

Metka Dolenc Šoba, Ljubljana

ŠOLANJE SLOVENSKIH OBLIKOVALCEV IN RAVNIKARJEVA »B SMER«

Šolanje grafičnih in industrijskih oblikovalcev v Sloveniji je v primerjavi z drugimi evropskimi državami specifično. Kljub temu, da je bil Oddelek za oblikovanje na ljubljanski Akademiji za likovno umetnost ustanovljen šele leta 1984, so pri nas v povojnem obdobju delovali kakovostni oblikovalci, med katerimi so se mnogi šolali tudi v Sloveniji, predvsem na Fakulteti za arhitekturo. Izostanek visokošolskega študija do sredine 80. let se torej ne odraža toliko v kakovosti oblikovalskih izdelkov, kot v nepriznavanju pomena oblikovanja za industrijo in njegove pomembne družbene vloge. Arhitekt Edvard Ravnikar (1907–1993) je bil eden prvih, ki se je tega zavedal. Sam se je ukvarjal z različnimi vejami oblikovalske stroke, poleg tega pa si je vztrajno prizadeval tudi za dvig kakovosti šolanja oblikovalcev. Zato je ustanovil t. i. B smer študija na Fakulteti za arhitekturo.

Presenetljivo je, da kljub zanimivemu fenomenu in pomenu, ki ga ima *B smer*, smer visokošolskega študija, ki je med leti 1960 in 1962 želela razširiti študij arhitekture na ljubljanski Fakulteti za arhitekturo z oblikovalskimi znanji, ta še ni bila natančno opisana in ovrednotena v strokovni literaturi. V knjigi *Hommage à Edvard Ravnikar* najdemo nekaj zapisov, ki omenjajo obstoj in hiter zaton tega šolanja, a ti predstavljajo predvsem osebne poglede in niso podprti z arhivskimi dokumenti.¹ V različnih tekstih o Ravnikarju je *smer B* omenjena v nekaj kratkih stavkih.² Žal sem ob raziskovanju ugotovila, da arhiv smeri ni ohranjen

¹ *Hommage à Edvard Ravnikar: 1907–1993* (ed. France Ivanšek), Ljubljana 1995. O *B smeri* pišejo Majda DOBRAVEC LAJOVIC (pp. 133–137), Grega KOŠAK (pp. 216–220), Saša MÄCHTIG (pp. 245–260), Peter SKALAR (pp. 350–354).

² Izbor novejših literature, ki omenja *B smer*: Nataša KOSELJ, *Arhitektura 60-ih let v Sloveniji, AB Arhitektov bilten*, XXV, 1995, pp. 20–21; Peter KREČIČ, *Edvard Ravnikar. Arhitekt, urbanist, oblikovalec, teoretik, univerzitetni učitelj in publicist*, Ljubljana 1996, p. 30; Nataša KOSELJ, *Tradicija napredka*, Ljubljana 2003 (doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, tipkopis), pp. 47–48; Stane BERNIK, *Slovenska arhitektura 20. stoletja*, Ljubljana 2004, pp. 49–50, 126–127, 167, 176–178; Fedja KOŠIR, *Edvard Ravnikar kot arhitekturni teoretik*, Ljubljana 2006, pp. 63–77.

oz. ni znano, kje se nahaja. Ohranjenih je 420 vaj študentov iz obdobja 1960–62, iz katerih je mogoča (žal nenatančna) rekonstrukcija imen študentov, ki so obiskovali smer. Seznamov študentov in predavateljev, predmetnikov in urnikov nisem odkrila. Zanimivo in zaskrbljujoče, če pomislimo, da je minilo le 45 let od obstoja te fakultetne smeri.

Enotne definicije oblikovanja, tako industrijskega, kot grafičnega (danes ga je nadomestil pojem *vizualne komunikacije*) ni, saj je dejavnost vpeta med raznovrstne smeri umetniške kreativnosti, industrijsko proizvodnjo, ekonomijo, psihologijo in različne sociološke fenomene, saj ima tudi močan družbeni pomen. Družbene spremembe pa ves čas zahtevajo prilagajanje in redefiniranje delovanja. Vse smeri oblikovalske stroke so se razvile iz obrtniške dejavnosti, kjer so posamezniki dvigovali kakovost izdelkov t. i. uporabne umetnosti. Sprva je šlo za majhne serije skoraj unikatnih izdelkov, na eni strani raznovrstnih predmetov (pohištva, keramike, stekla ...), na drugi izdelkov s področja grafičnega oblikovanja. Do pomembnih sprememb je prišlo sredi 19. stoletja, ko je tudi k nam prišla industrializacija. Strojna proizvodnja je zahtevala standardizirane proizvode, specializacijo, prilagodljivost in enostavnost. »Oblikovani predmet predstavlja sintezo kvalitete, uporabnosti in pristopne cene.«³ Proizvodnja se je razširila na anonimnega uporabnika, pomemben je postal trg, zato se je razvijalo oglaševanje. Tovarne pohištva, steklarne, tiskarne in drugi obrati so se začeli posodabljeni. Kljub vsemu pa je šlo večinoma za skromne rezultate brezimnih mojstrov v posameznih tovarnah. Na razvoj stroke je vplivala tudi v kupna moč, ki večini prebivalcev ni omogočala nakupa kakovostnejših (tudi modnih) izdelkov.

Oblikovalska stroka se je razvila iz dveh osnov; umetne obrti in dela arhitektov na drugi strani. Poučevanje arhitekture, kot tudi obrti, je prvotno potekalo v mojstrskih delavnicah, kjer so vajenci prejeli znanja mojstra. V Evropi je prvo šolanje oblikovalcev (bolje rečeno njihovih predhodnikov) potekalo na umetnoobrotnih šolah, arhitekti pa so prvo institucionalno šolanje opravljali na akademijah in politehničnih šolah, kjer pa so bila pridobljena znanja bližje področju gradbeništva kot arhitekturi. Slovenski študentje so odhajali v tujino, kjer so, eni na aka-

³ Maja KRULC, Oblikovanje na Slovenskem, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, X, 1973, p. 145.

⁴ Clemens Holzmeister, 1886–1983, avstrijski arhitekt, profesor in nekaj časa rektor dunajske Akademije (1924–38, 1954–57), vodja Akademije v

demijah (npr. na Dunaju pri prof. Clemensu Holzmeistru⁴), drugi v zasebnih ateljejih (npr. pri Ottu Wagnerju, pri Petru Behrensu in Le Corbusieru)⁵ pridobivali kakovostno izobrazbo. Tovrstni študij je bil že bolj podoben razumevanju arhitekture kot umetnosti, poudarjal je splošno izobrazbo in družbeno vlogo arhitekta. Vendar je akademska oblika študija konec 19. stoletja zastarela zaradi eklekticizma in znatnega naslona na zgodovinske stile. Pojavila se je potreba po prenovi.

Na ljubljanski Univerzi je bil 26. 4. 1919 ustanovljen *Oddelek za arhitekturo*, ki je začel delovati v šolskem letu 1920/21. »Nimamo akademije, nimamo umetnoobrtne šole, opravljamo torej nalogo vseh teh šol mi na Tehniki.«⁶ Glavna seminarja sta prevzela Ivan Vurnik, glavni pobudnik nove šole, in Jože Plečnik, ki je zato prišel iz Prage. Vurnik se je zgledoval po dunajski Tehniki, kjer so bila pomembna tako predavanja kot vaje. Namesto študija klasike in risarske veščine je dovoljeval večjo samostojnost in poudarjal sintezo funkcije, konstrukcije in oblike. Plečnik je svoj študij zasnoval v obliki seminarja, na podlagi izkušenj iz Wagnerjevega ateljeja in profesure na Obrtni šoli v Pragi. V okviru Tehnike je ustanovil seminar ali boljše svojo šolo. »Pri tem je treba reči, da take arhitekturne šole, oddelka za arhitekturo na Tehniki, tedaj ni bilo niti v Parizu ali v Londonu, ne v Rimu in še v celi vrsti drugih mest ne, z Beogradom in Zagrebom vred. Bile so sicer v nekaterih večjih mestih srednje Evrope pri politehnikah ...«⁷ Zanimiva je bila organizacija seminarja, v katerem je 15 do 30 študentov vseh letnikov hkrati izpolnjevalo naloge ob stalni prisotnosti učitelja.

Pomembno poglavje razvoja slovenskega oblikovanja pomeni delo arhitekta Jožeta Plečnika. Ta je poudarjal pomen domače obrti in je s tem dvigoval kakovost umetnoobrtnim izdelkom. V svoje arhitekture je

Düsseldorfu (1928–32) in učitelj na Tehnični univerzi v Istanbulu. Bil je tudi vpliven mestni kulturni politik. Ulrich THIEME, Felix BECKER, s.v. Clements Holzmeister, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXVII, Leipzig 1934.

⁵ Pri Ottu Wagnerju se je učili oziroma delali Plečnik, pri Petru Behrensu na dunajski akademiji Feri Novak in Ivo Spinčič. O Slovencih v biroju Le Corbusiera cf. n. 15.

⁶ Izjava Jožeta Plečnika, objavljena v: Dušan GRABRIJAN, *Plečnik in njegova šola*, Maribor 1968, p. 130.

⁷ Izjava Edvarda Ravnikarja, objavljena v: Aleš VODOPIVEC, Pogovor z Edvardom Ravnikarje, *Nova revija*, IV/35–36, 1985, p. 300.

pogosto vključeval tovrstne izdelke (les, keramiko, kovaške izdelke, mojstrsko obdelan kamen), za posamezne naročnike je oblikoval unikatne izdelke, predvsem pohištvo. Izdelal je tudi nekaj knjižnih oprem.⁸ Tudi svojim učencem na ljubljanski Šoli za arhitekturo je predajal občutek za lepo oblikovane izdelke. Pomembno je bilo učenje prostoročne risbe, ki se je začinjalo z izdelavo natančnega načrta katerega izmed izdelkov umetne obrti (kljuge, svečnika, knjižnih strani) in nadaljevalo z načrtovanjem pohištva, vodnjaka, kapelice.⁹ Vendar pa vzgoja na področju grafičnega in industrijskega oblikovanja ni bila sistematična, ampak se je z oblikovalskimi nalogami ponavadi srečevalo ob načrtovanju arhitekture. Kljub vsemu pa vsi njegovi učenci niso zmogli preseči mojstrove močne osebnosti. Mnogi so zapadli v epigonstvo, ki ga je učitelj skorajda zahteval od študentov. Vsakršna odstopanja od njegovih pogledov na stroko so bila zavrjena. Posebej če je šlo za, tudi še tako bežno, spogledovanje s sodobnimi trendi prebujajočega modernizma.¹⁰

Oblikovanje se je osamosvojilo od arhitekturne stroke šele v prvem desetletju po drugi svetovni vojni. Pred tem so se z njim ukvarjali predvsem arhitekti. Naša industrija ni sledila najrazvitejšim državam, večinoma je šlo za proizvodnjo manjših serij, za značilno umetnoobrtne izdelke. V tem obdobju je vztrajala »miselnost, ki se je uveljavila s Plečnikovim pojmovanjem funkcije izdelka, zoženega na nekakšen tradicionalni okvir in povzdignjenega na povsem enako pomensko raven kot arhitekturna umetnina.«¹¹ Tako sta v letih pred 2. svetovno vojno slovensko oblikovanje zaznamovali dve nasprotujoči si usmeritvi.¹² Na področju vizualnih komunikacij se je tako prvi tradicionalistični tok še naslanjal na jugendstil in ga je zaznamovalo predvsem

⁸ Med drugimi: France Prešeren, *Sonetni venec*, 1938 (letak); Fran Saleški Finžgar, *Makalonca*, Ljubljana 1944, 1958; France STELÈ, Anton TRSTENJAK, Jože PLEČNIK, *Architectura perennis*, Ljubljana 1941; France STELÈ, Jože Plečnik, *Napori*, Ljubljana 1955.

⁹ Marko POZZETTO, *Plečnikova šola v Ljubljani* (Ljubljana, Arhitekturni muzej, 1996, ed. Lojze Gostiša), Ljubljana 1996, p. 8.

¹⁰ Cf. Janko OMAHEN, *Izpoved*, Ljubljana 1976; GRABRIJAN 1968, cit. n. 6.

¹¹ Stane BERNIK, Nekateri problemi predstavitve in vrednotenja sodobne slovenske arhitekture, urbanizma in oblikovanja, *Slovenska likovna umetnost 1945–1978* (Ljubljana, Moderna galerija, Arhitekturni muzej, ed. Stane Bernik... [et. al.]), Ljubljana 1979, I, p. 102.

¹² Grega KOŠAK, O Ravnikarjevem vplivu na povojni razvoj slovenskih vizualnih komunikacij, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1, p. 216.

delovanje Plečnika in njegovega kroga, drugi se je že začel spogledovati z naprednejšimi evropskimi tokovi, predvsem Bauhausom.¹³

Povojno obdobje je sprva zaznamovala intenzivna obnova domovine, ko so arhitekti dobili odgovorno vlogo graditeljev nove družbe. Monumentalni socialistični realizem se ni nikoli resnično uveljavil, tog funkcionalizem pa je bil že v 60. letih presežen z vplivi regionalizma in drugih bolj humanih smeri. Predvsem 60. leta pomenijo pomembno obdobje v razvoju naše arhitekture in oblikovanja.

Najpomembnejši Plečnikov učenec je verjetno Edvard Ravnikar, tako zaradi svojih realizacij, kot učiteljskega dela na povojni Fakulteti za arhitekturo.¹⁴ Ravnikar se je že zgodaj odvrnil od svojega učitelja in sprejel nazore sodobnega dogajanja v Evropi. Pomembno zanj je bilo nekajmesečno delo v biroju slavnega arhitekta Le Corbusiera leta 1939 v Parizu.¹⁵ Iz redkih opisov dogajanja v ateljeju na Rue de Sèvres, lahko sklepamo, da ni šlo za šolo, temveč za velik biro, kjer so se izmenjevali mladi arhitekti iz cele Evrope. Mojster se z njimi, dokler so izpolnjevali njegove zahteve, ni veliko ukvarjal. Po Ravnikarjevih besedah je zadostovalo kratko, nekajmesečno delo v Le Corbusierovem biroju, da si spoznal njegov način dela.¹⁶ Ta je bil podoben Plečnikovemu; vsako jutro je mojster prišel v biro, opravil korekture, delalo se je tudi popoldne, enkrat tedensko pa so imeli daljše obravnave domačih nalog. Le Corbusier je opazil disciplino in značilno kakovostno risbo, ki so jo obvladali mladi arhitekti Plečnikove šole, ki jo je

¹³ Po letu 1925 gre predvsem na navezavo na Černigoja in Bauhaus. Najnaprednejši je bil Ivo Spinčič (časopis *Mladina* 1925–1927, revija *Modraptica*). Opazni tudi vplivi ekspresionizma (France Kralj, *Trije labodje* 1921, Tone Kralj, *Križ na gori* 1924/25, Avgust Černigoj, *Novi rod* 1923), futurizma (France Gorše, *Naš glas* 1927), dadaizma, konstruktivizma, zenitizma (Ferdo Delak, *Novi oder* 1925, Černigojev osnutek za revijo *Konstrukter* 1925, *Naš glas* 1926, *Tank* 1927). Cf. Stane BERNIK, s. v. Oblikovanje, *Enciklopedija Slovenije*, VIII, Ljubljana 1994, p. 63.

¹⁴ Za Ravnikarja cf. Jelka PIRKOVIČ KOCBEK, Edvard Ravnikar, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v. 10, 1973, pp. 169–199; *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1; KREČIČ 1996, cit. n. 2; KOŠIR 2006, cit. n. 2.

¹⁵ Poleg Ravnikarja so se pri Le Corbusieru šolali še Miroslav Oražem, Milan Sever, Hrvoje Brnčič, Marjan Tepina, Feri Novak in Marko Župančič. BERNIK 2004, cit. n. 2, p. 192 (n. 2).

¹⁶ Izjava Edvarda Ravnikarja, objavljena v: Boštjan VUGA, Edvard Ravnikar: »Mogoče ste za to premladi ...«, *Razgledi*, 17, 17. 9. 1993, p. 7.

poimenoval »votre école de Ljubljana«. ¹⁷ S tem je eden prvih, ki je opozoril na skupne razpoznavne značilnosti *ljubljske arhitekturne šole*. Morda pa je celo bolj kot delo pri Le Corbusieru Ravnikarja bil pomemben takratni umetniški utrip Pariza, kjer je spoznaval sodobno modernistično umetnost.

Kljub omenjenemu odklonu od učitelja Plečnika, Ravnikar ni popolnoma zavrnil njegovega nauka. Kontinuiteta se kaže v obvladanju risbe, skrbi za material in detajl, upoštevanju tradicije in slovenskega okolja, v zavedanju posebnega poslanstva arhitekta, oblikovalca sveta. Pri Le Corbusieru je spoznal modernistično arhitekturo, izpovednost sodobnih materialov in konstrukcijskih možnosti, vplival je predvsem na Ravnikarjev urbanizem. Tako lahko označimo delo Ravnikarja za svojevrstno sintezo Plečnikove arhitekture in Le Corbusierovega modernizma. Sinteza se zdi sprva nezdružljiva, a pri Ravnikarju ostaja živa vse življenje. ¹⁸

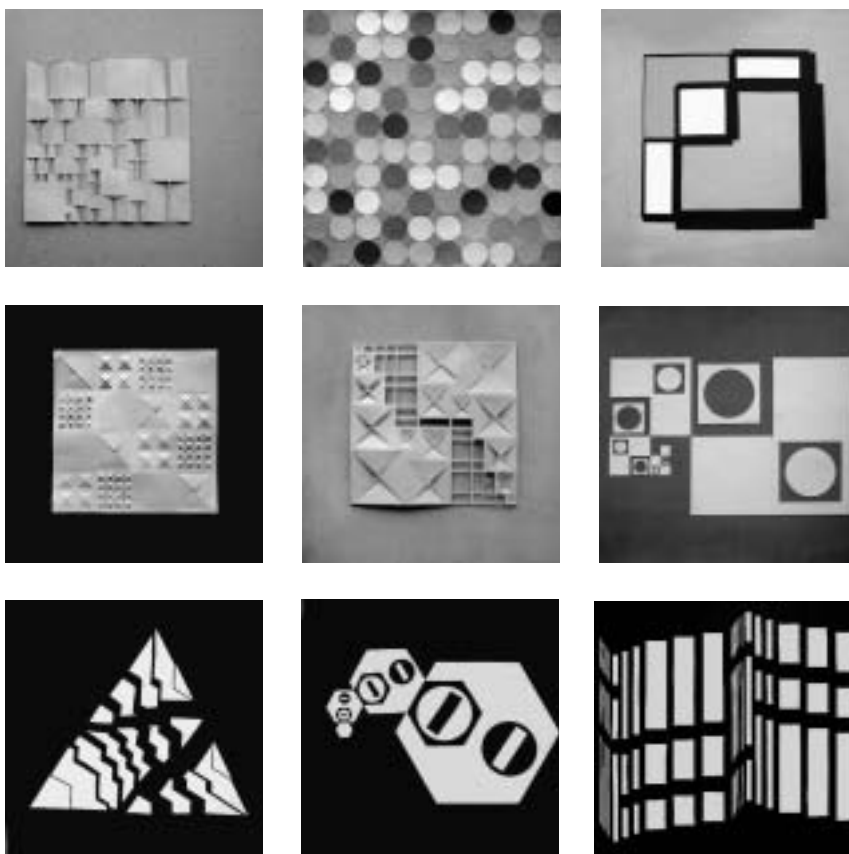
Edvard Ravnikar je deloval na različnih ustvarjalnih področjih, na katerih je odpiral meje povojnega, dokaj tradicionalističnega okolja, ki si je še delno spogledovalo s socialističnim realizmom. Bil je arhitekt, urbanist, publicist, zanimala ga je likovna umetnost (leta 1949/50 je med prvimi predstavil sodobno abstraktno umetnost študentom ljubljanske ALU). Deloval je tudi na področju oblikovanja, kjer je poudarjal funkcionalnost, poceni izdelavo in dostopnost izdelka. ¹⁹ »Celotna oblikovalska problematika se veže na Ravnikarjevo pojmovanje aktivne in funkcionalno večplastne arhitekturne vsebine, ki jo kot izhodišče vgrajuje v svoja načrtovalska načela in pedagoški pro-

¹⁷ Edvard RAVNIKAR, Jože Plečnik in sodobna slovenska arhitektura, *Arhitekt*, 2, 1952, p. 3.

¹⁸ O sintezi Plečnika in Le Corbusiera v Ravnikarjevem delu je govoril sam arhitekt v: VUGA 1993, cit. n. 16, p. 7–8. Cf. tudi Aleš VODOPIVEC, Ravnikar – med klasičnim idealom in modernizmom, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1, p. 390; IDEM, Plečnik in Ravnikar, *Slovenci v XX. stoletju*, Ljubljana 2001, pp. 152–160; KOSELJ 2003, cit. n. 2, pp. 140–141; Nataša KOSELJ, Tradicija napredka, *AB Arhitektov bilten*, XXXIV/165–166, 2004, pp. 2–7; BERNIK 2004, cit. n. 2, pp. 120–124; Aleš VODOPIVEC, Aktualnost tradicije, *Oris*, VII/36, 2005, pp. 114–123.

¹⁹ Na področju industrijskega oblikovanja je načrtoval pohištvo *Articulum* in *Jeep*, uredil lokal *DOM* na Cankarjevi. Pomembne so predvsem knjižne opreme (Silonejeva *Fontamara* 1951, Adamičevi *Vnuki* 1951 in ovitki za 1. letnik glasila *Arhitekt* 1951).

GRADIVO

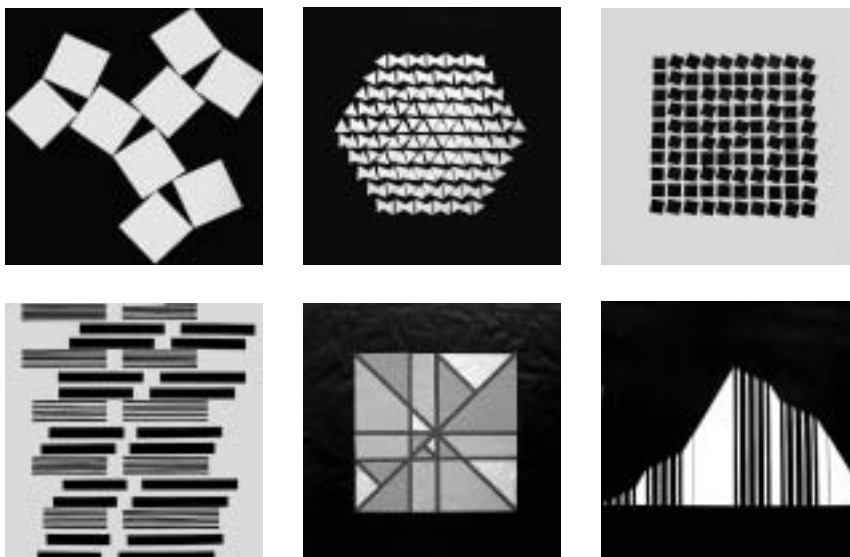


ces.«²⁰ V oblikovanju vizualnih komunikacij je vpeljeval različne posege: »rastre, barvne in strukturne pretise, kolaže, abstraktne stilizacije, konceptualno risbo, s čimer je rušil dotedanje estetske norme in ideološke tabuje. Funkcionalnost je vedno nadgrajeval s simbolno sporočilnostjo.«²¹ Pomembno je njegovo pisanje za revijo *Arhitekt*, ki je izhajala med leti 1951 in 1963 in katere glavni urednik je bil med leti 1954 in 1960 in za arhitekturno-urbanistično-oblikovalsko rubriko *Naših razgledov*, ki je izhajala od leta 1952.

Ravnikar je leta 1945 zasedel mesto učitelja na Fakulteti za arhitekturo v Ljubljani, kjer je poleg Edvarda Mihevca vodil seminar. Nje-

²⁰ BERNIK 1979, cit. n. 11, p. 102.

²¹ KOŠAK 1995, cit. n. 12, p. 219.



Študijske vaje študentov B smeri, Fakulteta za arhitekturo v Ljubljani, 1960–1962

govo poučevanje se je močno razlikovalo od Plečnikovega. Po pripovedovanju učencev ni podajal faktografskega znanja, pri študentih je cenil in spodbujal intelektualne sposobnosti, radovednost. Ukvarjali so se z različnimi nalogami od detajla do urbanizma, do rezultatov so prihajali z lastnim raziskovanjem, eksperimentom. Ohranil pa je prakso dolgotrajnega dela v risalnici. V delih njegovih učencev (najpomembnejši Milan Mihelič, Savin Sever, Stanko Kristl, Miloš Bonča, Oton Jugovec ...) se odlikava vpliv učitelja, predvsem v kakovostni risbi, iskreni prezentaciji gradiv, dovršenemu detajlu, v pomenu tradicije in arhitektovega družbenega poslanstva. Poudarjen je pomen konstrukcije in konteksta. Te lastnosti so oblikovale razpoznaven izraz *ljubljske arhitekturne šole*.²²

Kljub prizadevanjem pa je bil študijski program po vojni zastarel, saj se ni prilagodil novim razmeram, bil je popolnoma nepovezan s stroko. »Mladi ljudje, ki so se z velikim pričakovanjem vpisali v študij arhitekture, so se šele po dveh letih izkopali iz dolgočasnja tehničnih predmetov in v seminarju šele v tretjem letu študija narisali svoj

²² Termin *ljubljska arhitekturna šola* označuje delo Ravnikarja in njegovih učencev z ustvarjalnim vrhom v 60. letih 20. stoletja. Značilna je tradicija Plečnika in primerljivost s sodobnim dogajanjem v svetu.

prvi floris.«²³ Vse glasnejše so postale pobude za spremembe. Sam Ravnikar se je zavedal širine arhitektovega dela, zato je takoj začel organizirati dodatne tečaje za študente (1946 in leta 1951 je med drugim vodil tečaj dekorativnih pisav),²⁴ poleg tega je spodbujal in vodil neformalne pogovore o oblikovalskih vprašanjih.

Leta 1960 je začela delovati tako imenovana *smer B*, »majhen posodobljen Bauhaus«,²⁵ ki je eksperimentalno uvajala popolnoma nove pristope k poučevanju. Vzgojila naj bi prvo generacijo šolanih oblikovalcev. Ravnikar in sodelavci so za vzor vzeli dve najpomembnejši evropski oblikovalski šoli 20. stoletja, Bauhaus in ulmski Hochschule für Gestaltung (HfG)²⁶. Kljub temu pa je Ravnikar opominjal na tudi tu prisotno tradicijo Plečnikove šole. Podobno kot pri Plečniku naj bi šlo za skupinsko delo, »le bolj delavniško poudarjeno«²⁷.

Bauhaus je šola, ki je zaznamovala arhitekturno, oblikovalsko, celo likovno prakso kot tudi poučevanje teh strok v drugi polovici 20. stoletja. Njen vpliv se je razširil iz Evrope z arhitekti, ki so se v začetku druge svetovne vojne razselili po svetu, predvsem v ZDA²⁸. Leta 1919 so jo v Dessauu ustanovili napredni arhitekti s ciljem izboljšanja šolanja ljudi, usposobljenih na različnih področjih ustvarjanja. Osnova

²³ Majda DOBRAVEC LAJOVIC, Ravnikarjeva »Smer B«, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, 1, cit. n. 1. p. 134.

²⁴ Peter SKALAR, Niz črk kot biseri, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1, p. 351.

²⁵ Izjava Edvarda Ravnikarja; objavljena v: VUGA 1993, cit. n. 16, p. 11.

²⁶ Izbor novejšje literature o Bauhausu: Ulf MEYER, *Bauhaus: 1919–1933*, München 2006; William SMOCK, *The Bauhaus ideal, then & now: an illustrated guide to modernist design*, Chicago 2004; Wolfgang THÖNER, *The Bauhaus life: life and work in the Master's Houses Estate in Dessau*, Leipzig 2003; Shearer WEST, *The visual arts in Germany, 1890–1937. Utopia and despair*, New Brunswick 2001; in HfG: Martin KRAMPEN – Günther HÖRMANN, *Die Hochschule für Gestaltung Ulm, Anfänge eines Projektes der unnachgiebigen Moderne, The Ulm School of Design, Beginnings of a Project on Unyielding Modernity*, Berlin 2003; Herbert LINDINGER, *Hochschule für Gestaltung Ulm*, Berlin 1987; Herbert LINDINGER, *Ulm design: the morality of objects. Hochschule für Gestaltung Ulm 1953–1968*, Cambridge 1991; Christiane WACHSMANN, *Hochschule für Gestaltung Ulm. Die frühen Jahre*, Ulm 1995.

²⁷ Izjava Edvarda Ravnikarja, objavljena v: VODOPIVEC 1985, cit. n. 7, p. 301.

²⁸ Inštituta, ki sta ju ustanovila László Moholy-Nagy in Mies van der Rohe sta bila združena v Illinois Institute of Technology. Walter Gropius in Marcel Breuer sta odšla na univerzo Harvard, Josef Albers na Yale.

je bila modernistična ideja spreminjanja človekovega okolja (in s tem družbe) s pomočjo umetnosti. Skozi leta so se sicer menjavali direktorji in učitelji,²⁹ z njimi pa tudi poudarki, umetnostne in celo politične usmeritve,³⁰ vendar lahko strnemo najpomembnejše ideje. Kljub nekaterim radikalnim pristopom ni šlo za popolno zavračanje preteklosti. Poučevanje se je vračalo k podajanju znanja med »mojstrom« in »vajencem«. Zgledovali so se po gotiki; z zavračanjem eklekticizma in historizmov, vrnitvijo k naravi in poudarjanjem pomena funkcije, so se približali jugendstilu, predvsem njegovim dunajski različici in naslednikom.³¹ Arhitektura, grafično in industrijsko oblikovanje, likovna umetnost, celo gledališče in glasba naj bi ustvarili harmonično sintezo. Želeli so enotnost umetnosti in obrti, umetnosti in tehnologije, umetnosti in življenja.

Študij na Bauhausu se je začel z *osnovnim tečajem*, ki je »prvo izobraževanje, ki poudari, da so osnovni principi oblikovanja temelj vsem oblikovalskim disciplinam in da naj se izobraževanje oblikovalcev začne z abstraktnimi problemi, preko katerih študentje spoznavajo univerzalne elemente, preden nadaljujejo z orodji oblikovalskih problemov, ki se dotikajo specifičnih znanj, potreb in medijev.«³² Radikalni pristop je vpeljeval nove poglede na učenje, saj sta abstrakt-

²⁹ Šola je bila ustanovljena leta 1919 v Weimarju, prvi jo je vodil Gropius, 1925 so jo preselili v Dessau, med leti 1928 in 1930 jo je vodil Hannes Meyer, odtlej pa Mies van der Rohe. Leta 1932 so jo preselili v Berlin, kjer so jo leta 1933 nacisti razpustili. Pomembni učitelji, ki so poučevali na njej so: Johannes Itten, Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky, László Moholy-Nagy, Theo van Doesburg, Marcel Breuer.

³⁰ Prvo *ekspresionistično* stopnjo v Weimarju zaznamuje navezanost na religijo, teozofijo, čustvenost, povratek k naravi, vodilna pedagoga sta bila Gropius in Itten. V drugi *racionalistični* stopnji se je šola, tokrat v Dessau, bolj usmerila k dejanskim rezultatom. Moholy-Nagy je poudarjal pomen matematičnih zakonitosti in razmerij, forme so bile strogo geometrijske. Meyer je uvedel bolj funkcionalne forme in spodbuja sodelovanje šole z industrijo. Mies van der Rohe je v tretji stopnji ukinil svobodno zasnovano šolanje, s selitvijo v Berlin je upadlo število študentov, šola se je približala prej osovraženemu sistemu umetniških akademij.

³¹ Predvsem Ottu Wagnerju, Josefu Hoffmannu, Adolfu Loosu. Cf. Hubert HOFFMANN, Bauhaus – delavnica za jutrišnji dan!, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1, p. 168.

³² Katherine McCoy, Education in an Adolescent Profession, *The Education of a Graphic Designer* (ed. Steven Heller), New York 1998, p. 5.

nost in eksperimentalnost študija rušila tradicionalne formule. Pomembno je bilo praktično delo v delavnicah, ki ga je dopolnjevala teorija različnih področij, tudi humanističnih. Poudarjali so timsko delo, študent se je najbolj razvijal ob diskusijah, eksperimentiranju. Načrtovano sodelovanje z industrijo pa se je uresničevalo le v manjši meri. Seveda šola ni bila brez pomanjkljivosti; med njimi utopičnost, prevelika navezanost na umetnost namesto na znanost, povečevanje obrtne tradicije, ideje o socialni vlogi oblikovalca so živele bolj v teoriji in niso bile uresničene. Kljub vsemu pa je vplivala s tem, da je odgovorila na spremenjene družbene razmere z racionalizacijo oblik in s sprejetjem strojne proizvodnje, ki je pocenila izdelke, da so postali dostopni vsem.

Razmere na umetniškem področju Slovenije med vojnama verjetno odraža tudi dejstvo, da je šolanje na Bauhausu izkusil le en slovenski umetnik. Avgust Černigoj je leta 1924 nekaj mesecev preživel v Weimarju, kjer naj bi delal na oddelku, ki ga je vodil Kandinsky z asistentom Moholy-Nagyjem.³³ Kljub kratkotrajnemu bivanju na šoli so ga ideje močno zaznamovale in želel si jih je prenesti v oddaljeno Ljubljano. Tu je priredil provokativno konstruktivistično razstavo³⁴ in 1925 ustanovil Šolo za arhitekturo. Vendar njegove ideje niso bile sprejete (razen pri najožjih prijateljih), sam Černigoj pa je bil skorajda izgnan iz konzervativne prestolnice. Umaknil se je v naprednejši Trst, kjer je lahko nadaljeval svoje delo. Žal pa so napredne ideje po njegovem odhodu, z izjemo redkih posameznikov, skoraj izginile iz zavesti slovenskih umetnikov.³⁵

Bauhaus je tako imel pri nas pomembnejši vpliv dve desetletji kasneje. Družbene, politične in kulturne razmere so se po končani drugi svetovni vojni spremenile. Radikalnih idej konstruktivistov z Bauhaua sicer ne zasledimo več, vplivno je predvsem večanje zavesti o

³³ Peter KREČIČ, *Avgust Černigoj*, Ljubljana 1999, p. 29.

³⁴ Med 15. in 25. 8. 1924 je v telovadnici Tehniške srednje šole priredil *Prvo konstruktivistično razstavo*, ki je bila z drznimi eksponati in parolami umetnostna provokacija. Del občinstva je izražal podporo, še pogostejše pa so se gledalci zgražali, kritika se je zavila v molk. Druga razstava je potekala med 5. in 19. 7. 1925 v Jakopičevem paviljonu, kjer so kritiki dokončno zavrnili konstruktivizem. Ibid., pp. 33–46.

³⁵ Med Černigojeve somišljenike v Ljubljani so spadali Srečko Kosovel, Ivo Spinčič, Ferdo Delak, Alfonz Gspan, Jože Mesar, bodoča žena Doroteja Roter. Kasneje predvsem tržaški učenec Edvard Stepančič. Ibid., p. 42.

vlogi ustvarjalcev, racionalizacija načrtovanja in proizvodnje in načini podajanja snovi mladim.

Ulmska Visoka šola za oblikovanje³⁶ velja za evropskega naslednika Bauhausa. Max Bill, nekdanji učenec predvojne šole, je bil od leta 1951 rektor šole in vodja oddelka za arhitekturo. Šola je nadaljevala tradicijo, a se je želela prilagajati novim razmeram, spremembam v družbi in tehnološkemu razvoju. »Generacija mojstrov Bauhausa se je še delila na umetnike in tehnike. Moja generacija pa je ustvarila tip oblikovalca, ki mu je umetnost življenjska potreba, ki mu je sodelovanje pri družbenih nalogah, pri reševanju vsakodnevnih problemov prav tako postalo življenjska naloga.«³⁷

Šola je bila razdeljena na oddelke, ki so zajemali problematiko oblikovanja širše kot predvojni Bauhaus; industrijsko oblikovanje, vizualne komunikacije,³⁸ arhitekturni oddelek, informacijski oddelek, oddelek filmskega oblikovanja (od 1962). Dopolnjevali so jih splošnoizobraževalni predmeti; sociologija, ekonomija, politične vede, psihologija, obča in umetnostna zgodovina. Delo je potekalo v majhnih skupinah, študij in praksa sta bila prepletena. Šola je spodbujala kritičnost in družbeno odgovornost (med prvimi so se posvečali skrbi za okolje). Proces šolanja je vodila misel soustanovitelja ustanove: »nič ni bolj humanega in večjega od razuma in intelekta.«³⁹

Delovanje šole v Ulmu lahko razdelimo na tri faze⁴⁰. V prvi (1954–1956) je šlo za močan vpliv pod Gropiusom delujočega Bauhausa, po katerem so zasnovali *osnovni likovni tečaj* tudi v Ulmu. Tega so obiskovali vsi študenti 1. letnika in je poudarjal pomen prostoročnega risanja, eksperimenta z materiali. Na šoli sta poleg Billa poučevala tudi Josef Albers in Johannes Itten, skupaj so vztrajali pri naslonu na vzor-

³⁶ Hochschule für Gestaltung Ulm je bila ustanovljena 1950 kot privatna institucije zakoncev Aicher-Scholl po njunem srečanju z Maxom Billom, ki je šolo vodil do 1956. Kot gostujoči profesorji so poučevali Albers, Itten, Mies van der Rohe. Leta 1955 se je šola preselila v novo stavbo, leta 1968 pa so ji lokalne oblasti ukinile finančno podpiro, zato je morala prenehati z delovanjem (KRAMPEN – HÖRMANN 2003, cit. n. 26).

³⁷ Izjava Maxa Billa, objavljena v: Eugen GOMRINGER, Visoka šola za oblikovanje v Ulmu, *Arhitekt*, 14, 1954, pp. 22.

³⁸ Termin *vizualne komunikacije* se je razvil prav tu, ko je pojem *grafično oblikovanje* Bauhausa postal preozek.

³⁹ Izjava Otl Aicher, objavljena v: KRAMPEN – HÖRMANN 2003, cit. n. 26, p. 37.

⁴⁰ Ibid., pp. 77–93.

nico. Že kmalu pa so se začele pojavljati polemike o odmiku od Bauhausa. Ustanovitelj šole Otl Aicher je dejal: »Morali smo se vrniti k predmetu, produktu, ulici, k vsakdanjemu življenju, k ljudem. Problem ni bi uvajati umetnosti v vsakdanje življenje, ampak v anti-umetnosti, delu za civilizacijo, kulturi za civilizacijo.«⁴¹ Po odhodu Billa, leta 1957, so uvajali racionalizirani znanstveni proces oblikovanja. Poudarek je prešel na sistematizirano risbo, natančnost, poenostavitve, zavestno so se oddaljevali od umetnosti. Pojavilo se je zanimanje za vse novo: kibernetiko, informacijsko in sistemska teorijo, semiotiko, filozofsko teorijo znanosti in matematike. Naloge niso imele praktične vrednosti, analitika je sčasoma postala sama sebi namen. Po letu 1962 je šola prešla v tretjo, zadnjo fazo. Šlo je za močan vpliv družbenih ved na oblikovanje, spet je postal opazen vpliv Bauhausa, tokrat obdobja pod Meyerjem. Osnovni likovni tečaj je bil spremenjen v predmet *kompozicija*, že v prvem letniku so se študentje razdelili v posamezne oddelke. Zmanjšalo se je število tehnoloških predmetov v korist družbenih znanosti. Septembra 1968 je bila šola zaradi finančnih težav, radikalne estetike in svojih liberalnih, družbenokritičnih idej ukinjena. Kljub vsemu pa je ostal vpliv učne metode pomemben tudi v kasnejših desetletjih. Aktualno dogajanje na šoli v Ulmu je bilo znano tudi pri nas, predvsem zaradi objav v reviji *Arhitekt*.⁴²

Dogajanja po svetu so se dotaknila tudi Slovenije. Četudi bi pričakovali zaprtost države se je stroka, predvsem od srede 50. let naprej, odpirala navzven, proti zahodu. Pomembna in presenetljivo aktualna je bila razstavna dejavnost, predvsem v *Moderni galeriji*.⁴³ Pomembni sta bili reviji *Arhitekt* in *Sinteza*, ki je izhajala med leti 1964 in 1994, po združitvi revij *Arhitekt* in *Likovna revija*, saj sta prvi sistematično

⁴¹ Ibid., p. 25.

⁴² Članki v reviji *Arhitekt* o šoli v Ulmu in delu Maxa Billa (poleg recenzij njegovih knjig tudi): Max BILL, Umetniški izraz konstrukcije, *Arhitekt*, 4, 1952, pp. 10–14; IDEM, Anketa o ljudski umetnosti, umetni obrti in oblikovanju, *Arhitekt*, 5, 1952, p. 33; Max BILL, Osnova in cilj estetike v stoletju strojev, *Arhitekt*, 14, 1954, pp. 20–22; GOMRINGER 1954, cit. n. 37, pp. 22–23; Niko KRALJ, Razvojne faze na Visoki šoli za oblikovanje v Ulmu, *Arhitekt*, 1, 1963, pp. 2–3.

⁴³ Razstave v *Moderni galeriji* v Ljubljani: 1951 *Švicarska arhitektura*, 1952 *Švicarski sodobni plakat* in *Sodobna francoska umetnost* (napoved Kregarjeve abstraktne razstave 1953), 1953 *Le Corbusier*, 1954 *Nemška poveljna arhitektura*, 1956 *Britanski sodobni plakat*...

spremljali aktualno dogajanje na področju arhitekturne, oblikovalske in likovne stroke doma in v tujini. Pisci so bili pogosto kritični in so s tem spodbujali spremembe. Pri seznanjanju strokovne in širše javnosti s tujimi novostmi je pomembno vlogo odigral Ravnikar, tudi z osebnimi poznanstvi. Udeleževali smo se tujih razstav in kongresov; organizirani so bili pomembni natečaji in simpoziji (npr. Stanovanje za naše razmere, 1956; Od stare k novi šoli, 1954). Jugoslavija se je aktivno vključevala v mednarodne organizacije.⁴⁴

Spremembe na šoli za arhitekturo je napovedal Ravnikar, ko je leta 1960 v *Arhitektu* objavil članek *O reformi študija arhitekture na ljubljanski šoli za arhitekturo*,⁴⁵ Majda Dobravec pa *Vzgoja industrijskih oblikovalcev – ob reformi študija na ljubljanski šoli za arhitekturo*.⁴⁶

Ustanovitev smeri B je olajšala reforma visokega šolstva konec 50. let, saj sta Zvezni izvršni svet in Komisija za šolstvo pri IS LRS dala pobudo za spremembo študija na univerzi. Ravnikar je zasedel mesto predstojnika oddelka in je kljub nasprotovanjem večine učiteljev⁴⁷ drugo leto mandata izkoristil za uresničitev drzne poteze.

Septembra 1960 se je začelo delo v seminarju smeri B. »Na zeleno tablo je zarisal dva pokončna pravokotnika A in B, ki naj bi predstavljala dva principa štiriletnega študija. Desni pravokotnik B je razdelil po višini na štiri enake dele in po sredini od spodaj navzdol potegnili poševno črto. To je bila tista znamenita bauhausovska shema, ki je zaznamovala sožitje prakse in teorije. Ravnikar je pojasnjeval potrebo po organski povezanosti predmetov namesto prejšnje formalne.«⁴⁸ Ustanovitelji so želeli uvesti široko zasnovan študij s poudarkom na seminar-skem praktičnem delu, na takojšnjem stiku s stroko. »Pri reformi smo

⁴⁴ Jugoslavija je bila leta 1951 sprejeta v Mednarodno zvezo arhitektov, 1956 je potekal v Dubrovniku X. (zadnji) kongres CIAM (*Congres Internationaux de Architecture Moderne*), od 1957 je bila članica ICSID (*International Council of Societies of Industrial Design*), 1966 je na Bledu potekal kongres ICOGRADA (*International Council of Graphic Design Associations*). Cf. BERNIK 2004, cit. n. 2, pp. 121, 128.

⁴⁵ Edvard RAVNIKAR, O reformi študija arhitekture na ljubljanski šoli za arhitekturo, *Arhitekt*, 4, 1960, p. 25.

⁴⁶ Majda DOBRAVEC, Vzgoja industrijskih oblikovalcev – ob reformi študija na ljubljanski šoli za arhitekturo, *Arhitekt*, 3, 1961, pp. 33–35.

⁴⁷ DOBRAVEC LAJOVIC 1995, cit. n. 23, p. 134.

⁴⁸ Saša J. MÄCHTIG, Ravnikar in design, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, p. cit. n. 1, 245.

rekli, da naj bo študij razdeljen na štiri dobro urejene sektorje: likovno vzgojo, tehnološko znanje, projektantsko delo in urbanizem.⁴⁹

»Predvidevamo trostopenjski študij s trojno kvalifikacijo in približnim časovnim ritmom po 4 semestre, torej 4 semestre z diplomo I. stopnje, 8 semestrov z diplomo II. stopnje in 10 ali 12 semestrov z določeno kvalifikacijo.«⁵⁰ Vendar je bil sprejet le program za nižjo stopnjo, to je za prvi dve leti. Predmeti so se delili na *kompozicijo* (strokovne predmete), *tehnologijo* (spoznavanje gradiv, tehnologije in postopkov industrijske proizvodnje), *obzorje* (predmete, ki širijo razgledanost na področju stroke in kulture) in *splošne predmete*. Program za drugo in tretjo stopnjo ni bil nikoli obravnavan. V višjih letnikih naj bi se poudarek prenesel na prakso v šolskih delavnicah in celo tovarnah. Ob praktičnem delu naj bi študentje spoznavali teorijo in ne obratno. Do znanja naj bi prihajali z lastnim eksperimentom, nekonvencionalnim razmišljanjem, celo z dvomom v lastne in tuje ideje. Skupinsko delo je spodbujalo zdravo tekmovalnost in raziskovanje različnih področij, od napredne tehnologije do sodobne umetnosti. Vse to »zveni zelo preprosto, izvedljivo in običajno, pa vendar v praksi redko najdemo primere, ko se te prirodne danosti res izkoristijo.«⁵¹

Uresničiti so želeli sintezo teorije in prakse, široko zasnovano splošno humanistično izobrazbo in razgledanost. »Cilj ni ozko specializiran strokovnjak, ampak razgledan človek, ki bi bil sposoben orientirati se v različnih in novih nalogah in pravilno presojati lastne odločitve.«⁵² Za tisti čas nenavadno odprt odnos med profesorji in študenti je prispeval k plodovitim ustvarjalnim dosežkom.

Novost je bilo seminarsko delo že na začetku študija. Potekalo je celo leto, saj naj bi prvi letnik uvajal v osnove načrtovanja. Študij se je začel z *osnovnim likovnim tečajem*, ki se je naslanjal na posodobljene metode Bauhausa, predvsem na Ulmsko šolo, in je »uvajal lastni eksperiment na temelju abstraktnih matematičnih prvin.«⁵³ »Cilj je uvesti začetnika v samostojno oblikovalno delo, ga učiti delovne metode, ki je direktna, eksperimentalna, poudarja bistvene aspekte raci-

⁴⁹ Izjava Edvarda Ravnikarja, objavljena v: VODOPIVEC 1985, cit. n. 7, p. 301.

⁵⁰ RAVNIKAR 1960, cit. n. 45, p. 25.

⁵¹ MÄCHTIG 1995, cit. n. 48, p. 250.

⁵² DOBRAVEC 1961, cit. n. 46, p. 34.

⁵³ DOBRAVEC LAJOVIC 1995, cit. n. 23, p. 136.

onalnosti in funkcije in mu v določenem času pomaga do sinteze.⁵⁴ Študentje so na podlagi matematičnih zakonitosti spoznavali osnovne likovne pojme: ritem, razmerja, merilo (veliko-majhno, polno-prazno, ploskovito-reliefno, plastično in prostorsko, ...) ter pojme točka, črta, ploskev, barva, oblika, tekstura, struktura, »kar je bilo v času takratnega funkcionalizma in odklona od klasičnega še bolj oddaljeno, kot se zdi danes«.⁵⁵ S sestavljanjem in razstavljanjem so se urili v razumevanju oblikovalskega procesa kot tudi industrijske proizvodnje. Tečaj se je izkazal kot dobra osnova za nadaljnje samostojno delo. Zaradi omejitev, zaradi katerih študentje niso realizirali svojih raziskav, ampak so večinoma te ostale v fazi papirnatega modela, so študentje dobili vzdevek »papirčkarji«.⁵⁶

Študijski predmeti naj bi se kasneje razširili na eksaktnije obravnavanje industrijskega oblikovanja in vizualnih komunikacij, vsekoli pa se je poudarjal pomen obvladovanja prostoročnega in tehničnega risanja. Tehnična znanja (matematika, konstrukcija, statika) so študentje pridobivali po stari uveljavljeni metodi. Želja, da bi se nekateri tehnološki predmeti s spoznavanjem materialov odvijali v proizvodnji in lastnih delavnicah, ni bila nikoli uresničena.

Ravnikar je vodil glavna predavanja o temeljih arhitekture in oblikovalske stroke, predaval pa je tudi o nekaterih drugih temah (npr. o zgodovinskem razvoju pisav in črk). Pomembna novost je bila interdisciplinarnost: z barvnimi študijami po metodi barvnega kroga, kar so k nam prinesli švedski arhitekti (Erik Berglund), z industrijskim oblikovanjem (Niko Kralj), s predavanji o pohištvenih standardih (France Ivanšek), o barvni teoriji in psihologiji (Anton Trstenjak), zgodovini arhitekture (Marjan Mušič), o aktualnem oblikovanju (Majda Dobravec in Vladimir Braco Mušič). Nova je bila tudi svobodna katedra, kjer je Branko Rudolf predaval o kulturni zgodovini.⁵⁷ Organizirani so bili tudi dodatni tečaji (npr. enotedenski tečaj kaligrafije in tipografije, ki ga je vodil kaligraf Valentin Scagnetti).⁵⁸ V drugem letniku naj bi bil poudarek na predmetu *metoda arhitekturnega projektiranja*, kjer naj bi

⁵⁴ DOBRAVEC 1961, cit. n. 46, p. 34.

⁵⁵ DOBRAVEC LAJOVIC 1995, cit. n. 23, p. 136.

⁵⁶ MÄCHTIG 1995, cit. n. 48, p. 248.

⁵⁷ Ibid., p. 251.

⁵⁸ SKALAR 1995, cit. n. 24, p. 351.

se že znanemu raziskovanju od analize do ideje, poznavanju funkcionalnih zahtev in materialnih danosti priključila še invencija.⁵⁹ »Metodologija projektiranja je temeljila na deduktivni metodi, ki pa je dala solidno podlago, da bi industrijsko oblikovanje kasneje lahko uveljavilo tudi svoj znanstveni in razvojno-raziskovalni značaj.«⁶⁰ Študentje naj bi spoznavali fotografijo kot izrazno sredstvo vizualnih komunikacij. Večji poudarek naj bi bil na praktičnem delu v delavnicah. Razširili bi se tudi splošno izobraževani predmeti (psihologija, sodobna arhitektura in oblikovanje...). Skrbno je bila načrtovana tudi razporeditev predmetov skozi delovni dan, ki se je naslanjala na shemo Ulmske HfG. Dopoldanske ure naj bi bile namenjene najpomembnejšemu strokovnemu delu, zgodnje popoldanske ure bi zapolnili teoretični predmeti, predmeti splošne izobrazbe pa bi bili razporejeni v pozno popoldanskih ali večernih urah. Tako bi študent najboljše izkoristil dan.

Zaradi pomanjkanja profesorjev različnih smeri so k sodelovanju povabili ljudi iz stroke. Na področju grafičnega oblikovanja so sodelovali Jože Brumen, M. Dobravec, G. Košak, arhitekturo in interier naj bi poučevala Dobravčeva in Svetozar Križaj, arhitekturo in urbanizem B. Mušič, industrijsko oblikovanje N. Kralj. Sklenili so tudi, da bodo vrzel zapolnili z gostujočimi predavatelji iz tujine, kar so le delno uresničili. Problem je bil tudi to, da status predavateljev ni bil urejen (niso bili zaposleni na fakulteti, za delo niso bili plačani).⁶¹

Konec prvega leta delovanja, julija 1961, je bilo delo študentov predstavljeno na razstavi.⁶² Pozitivno ocenjene so bile razmere v seminarju, delovno vzdušje in prizadevnost študentov. Vendar so se že naslednje leto čutili pritiski na smer in nivo študija se je drastično znižal.⁶³

Delovanje šole je že v začetku vplivalo na dejavnejše dogajanje na celotnem področju. Zakonca Ivanšek, ki sta delala na Švedskem, sta maja 1961 povabila v Ljubljano na tečaj *Barva in oblika* švedske oblikovalce, ki so udeležence teden dni seznanjali s popolnoma aktual-

⁵⁹ DOBRAVEC LAJOVIC 1995, cit. n. 23, p. 137.

⁶⁰ Tak proces deducira posamezne razvojne faze od začetne analize, faze zasnove, faze izvedbe idejnega in kasneje glavnega projekta, modela, prototipa, preizkusa in končne realizacije (MÄCHTIG 1995, cit. n. 48, p. 253).

⁶¹ Grega Košak v pogovoru z avtorico, 27. 2. 2006.

⁶² DOBRAVEC 1961, cit. n. 46, p. 33.

⁶³ MÄCHTIG 1995, cit. n. 48, p. 254.

nim švedskim barvnim sistemom.⁶⁴ Temu je sledila ustanovitev kluba B&O, ki je želel vplivati na višjo kakovost industrijskih izdelkov. V tem času so se začele pojavljati pobude za dvig kakovosti in javnega prikaza sodobnih oblikovalskih izdelkov. Tudi Ravnikar je sodeloval pri organizaciji pomembnega dogodka *Bienala industrijskega oblikovanja BIO* (od 1964), ki ob primerjavi z dosežki drugih držav še danes vrednoti nivo naše stroke in industrije.

Septembra 1962 je bila smer ukinjena in o razlogih za ukinitve lahko le ugibamo. Celotna politična ureditev ni bila naklonjena eksperimentalnim poizkusom študentov, poleg tega gospodarstvo ni spodbujalo sodobnih in naprednih oblikovalskih rešitev. Na šoli za arhitekturo je po vojni vladalo napeto ozračje med seminarjema Edvarda Ravnikarja in Edvarda Mihevca, ki je izviralo iz razlik in nestrinjanj med dvema učiteljema. Mihevc je imel kot medvojni partizanski funkcionar pomembna znanstva in posledično moč na fakulteti. V novonastali smeri B je verjetno videl tekmeca, celo nepotrebno novost, nevarno svobodomiselnost. Njegova prakticistična usmerjenost je bila nasprotna prizadevanjem široko zastavljenega eksperimentalnega programa. Med profesorji je prihajalo do napetosti, mladi pomočniki na smeri B niso bili zaželeni. »Nasprotovali so z manipulacijo, s proceduralnimi in finančnim ovirami, ki jim Ravnikar ni bil kos, imel pa je tudi prešibko oporo tistih, ki so v B-smeri bili del fakultativnega sestava.«⁶⁵ Zdi se, da je Ravnikar po dolgoletnem boju za svoje ideje in reforme izgubljal voljo do nadaljnjega vztrajanja. Popustil je agresivnim napadom, saj mu je bilo diplomatsko pogajanje tuje. Poleg tega je začel z obsežnim projektom gradnje Trga revolucije in mu je za fakulteto zmanjkovalo časa. Ostali predavatelji pa večinoma niso imeli univerzitetnih nazivov, s katerimi bi lahko (če bi seveda hoteli) podprli Ravnikarja. Sam o propadu študija ni veliko govoril, pripisal pa ga je splošnemu nasprotovanju reformam, vztrajanju pri uveljavljenih predmetnikih, dejal pa je tudi: »mislim, da je bila B smer kar dobro zastavljena,

⁶⁴ *Naravni barvni sistem* je rezultat študija švedskih raziskovalcev, ki jo je dodelal T. Johansson in z njim opisal popolno karakterizacijo lastnosti barv in opis celotne vizualne zaznave barv. Na tečaju so med 5. in 11. 5. 1961 predavali E. Berglund, C. G. Boulogner in G. Sandberg, udeležilo pa se ga je 34 slovenskih arhitektov. Grega Košak, Barva in oblika, *Arhitekt*, 3, 1961, pp. 44–45 in *Naravni barvni sistem*, *Arhitekt*, 3, 1961, pp. 46–48.

⁶⁵ DOBRAVEC LAJOVIC 1995, cit. n. 23, p. 134.

ampak danes vidim, da je bila tu nadloga veliko število študentov, ki so v njej videli le nekaj lahkega in lepega.«⁶⁶

Študentje *smeri B* so bili naslednje leto premeščeni na študij arhitekture. Tu so (sicer v veliko manjšem obsegu) nadaljevali z pridobivanjem oblikovalskih znanj. Kljub temu pa so nekateri nadaljevali svojo poklicno pot na področju industrijskega in grafičnega oblikovanja. Med najpomembnejšimi tudi Peter Skalar, ki je postal eden vodilnih grafičnih oblikovalcev, Saša Mächtig pa je ustvaril nekaj ikon slovenskega industrijskega oblikovanja (npr. kioski in avtobusne nadstrešnice).

Sistematični multidisciplinarni študij, ki ga je želel vzpostaviti Ravnikar, se je po ukinitvi razkropil na različne fakultete.⁶⁷ Tudi na Fakulteti za arhitekturo se široka zasnova študija ni popolnoma prekinila, saj je Ravnikar še naprej organiziral dopolnilne tečaje posameznih oblikovalskih področij, ki so jih vodili pedagogi in učenci *smeri B* (1964 dva tečaja za grafično oblikovanje in barvo, 1966 osnovni likovni tečaj s temo teksture, 1973 devetdnevni tečaj, kjer so predavali J. Brumen, M. Dobravec, G. Košak, Jernej Kraigher, Sergej Pavlin, E. Ravnikar, Janez Suhadolc, P. Skalar).⁶⁸

Teoretiki opozarjajo na pomen Ravnikarjeve teoretične študije *Design*⁶⁹ iz leta 1969 kot »kapitalno teoretično delo o oblikovanju na Slovenskem«, ⁷⁰ s katerim je Ravnikar zaključil prizadevanja za reformo študija arhitekture. Po tem je preložil nalogo na svoje mlajše sodelavce. Kljub kratkotrajnemu delovanju *smeri B* je ta pomembno vplivala tudi na program Oddelka za oblikovanje na ljubljanski ALU,⁷¹ ki je

⁶⁶ VODOPIVEC 1985, cit. n. 7, p. 301.

⁶⁷ Delno se je nadaljeval v sklopu Inštituta za oblikovanje na FAGG (ustanovljen 1966, vodi ga N. Kralj), na Biotehniški fakulteti kot oblikovanje krajine, na Naravoslovni in tehniški fakulteti oblikovanje tekstila, na AGRFT scenografija in končno leta 1984 tudi s študijem industrijskega in grafičnega oblikovanja na ALU.

⁶⁸ SKALAR 1995, cit. n. 24, p. 353.

⁶⁹ Edvard RAVNIKAR, *Design. Študija o problematiki designa na sploh s predlogom za ukrepe, ki bi jih morali napraviti za njegov razvoj v Sloveniji*, Ljubljana 1969 (tipkopis). Študija je naročilo GZS, razmnožena je v omejeni nakladi, tiska ne doživi.

⁷⁰ MÄCHTIG 1995, cit. n. 48, p. 248.

⁷¹ Na Fakulteti za arhitekturo je primanjkovalo interesa za obuditev samostojnega oblikovalskega študija, takratni dekan ALU Andrej Jemec pa je sprejel predloge za ustanovitev nove smeri. Grega Košak v pogovoru za avtorico, 27. 2. 2006.

bil ustanovljen šele leta 1984. Program za novo študijsko smer *VIP oblikovanje 83*⁷² se v pomembnih točkah naslanja na Ravnikarjev študij. Tudi tu sta poudarjena praktično delo in eksperiment, študij temelji na seminarskem delu, ki ga spremljajo nujni teoretični predmeti. V letih med propadom *smeri B* in ustanovitvijo oddelka so na različnih oblikovalskih področjih delali oblikovalci samouki, diplomanti ljubljanske FAGG, vse pogosteje tudi mladi, ki so se vračali s študija v tujini.⁷³ Še vedno pa se pojavljajo debate o nujnosti povezanosti oziroma ločitvi arhitekture in oblikovanja.

Delovanje Ravnikarjeve *smeri B* je pomenilo izjemen eksperiment v jugoslovanskem, morda tudi širšem srednjeevropskem prostoru. Če smer ne bi bila tako hitro ukinjena, bi verjetno znatno in pomembno vplivala na razvoj stroke v Sloveniji in Jugoslaviji. Kot sem omenila na začetku, arhiva zaenkrat ni bilo mogoče odkriti, saj je morda izgubljen, kar je izjemna škoda, saj sta zato natančna rekonstrukcija in vrednotenje nemogoča. To tudi kaže na neprimeren odnos do polpretekle zgodovine ter arhitekture in oblikovanja na splošno, celo v osrednji instituciji, ki naj bi skrbela za poučevanje mlajših generacij. Znanje naj bi temeljilo tudi na poznavanju in spoštovanju tradicije. To je bila ena vodilnih tem Ravnikarjeve življenjske filozofije. In ker si je sam zadal za enega od poslanstev predajanje znanja na mlade, naj zaključim z metaforo o njegovem delu s študenti. »Vodil je orkester, v katerem je vsak od godcev občutil, kot da sam ustvarja glasbo in skoraj ni čutil roke, ki ga je diskretno vodila. Pri tem je, razumljivo, dirigent obvladal vsak instrument bolje kot igralec.«⁷⁴

⁷² *VIP, Vzgojno izobraževalni program – oblikovanje 83*, Ljubljana 1984 (tipkopis). Osnutek za program študija napišejo Andrej Jemec, Grega Košak, Nana Lesnika, Saša Mächtig, Peter Skalar in ostali.

⁷³ Najboljši oblikovalec-samouk je verjetno Marko Turk, ki je načrtoval in izdeloval elektroakustične instrumente. V Italiji so se šolali: Matjaž Vipotnik, Jani Bavčer. Z varšavske likovne akademije so prišli: Tomaž Kržišnik, Zdravko Papič, Radovan Jenko, Alojz Zorman-Fojž.

⁷⁴ Savin SEVER, Inovatorska komponenta v Ravnikarjevem delu, *Hommage à Edvard Ravnikar* 1995, cit. n. 1, pp. 342.

SLOVENIAN DESIGN EDUCATION AND RAVNIKAR'S "B PROGRAMME"

The paper discusses the establishment of Slovenian design as an independent field of artistic activity in the first decades after the Second World War, with the emphasis on the so-called B Programme, which was founded in 1960 by Edvard Ravnikar and his co-workers and was active only for two years. Surprisingly, despite being a highly interesting phenomenon and notwithstanding its significance, B Programme has so far not been comprehensively presented and evaluated. Its archive is either not preserved or its whereabouts have not yet been discovered. There are, however, 420 student projects which have been preserved and enable a partial reconstruction of names.

Up to 1984, when the Department of Design was established at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, the study of design at the university level was not possible. The lack of formal design study at the university level has been in much greater extent reflected in the rejection of the public to acknowledge the importance of this field of art for the development of industry and its role in the society than in the very quality of products. The fields of architecture and design experienced their separate developments as late as in the years after the Second World War.

Throughout its development, Slovenian design has reflected a great influence of architects Jožef Plečnik and Edvard Ravnikar. Ravnikar's students continue the tradition of high quality drawing, genuine presentation of materials, perfection of detail and maintain respect for the past and the architect's mission in the society. A strong emphasis is placed on the meaning of construction and context. These are the characteristics that formed a well-known phenomenon of the *Ljubljana School of Architecture*.

B Programme at the Faculty of Architecture in Ljubljana is known to have introduced experimental educational methods. It followed the models of two major European schools of design in the 20th century: Bauhaus and Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm. It thus encouraged students' experimental and unconventional ideas, and introduced team work into the study. The main goal was to synthesize theory with practice and achieve extensive humanistic education. Following the model of Ulm design school, the studies began with the *Basic Visual Arts Course*.

B Programme was cancelled in September 1962 due to various reasons and unfavourable circumstances. The students of B Programme were redirected to the study of architecture, where the education in terms of design studies continued to a lesser extent. Despite that, however, some of them, including Peter Skalar and Saša Mächtig, pursued their professional careers within the fields of industrial and graphical design.

Despite the short period of its existence, B Programme had a significant influence on the study program of the Department of Design at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, which was founded as late as 1984. Ravnikar's B Programme represented an exceptional experiment in Yugoslavian, perhaps even broader Central European context. If its activity had not been terminated after such a short time, it would have become a major influence on the development of design in Slovenia and Yugoslavia.