad. The virtue of her solutions is owed to the use of old-fashioned looms, which allow for individual approaches and the creation of products whose functionality and aesthetics surpass those made by competitors and counterparts in mass production. Antoljak was co-founder of the Studio industrijskog dizajna ("Industrial Design Studio"), where industrial objects were blueprinted and designed, devoid of individualist design common in applied arts.

Antolčić Jelena

b. 1934 / Kraljevo

She graduates at the School of Applied Arts in Zagreb in 1954 under Stella Skopal and Blanka Dužanec. In the same year, she takes up employment at the Jugokeramika factory, where she works as the first female designer in the Porcelain Workshop, at the Department of Prototypes. Her industrial design includes the development of household and catering dinnerware sets (serving trays, vases, bowls and other) marked by a delicate organic form and distinct for their two-toned coloration.

Berger Otti

b. 1898 / Zmajevac

Enrolled at the Royal Academy of Arts and Crafts in Zagreb from 1922 to 1926, Berger continues her education in 1927 at Bauhaus, where she receives her diploma at the Textiles Workshop in 1930. Besides showing an inclination towards creative experimentation, her teaching talent results in Gunta Stölzl naming her as her successor. Her work is distinguished by a highly innovative and creative approach to the design of textiles and by an awareness of the underlying demands of industrial production. She succeeded in patenting several inventions in the field of textiles, along with running a successful textile design studio and cooperating with numerous companies.

Buzić Ljubičić Rajna

b. 1943 / Zagreb

She primarily works in the field of visual communication and photography. Starting her education at the Department of Graphic Arts at the Academy of Fine Arts in Zagreb, she continues her studies at the Department of Painting, where she displays a refined responsiveness to coloration. She acts as member of the Tim vizualne komunikacije ("Team for Visual Communication") established by Boris Ljubičić. The most significant project she was involved in was spurred by the 8th Mediterranean Games, where she uses photographic and painting methods, which affects her treatment of colors and the visual originality of her work.

Dužanec Blanka

b. 1908 / Zagreb

The first academically trained ceramicist and industrial ceramics designer. After graduating at the Academy of Fine Arts in Zagreb, she continues her studies at the Academy of Fine Arts in Warsaw in the 1930s. Upon her return to Zagreb, she begins her career as professor and Head of the Department of Ceramics at the School of Applied Arts, where she and Stella Skopal deserve the most credit for educating a large number of ceramicists and experts in industrial production. Supported by the Association of Ceramics and Refractory Materials Factories, she establishes the Department of Technology at the School.

Falout Nada

b. 1933 / Zagreb

Having graduated at the Zagreb Academy of Fine Arts in 1959, Falout pursues a career in painting and additionally starts working in graphic design in 1968. She works as a visual therapist at the Jankomir Psychiatric Hospital in Zagreb and establishes the first scientific team for psycho-social work and work therapy. She cooperates with the leading Zagreb theatres, e. g. designing posters and program brochures for the Gavella Drama Theatre, employing the collage technique, as well as making use of printed photographs.

Frangeš Hegedušić Branka

b. 1906 / Zagreb

She received a degree in painting in 1928 at the Royal Academy of Arts in Zagreb. She trains to be a lace-maker in Prague and perfects her skills at the Gobelin Tapestry Manufacture in Vienna, working at the Jansen Interior Design Studio. In 1930 she returns to Zagreb, where she continues her artistic work. She was the founder and co-creator of the education program of the Academy of Applied Arts (APU) in Zagreb and her first and only Head. She takes part in the establishment of the Croatian Association of Artists of the Applied Arts (ULUPUH) in 1950 in Zagreb.

Geiger Neli

b. 1896 / Ivanec

Textile designer, university professor and educator. She works in textile and apparel design but also creates blue-prints for lace and embroidery. From 1915 to 1916, she spends time at the Art Academy, after which she works at the Department of Textiles at the Emmy Zweibuck School of Arts and Crafts in Vienna. In 1932, she attends training at the Reimann School in Berlin, where she learns the splatter painting technique for fabrics. In her work, she often broadens the scope of possibilities in applying new technologies in design and creates new materials with rich structures, colored with special techniques.

Hrzić Balić Milana

b. 1934 / Zagreb

She graduates at the Department of Ceramics at the School of Applied Arts in 1953, after which she receives an associate degree at the College of Education in 1957. She teaches visual arts education and additionally holds classes in pottery at the Institute for the Blind. Hrzić Balić furnished a series of public facilities with her ceramic dinnerware and designer objects. Her work is distinct for its simple and geometrical forms, her avoidance of excessive styling and the use of clay, marked by a warm brown color and strong materiality. Hrzić Balić tragically died in 1971 while installing a ceramic wall relief piece on Hotel Minerva.

Höcker Olga

b. 1882 / Varaždin

She attended high school in Zagreb and Budapest and graduated in 1901. She studies book layout design at the Academy of Applied Arts in Munich from 1912 to 1914, where she also hones her skills in developing decorative typography. From 1918 to 1945, Höcker teaches decorative writing and paleography at the Academy of Fine Arts in Zagreb, also dealing with applied arts, particularly handwriting old and artistic scripts. Höcker's dedication to educational work is also attested by her handbook "Decorative Script" from 1951.

Iveković Sanja

b. 1949 / Zagreb

Media artist whose field of work covers conceptual art, video art and performance art within the framework of Nova umjetnička praksa ("New Art Practice"), with additional significant involvement in graphic design. Born in Zagreb in 1949, Iveković graduated from the Academy of Fine Arts in 1970. She took up graphic design in 1970, graphically designing book layouts and magazines, as well as posters and TEMPLATES.

Jeličić Plavec Marija

b. 1939 / Zagreb

A designer whose work is chiefly associated with the Department of Industrial Design at the Rade Končar Electrical Engineering Institute in Zagreb. At her position, Jeličić Plavec exerts her influence on the research and development of products designed for more complex specialized purposes and for general use, as well as on the study and improvement of their technical and economic features.

Kalentić Marija

b. 1930 / Subotica

She does advertisement graphics, designs book and exhibition layouts, makes packaging, deals with screen printing, woodcut, as well as textile printing and weaving. She begins her studies at the Department of Architecture at the Faculty of Applied Sciences in Zagreb in 1948, transferring to the Academy of Applied Arts the following year. From 1963, she

works at the Neva cosmetics industry, designing products and packaging. For her work at Neva, she becomes a three-time winner of the Jugoslavenski Oskar za ambalažu ("Yugoslav Oscar Award for Best Packaging Design").

Kaloper Jagoda
b. 1947 / Zagreb

She receives a degree from the Department of Painting at the Academy of Fine Arts in Zagreb in 1970. She works as a visual and graphic editor at several journals, designs book layouts, catalogues and posters, creates visual identities, designs film sets and costumes and sets up various exhibitions. From 1975, she works as a toy designer at Yugodidacta, simultaneously doing work as a visual and graphic designer at the Školska knjiga publishing company. In her graphic design and visual identity solutions, a personal touch and an emphasis on visuality is palpable.

Kočica Ratkajec Ljubica
b. 1935 / Zagreb

She graduates from the Department of Ceramics at the School of Applied Arts in Zagreb. She receives a student grant from the porcelain factory BK from the city of Titov Veles, where she masters the crafts of glasswork and pottery. From 1958 to 1969, she works as industrial designer at the Tvornica stakla Boris Kidrič ("Boris Kidrič Glass Factory") in Rogaška Slatina. She teaches her craft at the Glasswork School and later at the Slovenska Bistrica-based factory Staklo ("Glass").

Kučinac Blaženka
b. 1937 / Zagaj pod Bočem

A designer with years of experience in the wood industry. As the only female student at the Department for Interior Architecture, she graduates from the School of Applied Arts in 1985. She spends most of her professional career at the Tvornica namještaja Ivo Marinković ("Ivo Marinković Furniture Factory") in Osijek as Head Engineer at the Department of Design, where she creates design plans and oversees the development of serial production of various elements and interior furnishing systems. She perfects her expertise by

attending four semesters of classes at the Department of Furniture Design at the Faculty of Forestry in Zagreb.

Laforest Lidija
b. 1926 / Herceg Novi

An artist, a photographer and a graphic designer. She enrolls in the Department of Painting at the Academy of Applied Arts in 1949 and graduates in 1955. From 1959 to 1960, she works as graphic draftsman, photo lab technician and aesthetic design advisor at the Savezni centar za obrazovanje rukovodnih kadrova u privredi ("Federal Center for Economic Education of Management Personnel") in Zagreb, where she oversees aesthetic work, does graphic design of publications, advertisements and posters, makes reversal films and designs work-space interiors.

Mihelčić Jasenka
b. 1953 / Zagreb

A designer and member of the product development team at the Institute for Machine Tools (Institute for Research and Development), Faculty of Mechanical Engineering and Naval Architecture (which later became the Prvomajska Factory Institute). There she works as part of a team of designers at the newly instituted Department of Product Development. In addition to this, she takes part in the establishment of the Association of Designers of Croatia in 1985 but also creates tentative programs for Engineering Courses I and II at the future School of Design at the Faculty of Architecture in Zagreb.

Pavelić Glogoški Julia
b. 1920 / Čakovec

The author's work involves advertising prints, book layouts, calligraphy, illustration, packaging graphics and visual materials for the purposes of television channel advertising videos, as well as forays into the design of use value objects. At the State School of Crafts in Zagreb, she receives a diploma in applied painting. She works as graphic editor and designer at the Institute of Advertising in Zagreb and the Putnik

("Traveler") company in Zagreb and Berlin.

Perhać Hercigonja Dragica
b. 1935 / Feričanci

She graduates from the School of Applied Arts in Zagreb in 1957 as Jugokeramika's stipendiary. After receiving her degree, she finds a job at Jugokeramika, initially at the Department of Decoration and later at the Department of Prototypes, in the Porcelain Workshop. She subsequently transfers back to the Department of Decoration, as an author involved in the advancement of new contemporary decors. In her work, she creates prototypes for industrial production which made it possible to recognize and evaluate ceramics anew as an autonomous medium in industrial design.

Rosenberg Milica
b. 1930 / Bjelovar

She enrolls in the Department of Architecture at the Faculty of Applied Sciences in 1949 but shortly thereafter transfers to the Department of Architecture at the Academy of Applied Arts in Zagreb, where she receives her degree in 1955. In 1972, she also holds classes in Furniture Design organized by the Wood Technology Section, i.e. Department of Materials Technology at the Faculty of Forestry. Her metal and wicker furniture stands out for its visually clean construction and its functional composition. Her delicate wicker-work creates a grid layout in tune with the metal in the structure of her pieces.

Skopal Stella
b. 1904 / Zagreb

A ceramicist who taught at the School of Applied Arts in Zagreb. She enrolled in the Department for Sculpture at the Royal Academy of Arts and Crafts in Zagreb in 1924, she continues her studies in ceramics in Vienna in 1928, at the Staatliche Kunstgewerbeschule ("State School of Arts and Crafts"), followed by a period of study at the Kunstgewerbeakademie ("Academy of Arts and Crafts"). In 1933, she undergoes training at Hertha Bucher's private

school. After the war, she starts working as Professor at the School of Applied Arts in Zagreb. She introduces the potter's wheel and the throwing technique, which was a novelty in the teaching methods of the day but also represented a modernization of the education program. She often collaborates with architects on interior design.

Šimanović Tavčar Mirjana
b. 1930 / Zagreb

An architect whose career is most often associated with her work at the Studio za industrijsko oblikovanje (SIO - "Industrial Design Studio"). She graduates from the Department of Architecture at the Academy of Applied Arts in 1955. During her career, she makes furniture and light fixtures and designs interiors.

Šribar Marta
b. 1924 / Sevnica ob Savi

She graduates from the School of Applied Arts in 1950 and receives her degree at the Department of Ceramics at the Academy of Applied Arts in Zagreb in 1955. In 1957, after finishing university, she starts working at Jugokeramika as a designer at the Department of Prototypes (Porcelain Workshop). She is a member of the Studio za industrijski dizajn - SIO ("Industrial Design Studio"), whose work is marked by their conceptualization and design of purely industrial items distanced from the individualistic design attributed to the applied arts production of the day.

Tomljenović Meller Ivana
b. 1906 / Zagreb

A photographer and designer born in 1906 in Zagreb. She studies at the Royal Art Academy from 1924 to 1928, after which she enrolls in the Kunstgewerbeschule (School of Applied Arts). In 1930, she starts her studies in photography at Bauhaus. Although her career is markedly dominated by photography, Tomljenović Meller's contribution to graphic design by means of Bauhaus principles of design should not be underestimated. With her progressive views, she modernizes the education methods in Art History classes.

Turković Greta

b. 1896 / Križevci

She got her degree from the Department of Sculpture at the Royal Academy of Arts and Crafts in 1920. From 1937, she works at the Contempora factory, where she makes designs for iron, copper, brass and silver, i.e. for tables, fences, frames, mirrors, chandeliers and other light fixtures. According to her designs, a glass dinnerware set for Hotel Dubrovnik in Zagreb and Hotel Excelsior in Dubrovnik was made in Slovenia, at the Straža Glass Factory in Rogatec. As an author, she primarily values high quality crafts, the application of materials and functionality of produced items, also granting attention to the (exquisite) visual value of a designed item.

Vuković Jasna

b. 1958 / Zagreb

She graduated from the Department of Plastic Design at the School of Applied Arts, in the field of visual techniques in industrial and decorative design. She spends all the 37 years of her career at the Kordun Karlovac factory, where she designs and develops dinnerware and stainless steel cutlery sets. Some of the models of her cutlery design (Dubrovnik and Vinodol) have been protected by the State Intellectual Property Office and have been awarded the Croatian Quality Mark by the Croatian Chamber of Economy.

Abecedno

Antoljak Slava, 8
 Antolčić Jelena, 12
 Berger Otti, 16
 Buzić Ljubičić Rajna, 20
 Dužanec Blanka, 24
 Falout Nada, 28
 Frangeš Hegedušić Branka, 32
 Geiger Neli, 36
 Hrzić Balić Milana, 40
 Höcker Olga, 44
 Iveković Sanja, 48
 Jeličić Plavec Marija, 52
 Kalentić Marija, 56
 Kaloper Jagoda, 60
 Kočica Ratkajec Ljubica, 64
 Kučinac Blaženka, 68
 Laforest Lidija, 72
 Mihelčić Jasenka, 76
 Pavelić Glogoški Julia, 80
 Perhač Hercigonja Dragica, 84
 Rosenberg Milica, 88
 Skopal Stella, 92
 Šimanović Tavčar Mirjana, 96
 Šribar Marta, 100
 Tomljenović Meller Ivana, 104
 Turković Greta, 108
 Vuković Jasna, 112

Kronološki

Höcker Olga, r. 1882
 Geiger Neli, r. 1896
 Turković Greta, r. 1896
 Berger Otti, r. 1898
 Skopal Stella, r. 1904.
 Antoljak Slava, r. 1906.
 Frangeš Hegedušić Branka, r. 1906.
 Tomljenović Meller Ivana, r. 1906
 Dužanec Blanka, r. 1908.
 Pavelić Glogoški Julia, r. 1920.
 Šribar Marta, r. 1924
 Laforest Lidija, r. 1926.
 Kalentić Marija, r. 1930.
 Rosenberg Milica, r. 1930.
 Šimanović Tavčar Mirjana, r. 1930.
 Falout Nada, r. 1933.
 Antolčić Jelena, r. 1934.
 Hrzić Balić Milana, r. 1934.
 Kočica Ratkajec Ljubica, r. 1935.
 Perhač Hercigonja Dragica, r. 1935.
 Kučinac Blaženka, r. 1937.
 Jeličić Plavec Marija, r. 1939.
 Buzić Ljubičić Rajna, r. 1943.
 Kaloper Jagoda, r. 1947.
 Iveković Sanja, r. 1949
 Mihelčić Jasenka, r. 1953.
 Vuković Jasna, r. 1958.

Arhitektura, god. 26. (1972.), br. 16
 Arhitektura, god.10. (1956.), br. 1-6
 Arhitektura, god.13. (1959.), br. 6
 Arhitektura, god.4. (1950.), br. 3-4

Attfield, Judy i Pat Kirkham, A View from the Interior: Feminism, Women and Design, London: Women's Press, 1995.

Auf-Franić, Hildegard, i Slavko Henigsmann, ur., Izložba dobitnika Velike nagrade 14. Zagrebačkog salona, Zagreb: Arhitektonski fakultet, 1982.

Baranjai, Vlasta i Marina Baričević (ur.), Vlasta Baranjai : Galerija Dars, Zagreb, 23.VI - 7.VII 1981., Zagreb: ULUPUH, 1981.

Baričević, Marina, Blanka Dužanec/ Život i djelo – bogato nasljeđe, Zagreb: ULUPUH, 2013

Baričević, Marina, Branka Frangeš Hegedušić, Zagreb: ULUPUH, 2007

Baričević, Marina, Branka Frangeš Hegedušić, Zagreb: ULUPUH, 2007.

Baunet projekt, "Otti Berger on Baunet project", <http://www.baunet-info.com/research-networking/artists-groups-topics/otti-berger/>

Brkić, Ružica, ur., Industrijsko oblikovanje: jugoslovenski časopis za unapređenje industrijskog oblikovanja i srodnih oblasti, Beograd : Zavod za ekonomiku domaćinstva SR Srbije, Dizajn centar Beograd, 1970.

Čaće, Nedjeljko i Vladimir Erdeš, ur., Kolonija umjetničke keramike Hinko Juhn, Našice, Galerija Karas, Zagreb, 10.IX - 25.IX 1981., Zagreb: ULUPUH, 1981.

Canki, Eugen, ur. Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji. Zagreb, 22-24. rujna 1969., Zagreb: Radničko sveučilište, 1969.

Čorak, Željka, "Grafički dizajn na izložbi "Secesija u Hrvatskoj", Čovjek i prostor 10-11 (1977)

Čorak, Željka... [et al.], ur., Retrospektiva - Počeci Obrtne škole i vizualni identitet Zagreba / 15. Zagrebački salon, 8. svibnja - 8. lipnja 1980., Zagreb: Umjetnički paviljon Zagreb, 1980.

Čovjek i prostor, br. 102 (1960.)
 Čovjek i prostor, br. 104 (1960.)
 Čovjek i prostor, br. 118 (1963.)

Čovjek i prostor, br. 130 (1964.)
 Čovjek i prostor, br. 142 (1964.)
 Čovjek i prostor, br. 160 -161(1966.)
 Čovjek i prostor, br. 46 (1956.)
 Čovjek i prostor, br. 65 (1957.)
 Čovjek i prostor, br. 66 (1957.)
 Čovjek i prostor, br. 70 (1958.)
 Čovjek i prostor, br. 71 (1958.)
 Čovjek i prostor, br. 72 (1958.)
 Čovjek i prostor, br. 83 (1959.)
 Čovjek i prostor, br. 85 (1959.)
 Čovjek i prostor, br. 86 (1959.)

Denegri, Ješa, "Grafika na začetku devedesetih, Graphic art in the early 90s" u: 19. Međnarodni grafični bienale, International biennial of graphic art: Moderna galerija, Cankarjev dom, Galerija Tivoli, Ljubljana, 22. junij - June, 30. september - September, 9-12., Ljubljana: Međnarodni grafični likovni center, 1991.

Denegri, Ješa, ur., Dizajn i kultura: izbor tekstova, Beograd: Radionica SIC, 1980.

Depolo, Josip [et al.], ur., Tapiserija u Hrvatskoj: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 7-26.6. 1988., Zagreb: Vjesnik, 1988.

Design, Bit International 4 (1968)

Doroghy, Ivan i Ariana Kralj, ur., 27. Zagrebački salon: design, primijenjena umjetnost, fotografija - situacija, retrospektiva, prijedlog, alker : Umjetnički paviljon, MGC Gradec, Galerija ULUPUH, Zagreb, 1992., Zagreb: Gradski fond za kulturu: Republički fond za kulturu: Organizacijski odbor, 1992.

Fiedler, Jeannine i Peter Felerabend, Bauhaus, Köln: Könnemann, 1999.

Fruht, Miroslav, Dizajn u proizvodnji: suština i značaj industrijskog dizajna, proces razvoja dizajna proizvoda, organizovanje procesa razvoja dizajna proizvoda, organizovanje službe za dizajn, Beograd: Naučna knjiga, 1987.

Fruht, Miroslav, Industrijski dizajn, Beograd : Privredni pregled, 1976.

Galjer, Jasna, "Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu", u: Miroslav Gašparović i Anđelka Galić, ur., Art déco u primijenjenoj umjetnosti i dizajnu, Zagreb : Muzej za umjetnost i obrt, 2011: 23-60.

Galjer, Jasna, "Kornelija Geiger - Skica jednog zaboravljenog portreta", Život umjetnosti 56 (1995)

Galjer, Jasna, "Pariška izložba 1925. i Art Deco", Čovjek i prostor 3 (1991): 22-23.

Galjer, Jasna, "Pariška izložba 1925. kao prilog modernoj arhitekturi u Hrvatskoj", 128.-129., u: Karač, Zlatko i Andrija Rusan, ur., 26. zagrebački salon: arhitektura: Zagrebački velesajam, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 4.-19. 05. 1991. Zagreb: Društvo arhitekata grada Zagreba, 1991. Galjer, Jasna, Dizajn pedesetih u Hrvatskoj: od utopije do stvarnosti, Zagreb: Horezky, 2004.

Galjer, Jasna, Počeci modernog grafičkog dizajna u Hrvatskoj, Zagreb: Udruženje umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske, 1991.

Glavan, Darko i Leila Topić, ur., Galerija Studentskog centra – 40 godina, Zagreb: SC, 2005.

Gnamuš, Marijan, Grega Košak, Marijana Kosec, Majda Juteršek i Milica Mrevlje, BIO1/2 Bienale industrijskega oblikovanja/Bijenale industrijskog oblikovanja: Moderna galerija Ljubljana: 1.BIO 9. 10. - 15. 11. 1964., Ljubljana: Sekretariat Bienala industrijskega oblikovanja, BIO, 1966.

Gomez-Palacio, Bryony i Armin Vit, Women Of Design: Influence And Inspiration From The Original Trailblazers To The New Groundbreakers, How books, 2008

Gorbunov, Đorđe, Andra Milenković, Stevan Vujkov, Miroslav Fruht, Umetnost i Industrija, Beograd, 1956.

Hevnjak, Branka, ULUPUH 1950. – 2010., Zagreb:ULUPUH, 2010.

Hlewnjak, Branka, ur., Međunarodna izložba grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija = International Exhibition of Graphic Design and Visual Communications, Zagreb: ULUPUH, 1991.

Höcker, Olga, Ukraško pismo, Zagreb: Školska knjiga, 1951.

Horvat-Pinarić, Vera "Grafički dizajn u Jugoslaviji", Dizajn - Časopis za industrijsko oblikovanje 5(1967): 25-26

Horvat-Pintarić, Vera, "O vizualnim komunikacijama u Jugoslaviji", Bit International, 4(1969.): 93-103

Hrvatski Industrijski Dizajn (1992.), br. 1

Hundić, Anđelko, ur., Dubravka Rakoci : [Galerija Društveni dom Trešnjevka, Zagreb], Zagreb 21. 10 - 7. 11. 1986., Zagreb : Društveni dom Trešnjevka, 1986.

Hunjak, Maja, ur., Branka Uzur : Studio Galerije Forum, Zagreb, 17. 12. 1985 - 10. 1. 1986., Zagreb: Galerija Forum Centra za kulturu i informacije, 1986.

Jakovina, Tvrtko, Sandra Križić Roban, Ljiljana Kolečnik, Dejan Kršić i Dean Duda, Socijalizam i modernost; umjetnost, kultura, politika 1950.-1974., Zagreb:MSU i Institut za povijest umjetnosti, 2011.

Karaman, Igor, Industrijalizacija građanske Hrvatske 1800.-1941., Zagreb: Naprijed, 1991.

Katalog drugog zagrebačkog triennala, Zagreb, 1959.

Katalog "Stan za naše prilike", Ljubljana: Propagandni odelek Gospodarskog razstavišča, 1956.

Katalog Art deco i umjetnost u Hrvatskoj između dva rata, Zagreb: MUO, 2010.

Katalog BIO 10: Bienale industrijskega oblikovanja 10, Ljubljana, 1984.

Katalog BIO 12: Bienale industrijskega oblikovanja 12, Ljubljana, 1988.

Katalog BIO 2: Bienale industrijskega oblikovanja 2, Ljubljana, 1966.

Katalog BIO 7: Bienale Industrijskega oblikovanja 7, Ljubljana, 1977.

Katalog BIO 9: bienale industrijskega oblikovanja 9, Ljubljana, 1981.

Katalog BIO1: Bienale industrijskega oblikovanja 1, Ljubljana, 1964.

Katalog Exposition internationale des arts decoratifs et industriels modernes. Paris 1925.: Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovenes, Pariz: Girard et Bunino, 1925.

Katalog Secesija u Hrvatskoj, Zagreb: MUO, 2003.

Katalog prvog zagrebačkog triennala, Zagreb, 1955.

Katalog Umetnost oblikovanja, prigodom II. Kongresa SLUPUH-a, Beograd, 1959.

Katalozi međunarodne izložbe grafičkog dizajna i vizualnih komunikacija ZGRAFI 1-6, Zagreb, 1975.-1995., (izuzev kataloga izložbe ZGRAFI 4, koji nije tiskan.)

Kavurić, Lada, predgovor za izložbu Stoljače hrvatskog plakata, Zagreb: Kabinet grafike HAZU, 2001.

Kavurić, Lada, ur., ZGRAFI 3, [Umjetnički paviljon, Zagreb, 5.11 - 25.11. 1981]: treća zagrebačka izložba grafičkog dizajna s međunarodnim sudjelovanjem = Zagreb Exhibition of Graphic Design with International Participation : grafički dizajn za razumijevanje među narodima = graphic design for an international understanding, Zagreb:ULUPUH, 1981.

Keller, Goroslav, Dizajn/Design, Zagreb: Vjesnik – agencija za marketing, 1975.

Kolešnik, Ljiljana, Hrvatska likovna kritika 1950 – 1969, bio - bibliografska obrada

Košak, Grega, ur., Oblikovanje v Jugoslaviji, Ljubljana: ČGP DELO, 1970.

Košak, Gregor, Zvonimir Radić, Dragoslav Stojanović – Sip, ur., Oblikovanje v Jugoslaviji = The design in Yugoslavia, Beograd : Savez likovnih umetnika primijenjenih umetnosti Jugoslavije, 1970.

Kosovelj, Zvone [et al.], Zgraf5 / Peta međunarodna izložba grafičkog dizajna i vizuelnih komunikacija = Fifth International Exhibition of Graphic Design and Visual Communications, [Umjetnički paviljon, Zagreb, 16. 10. - 4. 11. 1987.], Zagreb: ULUPUH, 1987.

Kralj, Arijana, Predgovor u katalogu izložbe Dizajn 1950-1960, Zagreb: LIKUM, 1983.

Kralj, Niko, Industrijsko oblikovanje in vzgoja oblikovalcev : razmišljanja Nika Kralja ob prilici V. kongresa Zveze likovnih

umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije v Novem Sadu, aprila 1971., Beograd: Industrijsko oblikovanje, 1962.

Kritovac, Fedor, "Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu", Arhitektura, 150 (1974.): 39-42.

Kritovac, Fedor, "Pedesete – dizajn namještaja i standard življenja", Život umjetnosti 54-55 (1994): 10-16.

Kritovac, Fedor, "10 godina Centra za industrijsko oblikovanje u Zagrebu", Arhitektura 150 (1974)

Kritovac, Fedor, Dizajn, planiranje i razvoj proizvoda, Maribor: Visoka ekonomsko komercijalna šola, 1973.

Mächtig, Saša J., At the crossroads: the 17th World Design ICSID Ljubljana 91 Yugoslavia, September 9 – 14. 1991., Ljubljana: Secretariat of the 17th World Design ICSID, 1989.

Magaš – Bilandžić, Lovorka, "Olga Höcker - varaždinska umjetnica pisma", u: Damjanović, Stjepan, ur., Akademik Andre Mohorovičić: Varaždin i varaždinske teme. Sažeci radova sa znanstvenog skupa, Varaždin: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Zavod za znanstveni rad u Varaždinu, 2012.

Maković, Zvonko, ur., Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007

Maleković, Vladimir, ur., Suvremena hrvatska keramika : Muzej za umjetnost i obrt, Izložbeni salon, Zagreb, 18. listopada do 18. studenoga 1984., Zagreb : Sveučilišna naklada Liber, 1984.

Marović-Sinti, Jagoda, Jagoda Marović Sinti: Mali salon, Rijeka, 16.VI - 30.VI 1981., Zagreb: Liber, 1981.

Meštrović, Matko "ICSID Venecija 1961 – s međunarodnog kongresa dizajnera", Čovjek i prostor, 108-109 (1962.): 11.

Meštrović, Matko, ur., Dizajn: časopis za industrijsko oblikovanje, Zagreb: Centar za industrijsko oblikovanje, 1967/68.

Mihelčić, Jasenka i Feđa Vukić, ur., Hrvatski industrijski dizajn – kritička retrospektiva / br.1, Zagreb: 27. zagrebački salon, ULUPUH & Društvo dizajnera Hrvatske, 1992.

Mihelčić, Jasenka, "Razgovor s Vladimirom Robotićem", Život Umjetnosti 54-55 (1994): 16-24.

Mladenović, Ivica, Istaknuti primijenjeni umetnici Jugoslavije, Beograd: Linija A, 1988.

Mlikota, Antonija, "Otto Berger – hrvatska umjetnica iz Tekstilne radionice Bauhausa 1", izvorni znanstveni rad, UDK: 7.071:745.52, Sveučilište u Zadru

Njerš, Ljerkica, Ljerkica Njerš: recent paintings and ceramics : Leighton House Museum, London, 19th November - 1st December 1984., London: Leighton House, 1984.

Petricoli, Sofija [et al.], Milana Hrčić-Balić: retrospektivna izložba keramike, 1934.-1971.: Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, siječanj - veljača 1972., Zagreb: MUO, 1972.

Petruša-Štrukelj, Elizabeta, Bibliografija arhitekture, urbanizma, industrijskega in grafičnega oblikovanja ter fotografije za leto 1982, Ljubljana: Arhitekturni muzej, 1985.

Privredna komora Makedonije, Društvo likovnih umetnika za primijenjenu umjetnost Makedonije, ur., Industrijski dizajn u funkciji ekonomske stabilizacije, Skopje: Organizacioni odbor Jugoslavenskog savetovanja Industrijski dizajn '85, 1985.

Putar, Radoslav, "Dizajn proizvoda u jugoslavenskoj industriji", Bit International, 4(1969.): 83-93.

Rački, Melita, ur., 18. Zagrebački salon: primijenjena umjetnost, grafički i industrijski dizajn: Situacija, Tribina, Prijedlog, Popratne izložbe, priručbe i akcije, Zagreb: Umjetnički paviljon, 1983.

Rački, Melita, ur., 19. Zagrebački salon: slikarstvo, kiparstvo, grafika, akvarel i pastel, Zagreb: Udružena samoupravna interesna zajednica culture grada Zagreba, 1984.

Radewaldt, Ingrid, "Otto Berger", Müller, Ulrike, Bauhaus Women. Art, Handicraft, Design, Paris: Flammarion, 2009.

Reberski, Ivanka i Ljiljana Kolešnik, Vizualni fenomeni u hrvatskoj likovnoj

umjetnosti 19. i 20. Stoljača, baza podataka, Institut za povijest umjetnosti

Rexha, Nexhmi, Industrijski dizajn u samoupravnom društvu, 1982., Priština: Ekonomski institut, 1982.

Rocco, Sanja, ur., Grafički dizajn: znak, logo, ambalaža, promocija / Godišnja izložba grafičke sekcije ULUPUH-a, Zagreb, lipanj 1994., Zagreb: ULUPUH, 1994.

Rozman, Boris, Lojze Muhič, Janez Koželj, Olga Rusanov, Dušan Moškon, Vladimir Brezar, Igor Kalčić, Arhitektonska teorija. Arhitektonsko oblikovanje. Industrijsko oblikovanje, Ljubljana: RSS, 1982.

Rus, Zdenko, ur., 24. Zagrebački salon : primijenjene umjetnosti, dizajn : Umjetnički paviljon, Zagreb, 8. 5 - 8. 6. 1989., Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1989.

Saračević-Wuerth, Ranka, ur., I. Svjetski triennale male keramike = I. World Triennial Exhibition of Small Ceramics = I. triennale mondiale de la petite ceramique = I. triennale mondiale della piccola ceramica = I. trienal mundial de la pequena ceramica = I. Weltriennale der kleinen Keramik = I. međunarodn'j triennale malog keramiki : Muzejski prostor, Zagreb, 14.10 - 3.12. 1984., Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1984.

Schubert, Edita i Marijan Susovski (ur.), Edita Schubert: Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 12. 1 - 12. 2. 1984., Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1982.

Škrjanec, Breda, ur., 20. međunarodni grafični bienale = 20th International Biennial of Graphic Art : Moderna galerija, Cankarjev dom, Galerija Tivoli, Ljubljana, 25. junij - June - 30. september - September 1993., Ljubljana: Međunarodni grafični likovni centar, 1993.

Skupina autora, "Dizajn namještaja danas i sutra : materijal Simpozijuma održanog u Beogradu u okviru IX. međunarodnog sajma namještaja, opreme i unutrašnje dekoracije 1971.", Industrijsko oblikovanje i marketing, 1971.

Skupina autora, 11. biennale mladih jugoslavenskih umjetnika: u čast 40-godišnjice ustanka, Moderna galerija,

Rijeka, juli, august, septembar 1981.,
Rijeka: Moderna galerija, 1981.

Šperanda, Ivan, ur., 16. Zagrebački
salon, Umjetnički paviljon [i] Moderna
galerija, Zagreb, 8.5 - 8.6. 1981., Zagreb:
Moderna Galerija, 1981.

Srkoč, Lana, Maša Štrbac, Ivana
Mance, Lidija Laforest - Retrospektiva,
Zagreb: ULUPUH, 2013.

Susovski, Marijan, Tomaž Brejc [et
al.], Junge Kunst aus Jugoslawien = Mlada
jugoslavenska umjetnost: Kuenstlerhaus
und Neue Galerie am Landesmuseum
Joanneum, Graz, 20. 9 - 12. 10. 1986. [i]
Hochschule fuer Angewandte Kunst, Wien,
20. 10 - 20. 11. 1986. [i] Kuenstlerhaus,
Klagenfurt, 5. 12 - 23. 12. 1986. [i]
Salzburger Kunstverein, Salzburg, Zagreb:
Galerije grada Zagreba, 1986.

Tatomir, Zrinka, "111 godina
naše škole, Od Obrtne škole do Škole
primjenjene umjetnosti i dizajna", Život
umjetnosti 27-28 (1978.)

Uzur, Branka i Ljerka Šibenik
(ur.), Branka Uzur: Centar za kulturnu
djelatnost, Galerija Nova, Zagreb, ožujak
1984., Zagreb: Centar za kulturnu
djelatnost, Galerija Nova, 1984.

Valušek, Berislav [et al.],
Dokumentacija akcija izvedenih na 12.
biennalu mladih jugoslavenskih umjetnika,
Rijeka 1983, Moderna Galerija,
Rijeka, 1983

Vlajo, Koraljka, ur., Marijina industrija
ljepote, Marija Kalentić i "Neva" dizajn
ambalaže 1963. - 1985., Zagreb: Muzej za
umjetnost i obrt, 2013.

Vljao, Koraljka, Porculanski
sjaj socijalizma, Dizajn porculana
Jugokeramika - Inker 1953. - 1991. ,
Zagreb: MUO, 2010.

Vukić, Feđa i Jasenka Mihelčić, Skica
za portret hrvatskog industrijskog dizajna,
katalog izložbe u sklopu 27. Zagrebačkog
salona, Zagreb, 1993.

Vukić, Feđa, "Prilog poznavanju teorije
dizajna u Hrvatskoj" izvorni znanstveni rad,
UDK: 7.05(497.5), Arhitektonski fakultet,
Zagreb Vukić, Feđa, Modernizam u praksi,
Zagreb: Meandar, 2008.

Vukić, Feđa, ur. Zagreb, Modernost
i grad, Zagreb: AGM, 2003. (tekstovi
Maroje Mrduljaš: "Zagrebački dizajn i
dizajniranje Zagreba";
Darko Glavan: "Od mode sa Zapada do
izvoza na Zapad"...))

Vukić, Feđa, ur., Od oblikovanja do
dizajna, Teorija i kritika projektiranja za
industrijsku proizvodnju, Zagreb:
Meandar, 2003.

Vukić, Feđa, ur., Teorija i povijest
dizajna - kritička antologija, Zagreb:
Arhitektonski fakultet Sveučilišta i Golden
marketing - Tehnička knjiga, 2012.

Wortmann-Weltge, Sigrid, Bauhaus-
Textilien, Kunst und Künstlerinnen der
Webwerkstatt, Schaffhausen: Edition
Stemmle, 1993.

Zagrebački salon, 4. (1969.)

Zagrebački salon, 5. (1970.)

Zagrebački salon, 7. (1972.)

Zagrebački salon, 9. (1974.)

Zagrebački salon, 21. (1986.)

Zidić, Igor [et al.], ur., Kritička
retrospektiva "Zemlja": slikarstvo, grafika,
crtež, kiparstvo, arhitektura /
6. Zagrebački salon, Umjetnički paviljon
Zagreb, 8. svibnja - 8. lipnja 1971.,
Zagreb: Jugoslavenska akademija
znanosti i umjetnosti, 1971.

Dizajnerice: kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980,
(26. 2. – 27. 3. 2015.)
Galerija HDD, Hrvatsko dizajnersko društvo, Boškovićeve 18

Autorska koncepcija, istraživanje i produkcija građe
Maša Poljanec i Maja Kolar /
voditeljice projekta

Istraživanje i produkcija građe
Ana Bedenko / suradnica-istraživačica

U organizaciji
Hrvatsko dizajnersko društvo

Uz potporu
Kultura Nova, Grad Zagreb, Ministarstvo kulture

Producent projekta
Marko Golub / voditelj galerije HDD

Oblikovanje izložbe i baze podataka
Maša Poljanec, Maja Kolar

Autorski tekstovi za izložbu
Ivana Mance, Marko Golub

Programiranje i izrada baze podataka
Vedran Kolac

Fotografije
Razni izvori

Institucije i izvori
Odjel zaštite i pohrane građe NSK;
Grafička zbirka NSK; Muzej za umjetnost i obrt (MUO); Dokumentacijski i informacijski odjel MSU; Institut za povijest umjetnosti (IPU), Fotoarhiv Branko Balić i dokumentacijski fondovi; Kabinet za arhitekturu i urbanizam - Arhiv za likovne umjetnosti (HAZU); Arhiv Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti (ULUPUH); Avantgarde museum - kolekcija Marinka Sudca; INDOK odjel Elektrotehničkog instituta Končar; Školska knjiga; Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe – Odsjek za povijest hrvatskog kazališta (HAZU) i dr.

Zahvale
Valerija Barada (Odsjek za sociologiju, Sveučilište u Zadru); Ana Bedenko; Kristina Bonjeković (MSU); Jelena Bračun Filipović (ŠK, OPA); Lana Cavar i Narcisa Vukojević (autorice projekta "Iskopavanja"); Branka Hlevnjak; Sanja Iveković; Boris Jurinić (Ministarstvo kulture); Jagoda Kaloper; Andrea Klobučar, Koraljka Vlajo (MUO); Ljiljana Kolečnik, Ivana Mance, Irena Šimić (IPU); Blaženka Kučinac; Boris Ljubičić; Ivana Musić (ULUPUH), Leila Mehulić (Mimara); Antonija Mlikota (Odjel za povijest umjetnosti, Sveučilište u Zadru); Cvetka Požar (Muzej za arhitekturu in oblikovanje, Ljubljana); Lana Srkoč; Stela Stazić (HNK); Marinko Sudac (Avantgarde museum); Feđa Vukić (Studij dizajna, Zagreb)

Događanja
Internacionalna konferencija "MoMoWo - Women's Creativity since the Modern Movement (1918-2018): Toward a New Perception and Reception" The Polytechnic University of Turin, Politecnico di Torino, 2018.

Predstavljanje interdisciplinarnog istraživačkog projekta u sklopu internacionalne konferencije "MoMoWo - Women's creativity since the Modern Movement" SAZU Slovenska akademija znanosti i umjetnosti, Ljubljana, 2016.

Predavanje "Praktična povijest dizajna" Studij dizajna, Zagreb, 2016.

Izlaganje u sklopu (bijenalne) Izložbe dizajna 1516 MUO Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, 2016.

Glavna nagrada unutar profesionalne kategorije Koncept-Inicijativa-Kritički dizajn HDD Hrvatsko dizajnersko društvo, Zagreb, 2016.

Samostalna izložba "Dizajnerice: Kontekst, produkcija, utjecaji 1930 — 1980" HDD, Zagreb, 2015.

[d]razgovor: Ženska povijest dizajna Galerija HDD, Hrvatsko dizajnersko društvo, Zagreb, 2015.

Serijski tematskih vodstava po izložbi za učenike Škole primijenjenih umjetnosti, 2015.

Izlaganje u sklopu "3. Platformat Doma mladih – festival nezavisne kulture i umjetnosti", MKC Multimedijalni kulturni centar, Split, 2015.

Organizacija: Platforma 9.81 u suradnji sa Hrvatskim dizajnerskim društvom, Odsjekom za dizajn vizualnih komunikacija Umjetničke akademije u Splitu te Multimedijalnim kulturnim centrom Split, 2015.

Javna panel diskusija, Platforma Doma mladih MKC Multimedijalni kulturni centar, Split, 2015.

Predstavljanje u sklopu tematske izložbe "Arhiv dizajna" Dan D 6. međunarodni festival dizajna, Zagreb, 2015.

HDD

**hrvatsko
dizajnersko
društvo**