



Edvard Ravnikar
DESIGN

Ljubljana 2017

Edvard Ravnikar
Design

Razprava *Design* je natisnjena z dovoljenjem arhitekta Eda Ravnikarja.

Zbirka 42:8

Izdajatelj:

Društvo Pekinpah, www.pekinpah.com

zanj Žiga Predan

in

Inštitut za oblikovanje

zanj Barbara Predan

Avtor: Edvard Ravnikar

Uredila: Barbara Predan

Lektorirala: Katja Paladin

Likovna oprema: Arjan Pregl

Oblikovanje ovitka in oblikovna zasnova notranjosti: Petra Černe Oven

Tisk: Stane Peklaj

Naklada: 200 izvodov

Cena: 10 EUR

Ljubljana 2017

Ovitek: Arjan Pregl, *Ikea Painting 4*, 2017, olje na platnu, 67 x 85 cm

© 2017, Edo Ravnikar in društvo Pekinpah (za tiskano publikacijo)

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

72(497.4):929Ravnikar E.:7.05

RAVNIKAR, Edvard, 1907-1993

Design / Edvard Ravnikar. - Ljubljana : Društvo Pekinpah : Inštitut za oblikovanje, 2017. -
(Zbirka 42 ; 8)

ISBN 978-961-94078-4-4 (Društvo Pekinpah)

292571904

- 7** 1 KAKO JE NASTAL IN KAJ V BISTVU JE DESIGN?*
- 13** 2 ALI SI JE MOGOČE NAPRAVITI DOVOLJ NATANČNO SLIKO SODOBNEGA DESIGNA?
- 21** 3 DESIGN, PRODUKCIJA IN KONZUMENT
- 27** 4 ENOTNOST ZNANOSTI, TEHNIKE IN UMETNOSTI TER PREDMETOV
- 35** 5 NEKAJ POSEBNIH VPRAŠANJ GLEDE DESIGNA
- 41** 6 DESIGNA NI MOGOČE LOČITI OD DRUŽBENE STRUKTURE
- 49** 6a DESIGN KOT DRUŽBENO VPRAŠANJE
- 55** 7 PRISOTNOST PSIHOLOŠKIH SESTAVIN V DESIGNU
- 65** 7a NOVE TEORIJE, KI NAJ POMAGAJO DESIGNU NAPREDOVATI
- 73** 8 RAZISKOVANJE IN DESIGN
- 81** 9 RAZLIČNA IDEJNA IZHODIŠČA ZA DOLOČITEV OBSEGA DESIGNA
- 87** 10 PRAVILNA ORIENTACIJSKA OSNOVA ZA ORGANIZACIJO ŠTUDIJA OBLIKOVANJA
- 95** 11 PERSPEKTIVE ŠOLSTVA ZA OBLIKOVANJE V SLOVENIJI

- 102** IMENSKO IN STVARNO KAZALO
- 106** BESEDA UREDNICE: SISTEMATIČNA GRADNJA
- 110** O AVTORJIH IN NJUNEM DELU

* V tekstu sta uporabljena izraza design in oblikovanje, s čimer je mišljen kompleks te problematike, ne pa kaka določena nova stroka.

Arhitekt Edo Ravnikar

DESIGN

Študija o problematiki designa nasploh,
s predlogom za ukrepe, ki bi jih morali napraviti
za njegov razvoj v Sloveniji

September 1969

1

KAKO JE NASTAL IN KAJ V BISTVU JE DESIGN?

Prvi pojav designa v zapadni Evropi je zvezan s produkcijo predmetov v deželah, ki so imele industrijsko revolucijo že za seboj, na prvem mestu Anglija v prvi polovici prejšnjega stoletja. Design je bil že takrat, v svojem začetku, bistveno tak kot danes. Njegove značilnosti so takele: že v srednjem veku znani pojav obrtniškega izdelovanja na zalogo, tesen kontakt med producentom¹ in konzumentom² in kar najintimnejši dialog med prodajalcem in kupcem. Dobro sta se poznala glede okusa, vrednosti izdelka, množine in sprejemljive cene. Vse to se je takrat lahko godilo na istem vogalu. Nove razmere z industrijsko revolucijo pa so ravno te okolnosti³ spremenile. Krog izmenjave je moral ostati v glavnem isti, toda producent, kupec in trgovec niso bili več skupaj na onem vogalu. Trg je ostal v velikem mestu, izdelava je šla v industrijski center, prodajalec pa je začel prodajati v širši regiji. Če je mehanizem hotel ostati tak kot prej, je bilo treba najti nove tehnike za ohranitev »dogajanja na oglu« v naenkrat zelo razširjenem prostoru.

Producent in kupec se nista več videla, za razpečevanje pa je postal potreben posrednik: prodajni katalog, v katerem so predmeti narisani, opisani, oštevilčeni in označeni s stalno ceno. Taka risba, ki ima v katalogu svojo številko z opisom, se imenuje design in od tod tudi ta razširjena oznaka za industrijsko narejen predmet. S pomočjo designa izbiramo predmete,

¹ Danes je namesto izraza *producent* v danem pomenu razširjen izraz *proizvajalec*. Velja za celotno besedilo. *Op. ur.*

² Ravnikar za uporabnika in potrošnika uporablja izraz *konzument*. Slovar slovenskega knjižnega jezika besedo razlaga kot *porabnik*. *Op. ur.*

³ *Okolnosti*: okoliščine. Velja za celotno besedilo. *Op. ur.*

ki jih naročamo in s pošto dobimo na dom. Pretrgani direktni kontakt mora sedaj nadomestiti sprva skromno oglaševanje v časopisih, pošiljanje prospektov in obveščanje s pomočjo plakatov na področjih, kjer pričakujemo kupca, ter na razstavah, ki počasi zamenjujejo sejme in rastejo v svetovne razstave. Vse to so samo pripomočki in sredstva, ki so bili v polni veljavi več kot 150 let, danes pa smo v teh stvareh spet na veliki prelomnici, ki je še ni mogoče pregledati⁴. Izvirna lastnost sodobnega designa je ostala, to je potreba po nadomestitvi neposrednega kontakta med dejavniki, če hočemo doseči trgovski uspeh z zaupanjem, vablјivostjo, ugodno stalno ceno in zagotovljeno uporabnostjo s pomočjo moderne publicitete in njenih psiholoških učinkov. Druga bistvena sestavina designa pa pomeni masovnost izdelka (ta za producenta nikdar ni dovolj obsežna); vedno nižje cene kot konkurenčni instrument; boljše funkcioniranje zaradi večje tehnične izkušnosti tovarniškega osebja in zaradi možnosti izrabe izumiteljskih novosti. Popolnoma nove okolnosti v njegovem razvoju pa so dostikrat prav v industrijskih središčih estetsko bistveno bogatejše možnosti zaradi koncentracije razmišljujočih in oblikovalno ambicioznih ter nadarjenih ljudi. Iz vsega poznejšega v tekstu bo lahko razbrati, da so osnovne poteze designa nastale v določeni fazi družbenega razvoja na zapadu in se do danes niso spremenile. Zdaj se spet pojavljajo v novih okolnostih in v ogromnih razmerjih ter posledični pogostosti vsega, kar je v zvezi z njim v pozitivnem in negativnem smislu. To se obenem izraža tudi v novi, zelo pomembni stvari: design se začenja pojavljati v resnično kulturni obliki, očarlјiv in obetaven. Njegove slabe strani pa s takšno pomočjo hitreje bledijo, kot je bilo to možno prej.

Tudi za ta proces na področjih designa velja obče spoznanje, da je bilo uvajanje novega vedno zvezano z velikim odporom

⁴ Verjetno je mišljen starinski pomen: spoznati. *Op. ur.*

večjega dela družbe, z dolgo potjo do priznanja in tudi z nujnostjo boja za njihovo uveljavitev.

Pojav novih tehničnih sredstev ni nikdar povzročal že sam po sebi odgovarjajoče estetske preobrazbe. Celo narobe, največkrat želimo od sodobne tehnike, da nam ohrani minule programe, zvezane z novo funkcionalnostjo, čeprav so te navadno že ob prvem srečanju očitno nezdržljive s prejšnjim formiskim registrom.

V arhitekturi XIX. stoletja srečamo litoželezne kose, stebre in stropne nosilce, ki najprej nadomeščajo lesene dele enakih mer. Šele ko spoznamo njihovo večjo nosilno sposobnost, se odkrijejo tudi večje možnosti glede razponov in obremenitev. Pri tej točki se začenja razpotje oblikovalca: kadar želi naročnik ohraniti stari formiski svet kot reminiscenco na minule blesteče epohe renesanse ali gotike in biti obenem konstruktiven realist, katerega fantazija in perspektivne možnosti vodijo k čisto novim oblikovnim in prostorskim kvalitetam. To lahko še vedno vidimo v velemestnem kolodvorskem poslopju tistega časa. Bolj vidni in reprezentativni del je napravljen še po renesančnih formulah, drugi, ki pokriva perone, pa je že nov in drzen ogromen jekleni svod s steklenimi vložki. Dve hotenji torej, ki se pojavljata na povsem različnih nivojih. Isti gospodar išče koristi od nove tehnike, obenem pa iz ideoloških razlogov vztraja pri preživelih oblikah.

Podobno situacijo vidimo v velikih, zelo zahtevnih tvorbah arhitekture takratnega časa. Ta se kaže v večji raznovrstnosti in obenem v mnogo večji pogostnosti tudi na področju produkcije predmetov. Pri tem se dogaja natančno isto: silno težko je nadomestiti kapital dognanega zaklada oblik. Na primer renesančnega z nečim novim, pa četudi bi bilo v isti meri sposobno izraziti vse neštete odtenke zahtevanega izraza – od zadržane

elegance privatnega življenja do robustne trpežnosti predmetov komunalne mestne opreme. Ni čudno, da se obrisi takega novega forumskega sistema pojavljajo zelo počasi. Šele po pol stoletja je angleški *industrial design*⁵ po hudih idejnih bojih in krčevitih naporih pričel graditi iz novega in globljega poznavanja prirode stvari, objektivnih sestavin konstruktivnih načel in tehnologije ter z odkrivanjem vrednosti tujih civilizacij in njihove kulture neposrednega okolja in rabe predmetov. Daljna japonska civilizacija s svojo rafinirano oblikovalsko kulturo je začela nadomeščati izčrpani renesančni zaklad form. Poizkusi art nouveauja, da bi nova odkritja združili z novimi tehničnimi in socialnimi danostmi, so postali tudi najvišji ustvarjalni vrh XIX. stoletja in podlaga za prehod v spoznanja našega⁶ stoletja.

Opisana situacija je zgodovinski primer, kako se v modernem življenju med seboj podpirajo potreba, produkcija in oblikovanje v vedno novih, presenetljivih okolnostih kot naravna in zdrava pot k vedno večjemu splošnemu bogastvu. Danes vemo, da je tudi v preteklosti bilo vedno tako in da je vedno iz novih, do takrat neznanih pogojev nastajalo novo. Prelomnica, ki jo čutimo v zadnjih letih bolj in bolj, bo tudi take narave.

Če je zgoraj opisano dogajanje predvsem mestno, pa velja za ameriški design XIX. stoletja – kot izraz volje za obvladanje širšega kontinenta – povsem drugačna značilnost: gre za napetost med drugačnimi novimi možnostmi in sočasnim spoštovanjem historičnega formskega zaklada. Te so v Ameriki karakterizirane z doživljanjem pionirskega odnosa do narave, novoselskega republikanstva in oboževanja dela. Učinkovito, čvrsto in moško orodje za krčenje in graditev odkriva svojstveni svet predmetov in oblik z enotnimi karakteristikami realističnega

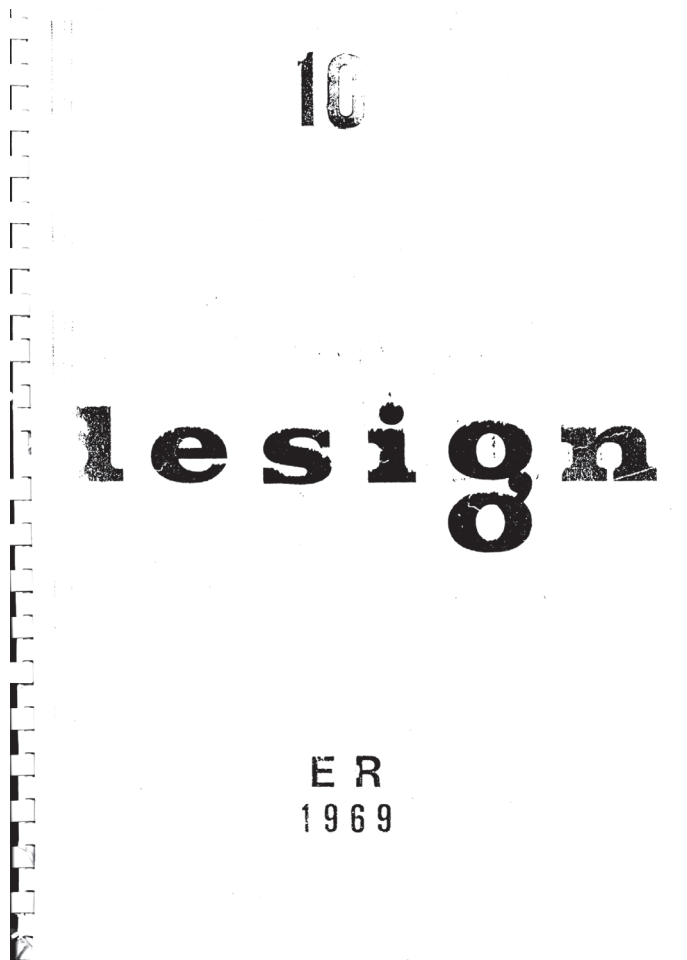
⁵ Industrijsko oblikovanje. *Op. ur.*

⁶ Ravnikar seveda piše o 20. stoletju. *Op. ur.*

oblikovanja, s sodobno uporabo materiala in izvirno tehniko izdelave. Poljedelsko orodje, žage, sekire, krampi in lopate, ki zavestno iščejo novo, bolj učinkovito formo na podlagi preračunanih gibov uporabnika, je še vedno podlaga za ameriški design in končno tudi za vse znamenite uspehe NASE.

Dva tako nasprotna, a istočasna primera, ki smo ju izbrali, povesta več kot dolgi opisi o raznorodnosti fenomenov, iz katerih se skušamo orientirati pri iskanju definicije designa. Do danes se je pokazalo že toliko različnih, med seboj tako protislovnih njegovih podob, da ostaja delo za to definicijo in vsak poizkus definicije samo provizorij. Vedno na novo nastajajoče oblike kažejo design v spet in spet spremenjeni luči.

Vendar vse bolj in bolj postaja očitno, da designu ne pomagamo mnogo z iskanjem skrivnostnosti njegovega bistva. Danes je edino sprejemljivo geslo v tem, da ga pričnemo gledati objektivno, znanstveno in da pustimo veljati le take kriterije.



Edvard Ravnikar, naslovnica razprave *Design*, 1969, ki je ohranjena kot fotokopija tipkopisa

Beseda urednice SISTEMATIČNA GRADNJA

Razpravo *Design* (1969) je arhitekt Edvard Ravnikar napisal na podlagi naročila komisije za industrijsko oblikovanje, ki je takrat delovala pod okriljem Gospodarske zbornice Slovenije. Besedilo z različnih vidikov obravnava aktualna vprašanja industrijskega oblikovanja, s ciljem sestaviti enotno stališče gospodarstva o tem področju. Razprava *Design* sodi med prva slovenska strokovna besedila, ki se poglobljeno ukvarjajo s problematiko teorije oblikovanja v Sloveniji. Kljub temu pa je do pričujoče izdaje obstajala le v obliki fotokopiranega tipkopisa na polici knjižnice oddelkov za oblikovanje na Akademiji za likovno umetnost in oblikovanje.

Na to izjemno dragoceno najdbo sem povsem po naključju naletela leta 2002, v času raziskovanja in pisanja magistrske naloge. V nalogi sem se skupaj s kolegico Tanjo Berčon Potič ukvarjala s problematiko terminoloških pojmovanj na področju oblikovanja. Eden od ključnih vidikov zgodovinskega pregleda v okviru raziskave je bilo analiziranje izbranih domačih in tujih strokovnih besedil s področja oblikovanja, z namenom razumeti problematiko izrazoslovja in slediti pogosto spreminjajoči se rabi ključnih strokovnih izrazov. Najdba Ravnikarjevega tipkopisa *Design* iz leta 1969 je takrat povsem pretresla najino analizo. Poleg dejstva, da je razprava v strokovni besednjak ponovno vrnila – poleg sistematično uveljavljenega termina *oblikovanje* – angleško tujko *design*, sta me prevzeli tudi njena vsebinska lucidnost in aktualnost razumevanja širše problematike oblikovanja. Presenetilo me je, da takšno delo ni nikoli doseglo širše (strokovne) javnosti, zato je v meni vse od takrat tlela ideja o natisu in s tem potencialni razširitvi ter ohranitvi Ravnikarjeve misli.

Za to, da je do natisa (naposled) prišlo, se zahvaljujem sinu Edvarda Ravnikarja, arhitektu Edu Ravnikarju, za izkazano zaupanje in dovoljenje za izdajo ohranjenega tipkopisa v knjižni obliki. Zmagi Predan se zahvaljujem za dragoceno pomoč s pretipkanjem tipkopisa v digitalno obliko, Arjanu Preglu pa za vrhunsko likovno opremo. S svojim delom je ustvaril komentar, ki sproža nujen premislek o podstati današnjega oblikovanja.

Pomembna zahvala gre tudi lektorici Katji Paladin. Ravnikarjev jezik je mestoma zelo specifičen. V mislih imam predvsem tvorjenje stavčnih konstruk-

Ali si je mogoče napraviti dovolj natančno sliko
današnjega designa?

S prilagojeno statistično metodo, če bi jo imeli, bi si verjetno lahko napravili določeno celotno sliko o karakterju in gibanju sodobnega oblikovanja. Morda bi si jo ogledal, bodisi kot podlage za bodoče usmerjanje ali pa samo za natančnejše opredeljevanje današnjih, še zelo raznolikih pojmov, ki so zvezani s aktualnim industrijskim designom. Ker takih podatkov nimamo, si moramo pomagati z bolj ali manj improviziranimi pregledi in iz njih skušati izluščiti njegovo, kako bolj jasno konturo.

Sestavine te slike ne morejo biti drugačne kot heterogene, če pa posielimo, kako je današnji svet postal majhen in da močnati prenašanja sporočil in informacij ustvarjajo pravo sočasnost na vseh področjih sloveske aktivnosti, lahko/upamo na nekaj zakroženosti. Razlike, ki resnično obstoje, pa ~~so~~ kljub temu še preasetljivo velike.

Duhovno stanje pedagoških žarišč v raznih deželah, je polno najbolj različnih varovanj od popolnega zaupanja v statično tradicijo do skrajno neravnovesnega iskanja besarkoli popolnoma novega. Razumljivo je, da je med tema dvema skrajno-

stima zelo mnogo pojavov, ki jih je težko in vedno težje opredeljevati. Tako in težko razumeti kakaj designa ne moremo razumeti kot enotne tehnike kot n.pr. strojništva, kjer mehanizeme gradimo zato, da opravljajo le določeno funkcijo in nišenar rasen tega. Namisljeni statistični pregled bi povedal, da tu ni nišenar kar bi lahko rasporedili kot pri strojništvu, po tonah jekla, po strojih ^{produktu} produkta, ali pa gospodarskem efektu, ampak da imamo pred seboj nepregleden splet, kjer sasukrat lahko najdemo le redke ~~primerjalne možnosti~~. Nadaljnja ~~inženirsko~~ designa g. Bisto inženirsko stroko kot ~~razpore~~ s strojništvom, bo pokazala bolj in bolj vse različnost ^{divergence} od take enosmerne aktivnosti, obsema pa nekaj več njegovih posebnosti.

Strojna tehnika je dosena samo strojnega inženirja, designu ki je v modernem življenju tako poseben in obsežen, pa skuša veak priradeti dejavnik dati svojo barvo. Arhitekt, likovni umetnik, inženir, iznajditelj, sociolog, psiholog, komercialist in publicist si drug drugemu trgajo in rok pravico vodilne vloge na tem torišču tako, da vse bolj izgleda, da design sploh ne more biti posebna stroka v dnevnem smislu, ampak prej polje aktivnosti in silnic z velikim razponom interesov. Vsaka opredelitev se zdi ostalim interesentom pomanjkljiva, zaradi česar vedno znova iščemo kako končno rešitev in definicijo ^{glade} vprašanj ^{to črna se zdi} statusa, delovnega področja in formiranja te nove profesije, ~~da ni treba nič drugega kot splošnega prisnanja nove stroke. Toda če se povrnemo k naši primerjalni opornici lahko kmalu ugotovimo, da to ni tako lahko. Strojništvo se lahko razvija v glavnem s domisljivimi izpopolnitvami, design pa utripa v nestalnosti in muhavosti kot svojem življenjskem najboljšem življenjskem mediju. Pisana raznolikost izvorov in pobud pri designu bo vedno težila k nesistematičnemu slučajnemu in neprizakovanemu novemu v pristopih in pri rezultatih. Te pa je težko uravnati v naprej in za vselej v najboljši trajni okvir.~~

Design je z mnogih stališč nekaj povsem drugega. ~~Njegova raznolika s tehničnimi strokami je podobna vrhu, kjer je razen urezanih poti, klopi in sidov je prisotno še bohotno rastlinje, ki pa je glavno. Nepregledanost in neprizakovanost tega dela je obsema največje možno nasprotje trdega reda poti in ostalega, za ~~medu lahko vstopiti le s klapjo~~.~~
Zato pa designa, kot značilna aktivnosti industrijske družbe ni mogoče ločiti od tehnike niti v najneznatnejši ~~speci~~ .. Kot tehnikenamreč, ki si je

Edvard Ravnikar, *Design*, 1969
Ohranjena fotokopija tipkopisa z
Ravnikarjevimi ročno vnesenimi
popravki besedila

cij in za današnji čas nekoliko nenavaden besedni vrstni red. Za njegovo pisanje so značilne izredno dolge povedi, s številnimi vrinjenimi in podrednimi stavki. Mestoma sem v povedi, ki so obsegale celoten odstavek, kot urednica posegla. Namen posega je bila zgolj zagotovitev boljše razumljivosti. Z lektorico sva se tudi odločili, da določene besede zapiševa v današnji obliki. Popravili sva na primer *skoro v skoraj, univerzni v univerzitetni*. Na izbranih mestih je ob danes manj znanih izrazih ali besedah, ki imajo v stroki drug pomen, dodana opomba s kratko razlago. V večji meri pa sva se, z namenom ohranitve specifičnosti njegovega mišljenja in pisanja, odločili ostati zvesti originalu ter sva se posledično omejili zgolj na slovnične popravke.

Za konec naj le še izpostavim, da je Ravnikarjeva razprava *Design* v Zbirki 42 del »trilogije 1969«. Poleg že izdane knjige *Priročnik za vesoljsko*

ladjo Zemlja avtorja R. Buckminstra Fullerja (5/42, 2016) in knjige *Kaj je oblikovalec: stvari, kraji, sporočila* avtorja Normana Potterja (9/42, izid je predviden za poletje 2018) je namreč tudi to besedilo datirano in leto 1969. Tako bova s sourednico Zbirke 42 Petro Černe Oven zaokrožili izjemno obravnava širše področje oblikovanja. In vsa tri dela bodo – v slovenskem jeziku in v tiskani obliki – končno dostopna širši (strokovni) javnosti.

Barbara Predan, oktober 2017

O AVTORJIH IN NJUNEM DELU

Edvard Ravnikar¹ (1907–1993) je sprva študiral arhitekturo na Dunaju, leta 1935 pa je pod mentorstvom arhitekta Jožeta Plečnika iz arhitekture diplomiral v Ljubljani. Po diplomi se je leta 1939 kot sodelavec krajši čas izpopolnjeval v ateljeju francoskega arhitekta Le Corbusiera.

Do leta 1940 je že nanizal nekaj uspešnih natečajnih projektov in realizacij: kostnico padlih v prvi svetovni vojni na Žalah (1937–1939), dom za ostarele na Bokalcah (1940) in Moderno galerijo v Ljubljani (1939–1951). Po letu 1945 se je posvetil reševanju novonastalih urbanističnih in arhitekturnih problemov. Leto pozneje se je habilitiral na oddelku za arhitekturo Tehniške fakultete v Ljubljani (danes Fakultete za arhitekturo Univerze v Ljubljani) ter predaval in vodil seminar iz urbanizma in javnih zgradb.

Med njegova izvedena dela iz povojnega obdobja se med drugim uvrščajo Gozdarski inštitut v Ljubljani (1947), stanovanjski bloki v Novi Gorici (1947–1948), študentsko naselje v Ljubljani (1948–1957), grobišče internirancev na Rabu (1953), upravno in družbeno središče v Kranju (1958), stanovanjska stolpnica ob Štefanovi ulici v Ljubljani (1958–1961), stavbi narodne banke v Celju in Kranju (1959), Ferantov vrt (1964–1975) in bencinska postaja Petrol ob Tivolski cesti v Ljubljani (1968–1969). Za njegovo najpomembnejše delo v Ljubljani pa velja urbanistično in arhitekturno celostno zasnovani kompleks Trga revolucije (danes Trg republike), zasnovan in izveden v obdobju od leta 1960 do 1983.

Na področju urbanizma izstopa Ravnikarjev projekt za mesto Nova Gorica. Mesto je bilo zgrajeno po drugi svetovni vojni na robu stare Gorice, ki je po določitvi nove državne meje ostala v Italiji. Urbanistični načrt mesta je bil zasnovan kot mreža; graditi so jo pričeli leta 1947, vendar Ravnikarjev urbanistični načrt nikoli ni bil izveden v celotnem obsegu.

¹ Biografski podatki povzeti po: geslo Edvard Ravnikar, v: *Enciklopedija Slovenije*, Pt–Savn, Mladinska knjiga, Ljubljana 1996 (avtor gesla Stane Bernik), in v: *Slovenski biografski leksikon*, 9. zv., Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Ljubljana 1960 (avtor gesla Marjan Mušič).

Izredno pomembno je tudi Ravnikarjevo delovanje na področju spomeniške arhitekture, likovne kulture, tehničnih oblik, knjižne opreme in pedagogike. V okviru slednje izstopa njegov poskus uveljavitve novega izobraževalnega programa oblikovanja, imenovanega »smer B« (jesen 1960). Program je zasnoval na osnovi dediščine nemške šole za oblikovanje Bauhaus in njene naslednice, ulmske visoke šole za oblikovanje (Hochschule für Gestaltung Ulm). Ker na fakulteti za izvajanje programa ni dobil zadostne podpore ostalih profesorjev, se je študij že s koncem naslednjega študijskega leta prenehal izvajati. Kljub temu dosežki arhitektov in oblikovalcev, ki so obiskovali začetni program, še danes dokazujejo smiselnost poskusa, saj jih je večina uspešno aktivno sodelovala (in še sodelujejo) pri uveljavljanju in povečevanju prepoznavnosti stroke oblikovanja.

Ne nazadnje je bil Ravnikar tudi izjemen poznavalec teorije in razvoja stroke. S svojim delom je odločilno sooblikoval javno mnenje o arhitekturi, urbanizmu in oblikovanju. Vplival je na razumevanje družbene vpetosti obravnavanih področij in tudi njihove vloge v uveljavljanju naprednih idej. Razprava *Design* (1969) nedvomno sodi med takšna dela.

Arjan Pregl (1973) je leta 1998 diplomiral na Akademiji za likovno umetnost v Ljubljani. Leta 2001 je na isti akademiji končal magistrski študij slikarstva. V zadnjem semestru slednjega je obiskoval IUP – Indiana University of Pennsylvania (ZDA). Nato je vpisal magistrski študij grafike in ga končal leta 2004. Ukvarja se s slikarstvom, grafiko, ilustracijo, oblikovanjem in pisanjem. Za svoje delo je prejel že več nagrad. Živi in dela v Ljubljani.

Delo Arjana Pregla se običajno giblje v prepletu treh ključnih vsebin: zgodovine umetnosti, humorja in politične angažiranosti. V seriji *Ikea Paintings* Pregl slika blazine, prevleke in druge uporabne predmete, ki so bili kupljeni v švedski veleblagovnici in so zdaj v uporabi pri njem doma. Odslika jih z gubami in pregibi, ki so posledica osebne uporabe. Tako se vzpostavlja preplet idej Bauhausovega izročila kot »laboratorija bivalne kulture«, sodobnih pohištvenih veletrgovin, uniformnosti notranjega oblikovanja, slike kot »proizvoda«, slike kot dekoracije, preplet intimnega sveta in množičnega oblikovanja.

ZBIRKA 42

Urednici: Petra Černe Oven, Barbara Predan

1.

Storitveno in informacijsko oblikovanje – primeri dobre prakse

ur. Petra Černe Oven, Barbara Predan

2.

Utopični seminar

ur. Barbara Predan

3.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

Oblikovanje agende ali kako se izogniti reševanju problemov, ki to niso

4.

Javni sektor: nosilec napredka?

ur. Barbara Predan

5.

R. Buckminster Fuller

Priročnik za vesoljsko ladjo Zemlja

6.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

Smrt v oblikovanju

7.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

Death in Design

8.

Edvard Ravnikar

Design

V pripravi:

9.

Norman Potter

Kaj je oblikovalec: stvari, kraji, sporočila

Zbirka 42: Separat

1.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

»Samo brez panike«. Storitveno in informacijsko oblikovanje: metodologija in orodja

2.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

Analiza digitalne prisotnosti RS po parametrih vizualnih komunikacij in razumevanja storitvene kulture za potrebe projekta eUprava2

3.

Barbara Predan

Dejavno učenje: Tekstil ZDAJ!

Zbirka 42: Vrtinec totalne perspektive

1.

Utopije potencialnosti

ur. Barbara Predan

2.

Petra Černe Oven, Barbara Predan

V kakšnem svetu hočemo živeti? Zdravstvo: življenjska premica