

ДИЗАЈН ЦЕНТАР, БЕОГРАД : ПРИЛОГ ИСТОРИЈИ ЈЕДНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ ЗА ЕДУКАЦИЈУ, ПРОМОЦИЈУ И УНАПРЕЂЕЊЕ ДИЗАЈНА

Апстракт: Циљ текста о београдском *Дизајн центру* је да прикаже шири друштвени, културни, економски и политички контекст праксе и теорије дизајна током последње две деценије постојања социјалистичке Југославије, као системског напора редефиниције општег друштвеног живота и побољшања услова живота (и рада), кроз успостављање једне институције за едукацију, промоцију и унапређење дизајна. У првом делу текста описују се методи и приступи овој теми из савремене позиције, при чему су приступ и анализа ослобођени хегемоних категорија национализма и ревизионизма. Након основне фактографије о делатностима београдског *Дизајн центра*, текст се бави анализом ширег друштвеног, културног и економског амбијента социјалистичке Југославије, али и интернационалног развоја дизајна и позиције институције дизајна у оквиру ових тенденција. У поменутом оквирима, ауторка настоји да лоцира везе и однос између актуелних политичко-економских промена (ревитализација једног облика радничког самоуправљања, положај институција културе у таквом систему) и активности *Дизајн центра*, као и више разлога који су довели до његовог гашења. Циљ овог текста није критичко указивање на немогућност реализације једног пројекта институције за унапређење дизајна у условима југословенског социјалистичког друштва седамдесетих и осамдесетих година XX века као ригидног система без слуха за овакве пројекте. Управо супротно – постојала је системска одлука да се створе услови за оснивање и развој институције ове врсте.

Кључне речи: Дизајн центар, дизајн (индустријски, графички), часопис *Индустријско обликовање*, југословенско социјалистичко друштво, тржиште, индустријска производња, култура обликовања, Заједница за унапређење дизајна, привредне реформе, Центар за индустријско обликовање Загреб

Материјална производња заостала је на пола пута да се истргне из некадашње примитивности... Модерна просвећеност и наука и даље су јој табуи за које и не жели

*знати. Авангардизам којим смо се заносили није више наш.*¹

Матко Мештровић

Уколико се *дизајн* посматра у ширем контексту као интердисциплинарна област која у себе укључује домете из културе, науке, архитектуре, технологије и уметности, и као плодно тле за социолошко-филозофске расправе о технологији, тржишту и процесу рада, онда се чини неизбежним постављање развоја праксе и теорије дизајна у оквиру економских и политичких координата и динамика развоја једног друштва. С обзиром на то да се овај текст бави историјом једне специфичне институције посвећене дизајну која се развијала током последњих деценија постојања СФРЈ (Социјалистичке Федеративне Републике Југославије), а из савремене позиције, на овом месту се мора говорити о односу дизајна са поменути динамиком развоја различитих *друштава*. Наиме, *Дизајн центар* Београда је својим концептом и активностима вршио вишеструку улогу едукације, теоријске елаборације, промоције и унапређења махом индустријског дизајна у условима динамичног југословенског социјалистичког друштва. У време оснивања и деловања *Дизајн центра* почетком седамдесетих година XX века, то друштво се у великој мери ограђивало од принципа економске либерализације и тржишне економије, а приближавало реформисаном концепту *самоуправљања*. Касније, током деведесетих година XX века, земље постјугословенског простора низом суштинских реформи прелазе пут од социјалистичког друштва до капитализма. “У доминантној идеолошкој презентацији ти помаци од друштвеног према приватном власништву и развоју тзв. слободног предузетништва, увођењу вишестраначког састава и слободних избора итд. представљани су као помак од тоталитарног састава према демократији, ‘нормализацији’ друштва према обрасцима либералног капитализма.”² Транзицијски оквир намеће не само преиспитивање друштвеног и политичког кон-

¹M. Meštrović, *Od pojedinačnog općem*, DAF, Zagreb 2005, 341.

²D. Kršić, *Ideologija dizajna i ideologija oko dizajna* : na primjeru grafičkog dizajna u Hrvatskoj 1950-2005 (радна верзија текста), <http://www.kuda.org/dejan-krasic-ideologija-dizajna-i-ideologije-oko-dizajna-na-primjeru-grafickog-dizajna-u-hrvatskoj-19> (15.4.2010.).

текста пракси дизајна, већ и ”саму теоријску елаборацију појма”³ и начине његове промоције.

Разматрање поменутог периода југословенског социјалистичког друштва и позиције институције за едукацију и промоцију дизајна суочава се са низом потешкоћа. Једна од првих је свакако недостатак или врло мала количина литературе (и архивирани и очуване грађе) која се тиче историографије и наратива везаног за југословенски графички и индустријски дизајн, где се посебно уочава недостатак готово било какве класификације ових дисциплина и њихових учинака у Србији. Свакако је у разматрању дизајна у Југославији неопходно посматрати његове токове развоја управо у наднационалном кључу, дакле у контексту југословенског друштва а не националних држава које су настале током деведесетих година XX века⁴ у покушају креирања сопствених националних историја и током потраге за сопственим националним идентитетом. Значајна и општа потешкоћа у изучавању поменутог раздобља је уобичајена савремена позиција оптерећена снажном хегемонијском идеологијом неолиберализма, која своди југословенско социјалистичко друштво на ”тамницу народа”, на ауторитарни систем који је био искуљчиви опресор свих људских слобода. Оваква позиција припада корпусу ”пост-СФРЈ идеолошког ревизионизма који можемо свести на формулу *антисоцијализам/анти-комунизам плус антијугославенство*.”⁵ Значајна, прегнантна и хетерогена културна продукција (па и продукција дизајна) тог времена свакако оповргава овакве идеолошке тврдње.

Покушај писања историје једне институције за едукацију и промоцију дизајна која је развијана током седамдесетих и осамдесетих година XX века из савремене позиције никако не може свести овај подухват на анализу историје и начина функционисања такве институције, дакле на саму фактографију, већ мора узети у обзир и шири друштвени и културолошки значај и саме институције и институције дизајна тог периода као системског покушаја унапређења ширег друштвено-економског амбијента.

Поглед у прошлост треба ослободити такође и ревизионистичке и романтичарске носталгије и успоставити критички дијалог зарад генеалогije савремених пракси и теорија дизајна и могућности заузимања

критичке позиције према савременом дизајну. ”Са оним што је прошло треба успоставити критички дијалог, уз анализу мотива и историјске реалности, да бисмо са оним што долази успоставили креативни дијалог, у складу са културним потребама, друштвеним идеалима и економским условима.”⁶

Дизајн центар у Београду – фактографска основа

Дизајн центар у Београду је основан 17. марта 1972. године и био је једна од ретких институција у СФРЈ посвећена едукацији, промоцији и унапређењу дизајна. Основан је при Заводу за економику домаћинства Србије⁷ и уз подршку Центра за културу становања који је функционисао у оквиру Завода. Међу иницијаторима београдског *Дизајн центра* били су Мирослав Фрухт, Радмила Милосављевић, Ружица Бркић и Милан Ракић. Архитектице Радмила Милосављевић и Ружица Бркић су радиле у оквиру Центра за културу становања и иницијале идеју оснивања београдског *Дизајн центра*, да би се реализацији идеје придружили професор Школе за индустријско обликовање у Београду, Мирослав Фрухт и графички дизајнер Милан Ракић као искусни теоретичари и практичари дизајна. Мирослав Фрухт, као један од пионира теорије и промоције дизајна у Србији и у Југославији, од оснивања Школе 1963. године активно је учествовао у теоријској поставци и проблематизацији дизајна, његовом унапређењу и у оснивању образовних институција везаних за струку дизајна.⁸

Од оснивања, активности *Дизајн центра* су се реализовале у његовим просторијама у уском центру града, на првом спрату зграде на углу улица Кнеза Михаила и Змај Јовине у Београду. Центар је био подељен у целине јавног и радног карактера и садржао је простор за сталне изложбе, затим за тематске изложбе, део за информисање грађанства да би од 1974. године у активности била укључена мала галерија намењена дизајнерима и студентима Школе за индустријско обликовање и Академије примењених уметности у Београду. *Центар* је такође садржао и редакцију, канцеларијски простор за архитекте, комерцијалу и press службу. Ова сложена институција је имала неколико сегмената рада по којима је могуће класификовати активности које су у оквиру

³Исто.

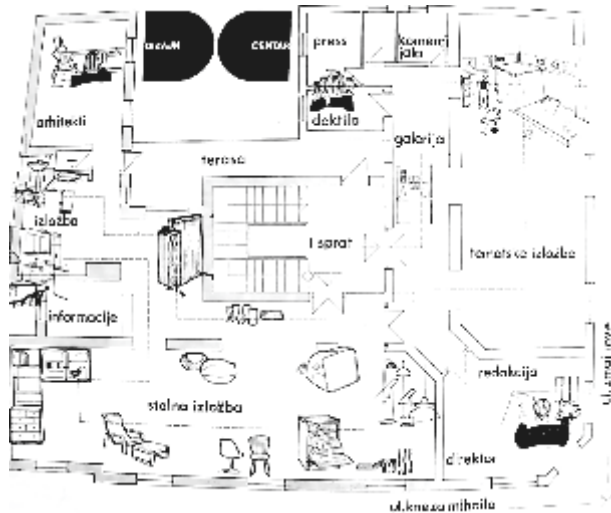
⁴Управо у овом смислу, у Србији је тема *дизајна* у потпуности маргинализована, у историји уметности, социологији и сродним наукама, док у Хрватској данас постоји низ појединаца и институција које се активно баве историјом, теоријом и друштвеним контекстом југословенског дизајна, али неретко и у ограничавајућем националном кључу. Неки од аутора су: Феђа Вукић, Јасна Гаљер, Мароје Мрдуљаш, Дејан Кршић, итд. Ипак, њихов рад на овом пољу је систематичан и значајан и неки од поменутих аутора управо указују на поменуте погрешке. (прим.ауторке)

⁵Д. Кршић, *н.д.* Дејан Кршић на овом месту реферише на текст Н. Јовановића, Против либералног ревизионизма, *Реч*, бр. 75.21, Београд, 2007, 169-172.

⁶Р. Милосављевић, *Дизајн у Србији: историја једног искуства*, необјављен текст.

⁷Завод за економику домаћинства Србије је 1960. године основало Извршно веће Републике Србије као институцију у основи посвећену унапређењу опремања дечијих образовних установа и у великој мери дизајна намештаја. У оквиру Завода је 1964. године основан Центар за културу становања и први пут у Југославији је отворени изложбени Салон намештаја.

⁸Мирослав Фрухт је активно учествовао у оснивању Школе за индустријско обликовање а 1965. године уводи по први пут предмет *Теорија дизајна*. Милан Ракић је графички дизајнер који је креирао и реализовао целокупни графички дизајн београдског *Дизајн центра*.



1. Схематски приказ просторија Дизајн центра, Радмила Милосављевић, Београд 1975.
1. Schematic view of the space of Design Centre, Radmila Milosavljević, Belgrade 1975

Центра биле реализоване. (сл. 1) Значајан део активности је био посвећен образовно-информативном аспекту, пре свега уређивању и објављивању часописа *Индустријско обликовање* и бесплатног месечног билтена, а затим и организовању предавања и семинара у *Центру*. У овом аспекту рада *Дизајна центра* планирани су састанци са представницима појединих грана индустрије, трговине и других привредних делатности, као и путујуће дидактичке изложбе са пројекцијама и предавањима у радним колективима, домовима културе, на радничким и народним универзитетима, итд. Кроз Стручни савет *Дизајн центра* је вршено усмеравање праваца и развоја активности *Центра*, као и сумирање његових резултата на годишњем нивоу.⁹ Осим тога, Стручни савет је оцењивао производе дизајна из целе Југославије по критеријумима "доброг дизајна". На основу тога је успостављена диплома "Добар дизајн" додељивана производима добре функције, конструкције и квалитета, што је уједно био и предуслов за представљање на Сталној изложби у *Дизајн центру*, да би након тога производ био препоручен трговинама и потрошачима.

Стална изложба је за циљ имала промоцију производа индустрије намештаја, беле технике, кера-



2. Дизајн центар, Београд – детаљи сталне изложбене поставке, 1977.
2. Design Centre, Belgrade – details of the Permanent Exhibition, 1977

мике, стакла, текстила, али и дизајна индустријских машина и аудио-визуелних уређаја, итд. са целе територије Југославије. (сл. 2) У оквиру Сталне изложбе током деловања *Дизајн центра* своје производе је излагало око 60 произвођача са 212 производа – означених дипломом "Добар дизајн", док је 18% ових производа било намењено извозу. Сви изложени производи су сврставани у Индекс доброг дизајна – у документацију намењену институцијама привреде, потрошачима и културним институцијама. Сталне изложбе су такође биле место успостављања ближе везе са посетиоцима кроз перманентне анкете и истраживања мишљења посетилаца, што је потом обрађивано и упућивано маркетиншким службама произвођача. Тематске изложбе су биле многобројније и током деловања Центра одржано је око стотину изложби како појединачно тако и изложби са темама попут "Уметност у свакодневном

⁹Примера ради, Стручни савет је током 1975. године одржан у проширеном саставу и њега је чинио круг директора различитих културних институција тог времена и актуелних политичара, међу којима су били: проф. Миодраг Живковић, декан Факултета примењених уметности, проф. Бранислав Суботић, председник УЛУПУС-а, Јевта Јевтовић, директор Музеја примењене уметности, представници Привредне коморе Југославије и Републичке привредне коморе СРС Александар Гребер и Светозар Велебит, Бранислав Иконић, председник Републичког Извршног већа Србије.



3. Насловна страна часописа Индустијско обликовање, дизајн: Милан Ракић, бр. 66, март/април 1982.
3. Cover Page of the journal *Industrijsko oblikovanje*, design: Milan Rakić, No. 66, March/April, 1982

животу”, ”Дете у стану”, ”Намештај на склапање”, итд.¹⁰ и изложби појединих произвођача попут ”Искре” из Словеније, ”Мебло” из Нове Горице, итд.

У оквиру *Дизајн центра* је функционисао и Дизајн сервис као стручна служба за пружање услуга привреди, са Индексом дизајнера који су временом ангажовани на различитим пројектима – графички дизајнери, продукт и индустријски дизајнери, дизајнери ентеријера, итд. Индекс дизајнера је током времена прикупио имена и податке 96 дизајнера који су били на располагању произвођачима најширег спектра.

У рекламном памфлету *Дизајн центра* је наглашено да Центар и његов Савет, као стручно друштвено тело, има у свом програму рада основни циљ да кроз различите практичне облике делатности унапређује дизајн производа југословенске индустрије. Надаље, сматрано је на основу проверених пракси у индустријски развијеним земљама, да подизање квалитета дизајна производа и уношење иновација, повећавају конкурен-

тност производа на домаћем и иностраним тржиштима, као и да утичу на развој општег друштвеног амбијента.

Часопис *Индустијско обликовање* (Часопис за унапређење метода и праксе индустријског дизајна и сродних области) је покренут 1969. године, да би по оснивању *Дизајн центра* потпао под његову надлежност и надлежност Завода за економику домаћинства РС који су били и издавачи часописа.¹¹ Током следећих година објављено је преко 80 бројева часописа. (сл. 3) Поводом десетогодишњег јубилеја објављивања и излажења његовог педесетог броја, у самом часопису је објављен текст под називом ”Континуитет у тешкоћама” архитекте Михајла Митровића, у коме се сумирају дотадашњи резултати часописа, али и бројне тешкоће са којима се рад на његовом објављивању суочава. При сликовитом сумирању резултата се наводи да је до тада часопис штампан на укупно 3.846 страница (од чега на колорни прилог отпада преко 700 стр.), са преко 600 објављених стручних чланака и око хиљаду информација о значајним изложбама дизајна, скуповима, конкурсима, наградама, осим редовних приказа нових књига и часописа у области дизајна.¹² Главни уредник часописа је био Мирослав Фрухт, док је редакција часописа окупљала велики број практичара и теоретичара дизајна, критичара и новинара.¹³ (сл. 4) Часопис је објављиван на српскохрватском језику, уз обавезан сажетак главних тема броја на енглеском језику. *Индустијско обликовање* је дистрибуирано у тиражу од 1000 примерака, од чега је 69 дистрибуирано у иностранству, док се са 18 иностраних часописа о дизајну вршила редовна размена.¹⁴

У уводном тексту првог броја часописа *Индустијско обликовање* наглашено је да се часопис јавља у необичном тренутку, при чему се мислило на неке противуречне околности, које можемо уочити у историјском

¹¹Часопис је првобитно објављивала Економска пропаганда из Београда, да би привремено улогу издавача преузела Индустија и рудници неметала у Зајечару, а од 1972. године часопис издаје *Дизајн центар* Завода за економику домаћинства РС у Београду.

¹²Текстови су били подељени у рубрике: *Домаћа и инострана пракса, Теорија дизајна, Историја дизајна, Ергономија, Маркетинг, Животна и радна средина, Истраживање, иницијативе, Мишљења, Наши саговорници, Образовање, Стручне организације и Портрет*. Током објављивања часописа, број рубрика се мењао, мада су набројане рубрике заступљене у највећем броју случајева.

¹³Међу главним сарадницима редакције су били: Милутин Вујовић (одговорни уредник часописа), Милан Ракић (дизајн и опрема часописа), Весна Поповић (дизајнерка и уредница секција *Вести, Књиге и Часописи*), Горослав Келер (Goroslav Keller) из Загреба, Вања Станковић, Мирјана Теофановић, Слободан Поповић, Радмила Милосављевић, Федор Кривогаз из Загреба, као и велики број дописних сарадника из разних делова Југославије и света.

¹⁴На крају сваког броја часописа *Индустијско обликовање* је приређиван преглед садржаја актуелних бројева најзначајнијих светских часописа из области теорије и праксе дизајна, међу њима: часопис *Design British Council*-а, њујоршки *Industrial Design* и *Modern Packaging*, берлински *Form und Zweck*, италијански *Domus, Forme* и *Abitare*, *Form* из BRD-а, *Design Industrie* и *Emballages* из Француске, *Israel Design and Packaging*, *Widomosci* и *Projekt* из Пољске, *Graphis, Form, Applied Ergonomics, Packaging* и *Engineering Materials and Design* из Велике Британије, *Graphic Design* из Јапана, *Sinteza* из Љубљане, *Čovjek i prostor* из Загреба, итд. (пример преузет из броја 21 часописа *Индустијско обликовање*).

¹⁰Р. Милосављевић, н.д.



4. (Ужа) редакција часописа Индустијско обликовање: Милутин Вујовић, Радмила Милосављевић, Милан Ракић, Вања Станковић, Мирослав Фрухт и Весна Поповић, 1979.
4. The (Chief) Editorial Board of the journal *Industrijsko oblikovanje*: Milutin Vujović, Radmila Milosavljević, Milan Rakić, Vanja Stanković, Miroslav Fruht and Vesna Popović, 1979

развоју дизајна код нас. У тексту ”Континуитет у тешкоћама” поводом десетог јубилеја часописа, описује се нестабилна егзистенција часописа која је константно пратила рад, ”у односу на нужну и праву улогу дизајна у нашем друштву.”¹⁵ Такође се као аргумент за поменути констатацију наводи недовољна брига и интересовање за дизајн код привредних комора и власти, док се као једино упориште егзистенцији часописа наводе директни корисници – произвођачи. Објављивање часописа су подржавали издавачи, док је један број организација удруженог рада учествовао у његовом финансирању, а готово није постојала никаква финансијска подршка друштвених институција, иако је наведено да организације удруженог рада издвајају велика новчана средства у фондове самоуправних интересних заједница културе, науке и образовања, часопис није добијао никакву подршку.¹⁶

¹⁵М. Митровић, *Континуитет у тешкоћама, Индустијско обликовање*, бр. 50, Економска пропаганда, Београд 1979, 6.

¹⁶”Изузев од Републичке заједнице науке, која је за 1978. годину доделила часопису 20.000 динара. ’Доделила’ је тачно пренет израз из Годишњег извештаја о издавању часописа. Вероватно је употребљен као канцеларијски рутински термин, али у овој прилици требало би га примити као поражавајућу чињеницу која осликава однос административних представника друштва према једном пункту на коме се решава унапређење националне привреде.” *Исто*.

Конституисање улоге дизајна у успостављању југословенског социјалистичког друштва

Развој праксе и теорије дизајна у бившој Југославији је неизбежно виђен као део опште индустријске модернизације земље након Другог светског рата. Идеја о развоју и прогресу југословенског друштва била је дубоко уроњена у идеолошки и политички програм државе и у практичне индикације индустријализације и технолошког развоја земље. Стога је феномен модернизације наглашен као општа тенденција индустријске производње и тржишно засноване економије.¹⁷ ”Штовише, дизајн постаје један од симбола послеријатне обнове... [при чему се открива] да дизајн није тек одлика која продаје производ већ и врло дјелотворно средство у промовирању културног и цивилизацијског идентитета.”¹⁸ ”Такође, постојала је бор-ба да се дизајн постави као тема дана у социјалистичком друштву под девизом – требамо друштво уздигнутијег социјалног стандарда, а не друштво потрошње као такво. Управо се у томе види занос првих послератних генерација.”¹⁹

¹⁷Е. Вукић, *Modernizam u praksi*, Zagreb 2008, 7-14.

¹⁸Ј. Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj Od utopije do stvarnosti*, Zagreb 2004, 41.

¹⁹Ј. Denegri, *Dizajn i ideologija*, intervju, ID: Ideologija dizajna, zbornik tekstova, Njujork 2009, 66.

У младој социјалистичкој Југославији, прве послератне године су биле обележене отклоном од *сталинизма* и разграничењем према капитализму као друштвеном и економском уређењу. Основни параметри социјалистичког преображаја југословенског друштва су били ”ослобађање од материјалне оскудице, економског израбљивања (експлоатације у првом реду) и политичког тлачења или, друкчије речено, *човеково самоодређење* кроз *револуционарну праксу* којом се обликује *нови начин живота у тежљи ка бескласној људској заједници*.”²⁰ Упоредо се радило на ”превазилажењу привредног, идеолошког и политичког монопола”,²¹ кроз успостављање и доминацију друштвених својинских односа, колективизацију пољопривреде, промене у начину материјалне производње, ослобађање политичке иницијативе грађана и убрзо, кроз социјалистичко радничко самоуправљање (као алтернативе држави у својој крајњој инстанци). Крајем четрдесетих година прошлог века, у оквиру афирмације сопственог пута у социјализам, често је истицана принципијелна разлика између капиталистичке и социјалистичке *сврхе* производње, при чему је наглашавано да се социјалистичка производња није заснивала на стварању и акумулацији вредности. Тада је искључивана свака могућност утемељења ”тржишног социјализма”, док је самоуправни развој виђен као улаз у другачије организовану заједницу људи и производњу, уз константну критику усмерену ка потрошачким тенденцијама у друштву. Тако архитекта Вјенцеслав Рихтер (Vjenceslav Richter) кроз поређење капиталистичких и социјалистичких услова производње констатује да је у капитализму ”мотив производње – зарада и профит”, а ”код нас – подмирење потреба становништва и јачање економске снаге друштва” уз изражену општу тежњу за прогресом најширих слојева потрошача.²²

У извесном смислу, почетак масовне производње робе, планирања и дизајна у оквиру процеса индустријализације је, с једне стране, утирао пут изградњи социјалистичког друштва у којем нови односи према материјалној култури треба да утичу на развој хуманијих односа међу људима. Са друге стране, пораст материјалне производње и (ипак) *потрошачког друштва у назнакама* требало је да упозна социјалистичког човека са тековинама материјалне и духовне цивилизације, у условима још увек ниског животног стандарда. Према међународним изворима, Југославија се током периода 1953-1960. године налазила на врху листе земаља по просечној годишњој стопи раста нето-производа и то одмах иза Кине, СССР и Израела. Индустријска производња је била у сталном порасту, док је најзначајнији развој забележен у

периоду 1952-1970. године. Дизајн или обликовање је виђено као еминентно друштвени процес који треба да да велики допринос суштинским променама свих аспеката живота социјалистичког човека.

Међутим, упоредо са неколико реализованих економских реформи,²³ спровођена је критика начина функционисања економије без концепције дугорочног развоја, а и поред снажног замаха индустријализације земље, посредно је утицала на рађање значајних регионалних разлика, социјалних неједнакости и национализовања у назнакама. Иако је до тада била у порасту, укупна производња се 1967. године кретала око нуле. Овакве привредне противречности и привредна рецесија су подстицале врло сложене друштвене сукобе који су наступили крајем шездесетих година прошлог века, а неминовно су били повезани са процесима који су се одвијали у политици и култури. Решење кризе је могло да се деси у развоју самоуправљања ка вишим разинама друштва, уз демократизацију државе,²⁴ али се уместо тога одабрао пут економске либерализације (*тржишне стихије*) и бирократизације. Све више је пропагирана *мирољубива конвергенција система* (социјалистичког и капиталистичког), са циљем да се на темељу социјалистичке тржишне привреде успостави што већа социјална правда и политичка слобода. Говорило се о преображају појединца у ”масовног појединца” у друштву које према својој битној тенденцији постаје ”масовно.”²⁵ Масовна култура (као производња роба) је виђена као култура која има *деперсонализујуће ефекте*, при чему није био важно ”да ли су то робе које поручује комерцијални менаџер или политички бирократ, чијем бирократском ауторитету су неопходни масовна просечност, одсуство личне самосвести, конформизам, репродукција датог стања ствари.”²⁶ Уместо ранијег концепта ослобођења од оскудице, потенциран је *стил живота* и формирана је средња класа (по Милану Кангрги заправо *грађанска класа*), а разлози за то су виђени у *фетишизацији техничке и индустријске робе* због наглог скока у индустријску цивилизацију и због јачања значаја приватног власништва (као императива друштвене и материјалне сигурности).

Време најснажније експанзије југословенског тржишног модела је и време најснажнијих друштвених сукоба који су кулминирали покретима 1968. године. Непосредно пре и око тих збивања, све више постао је уочљив друштвени критички дискурс према масовној

²³Привредне реформе у Југославији су спроведене у више наврата, почетком 1950-их година, а потом реформа 1961. године обухвата реформу банкарства, девизну реформу и реформу расподеле дохотка, а реформом из 1965. године је уведена категорија ”привредног субјекта” уз појачан утицај приватног сектора. (из разговора са економистом Д. Боаровим).

²⁴Н. Попов, *н.д.*, 131.

²⁵Н. Попов, *н.д.*, 259.

²⁶М. Životić, *Сocijalizam i masovna kultura*, Praxis, br. 2, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 1964, 262.

²⁰Н. Попов, *Друштвени сукоби* : изазов социологији : ”Београдски јун” 1968, Београд 2008, 112.

²¹Исто.

²²V. Richter, *Uloga umjetnika u industriji*, Od oblikovanja do dizajna, Zagreb 2003, 88-89.

култури и економској либерализацији. Крајем шездесетих година XX века, "чинио се да је уместо комунистичког утопијског обећања бескласног друштва, јавном сфером доминирало конзумеристичко обећање засновано на економским и естетским поделама између класа."²⁷

Улазак у индустријску производњу и реализација еманципаторских пројеката дизајнера и архитеката који су се бавили индустријским обликовањем, био је само делимичан. Разлози који нису омогућавали реализацију прогресивних идеја великог броја протагониста индустријског обликовања и њиховог уласка у индустријску производњу су вишеструки, пре свега због одсуства дугорочног развоја привреде земље, отпора у различитим социјалним структурама,²⁸ некомпатибилности и различитог нивоа развијености технологије, као и одсуство плански развијаног образовања становништва и свих учесника у овој врсти производње.

Крај шездесетих и почетак седамдесетих година XX века су обележили бројни сукоби и противуречности. Евидентне су биле "тенденције настајања елемената капитал-односа, доминација банака и других центара финансијске моћи у процесу друштвене репродукције, успон друштвене моћи пословних кругова, почетак рађања *средње класе*, пораст социјалних разлика"²⁹ [...] што је представљало основу за значајне политичке реформе и враћање на "курс самоуправљања". Наиме, *Законом о банкама* из 1964. године и привредним реформама из 1965. године реализован је пренос државног капитала у банке, што је потез који је требало да искључи волонтеризам државних и политичких тела у располагању највећим делом акумулације средстава. Међутим, банке нису постале средство за реализацију интереса производних организација, већ су настојале да задрже и даље располажу прикупљеним *вишком рада*. "Оне неће хтјети да преузимају ризик и одговорност за пласман капитала,"³⁰ већ су одговорност пребацивали на радничке колективе и републике како би осигурале свој профит. Укидањем државних инвестиционих фондова, капитал је пребачен банкама, те су оне заправо преузеле улогу државе из претходних деценија и увеле су и сопствено понашање у економски живот земље који се кретао ка јачању тенденција капитал-друштвеног односа и јачању *технократске* и *менаџерске* оријентације друштва. Почетком седамдесетих година XX века извшене су значајне реформе (политичке и економске),

које су кроз нови *Устав* из 1974. године и *Закон о удруженом раду* из 1976. године, између осталог, декларативно ограничавале дотадашњу праксу акумулације капитала и *стихију* робне производње методом друштвеног договарања међу организацијама удруженог рада³¹ ка систему *самоуправне демократије*. Уместо предузећа, створени су ООУРИ (Основне организације удруженог рада). Процес удруженог рада је требало да измени друштвени положај разних друштвених слојева. Такође, удруженим радом су се из процеса проширене репродукције искључили државни органи на различитим нивоима (федерални, републички и локални), "што је идејно наслеђе још из времена увођења радничког самоуправљања које ће се развијати у претпоставци одумирања државе, што је као правац друштвеног развоја прихваћено 1950. године."³² Пројекција друштвених односа почетком седамдесетих година је давала доминантну улогу непосредним произвођачима, што се сматрало "правом" радничком класом, у односу на "контра-класу" - раднике у услужном сектору и у другим друштвеним организацијама попут банака, осигуравајућих друштава, завода, комора, итд. "Контра-класа" је сматрана одговорном за заостравање друштвених неједнакости и за неравноправну прерасподелу средстава у друштвеној својини. Дакле, доношењем *Закона о удруженом раду* прокламован је повратак (и корекција) принципа социјалистичког радничког самоуправљања уз оживљавање Марксових (Karl Marx) ставова о историјској улози радничке класе и о утирању пута ка комунизму као "асоцијацији слободних произвођача". У описаним друштвено-економским околностима је основан београдски *Дизајн центар*.

Оријентација и идејне основе београдског Дизајн центра

Велики број актера везаних за оснивање и рад београдског *Дизајн центра* се слаже у констатацији да је основан по угледу и на искуству британског *Design Council-a*³³, најстарије институције те врсте у свету. При оснивању београдског *Дизајн центра* почетком седамдесетих година прошлог века, сматрало се да је британски *Design Council* заправо испунио своју улогу и да је значајно помогао развој и унапређење британског

²⁷ B. Dimitrijević, *Potrošačko imaginarno u SFRJ*, ID: Ideologija dizajna, 109.

²⁸ J. Županov, F. Kritovac, *Odakle otpori industrijskom dizajnu*, Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji, zbornik simpozijuma, Zagreb 1969, 239-261.

²⁹ D. Bilandžić, *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije* : glavni procesi, Zagreb 1978, 442.

³⁰ Исто, 401.

³¹ Платформа за припрему ставова и одлука Десетог конгреса СКЈ, *Комунист*, Београд 1973, 77. "Основна организација удруженог рада чини радну целину у којој се резултат рада може самостално изразити као вриједност, било у размјени у радној организацији, било на тржишту, и у којој радници могу, на тој основи, остваривати своја друштвено-економска и друга самоуправна права."

³² D. Bilandžić, *н.д.*, 458.

³³ *Design Council* Велике Британије је основан 1944. године као *Council of Industrial Design*. Основао га је Хју Далтон (Hugh Dalton), председник Трговинског савета, са циљем да свим средствима промовише развој дизајна у производима британске индустрије.

дизајна, али исто тако да му је у том тренутку недостајала флексибилност у адекватном одговору на константне друштвене промене. У периоду непосредно након Другог светског рата, индустријализација је схватана као шири друштвени процес него сама материјална производња. Тада се говорило о ”индустријској култури” и такав концепт индустријализације је био и главна нит водиља послератног периода у Југославији. При оснивању *Дизајн центра*, структура и методе рада су готово доследно преузете из ове британске институције и сличних организација за унапређење дизајна: изложбе, саветовање произвођача и потрошача, часописи, предавања итд.³⁴ Од самог оснивања, *Дизајн центар* је био члан ICSID-a (International Council of Societies of Industrial Design), основаног 1957. године као тело ”за унапређење статуса индустријских дизајнера, за подизање стандарда индустријског дизајна постављањем стандарда тренинга и образовања и охрабрењем сарадње између индустријских дизајнера широм света,”³⁵ док је Мирослав Фрухт био и члан радне групе ICSID-a за промоцију дизајна. Осим тога, *Дизајн центар* је успешно деловао на међународном плану и директно је сарађивао са низом националних центара и савета за дизајн, што резултирало и постављањем изложбе југословенског дизајна у Штутгарту, Варшави и Прагу крајем 1974. и почетком 1975. године.³⁶

Осим своје јаке интернационалне оријентације, београдски *Дизајн центар* није био једина институција те врсте у Југославији. У Загребу је 1963. године, дакле готово деценију раније, основан СЈО (Центар за индустријско обликовање) при Привредној комори Републике Хрватске.³⁷ СЈО је основан у доба успоравања развоја целокупне југословенске привреде након периода њеног снажног пораста и успостављања праксе и теорије дизајна као њене важне компоненте крајем педесетих и почетком шездесетих година ХХ века. Кроз документ ”СЈО, Упутство за индустријско обликовање”

успостављени су основни правци развоја и поље деловања Центра, кроз дефиницију самог појма индустријског обликовања и ”услуга” које Центар пружа индустрији, трговини и дизајнерима. Ослањајући се тада већ на наслеђе британског Design Council-a, СЈО се залагао за системско унапређење индустријског дизајна ка унапређењу индустријске културе и целокупног друштва. Иако је његово поље деловања конципирано знатно шире од београдског *Дизајн центра*, у њиховим почетним стратегијама је могуће пронаћи бројне сличности, пре свега, начелну бригу и опредељење за генералним унапређењем културе обликовања, деловање ка подстицању производње до директног повезивања дизајнера са производним захтевима и потребе за сталним образовањем самих дизајнера. Битан актер тадашње сцене промоције и унапређења дизајна је био и ВЈО

(Бијенале индустријског обликовања) у Љубљани, основан 1964. године, као манифестација међународног карактера и као компаративна смотра достигнућа у дизајну. ВЈО је играо значајну улогу и дидактички карактер у двосмерном информисању међународне заједнице и југословенских дизајнера и институција дизајна о међусобном развоју.

Сарадња Центра за индустријско обликовање из Загреба и београдског *Дизајн центра* (али и многих других организација) се средином седамдесетих година ХХ века и директно реализовала кроз рад Заједнице за унапређење дизајна.

Заједница за унапређење дизајна

Интересна заједница за унапређење дизајна је основана 1973. године, на иницијативу београдског *Дизајн центра*, која је по принципу *прималаца и давалаца услуга* имала за циљ директно повезивање дизајнерских иницијатива и институција са радним колективима. У обновљеном духу самоуправног удруживања, ”на овај начин желело се да се постигне јединство интереса удружених произвођача и једне специјализоване организације која ради на унапређењу праксе дизајна у привреди.”³⁸ У извештају и тексту након одржавања оснивачке скупштине Заједнице, објављеном у часопису *Индустријско обликовање* под називом ”Удруживање као једина алтернатива”, детаљно је описана мотивација за покретање овакве сарадничке платформе, засноване на начелима удруживања прокламованим тада донешеним Уставом СФРЈ. Тадашњи шири амбијент је обележио прокламовани повратак на самоуправљање и удружени рад – прекретница која је у својој основи имала

³⁴М. Теофановић, Официјелна организација за унапређење дизајна, *Зборник*, бр. 16, Музеја примењене уметности, Београд 1972, 43-78.

³⁵... to raise the status of industrial designers, to raise the standard of industrial design by setting standards for training and education, and to encourage cooperation between industrial designers.” ICSID History, <http://www.icsid.org/about/about/articles33.htm> (23.4.2010.)

³⁶G. Keller, *Dizajn*, Zagreb 1974, 113.

³⁷Поводом оснивања *Центра за индустријско обликовање* установљен је Савет Центра као управљачко тело, који су чинили најистакнутији протагонисти теорије и праксе индустријског дизајна у Хрватској (Вјенцеслав Рихтер, Марио Антонини, Бернардо Бернарди, док су одлучујућу улогу за формирање Центра имали Матко Мештровић и Радослав Путар), политичке елите, директори фабрика, институција попут Загребачког велесајма, РТВ Загреб, директор Музеја за уметност и обрт, Конференције за активност жена Хрватске, универзитетски професори, итд. Основна средства за рад Центра су обезбедили Савезна привредна комора, Привредна комора РХ, Градска скупштина града Загреба и Привредна комора града Загреба, иако је у документу ”СЈО, Упутство за индустријско обликовање” напоменуто да је од тада па на даље Центар установа са самосталним финансирањем. СЈО, *Упутство за индустријско обликовање*, Загреб, 1963, 2.

³⁸Удруживање као једина алтернатива, уводни текст, *Индустријско обликовање*, бр. 21, Завод за економику домаћинства и Дизајн центар, Београд 1974, 67.

друштвено-економско уређење засновано на слободном удруженом раду радника, средствима за производњу у друштвеној својини и самоуправљању радника у производњи и расподели друштвеног производа у основним и другим организацијама удруженог рада.³⁹ Оснивање Заједнице је било на курсу тадашњих друштвено-економских реформи. Осим новог Устава СФРЈ, окосница оснивања Заједнице је документ за припрему Десетог конгреса СКЈ (Савеза комуниста Југославије), "Политика и задаци СКЈ у области културе и науке". Документом је прокламовано директно и слободно повезивање науке и културе (а свакако и дизајна) са материјалном производњом, што је било у контрасту са претходном праксом постојања државних и комерцијалних посредника. Напоменуто је такође да се оваквим обликом директног повезивања утврђује политика развоја свих актера повезивања и удруживање средстава и капацитета и осталих заједничких интереса. Потенцирана је потреба за оснивањем заједница које би повезивале произвођаче са уметничким и осталим културним институцијама "у тежњи да врхунска остварења постану својина радника."⁴⁰

При самом оснивању Заједнице 1973. године, њу су са једне стране чинили колективи из различитих грана индустрије: "Мебло" из Нове Горице, "Декоративна" из Љубљане, "Искра" из Краља, "Нина" из Новог Сада, "Црвена Застава" из Крушевца, "Горење" из Велења, "Шипад" из Сарајева, "Тетекс" из Тетова, "Српска фабрика стакла" из Параћина, итд. да би се листа произвођача наредних година проширила. Са друге стране, као стручне институције за унапређење дизајна у рад Заједнице су били укључени *Дизајн центар* из Београда, Институт за индустријско обликовање из Љубљане, Центар за индустријско обликовање из Загреба, Музеј примењене уметности из Београда, Савез примењених уметника и дизајнера Југославије, итд. Циљ Заједнице за унапређење дизајна је пре свега био унапређење метода и праксе дизајна у самоуправним споразумом удруженим организацијама и у југословенској привреди уопште. Постојала је интенција да кроз овакву платформу дизајн постане значајан део културе и да се интегрише не само у привреду већ и у целокупно друштво, и то: кроз развијање културе производње и стваралаштва на пољу дизајна као ширег друштвеног квалитета, кроз унапређење квалитета производње и афирмацију добро обликованих производа, кроз учвршћивање односа чланова Заједнице са осталим научним, културним и друштвеним институцијама у земљи и у иностранству, кроз утицај дизајна на саму трговину, кроз шире и директно укључивање дизајнера у производњу, итд.

³⁹Исто.

⁴⁰Исто.

Чини се да је оснивање Заједнице за унапређење дизајна као и самог *Дизајн центра* последњи системски покушај креирања услова за успостављање дизајна као шире друштвене категорије са ширим друштвеним утицајем, поред свих практичних потешкоћа које су детектоване још крајем шездесетих година XX века у виду "отпора индустријском дизајну". Заједница је конституисана у време покушаја враћања на *хуманистичко лице социјализма*, са поуком и искуством етатизма, али и тенденцијом ка слободном тржишту и формирању *потрошачког менталитета*.

Сматра се да је *Законом о удруженом раду*, самоуправљање у пракси бирократизовано и кодификовано што је значајно успорило доношење одлука и пословање, иако је циљ овог Закона заправо била де-етатизација и смањење утицаја саме Партије на производњу, и у исто време, спречавање развоја капиталистичких односа и слободног тржишта. ООУРИ су имали циљ да уместо профита увећају доходак који су потом раднички савети заједничким одлукама делили на инвестиције (акумулација) и потрошњу (лични приходци). Законом је власништво над вишком производа дато основној организацији удруженог рада као основном субјекту тржишног пословања а не самим радницима, што је чинило значајно одступање од идеја "аутентичног" радничког самоуправљања с краја педесетих и почетка шездесетих година XX века. У таквом амбијенту није забележен прижељкиван привредни раст већ је он крајем седамдесетих година био једнак нули.

Средином и крајем осамдесетих година, београдски *Дизајн центар* се суочава са бројним потешкоћама у раду, најпре и најизраженије са питањем финансирања институције и њених делатности. *Дизајн центар* је имао осам запослених особа, а приметно је било пребацивање одговорности са институција културе на институције привреде и обрнуто у даљим дотацијама раду Центра. Као у случају финансирања часописа *Индустријско обликовање*, изванредан део неопходних средстава је потицао из организација удруженог рада са којима се директно сарађивало, али су то били непоуздани и нередовни фондови. Пратећи уводне текстове Мирослава Фрухта у часопису *Индустријско обликовање*, готово од броја до броја је осетна промена расположења при сагледавању учинака дизајна, шире друштвене подршке његовом развоју и његовом прихватању као неизоставне системске друштвене компоненте. Финансијска неизвесност се повезивала са недовољном посвећеношћу државних власти и друштвених институција у схватању и подршци улози дизајна у ширем друштвеном развоју. Загребачки Центар за индустријско обликовање се такође и од самог почетка свог деловања суочавао са проблемима егзистенције и несигурне финансијске потребе, без обзира на

готово пионирску улогу” крчења пута дизајну.”⁴¹ У случају СЈО-а, преласком на потпуно самостално финансирање, дошло је до постепеног напуштања истраживачких и развојних активности, а уместо тога Центар је био принуђен да се преоријентише на пословне аранжмане и на директно пружање услуга на пољу дизајна производа. Кратко описујући резултате рада *Дизајн центра* током четрнаест година постојања, Мирослав Фрухт наводи разлоге за његов престанак рада 1986. године: ”Суочен са финансијским тешкоћама, нестабилним изворима прихода, и без неопходне друштвене подршке, *Дизајн центар* је престао са радом а тако исто је и часопис престао да излази, иако је био једина стручна публикација ове врсте у нашој земљи.”⁴²

Уместо закључка

Данас се кроз транзицију, заправо кроз капиталистичко устројство постјугословенског простора одвија преобраја у односима производње и у функцији државе ка регулацији сукоба проистеклих из системских противречности капитализма на маргинама европске економије.⁴³ У драматичним процесима трансформације друштвеног власништва процесом приватизације, успостављају се друштвени односи засновани на приватном власништву. ”Тиме је окончана улога државе као чувара институције заједништва и друштвене солидарности, у корист државе која има задаћу регулисати сукобе који произилазе из преобраја у односима производње.”⁴⁴ По речима дизајн-групе Метахавен (Metahaven), време пре оваквих трансформација је било укоренењено у идеји да се,

једноставно, промовише добро, критикује лоше и да се надокнада за тај рад тражи од државе. Овај тип постојања био је могућ под условом да се међународни процеси одвијају негде ван очију јавности, а исто је важило и за националне, регионалне и локалне процесе. Оно што се дешавало између и заобилажење ових сфера уз помоћ недефинисаних чинилаца глобализације и даље је контролисала држава. Данас је дошло до промене у овим, некада далеким видовима владавине, помешаност је довела до нових форми које суверено владају без ограничења јер традиционалне институције нису више референтне.⁴⁵

У таквом амбијенту, савремене праксе дизајна као један од облика ”борбе за еманципацију”, уместо преврата онога против чега се боре постају одмах нови производни простор унутар постојећег система. У савременим условима нематеријалне производње, између осталих облика културног рада, дизајн и позиција дизајнера, његова/њена субјективност безрезервно учествују у производњи вредности – људски капитал, креативност и рад представљају последњу резерву савремене економије.⁴⁶ У таквим условима, шта се дешава са промоцијом дизајна са намером његовог унапређења? Оно више није ствар развојне политике државе, већ закона конкурентности и профита на *тржишту идеја* до његове реализације као ”друштвеног капитала”. Оно је непланско, повремено и арбитарно, те у том смислу врло често подлеже и различитим облицима националне репрезентације.⁴⁷ Јер, у устоличењу садашњег друштвеног и економског система у постјугословенским земљама, идеологија неолибералног капитализма и национализма делују заједно.⁴⁸

⁴¹G. Keller, *н.д.*, 111.

⁴²M. Fruht, *Industrijski dizajn kao kreativna i istraživačko-razvojna delatnost i limitirajući faktor za njegovu bržu afirmaciju u našoj sredini*, Zbornik VII kongresa SPID-YU, Pula 1988, 246.

⁴³N. Malešević, *Teze o dizajnu u tranziciji*, ID: Ideologija dizajna, 114.

⁴⁴*Исто*, 117.

⁴⁵Metahaven, *Mi*, ID: Ideologija dizajna, 133.

⁴⁶*Исто*.

⁴⁷Својеврстан преглед српске дизајн сцене под називом ”Young Serbian Designers” који је организовала ”група ентузијаста” (невладина организација ”Миксер” из Београда у сарадњи са Агенцијом за страна улагања и промоцију извоза Србије – СИЕПА) има управо за циљ некритичку и националну презентацију српског дизајна као економског booster-а, на светском сајму намештаја у Милану, априла 2010. године. Неке од манифестација које функционишу по сличном принципу су ”Миксер” и ”Belgrade Design Week”.

⁴⁸Захваљујем Радмили Милосављевић и Мирјани Теофановић из Београда, и Федору Кривоцу из Загреба на разговорима и материјалу уступљеном за реализацију овог текста, као и Дејану Кршићу из Загреба на инспирацији да се направи први корак у истраживању *Дизајн центра*.

ЛИТЕРАТУРА

- D. Kršić, *Ideologija dizajna i ideologija oko dizajna na primjeru grafičkog dizajna u Hrvatskoj 1950-2005* (radna verzija teksta), <http://www.kuda.org/dejan-krsic-ideologija-dizajna-i-ideologije-oko-dizajna-na-primjeru-grafickog-dizajna-u-hrvatskoj-19> (15.4.2010.).
- N. Malešević, *Teze o dizajnu u tranziciji*, ID: Ideologija dizajna, zbornik tekstova, Njujork 2009.
- Metahaven, *Mi*, ID: Ideologija dizajna, zbornik tekstova, Njujork 2009.
- J. Denegri, *Dizajn i ideologija*, intervju, ID: Ideologija dizajna, zbornik tekstova, Njujork 2009.
- B. Dimitrijević, *Potrošačko imaginarno u SFRJ*, ID: Ideologija dizajna, zbornik tekstova, Njujork 2009.
- Н. Попов, *Друштвени сукоби : изазов социологији : "Београдски јун" 1968*, Београд 2008.
- F. Vukić, *Modernizam u praksi*, Zagreb 2008.
- Н. Јовановић, *Против либералног ревизионизма*, бр. 75.21, *Реч*, Београд 2007.
- М. Међтровић, *Od pojedinačnog općem*, DAF, Zagreb 2005.
- J. Galjer, *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj : od utopije do stvarnosti*, Zagreb 2004.
- V. Richter, *Uloga umjetnika u industriji*, Od oblikovanja do dizajna, Zagreb 2003.
- M. Fruht, *Industrijski dizajn kao kreativna i istraživačko-razvojna delatnost i limitirajući faktor za njegovu bržu afirmaciju u našoj sredini*, Zbornik VII kongresa SPID-YU, Pula 1988.
- D. Bilandžić, D., *Historija Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije : glavni procesi*, Zagreb 1978.
- G. Keller, *Dizajn*, Zagreb 1974.
- М. Теофановић, Официјелна организација за унапређење дизајна, *Зборник*, бр. 16, Музеј примењене уметности, Београд 1972.
- Индустријско обликовање*, бр. 19, Дизајн центар Завода за економику домаћинства РС, Београд 1969.
- J. Županov, F. Kritovac, *Odakle otpori industrijskom dizajnu*, Industrijski dizajn i privredno-društvena kretanja u Jugoslaviji, zbornik simpozijuma, Zagreb 1969.
- М. Životić, *Socijalizam i masovna kultura*, *Praxis*, br. 2, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb 1964.
- Р. Милосављевић, *Дизајн у Србији : историја једног искуства*, (необјављен текст).

BRANKA ĆURČIĆ*

THE DESIGN CENTER, BELGRADE : A CONTRIBUTION TO THE HISTORY OF ONE ORGANIZATION FOR EDUCATION, PROMOTION AND DESIGN DEVELOPMENT

Summary

In what way is it possible to analyze construction and functioning of an institution for promotion and design development in a socialist society, and to do that from a contemporary position that gives design the place of formal practice usually in service of production – consumerism rules of a capitalistic neoliberal society? *Belgrade Design Center*, with its concept and activities has had multiple roles in education, theoretical elaboration, promotion and development mainly of industrial design in the dynamic Yugoslav socialist society. During the foundation and operation of the *Design center* in the early 1970s, the society distanced itself significantly from the principles of economic liberalization and market economy, and came closer to the reformed concept of self-management. Later, during the 1990s, the countries of post-Yugoslav area went through transformation from socialism into capitalism. There was transition from social and state ownership to the private one, to multiparty system, towards the principles of free enterprise and towards “nominalization” of the society according to the patterns of liberal capitalism.

Following the main trends of economy and society development of the socialist Yugoslavia, on one hand, beginning of mass production, planning and design within the process of industrialization made way for developing a socialist society in which new relationships towards material culture should influence the development of more humane relationships among people. On the other hand, an increase in material production and (also) in consumerism society was supposed to inform a man from the socialist society about the achievements of material and spiritual civilizations, while living standards were low. Later, during the 1960s, instead of the earlier concept of getting rid of poverty, life style was emphasized and middle class was formed. The reasons for this were found in the fetishism of technical and industrial commodities, in a sudden jump into industrial civilization and in growing importance of private ownership (as the imperative of social and material security). The role of design and its institutional promotion had several significant points: founding *Zagreb Center for Industrial Design*, biannual exhibition of *Industrial Design in Ljubljana* and *Belgrade Design Center* as one of the most important institution of the kind in the last decades of 20th century.

*Branka Ćurčić, art theorist, New Media Center_kuda.org, Novi Sad