

Društveni i politički preduvjeti razvoja industrijskog dizajna u Hrvatskoj i Finskoj

Predrag Haramija*, Đuro Njavro**

Sažetak

U radu se uspoređuje razvojni put industrijskog dizajna u Hrvatskoj i Finskoj u svjetlu društveno-političkih okolnosti. Razvoj industrijskog dizajna u Finskoj omogućilo je: (1) postojanje demokratske države i tržišnoga gospodarstva, (2) izgrađen sustav izobrazbe za dizajn (3), vladine potpore sustavu izobrazbe, implementaciji dizajna u industriju i međunarodnoj promidžbi dizajna te (4) postojanje institucija ili udruga koje pružaju potporu dizajnu i djeluju kao spona dizajna i industrije. Činjenica da gotovo cijelu drugu polovicu 20. stoljeća u Hrvatskoj takvih preduvjeta nema glavni je razlog zaostajanja za Finskom u razvoju i implementaciji dizajna u industriju.

Ključne riječi: industrijski dizajn, društvo, politika, gospodarstvo, ideologija

Uvod

Dizajn je naziv za široki raspon teorijskih i praktičnih djelatnosti u oblikovanju uporabnih predmeta i vizualnih poruka. Taj naziv relativno je nov, udomaćio se tek početkom druge polovice 20. stoljeća. Prije toga, za slične djelatnosti najčešće se koristio naziv “umjetnički obrt” (do početka 20. stoljeća), pa “primijenjena umjetnost” (do Drugog svjetskog rata), potom “oblikovanje” (do šezdesetih godina 20. stoljeća). Bez obzira na naziv, bit je djelatnosti u spoju funkcionalnosti i estetike oblikovanoga, odnosno vještini, kreativnosti i inovativnosti dizajnera.

Razlikujemo dvije glavne vrste dizajna: industrijski dizajn (dizajn proizvoda, produkt dizajn) i dizajn vizualnih komunikacija (grafički dizajn). Prvi oblikuje predmete (tj. produkte, proizvode), a drugi predstave, odnosno vizualne poruke. U ovom radu usmjereni smo na industrijski dizajn.

Cilj je istražiti kako društveno-političke okolnosti utječu na stvaranje okružja pogodnoga za razvoj industrijskog dizajna te ustanoviti uzroke slabije razvijeno-

* Dr. sc. Predrag Haramija, Profesor visoke škole u trajnom zvanju, Zagrebačka škola ekonomije i managementa. Adresa: Jordanovac 110, 10 000 Zagreb, Hrvatska. E-pošta: pharamij@zsem.hr

** Dr. sc. Đuro Njavro, Profesor visoke škole u trajnom zvanju, dekan Zagrebačke škole ekonomije i managementa. Adresa: Jordanovac 110, 10 000 Zagreb, Hrvatska. E-pošta: dekan@zsem.hr

sti industrijskog dizajna u Hrvatskoj. Odgovor tražimo uspoređujući razvojni put dizajna u Hrvatskoj s onim u Finskoj. Naime, ta je zemlja danas jedna od gospodarski najkonkurentnijih zemalja svijeta, globalno je poznata po svojem dizajnu i primjer je uspješne integracije dizajna u gospodarstvo, a istodobno slična nam je po broju stanovnika pa i prošlosti. Finska ima oko 5 milijuna stanovnika i velik dio svoje povijesti provela je kao siromašna više ili manje autonomna pokrajina većih zemalja u svojem okružju, a poslije Drugog svjetskog rata našla se na razmeđu između istočnog bloka i zapada. Kao i Hrvatska, Finska je bila pretežno ruralna zemlja koja je sredinom 20. stoljeća prolazila razdoblje snažnije urbanizacije i industrijalizacije.

U prvom poglavlju govorimo o čimbenicima razvoja dizajna te važnosti dizajna za gospodarstvo. U drugom i trećem poglavlju dajemo kratak pregled okolnosti razvoja dizajna u Hrvatskoj i Finskoj. U četvrtom poglavlju govorimo o ključnim okolnostima i čimbenicima koji su doveli do uspjeha finskog dizajna te o preprekama koje su postojale i još postoje u Hrvatskoj. U zaključku ukazujemo na temeljne preduvjete razvoja dizajna te dajemo naznake smjera razvoja strategije primjene dizajna u hrvatsko gospodarstvo.

1. Važnost industrijskog dizajna i društveno–politički preduvjeti njegova razvoja

Industrijska revolucija omogućila je masovnu proizvodnju te otvorila pitanje oblikovanja tako proizvedenih predmeta. Već u drugoj polovici 19. stoljeća sve je jasnija važnost dobrog dizajna (odnosno tada još “umjetničkog obrta”) u gospodarstvu. Razvidno postaje da tvrtke koje su prepoznale važnost funkcionalnijeg i estetski poželjnijeg oblikovanja stvaraju kupcima privlačnije proizvode i stoga bolje uspijevaju na tržištu. Zahvaljujući masovnoj proizvodnji, tržišnom natjecanju, ali i jačanju građanstva i srednjeg sloja, “umjetnički” oblikovani proizvodi postali su dostupniji. S pokretima za nacionalnu emancipaciju prepoznata je i uloga dizajna (uz kulturu i umjetnost) u izgradnji nacionalnog identiteta, a u mnogim europskim zemljama stvarana su “društva umjetnosti” radi promicanja umjetnosti te unošenja estetskih ideala u proizvodnju i svakodnevni život. Dizajn se razvijao paralelno s razvojem građanskog društva, demokratskih institucija i slobodnog tržišta.

Društveno–politički okvir koji potiče pravično natjecanje na slobodnom tržištu stvara uvjete za inicijativu uma, znanje, marljivost, inovativnost i kreativnost. To su preduvjeti razvoja ekonomskog blagostanja. Okvir koji dokida privatno vlasništvo i tržišno natjecanje guši gospodarstvo, a guši i dizajn. Koje su posljedice komunističke ideologije, odnosno dokidanja privatnog vlasništva i uvođenja zajedničkog (državnog) još 1891. prepoznao je vrh Katoličke crkve. »Nestalo bi privatne inicijative uma i marljivosti pojedinca. Tako bi nužno presušili i izvori bogatstva. Ona zamišljena jednakost ne bi bila drugo nego opća nevolja i bijeda« (RN 12).

Nije zato čudo da je od sredine 20. stoljeća razvidna razlika u kvaliteti dizajna proizvoda između demokratskih i komunističkih država. Industrijski dizajn potonjih pun je primjera slabe estetike i funkcionalnosti.

Danas, tehnološke inovacije i globalizacija tržišta tjeraju države na još žestije natjecanje u sferi gospodarstva. Konkurentnost traži stalne inovacije odnosno primjenu znanja u svim područjima i svim industrijama. Dizajn postaje sve važnije sredstvo stvaranja dodatne vrijednosti i diferencijacije proizvoda i usluga na globalnom tržištu, a države koje su stvorile društveno–političko okruženje pogodno za razvoj dizajna uspijevaju. Ne tvrdimo pri tom da je dizajn odgovoran za ekonomski uspjeh ili neuspjeh neke nacije (previše je tu čimbenika posrijedi) no smatramo da dizajn može biti strateški alat koji će pridonijeti gospodarskomu razvoju.

Sve više je istraživanja koje ukazuju na gospodarske koristi od dobrog industrijskog dizajna. Postoji snažna povezanost između dobrog dizajna i financijskih rezultata neke tvrtke (Hertenstein i dr., 2004; Gemser i Leenders, 2001). Dizajn daje proizvodima neke tvrtke znatnu prednost pred konkurencijom na određenom segmentu tržišta (Oakley, 1990; Tether, 2005). Dizajn pomaže diferencijaciji od drugih i osnažuje korporativni imidž, pomaže kompetitivnosti tvrtke poboljšavajući kvalitetu proizvoda i smanjujući troškove proizvodnje (Cooper i Press, 1995; Ughanwa i Baker, 1989). Dizajn proizvoda pomaže tvrtkama razumjeti potrebe njihovih kupaca, a kad se funkcionalne komponente dizajna udruže s onim estetskim, to znači prednost na tržištu (Drew i West, 2002). Dizajn može biti i važno strateško marketinško sredstvo jer pomaže “izdvojiti se iz mnoštva” (Kotler i Rath, 1984, 16), a najuspješnije su tvrtke one koje istodobno vješto koriste i marketing i dizajn (Walsh i dr., 1988). Dizajn je posebno važan za poduzeća male i srednje veličine, ali vrlo je čest slučaj da upravo takva poduzeća ne prepoznaju korist od dizajna te se to negativno odražava na gospodarsku situaciju u državi (Bruce i Bessant, 2002; Larsen i Lewis, 2006; Raulik, 2004).

Razvoj dizajna ovisan je o društveno–političkim okolnostima u nekoj zemlji, odnosno vladinim politikama prema dizajnu. Razvidno je da je kvaliteta dizajna niža u zemljama slabije razvijene demokracije, tržišta i gospodarstva. Države koje su osigurale preduvjete razvoja dizajna te donijele strategije kojima je cilj povećanje interakcije gospodarstva i dizajna osigurale su važan preduvjet daljnega gospodarskog razvoja (Woodham, 1997; Mikić, 2008). Istraživanje koje su napravili Raulik–Murphy i dr. (2009), na uzorku 44 države, zaključuje da se razvijene zemlje razlikuju od onih nerazvijenih i u odnosu prema dizajnu. Tako države u nižim fazama gospodarskog razvoja obično karakteriziraju izolirane, neuskладene i kratkoročne inicijative podrške dizajnu s ograničenom vizijom o strateškom korištenju dizajna unutar javnih politika. Istodobno, najviše razvijene zemlje imaju pristup potpore dizajnu kojemu su svojstvene dugoročne strategije, uspješna koordinacija pojedinih programa s dionicima gospodarstva, velika ulaganja i strateško korištenje dizajna u javnim politikama usmjerenim na poboljšanje konkurentnosti.

Istraživanja ukazuju na to da su programi određeni strateškim planovima ili vladinim politikama, a koje karakteriziraju podrška dizajnu, promocija dizajna i obrazovanje za dizajn, temelj stvaranja dizajna koji je konkurentan na globalnom tržištu (Raulik, 2004; Raulik–Murphy i dr., 2009; Dahlin i Svengren, 1996).

Važnost uskladenog korištenja svih navedenih čimbenika razvoja dizajna (podrška, promocija, obrazovanje i politika) prve su prepoznale Finska, Danska, Japan, Južna Koreja i Novi Zeland te su u 21. stoljeće ušle s razvijenim i cjelovitim nacionalnim strategijama razvoja dizajna (Mikić, 2008). Njihov primjer do danas slijedi niz drugih država, a gotovo da nema razvijenije zemlje koja se ne sprema to učiniti ili ne koristi razne oblike poticajnih mjera za razvoj i implementaciju dizajna u industriju. Tijela Europske unije prepoznala su potrebu stvaranja okruženja u kojem će mala i srednja poduzeća postati svjesnija važnosti dizajna te preporučuju državama programe potpore za investicije u razvoj dizajna (Foundation for SME Development, 2002). Europska unija ima i poseban akcijski plan za poticanje inovacija putem dizajna (European Commission, 2013). Prema izvještaju Design Policy Monitor (Whicher, 2015), petnaest europskih država ima definiranu nacionalnu strategiju dizajna, a još pet provode “neformalnu” strategiju kroz državne dizajn centre. Jedine države EU koje nemaju nikakvu strategiju razvoja dizajna su Bugarska, Cipar, Litva, Luksemburg, Malta, Portugal, Slovačka i Hrvatska.

2. Okolnosti i razvojni put industrijskog dizajna u Hrvatskoj

Višestranačje i slobodno tržište u Hrvatskoj se razvijalo još u Austro-Ugarskoj Monarhiji. Kraj 19. stoljeća u Hrvatskoj je bilo doba kada su se formirale glavne kulturne, umjetničke i prosvjetne ustanove. To je bilo i vrijeme kad se ideja o važnosti harmoničnog spoja industrije, obrta i umjetnosti počela širiti u hrvatskom društvu te se povezivala s nacionalnim identitetom. »Skrajnje je vrijeme da se kod nas [...] počimaju dizati obrtničke škole, da sve [...] bude lijepo i umjetno proizvedeno [...]. Umjetnim radom deset se put povisi vrijednost stvari, da ni ne govorim o duševnoj koristi koja se postizava oplemenjenjem srca i duha narodnoga« poručio je 1879. biskup Strossmayer (Tatomir, 1993, 3).¹

Temeljni preduvjeti razvoja dizajna u Hrvatskoj osigurani su zahvaljujući naporima Izidora Kršnjavoga.² On je jasno poimao važnost umjetničkog obrta (dizajna) za razvoj gospodarstva i nacionalnog identiteta, odnosno važnost osnutka posebnih obrtnih i umjetničkih škola i muzeja te se snažno angažirao

1 Prema Zrinki Tatomir ta je poruka objavljena 1879. u *Katoličkom listu*, 30(28).

2 Izidor Kršnjavi (Našice, 1845. — Zagreb, 1927.) studirao je povijest, povijest umjetnosti i filozofiju na Bečkom sveučilištu, na kojem je 1870. i doktorirao. Studirao je i slikarstvo na akademijama u Beču i Münchenu 1870. te je 1891. završio studij prava doktoratom na Sveučilištu u Grazu. Od 1878. bio je profesor povijesti umjetnosti i arheologije na Zagrebačkom sveučilištu. Kao ministar za kulturu i obrazovanje 1891.–1895. (predstojnik Odjela za bogoštovlje i nastavu u Zemaljskoj vladi) dao je poticaj i osigurao je sredstva za mnoge projekte, od izgradnje školskih zavoda do umjetničkih ateljea, knjižnica i kazališta.

radi ostvarenja tog cilja unosi. Godine 1879. utemeljio je Društvo umjetnosti, čiji su članovi bili (uz umjetnike) i uglednici iz javnog i političkog života, istaknuti književnici, gospodarstvenici, svećenici, književnici, odvjetnici, liječnici i bankari.³

Prioriteti Društva — osnivanje Obrtnog muzeja i Obrtne škole — ubrzo su se ostvarili. Muzej za umjetnost i obrt osnovan je 1880., a izobrazba preteča današnjih dizajnera u Hrvatskoj započela je 1882. osnutkom Obrtne škole u Zagrebu,⁴ po uzoru na bečku školu za umjetnički obrt. Ona je bila ključna ustanova iz koje su ubrzo izrasli umjetnici i dizajneri sposobni prihvatiti recentne europske stilove, pa i osvojiti nagrade na međunarodnim natjecanjima (Tatomir, 1993). Društvo umjetnosti potaknulo je i nastanak Strukovne risarske škole u Splitu (1907.) te Više škole za umjetnost i umjetni obrt u Zagrebu (1907.), kasnije Akademije za umjetnost i umjetni obrt (1921.).⁵

Kraj 19. stojeća i početak 20. razdoblje je kad su u Hrvatskoj stasali prvi dizajneri. O njihovoj zrelosti i vrsnoći najbolje svjedoči brzo i uspješno prihvaćanje secesije, tog tada vrlo modernog europskog stila. Posebno jak bio je utjecaj secesije u arhitekturi, odnosno dizajnu interijera i namještaja. Arhitekti i dizajneri poput Viktora Kovačića, Aladara Baranyaia, Ignaca Fischera, Stjepana Podhorskyja i Martina Pilara kreirali su vrhunska ostvarenja (Vukić, 1996).

Hrvatska je nakon Prvog svjetskog rata postala dio Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca (od 1929. Kraljevine Jugoslavije). Unatoč sustavnim naporima centralnih vlasti za ograničavanjem nacionalnih sloboda, zahvaljujući djelovanju niza intelektualaca i Katoličke crkve, hrvatski identitet nije izgubljen. Ideja hrvatske državnosti širila se u sve slojeve puka i jačanjem Hrvatske seljačke stranke (HSS). Gospodarski razvoj se nastavio te je dvadesetih i tridesetih godina 20. stoljeća nastao velik broj hrvatskih tvrtki koje postoje i danas, naravno s nacionalizacijom poslije 1945. pod drugim nazivom, primjerice Badel, Kraš, Zvijezda. I dizajn je nastavio svoj razvoj. Arhitektonska ostvarenja, interijeri stanova i poslovnih prostora te oblikovanje funkcionalnih predmeta tog vremena ukazuju na to da je dizajn u potpunosti pratio europske trendove, tj. oblikovne ideje moderne. Luksuzne vile koje su izgrađene u to vrijeme i dizajnerski namještaj kojeg su projektirali poznati arhitekti (Stjepan Planić, Juraj Denzler te atelje Kauzlaric i Gomboš) primjeri su vrhunskog dizajna (Vukić, 1996).

- 3 Istaknutiji članovi utemeljitelji bili su književnik Đuro Stjepan Deželić, bankar Dušan Plavšić, književnik Janko Jurković, književnik August Šenoa, barun Dragan Vranyczany, hrvatski ban grof Teodor Pejačević, zagrebački nadbiskup Juraj Posilović te niz umjetnika: Ivan Meštrović, Oton Iveković, Ivan Tišov, Gabriel Jurkić, Robert M. Frangeš i drugi. Društvo je ministarstvu kulture davalo stručna mišljenja, stipendiralo nadarene polaznike domaćih i inozemnih umjetničkih škola i otkupljivalo radove umjetnika (Jukić, 2015).
- 4 Najvažnije je razdoblje škole od utemeljenja do početka Prvog svjetskog rata. Obrtna škola osvojila je više nagrada i na međunarodnim izložbama: Trst 1884., Budimpešta 1896. i na Pariškoj izložbi 1900. godine.
- 5 Ta ustanova 1940. dobila je današnji naziv Akademija likovnih umjetnosti (ALU), tj. usmjerila se na "čistu umjetnost".

Viša škola, odnosno Akademija za umjetnost i umjetni obrt, koja je u to doba djelovala u Zagrebu, školovala je niz vrsnih umjetnika i dizajnera, a u njezinu nastavnom programu zamjetan je i utjecaj ideja Bauhausa.⁶

Iako je kroz Društvo umjetnosti već postojalo mjesto susreta dizajnera i gospodarstvenika, u Hrvatskoj je dvadesetih godina došlo do prvog pokušaja (prije nego u mnogim drugim europskim zemljama) stvaranja čvršće veze dizajnera i industrije. Na inicijativu Tomislava Krizmana⁷ utemeljena je 1926. Udruga za promicanje umjetničkog obrta — Djelo, kao i zadruga za proizvodnju i prodaju predmeta nastalih kreacijom članova grupe. Članovi Djela bili su i značajni industrijalci, trgovci, poduzetnici i bankari. Već na prvoj izložbi 1927. godine u Umjetničkom paviljonu uz dizajnere su nastupili i proizvođači predmeta — deset velikih hrvatskih industrijskih tvrtki. Nažalost potpore vlasti nije bilo (tadašnjim vlastima smetao je domoljubni idealizam, tj. političko djelovanje hrvatskih umjetnika okupljenih u Djelu), tako da do čvršće i trajnije suradnje nije došlo, pa se grupa ugasila početkom tridesetih godina (Vukić, 1996; Woodham, 2004).

Specifičnost je Hrvatske u doba između dva rata bila ta da se, na tragu političkog pučko–prosvjetiteljskog djelovanja HSS–a, tada najjače stranke u Hrvatskoj, razvijala ideja širenja umjetničkih i obrtničkih, odnosno dizajnerskih ideala u široke slojeve naroda. Ideja je uspješno zaživjela u Banovinskoj poslovnoj centrali (splitskoj poslovnici), čiji je cilj bio potaknuti razvoj kućne industrije na temelju mreže malih zanatskih škola (Šverko, 2003).

Početak Drugog svjetskog rata označava prekid u razvoju dizajna u Hrvatskoj. Sudbina Društva umjetnosti i njegova važnog projekta Doma likovnih umjetnosti u Zagrebu — najbolje ilustrira okolnosti. Izgradnja tog izložbenog zdanja povjerena je Ivanu Meštroviću, a gradnja je počela 1933. godine. Svečano je bilo otvoreno 1. prosinca 1938. prigodom obilježavanja 60 godina djelovanja Društva. Godine 1941. Društvo umjetnosti prestalo je djelovati, a Dom likovnih umjetnosti pretvoren je u džamiju. Nakon rata, 1949. postao je Muzej revolucije. Tek od 1993. zgrada je ponovo Dom likovnih umjetnosti (Maruševski, 2004; Jukić, 2015).

Nakon Drugog svjetskog rata Hrvatska opstoji u sklopu SFRJ. Država nastala na ideološkoj potki komunizma, diktaturi proletarijata, odnosno “društvenog vlasništva”, provodila je nacionalizaciju, tj. dokinula je privatno vlasništvo, uvela plansko gospodarstvo te razvila velike državne tvrtke koje su imale monopol na tržištu. Provodila se nacionalizacija i prisilna industrijalizacija poticanjem odlaska seljaka u gradove. To pak traži velika ulaganja u gradnju. Planski su se gradili cijeli blokovi novih stambenih zgrada, naizgled modernih, ali osrednje ili niske kvalitete.

6 Njemački Bauhaus osnovan je u Weimaru 1919. pod vodstvom Waltera Gropiusa. Smatra se temeljem suvremenog industrijskog oblikovanja. Škola je djelovala do 1933., kad su ju nacisti zatvorili, a najbolji učenici otišli su u SAD.

7 Tomislav Krizman (Orlovac, 1882. — Zagreb, 1955.), slikar, grafičar, scenograf, pedagog. Od 1903. do 1907. u Beču je pohađao Školu za umjetnost i obrt i Akademiju. Jedan je od osnivača društva Medulić i osnivač Proletnog salona 1916. godine.

Mogućnosti izobrazbe dizajnera postoje samo na srednjoškolskoj razini. Godine 1948. Obrtna škola u Zagrebu naziv je promijenila u Škola primijenjene umjetnosti (ŠPU). Cilj je bio ostvariti obrazovne preduvjete sinteze umjetnika i industrije pa je u ŠPU utemeljen odjel za industrijsko oblikovanje (Tatomir, 1993). I u Splitu se 1947. godine iz Umjetničko-obrtničke škole formirala Škola za primijenjenu umjetnost (Šverko, 2003).

U Hrvatskoj, odnosno bivšoj Jugoslaviji, komunistička je indoktrinacija u početku bila potpuno nalik na onu u drugim zemljama komunizma, no u 50–im i 60–im godinama donekle je promijenila karakter i ikonografiju. Naime, 1948. godine došlo je do raskida između Tita i Staljina (izlazak iz sfere utjecaja SSSR). Raskid (i otvaranje zapadu) donekle je promijenio društveno-političke okolnosti te je vlast (iz ideološko-promidžbenih razloga) počela poželjnim smatrati prekid s praksom socijalističkog realizma u umjetnosti te okretanje tendencijama umjetnosti i dizajna zapada. To je dizajnerima otvorilo izvjestan prostor djelovanja. U sivilu socijalističke uravnilovke otvorile su se mogućnosti stvaranja umjetničkih, arhitektonskih i dizajnerskih ostvarenja koja su slijedila stilove zapada.⁸

Godine 1951. grupa arhitekata, slikara i teoretičara naziva EXAT 51 objavila je manifest u kojem se zauzimaju za brisanje granica između čiste i primijenjene umjetnosti te potrebu za jednostavnim i funkcionalnim oblikovanjem predmeta s naglaskom na plastičnoj kvaliteti forme.⁹

Na važnost visokoškolske izobrazbe dizajnera¹⁰ uporno je ukazivala nekolicina entuzijasta (arhitekti Vjenceslav Richter, Bernardo Bernardi i Diša Radić) zahvaljujući čijim je naporima 1950. godine ustanovljena Akademija za primijenjenu umjetnost u Zagrebu. Nažalost, ona je već 1954. godine političkom odlukom zatvorena, nakon što je diplome stekao samo jedan naraštaj studenata. Na odluku o zatvaranju možda je utjecalo to što je od 1948. u Beogradu postojala Akademija za primijenjenu umjetnost (Vukić, 1996). Zbog toga gotovo četiri desetljeća nije postojala visokoobrazovna ustanova na kojoj bi se u Hrvatskoj školovali budući dizajneri.

Organizacije poput Društva umjetnosti, koja bi pružala potporu razvoju dizajna, više nema jer takvo slobodno udruživanje građana nije dopušteno, no strukovno udruživanje “radnika u kulturi” jest. Tako je 1950. godine osnovano Udruženje likovnih umjetnika primijenjene umjetnosti Hrvatske (ULUPUH) kao krovna organizaciju za sve grane likovnih umjetnosti koje imaju određenu primjenu (uporabnu vrijednost). Godine 1955., po uzoru na najugledniju svjetsku izložbu dizajna Milanski trijenale (*Triennale di Milano*), ULUPUH je ambiciozno

8 Primjer arhitekture koja kakvoćom ne zaostaje za istodobnim europskim ostvarenjima bila je Ulica proleterskih brigada (danas Ulica grada Vukovara) u Zagrebu. Postoje i pojedinačni primjeri dobrog dizajna, koji nažalost nije ušao u masovnu proizvodnju.

9 Članovi grupe EXAT 51 bili su arhitekti Bernardo Bernardi, Božidar Rašica, Zdravko Bregovac, Vjenceslav Richter i Vladimir Zaharović, slikari Ivan Picelj i Aleksandar Srnc te teoretičar Zvonimir Radić.

10 Posebna visokoškolska ustanova za izobrazbu primijenjenih umjetnika (dizajnera) ne postoji u Hrvatskoj još od 1940., kad je ukinuta zagrebačka Viša škola, odnosno Akademija za umjetnost i umjetni obrt.

organizirao prvi Zagrebački trijenale, no drugi, održan nakon četiri godine, bio je i posljednji.

U ULUPUH–u je djelovala i Sekcija za industrijsko oblikovanje iz koje se 1956. godine razvila grupa Studij za industrijsko oblikovanje (SIO), koja je slijedila ideje EXAT–a te je kroz dizajn željela pridonijeti unaprijeđenju proizvodnje. U grupi je djelovalo 28 umjetnika, arhitekata i dizajnera koji su oblikovanju stambenih i radnih prostora pristupali multidisciplinarno. Iako su članovi grupe SIO za primjer dizajna stambenog ambijenta na Milanskom trijenalu 1957. godine osvojili čak srebrnu nagradu (što je najviše ostvareno međunarodno priznanje hrvatskog dizajna), njihova rješenja nisu bila realizirana u proizvodnji (Vukić, 2002, 418).

Tadašnja vlast nije vidjela koristi od dizajna (osim u službi političke promidžbe), a ondašnji upravni kadrovi nisu bili u stanju prepoznati važnost primjene dizajna u industriji. Proizvodi su se stvarali bez dizajnera i često su bili vrlo niske funkcionalne i estetske vrijednosti ili su pak naprosto (često neovlašteno) kopirani strani proizvodi (Bernardi, 1959, 6).

Šezdesete godine obilježene su pokušajima gospodarske reforme i izvjesnom liberalizacijom. U Hrvatskoj je jačao pokret za nacionalnom kulturnom i gospodarskom emancipacijom. Pokret (kojemu su pripadali i dijelovi hrvatske komunističke elite) kulminirao je 1971. Hrvatskim proljećem i zahtjevima za konfederalizacijom Jugoslavije te reformama gospodarskog i političkog sustava.

Šezdesetih su organizirane i javne rasprave o odnosu dizajna i gospodarstva¹¹ te je to bilo vrijeme drugog pokušaja stvaranja organizacije koja će povezivati dizajn i gospodarstvo (prvi takav pokušaj bio je udruga Djelo četrdeset godina prije). U Zagrebu je 1963. godine utemeljen Centar za industrijsko oblikovanje (CIO) temeljem odluke ondašnje hrvatske Privredne komore u kojoj piše: »Osnovni zadatak Centra je da konstituiraju oblikovanje industrijskih proizvoda kao integralni dio moderne proizvodnje u društvenim razmjerima.« Tijekom deset godina rada CIO je objavio niz publikacija o dizajnu i dvanaest brojeva časopisa *Dizajn*. Iz redova CIO potekla je i, nažalost kratkotrajna, inicijativa organiziranja poslijediplomskog studija Istraživanje i unapređivanje dizajna (Kritovac, 1974, 39; Vukić, 2006, 464).¹²

Iako smo šezdesetih svjedočili “proplamsajima” dizajnerskih inicijativa, temeljni problem ostaje isti — visokoškolska institucija za izobrazbu dizajnera ne postoji. Primjere povezivanja ideja dizajnera i strategije proizvođača nalazimo u okrilju tek nekoliko hrvatskih tvrtki: Rade Končar, Jadran, Tvin, Oriolik i Jugoplastika.

Nakon gušenja Hrvatskog proljeća 1971., u 70–im i 80–im godinama komunistička indoktrinacija ponovo se razbuktala u izvornoj boljševičkoj maniri. Jugoslavija je tada »bila poprište dvaju najretrogradnijih političkih valova u Istočnoj Europi uopće [...] razvijan je svojevrsan lijevi ideološki fundamental-

11 Jedna je od takvih rasprava simpozij o industrijskom dizajnu i privredno društvenim kretanjima održan u Radničkom narodnom sveučilištu Moša Pijade u Zagrebu 1969. godine.

12 Unutar Centra djelovali su Vjenceslav Richter, Zvonimir Radić, Marko Antonini, Fedor Kritovac i Matko Meštrović.

zam« (Kasapović, 1996, 87). Pobjednička “titoistička” struja u Savezu komunista Jugoslavije označila je hrvatski pokret “kontrarevolucijom” te pribjegla represivnim obračunima s njegovim pristašama. Uslijedio je i ideološki odgovor u vidu koncepta “samoupravljanja”, koji je »vodio k ideološkoj diktaturi, koja je doktrinarno poprimila mnoga obilježja klasičnoga lijevog radikalizma« (Kasapović, 1996, 86).

Godine 1973. ukinut je Centar za industrijsko oblikovanje (CIO). Tri godine kasnije zatvorena je i jedina institucija u kojoj su se (nažalost samo na srednjoškolskoj razini) mogli školovati dizajneri — Škola primijenjene umjetnosti — te se nastoji “utopiti” u okvirima Centra za kulturu i umjetnost.

Osamdesete godine obilježene su gospodarskom krizom. Industrija više nije mogla pratiti razvoj tehnologije na zapadu, razvila je svoje strategije na produkciji po licenci te se nije smatralo važnim podržavanje ulaganja u razvoj hrvatskih proizvoda. U okružju visoke inflacije i redova za osnovne namirnice, dizajn je izgubio i ono malo važnosti koju je imao.

Unatoč nepovoljnim okolnostima, 1983. godine osnovano je Društvo dizajnera Hrvatske (od 1993. Hrvatsko dizajnersko društvo — HDD) te se ponovno otvorila rasprava o potrebi studija dizajna. Ubrzo je Republički sekretarijat za prosvjetu, kulturu i fizičku kulturu zatražio od Arhitektonskog fakulteta izradu programa studija. No, studij dizajna na tom fakultetu pokrenut je tek 1989. — godinu dana prije pada komunizma.

Nakon prvih višestranačkih izbora u Hrvatskoj 1990., odnosno pada komunizma, proglašena je nezavisnost te uslijedila jugokomunistička agresija i rat. Unatoč ratu, Hrvatska je izgradila demokratski sustav (višestranačje, trodioba vlasti, slobodni izbori). Po završetku rata bilo je za očekivati da će razvitak dizajna biti lakši i brži. Međutim, do razvitka industrijskog dizajna, odnosno niza novih hrvatskih proizvoda, ne dolazi.

Recentne izložbe dizajna pokazuju da dizajn proizvoda postoji, no uglavnom na razini unikatnih ili maloserijskih projekata (Golub, 2012). Bilo je sve više diplomiranih dizajnera, no grafički dizajneri daleko su lakše od industrijskih dolazili do posla. Posljedično, iako se od 1990. broj ustanova koje nude visokoškolsku izobrazbu na području dizajna u Hrvatskoj znatno povećao, većina ih je nudila izobrazbu u području grafičkog, a ne industrijskog dizajna.

Aktualne dizajnerske udruge tvrde da gospodarstvo ne razumije dizajnere, no problem je i u stanju hrvatskog gospodarstva. Ono se ne razvija jer tranzicija iz socijalističkog u slobodno tržišno gospodarstvo još nije završena. Komunističko nasljeđe manifestira se kao politički utjecaj na gospodarstvo, golema i neučinkovita administracija, birokratizirani pristup i prenormiranost (Haramija i Njavro, 2016; Haramija, 2017). Takvo okružje, uz činjenicu da je polovica gospodarstva još u državnim rukama, ne pogoduje inicijativi, odnosno razvitku inovativnosti i dizajna. Krivnja za slabu uključenost dizajnera u industriju kod nas nije na njima, što svjedoče primjeri hrvatskog dizajna realizirani u stranim tvrtkama.¹³

13 Tako je primjerice dizajnerska grupa Numen iz Zagreba napravila prototip stolice koju sada proizvodi talijanska firma Cappellini.

Početak 21. stoljeća obilježen je i trećim pokušajem stvaranja institucije sposobne premostiti jaz između dizajna i gospodarstva. Hrvatsko dizajnersko društvo osnovalo je 2004. Hrvatski dizajn centar (HDC), zamišljen kao komunikacijsko–informacijski prostor za dizajn, tj. medijator suradnje između dizajna, gospodarstva i vlade. HDC je ambiciozno utemeljen sa sličnim idejama i po uzoru na druge centre za dizajn u svijetu, ali do potpore države nije došlo.¹⁴ To ne čudi jer je Hrvatska jedna od rijetkih država Europske unije koja nema strategiju razvoja dizajna, a nema čak ni sustav potpore dizajnu (Whicher i dr., 2015).

3. *Okolnosti i razvojni put industrijskog dizajna u Finskoj*

Veći dio svoje povijesti Finska nije bila neovisna država, nego pokrajina susjednih država (od kraja 12. stoljeća u sastavu Švedske, a od 1809. do 1917. Rusije). Nacionalna samosvijest i težnje za nacionalnom neovisnošću i identitetom postale su osobito izražene u drugoj polovici 19. stoljeća.¹⁵ To je i vrijeme kad je započela povijest dizajna u Finskoj. Godine 1875. (u vrijeme kad je Finska još bila ruska pokrajina) osnovano je Finsko društvo za obrt i dizajn. Utemeljitelj mu je profesor estetike Carl Gustaf Estlander (1834.–1910.), a u Društvu je djelovao niz uglednika političkog, kulturnog i gospodarskog života okupljenih radi »sustavnog djelovanja za promicanje industrijskih zanata i umjetnosti« (Stenros, 1999, 17). Godine 1887. otvorena je zgrada naziva Ateneum, u kojoj su zajedno djelovali Muzej za umjetnost i obrt i Škola za umjetnost i obrt, koja je ubrzo postala vrlo utjecajna i važna obrazovna institucija, iz koje su poniknuli brojni vrsni finški dizajneri. Već 1911. osnovano je i Finsko udruženje primijenjenih umjetnika, odnosno dizajnera Ornamo, koje djeluje i danas s ciljem »unaprjeđenja dizajnerske struke i promidžbe dizajna u društvu« (Ornamo, 2018).

Revolucionarna zbivanja u Rusiji dovela su do situacije u kojoj se Finska uspjela izboriti za nezavisnost. Nakon uspješne Listopadske revolucije 6. prosinca 1917. proglašena je neovisnost Finske, no uslijedio je pokušaj Boljševičke revolucije (od siječnja do svibnja 1918.), koji finska građanska bijela garda nakon krvavih sukoba uspijeva ugušiti. Finska je 1919. proglašena republikom te je donijela svoj prvi demokratski ustav. Vodeća je finska stranka u tom razdoblju Agrarna liga, izvorno seljačka stranka (1965. promijenila je naziv u Stranka centra), koja je sastavni dio skoro svih koalicijskih vlada do danas. Paralelno s izgradnjom državnih institucija osnaživale su se i nacionalne identitetske odrednice, a pri tom je pozornost stavljena i na nacionalni izraz u arhitekturi i dizajnu.

“Finski stil” definiran je jasno već tridesetih godina 20. stoljeća zahvaljujući ostvarenjima dizajnera i arhitekata koji su, na inicijativu Finskog društva za obrt i dizajn, od 1933. počeli izlagati na Milanskim trijenalima dizajna. Posebno je

14 HDC nema dovoljno kadrova ni osnovna sredstava za rad nužna za provedbu svojih programa: utemeljen je dobrovoljnim priložima članova HDD, nema prostor, samo je jedna osoba uposlena.

15 Od 1865. Finska ima vlastiti novac, od 1869. redovito zasjeda finški sabor, a 1878. oformila je i vlastitu vojsku.

bitan Alvar Aalto, koji je u to doba uspješno nastupao i na Svjetskom sajmu te plasirao svoja ostvarenja na međunarodno tržište (Design Forum Finland, 2018).

Drugi svjetski rat ostavio je Finsku u vrlo teškoj situaciji. Sovjetske oružane snage napale su Finsku 30. studenoga 1939. godine. Nakon žestokog otpora Finci su 1940. morali pristati na sovjetske teritorijalne zahtjeve. Potom se 1941. Finska pridružila Hitlerovu napadu na Sovjetski Savez, no poražena je zajedno s Nijemcima. Pariškim mirovnim sporazumom 1947. potvrđeni su finški teritorijalni gubitci pa je oko 43.000 km² ustupljeno Sovjetskomu Savezu.

U poslijeratnom razdoblju, odnosno razdoblju Hladnog rata, vanjskopolitički status Finske bio je nesiguran. Finska je provodila politiku neutralnosti trudeći se balansirati između Istoka i Zapada. Ipak, po političkom uređenju Finska kao parlamentarna demokracija jasno pripada krugu zapadnih zemalja i (od tada pa sve do danas) ima stabilnu vlast u kojoj se izmjenjuju koalicijske vlade. Nesigurnost pozicije na granici Istoka i Zapada usmjeravala je Finsku na osnaživanje nacionalne prepoznatljivosti. Kao sredstvo jačanja identiteta prepoznat je i dizajn te u uloženi znatni naponi u njegovu promociju.

Razdoblje pedesetih i šezdesetih godina poznato je kao zlatno doba finskog dizajna. Na devetom Milanskom trijenalu 1951. Finska je osvojila čak osam nagrada za dizajn, a na desetom Milanskom trijenalu 1954. godine osvojila je još i više nagrada, dobila je najveći relativni udio svih raspoloživih nagrada — dvadeset i pet nagrada te *Grand Prix* (Design Forum Finland, 2018). U finskim medijima se osvajači medalja na Milanskom trijenalu dizajna »tretiraju skoro kao olimpijski pobjednici« (Vlajo, 2002, 106).

Zajedno sa Švedskom i Danskom, Finska je stvorila vrlo uspješnu strategiju međunarodne promidžbe dizajna te ostvarila brend zajedničkog naziva "skandinavski dizajn". Pedesetih godina pod tim je nazivom organiziran niz izložbi u svijetu. Samo u Sjedinjenim Državama između 1954. i 1957. godine u dvadeset i četiri američka muzeja ostvareno je više od milijun posjetitelja (Hawkins, 1998).

Originalan, funkcionalan i lijep namještaj, stakleni proizvodi, kuhinjsko posude, nakit te sagovi i drugi tekstilni proizvodi, odnosno ostvarenja dizajnera kao što su Alvar Aalto, Kaj Franck, Antti Nurmesniemi, Timo Sarpaneva, Nanny Still i Tapio Wirkkala učinili su Finsku poznatu u cijelom svijetu (Myllyntaus, 2010).

To je povećalo samopouzdanje cijele nacije te unaprijedio reputaciju Finske kao moderne industrijske ekonomije. Zemlja koja je dotad bila prvenstveno izvoznica sirovina i repromaterijala postala je globalno poznati proizvođač dizajnerskih proizvoda. Brz porast finskog dizajna u teškim okolnostima, neposredno nakon gubitka rata i usred rekonstrukcije, bio je iznenađujući fenomen. No u korijenu mu je bila stabilna i demokratska vlast koja je znala prepoznati važnost dizajna.

Koalicijske vlade u Finskoj su se mijenjale, no državne politike ne. Kontinuirano su bile usmjerene i na snažno podupiranje izobrazbe dizajnera. Škola za umjetnost i obrt postala je Institut za primijenjenu umjetnost, a zatim je 1965. prešla iz ruku Društva za umjetnost i obrt u državno vlasništvo te promijenila naziv u Visoku školu za industrijsku umjetnost, te potom u Sveučilište za umjetnost

i dizajn Helsinki zvano TAIK (od finskoga *Taideteollinen korkeakoulu*) — danas jedno od najboljih sveučilišta za dizajn u svijetu (Design Forum Finland, 2018). Od tada je sve više jačala uloga dizajna u sustavu izobrazbe, a kolegiji dizajna ušli su u sve tehničke i poslovne škole. Istodobno su finski mediji sve sustavnije promovirali dizajn.

Sedamdesetih godina još su više bile osnažene veze dizajna i gospodarstva. Primjena novih materijala u kombinaciji s novim proizvodnim tehnologijama dala je dizajnerima mogućnost iskorištavanja novih oblika i boja u masovnoj proizvodnji. U javne rasprave o društvenim potrebama, korištenju energije i prirodnih resursa bili su uključeni i dizajneri. U osamdesetim ergonomija i okoliš postali su važne sastavnice industrijskog dizajna. To je vrijeme kad je sve više industrija i više sektora zapošljavalo profesionalne dizajnere kao važne čimbenike razvoja proizvoda i korporativnih strateških timova (Raulik–Murphy i dr., 2009).

Vladine politike koordinirane su s aktivnostima udruga građana. Godine 1987. Finsko društvo za obrt i dizajn i Društvo dizajnera Ornamo, uz potporu niza industrijskih tvrtki, osnovali su Design Forum Finland (“Finski dizajnerski forum”), kojemu je zadaća promicanje važnosti dizajna prema malim i srednjim poduzećima, ali i promidžba finskog dizajna u svijetu. Forum organizira izložbe, objavljuje publikacije, dijeli informacije i dodjeljuje nagrade.

Početak devedesetih u Finskoj obilježen je gospodarskom recesijom, bankarskom krizom, rastom stope nezaposlenosti, akumulacijom državnih dugova i inflacijom. Recesiji je pridonio raspad Sovjetskog Saveza, koji je bio važno mjesto izvoza proizvoda finske industrije, a i finska industrija s često zastarjelim tehnologijama postala je sve manje konkurentna. Finska je vlada prepoznala problem i ubrzo pokrenula strategiju čiji je jedinstveni aspekt bio ulaganje u mjere s dugoročnim utjecajem umjesto neposrednih rješenja, kao što ih obično biraju vlade u kritičnim trenucima. Postavljen je ambiciozan cilj izgradnje zemlje temeljene na znanju i usvojen plan mjera za postizanje tog cilja. Prioritet su postala ulaganja u istraživanje i razvoj, a dizajn je pri tom smatran komparativnom prednošću (Dahlman i dr., 2006; Raulik–Murphy i dr., 2009).

Godine 1995. Finska je postala članica EU, a ubrzo i država s najvećom stopom investicija u istraživanje i razvoj u Europi — 3,5% BDP-a (Dahlman i dr., 2006). Godine 1996. finski nacionalni fond za istraživanje i razvoj Sitra pozvao je predstavnike dizajnerske zajednice na raspravu o tome kako dizajn može pridonijeti inovacijama, industrijskom i gospodarskom razvoju. To je rezultiralo istraživanjem te 1998. godine objavljenim izvješćem naziva *Dizajn, industrija i međunarodna konkurentnost*, koje je preporučilo stvaranje sustava zajedničkog djelovanja dizajnera i inovatora. Potom je 1999. godine objavljeno drugo važno izvješće, koje je postalo temelj finske politike prema dizajnu te je jasno definiralo željeni učinak u količini i kvaliteti finskog industrijskog dizajna (Valtonen, 2005). Službena državna strategija razvoja dizajna pod nazivom *Design 2005!* usvojena je i objavljena u lipnju 2000. godine. Tri su joj glavna cilja: poboljšati kvalitetu dizajna, promovirati mogućnosti koje dizajn nudi s ciljem poboljšanja konkurentnosti i zapošljavanja te razvijati kvalitetu životnog okoliša i promovirati prepoznatljivu

nacionalnu kulturu. Strategija se posebice usmjerila na potporu u implementaciji dizajna u mala i srednja poduzeća. Pokrenut je i program DesignStart za podršku finskim tvrtkama u implementaciji dizajna. Za uspješnu integraciju dizajna u poslovanje odaje se priznanje dodjelom dvogodišnje nagrade Fennia (Salimäki i Gabrielsson, 2005).

Finska je iz gospodarske krize 90-tih izišla zahvaljujući uvjerljivom planu oporavka. Dizajn je bio dio tog plana. Rezultat je bila brza stopa rasta koja je podignula Finsku na drugo mjesto među najkonkurentnijim gospodarstvima u svijetu. Zahvaljujući promišljenim vladinim politikama ta zemlja je završila 20. stoljeće napustivši industriju temeljenu uglavnom na korištenju prirodnih resursa te je postala konkurentna ekonomija temeljena na znanju, odnosno specijaliziranim visoko tehnološkim industrijama.

Sveučilište umjetnosti i dizajna Helsinki postalo je jedna od najboljih škola za dizajn u Europi i jedna od najpriznatijih u svijetu. Fakultet za umjetnost i dizajn Sveučilišta Laponije razvio se u Obrazovni centar za dizajn sjeverne Finske. Na razini visokih škola razvijen je poznati Institut za dizajn u Lahti.

Godine 2010. Ekonomski fakultet u Helsinkiju, Tehnološko sveučilište u Helsinkiju i Sveučilište za umjetnost i dizajn u Helsinkiju spojili su se u sveučilište Aalto, te je tako stvoren novi okvir poticanja inovacija i interdisciplinarnosti.

Finski sustav dizajna danas karakterizira snažna prisutnost institucija za istraživanje i razvoj. Istraživački centar za inovacije u dizajnu Designium, dio Sveučilišta za umjetnost i dizajn Helsinki, sustavno organizira ankete, prikuplja podatke i proučava strategije dizajna drugih zemalja te predlaže odluke i razvoj strategija za promociju finskog dizajna, pa je tako i važan izvor informacija za finsku vladu.

O društvenoj i političkoj važnosti dizajna u Finskoj svjedoči slogan koji dočekuje posjetitelje mrežnih stranica finskih veleposlanstava u svijetu: »Dobro došli u Finsku, naciju dizajna« (Veleposlanstvo Finske, 2011).

4. Uzroci razlika — spoznaje iz usporedbe Hrvatske i Finske

Razvidno je da se razvoj dizajna u Hrvatskoj i Finskoj sve do sredine 20. stoljeća odvijao na sličan način te bio vezan uz razvoj gospodarstva i ideje izgradnje nacionalnog identiteta. Gotovo istodobno stvarana su društva umjetnosti (Hrvatska 1879., Finska 1875.) koja su podupirala stvaranje institucija ključnih za razvoj dizajna: umjetničko obrtno škole (Hrvatska 1882., Finska 1887.) i muzeji umjetnosti i obrta (Hrvatska 1880., Finska 1887.). Ubrzo su iz tih škola u obje zemlje izišli prvi dizajneri, koji su (uz potporu društava umjetnosti) izlagali na međunarodnim izložbama te već osvajali nagrade. U obje zemlje dizajn je postao posebno prepoznatljiv u dizajnu interijera, odnosno namještaja i uporabnih predmeta u kućanstvu.

Iako je Finska 1917. postala nezavisna država, a Hrvatska nije, u međuratnom razdoblju u kvaliteti industrijskog dizajna u obje zemlje postoji niz sličnosti: slijeđenje europskih stilskih usmjerenja i težnja ka izgradnji nacionalnog stila u diza-

gnu. Jedina je razlika bila u tome što su se u Hrvatskoj (zbog prepreka središnje vlasti u Beogradu) teže formalizirale inicijative suradnje dizajnera i industrije.

Razlike u stupnju razvijenosti industrijskog dizajna postale su sve izraženije nakon Drugog svjetskog rata. Finska je, u vrijeme kad se je u Hrvatskoj provodio koncept “društvenog vlasništva”, kolektivizacije i jednostranačja, razvijala demokraciju i tržišno gospodarstvo.

U Hrvatskoj su zatvarane visokoškolske ustanove za izobrazbu dizajnera, a Finska je razvijala niz obrazovnih institucija i organizacija vezanih uz dizajn te je od svoje Škole za umjetnost i obrt stvorila jedno od najboljih sveučilišta za dizajn u svijetu. Istodobno, Hrvatska je gotovo cijelu drugu polovicu 20. stoljeća bila bez visokoškolske institucije za izobrazbu dizajnera. U Hrvatskoj je razvoj izobrazbe dizajnera bio prekinut na 40 godina, a u Finskoj je kontinuirano nastavljen.

I u Hrvatskoj i u Finskoj stvorene su u 19. stoljeću udruge građana (društva umjetnosti) koje su okupljale širok krug ljubitelja umjetnosti i dizajna te osiguravale potporu razvoju dizajna. No potpora koju takve udruge osiguravaju u Finskoj kontinuirana je, a ona u Hrvatskoj bila je prekinuta. Finsko društvo umjetnosti djeluje i danas, a Hrvatska je nakon 1945. imala samo strukovne udruge umjetnika i dizajnera (jer je slobodno udruživanje građana bilo onemogućeno).

Finska je pedesetih godina počela sustavno promicati svoj dizajn u svijetu, stvarala je odgovarajuće organizacije te od dizajnera koji su osvajali međunarodne nagrade stvarala “zvijezde”. Hrvatska, usprkos postojanju nadarenih dizajnera, od kojih su neki i osvojili međunarodne nagrade, nije čak ni prepoznala važnost uvođenja njihova dizajna u proizvodnju.

Finska je vladinim strategijama uspješno implementirala svoj dizajn u gospodarstvo, a Hrvatska nije. Organizacije koje povezuju dizajnere i industriju u Finskoj djelovale su u kontinuitetu i imaju potporu države, a u Hrvatskoj su nastajale i ubrzo nestajale jer su bile bez ikakve potpore države.

Jedino muzeji dizajna, odnosno muzeji za umjetnost i obrt u obje zemlje imaju sličan kontinuitet. Osnovani istodobno kad i obrtno–umjetničke škole, evidentiraju povijest dizajna, održavaju kolekciju predmeta i priređuju razne izložbe.

Za uspjeh finskog dizajna zaslužna je »duga tradicija visoke škole za dizajn; izvrsni dizajneri koje je ta institucija proizvela; tvornice koje su te dizajnere znale iskoristiti« (Vlajo, 2002, 106), ali i demokratsko i stabilno političko okružje, tj. vladine politike koje su poticale izobrazbu i povezivanje dizajna i gospodarstva te stoljetno slobodno i kontinuirano djelovanje, tj. potpora organizacija poput Finskog društva umjetnosti i obrta.

Danas, u okružju strelovitih tehnoloških i gospodarskih promjena koje donosi 21. stoljeće, Finska je prepoznala važnost novih tehnologija i znanja te oblikovala odgovarajuće vladine strategije potpore implementaciji kreativnog i inovativnog dizajna u gospodarstvo te postala jedno od najkonkurentnijih gospodarstava svijeta.

Hrvatska industrija se krajem 20. stoljeća svela na “ostatke ostataka” socijalističkih giganata tehnološki zaostalih u vremenu. Iako se, s početkom 21. stoljeća, u Hrvatskoj javljalo sve više privatnih inicijativa na razini malih poduzeća koja

se okreću novim tehnologijama i inovacijama i kojima bi suradnja dizajnera itekako koristila, potpora države toj suradnji izostala je. Hrvatska politika možda je prepoznala promjene koje nove tehnologije donose, no važnost inovativnosti i dizajna u tim promjenama nije, pa nažalost nije ni donijela odgovarajuće strategije potpore dizajnu.

Zaključak

Uzrok razlika između Finske i Hrvatske ne bi trebalo tražiti u većoj nadarenosti Finaca za dizajn. Već više od sedamdeset godina, glavni uzrok razlika u ulozi dizajna u gospodarstvu između Hrvatske i Finske može se svesti na jednu riječ — politika. Politika u smislu karaktera društvenog sustava koji je izgradila sukladno svojim ideološkim načelima.

Da bi se razvio dobar (funkcionalan, inovativan, estetski atraktivan) industrijski dizajn potrebno je nekoliko društveno političkih preduvjeta: (1) postojanje demokratske države i tržišnog gospodarstva (2), izgrađen sustav izobrazbe za dizajn, (3) kontinuirana potpora vlade sustavu izobrazbe, implementaciji dizajna u industriju te međunarodnoj promidžbi dizajna i (4) postojanje organizacija ili udruga građana koje djeluju kao spona dizajna i industrije, tj. okupljaju osobe iz svijeta politike, umjetnosti i gospodarstva voljne pružiti potporu razvoju dizajna.

Činjenica da gotovo cijelu drugu polovicu 20. stoljeća u Hrvatskoj tih preduvjeta nije bilo glavni je razlog zaostajanja za Finskom u razvoju i implementaciji dizajna u industriju. Kako je komunistička ideologija suprotstavljena tržišnomu gospodarstvu, inicijativi i slobodnomu udruživanju građana, politika vođena tom ideologijom ne samo da ne podupire, nego i stvara prepreke postojanju institucija visokoškolske izobrazbe dizajnera i povezanih institucija dizajna i gospodarstva.

Nažalost, ni nakon 1990., iako je stvoren politički okvir demokracije, u Hrvatskoj nije prepoznata važnost industrijskog dizajna. Želi li Hrvatska postati konkurentna ekonomija, mora, poput Finske, razviti strategije i programe koji povezuju nove tehnologije, inovativnost i dizajn. Posebice je važno da se u njima osigura financijska, zakonodavna i strukturalna potpora suradnji dizajnera i inovativnih inicijativa u sferi malih i srednjih poduzeća. Istodobno mora se poticati i razvitak odgovarajućih interdisciplinarnih studijskih programa.

Literatura:

- Bernardi, Bernardo (1959). Definicija i društveni značaj industrijskog oblikovanja. *Arhitektura*, 13(16), 4–17.
- Bruce, Margaret; Bessant, John (2002). *Design in Business: Strategic Innovation Through Design*. London: Design council.
- Cooper, Rachel; Press, Mike (1995). *The Design Agenda: A Guide to Successful Design Management*. West Sussex: John Wiley & Sons.
- Dahlin, Torsten; Svengren, Lisbeth (1996). Strategic Issues for a Design Support Organization: The Swedish Industrial Design Foundation. *Design Management Journal*, 7(3), 37–42.

- Dahlman, Carl J.; Routti, Jorma; Ylä-Anttila, Pekka (2006). *Finland as a Knowledge Economy: Elements of Success and Lessons Learned*. Washington, DC: World Bank.
- Design Forum Finland (2018). History. URL: http://www.designforum.fi/design_forum_finland_en/history (02.07.2018)
- Drew, Stephen; West, Douglas (2002). Design and competitive advantage: strategies for market acceptance. *Journal of General Management*, 28(2), 58–74.
- European Commission (2013). *Commission Staff Working Document: Implementing an Action Plan for Design-driven Innovation*. URL: <https://ec.europa.eu/docsroom/documents/13203/> (07.07.2018.)
- Foundation for SME Development at University of Durham (2002). *European Commission: A Study of Business Support Services and Market Failure*. URL: <https://ec.europa.eu/docsroom/documents/3646/> (16.04.2018.)
- Gemser, Gerda; Leenders, Mark (2001). How integrating industrial design in the product development process impacts on company performance. *Journal of Product Innovation Management*, 18(1), 28–38.
- Golub, Marko (ur.) (2012). Pregled hrvatskog dizajna 1112: Izložba hrvatskog dizajna 1112: A Review of Croatian Design 1112: The Croatian Design Exhibition 1112. Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo.
- Haramija, Predrag (2017). Prisutnost i posljedice svjetonazorskog nasljeđa komunizma. *Bogoslovska smotra*, 87(4), 863–883.
- Haramija, Predrag; Njavro, Đuro (2016). Tranzicija i njezini rezultati — zašto tranzicija iz komunističkog u demokratski sustav tržišnog gospodarstva nije ostvarila očekivanja. *Obnovljeni život*, 71(4), 515–527.
- Hawkins, Hildi (1998). Finding a Place in a New World Order: Finland, America and the “Design in Scandinavia” Exhibition, 1954–1975. U: Mariane Aav i Nina Stritzler-Levine (ur.), *Finnish Modern Design: Utopian Ideals and Everyday Realities, 1930–1997* (str. 232–251). New York: Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts.
- Hertenstein, Julie H.; Platt, Marjorie B.; Veryzer, Robert W. (2004). The Impact of Industrial Design Effectiveness on Corporate Financial Performance. *Journal of Product Innovation Management*, 22(1), 3–21.
- Jukić, Marijana (2015). Hrvatsko društvo likovnih umjetnika — 135 godina promicanja kulture i umjetnosti. *Arhivski vjesnik*, 58, 209–227.
- Kasapović, Mirjana (1996). Demokratska tranzicija i političke institucije u Hrvatskoj. *Politička misao*, 33(2–3), 84–99.
- Kotler, Philip; Rath, G. Aleksander (1984). Design: A Powerful but Neglected Strategic Tool. *Journal of Business Strategy*, 5(2), 16–21.
- Kritovac, Fedor (1974). Deset godina Centra za industrijsko oblikovanje. *Arhitektura*, 150, 39–42.
- Larsen, Povl; Lewis, Alan (2006). Confronting Barriers To Innovation. *International Journal of Entrepreneurship and Innovation*, 7(2), 121–126.
- Maruševski, Olga (2004). *Društvo umjetnosti 1868.–1879.–1941*. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske.
- Mikić, Hristina (2008). *Kreativne industrije, dizajn i konkurentnost*. Beograd: Centar za Europske integracije.
- Myllyntaus, Timo (2010). Design in Building an Industrial Identity: The Breakthrough of Finnish Design in the 1950s and 1960s. *Icon*, 16 (special issue), 201–225.
- Oakley, Mark (1990). Design and design management. U: Mark Oakley (ur.), *Design Management: A Handbook of Issues and Methods* (str. 3–15). Oxford: Basil Blackwell.

- Ornamo (2018). *Ornamo Art and Design Finland*. URL: [https://www.ornamo.fi/en/\(02.07.2018.\)](https://www.ornamo.fi/en/(02.07.2018.))
- Raulik, Gisele (2004) Models of Design Intervention. U: John Kyle Redmond, David Durling i Arthur De Bono (ur.), *Futureground, Design Research Society International Conference: Vol 2: Full proceedings* (str. 188–201). Melbourne: Monash University.
- Raulik–Murphy, Gisele; Cawood, Gavin; Larsen, Povl; Lewis, Alan (2009). A comparative analysis of strategies for design in Finland and Brazil. U: *Undisciplined! Design Research Society Conference 2008*. Sheffield: Sheffield Hallam University. URL: <http://shura.shu.ac.uk/452/1/fulltext.pdf> (18.04.2018)
- RN. *Rerum novarum*. Lav XIII., Enciklika Rerum novarum: Enciklika Njegove Svetosti pape Lava XIII. katoličkom svijetu “O stanju radnika”. U: Marijan Valković (ur.), *Socijalni dokumenti Crkve: Sto godina katoličkoga socijalnog nauka* (str. 1–30). Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1991.
- Salimäki, Markku; Gabriellson, Mika (2005). Factors Explaining Success in the Internationalization of Finnish Small and Medium–Sized Design Companies. *The Design Journal*, 8(2), 15–24.
- Stenros, Anne (1999). *Visions of Modern Finnish Design*. Helsinki: Otava Publishing.
- Šverko, Ivana (2003). *Splitska škola za dizajn*. Split: Književni krug.
- Tatomir, Zrinka (1993). *Povijest naše škole*. Zagreb: Škola primijenjene umjetnosti i dizajna.
- Tether, Bruce (2005). *Think piece on The Role of Design in Business Performance*. Manchester: University of Manchester.
- Ughanwa, Oyemeka Davidson; Baker, J. Michael (1989). *The Role of Design in International Competitiveness*. London: Routledge.
- Valtonen, Anna (2005). Getting Attention, Resources and Money for Design: Linking Design to National Research Policy. Helsinki: University of Art and Design Helsinki.
- Veleposlanstvo Finske (2011). *Dobro došli u Finsku, naciju dizajna*. URL: <http://www.finland.hr/Public/default.aspx?contentid=220770&nodeid=41102&culture=hr-HR> (03.04.2018.)
- Vlajo, Koraljka (2002). Počeci industrijskog dizajna u Hrvatskoj: Usporedba industrijskog dizajna keramičkog posuda 1950–ih u Hrvatskoj i Finskoj. *Informatica museologica*, 33(3–4), 102–108.
- Vukić, Feđa (1996). *Stoljeće hrvatskog dizajna*. Zagreb: Meandar.
- Vukić, Feđa (2002). Pojam “oblikovanje” u hrvatskoj kulturi pedesetih godina. *Društvena istraživanja*, 11(2–3), 413–429.
- Vukić, Feđa (2003). *Od oblikovanja do dizajna*. Zagreb: Meandar.
- Vukić, Feđa (2006). Prilog poznavanju teorije dizajna u Hrvatskoj. *Društvena istraživanja*, 15(3), 453–474.
- Walsh, Vivien; Roy, Robin; Bruce, Margaret (1988). Competitive by Design. *Journal of Marketing Management*, 4(2), 201–216.
- Whicher, Anna; Swiatek, P.; Cawood, G. (2015). *Design Policy Monitor 2015*. Cardiff Metropolitan University.
- Woodham, Jonathan M. (1997). *Twentieth Century Design*. New York: Oxford University Press.
- Woodham, Jonathan M. (2004). *Dictionary of Modern Design*. New York: Oxford University press.

Social and Political Prerequisites for the Development of Industrial Design in Croatia and Finland

Predrag Haramija*, Đuro Njavro**

Summary

The article compares the developmental path of industrial design in Croatia and in Finland in light of socio–political circumstances. The development of industrial design in Finland has made possible (1) the existence of a democratic state and market economy, (2) an established system of design education, (3) government support for the education system, for the implementation of design in industry and for the international promotion of design, as well as (4) the existence of institutions and organizations which support design and act as a link between design and industry. The fact that conditions of this kind did not exist in Croatia for almost the entire second half of the 20th century is the main reason for our falling behind Finland in the development and implementation of design in industry.

Key words: industrial design, society, politics, economy, ideology

* Predrag Haramija, Ph.D., Full Professor. The Zagreb School of Economics and Management. Address: Jordanovac 110, 10 000 Zagreb, Croatia. E–mail: pharamij@zsem.hr

** Đuro Njavro, Ph.D., Full Professor, Dean of the Zagreb School of Economics and Management. Address: Jordanovac 110, 10 000 Zagreb, Croatia. E–mail: dekan@zsem.hr