

# Vzpostavitev in prve razstave Bienala industrijskega oblikovanja v šestdesetih letih 20. stoletja

---

CVETKA POŽAR

---

Namen tega prispevka je oris vzpostavitve in začetkov delovanja Bienala industrijskega oblikovanja (BIO),<sup>1</sup> v katerem se bom osredotočila na glavne organizacijske poudarke bienala: pobudo za njegovo ustanovitev, njegov namen in vlogo, dosežke in težave prvih treh bienalnih razstav v šestdesetih letih 20. stoletja.

O zgodovini Bienala industrijskega oblikovanja je bilo do sedaj objavljenih malo raziskav. Članek Staneta Bernika *Slovensko oblikovanje proti koncu stoletja* v reviji *Sinteza* je pomemben zgodovinski oris slovenskega oblikovanja, v katerem je omenjen tudi BIO.<sup>2</sup> Nekoliko več o BIU izvemo iz preglednih prispevkov, ki so jih objavljali ob jubilejih bienala, predvsem v reviji *Sinteza* in v bienalnih katalogih.<sup>3</sup> V zadnjih letih sta se z raziskovanjem zgodovine BIA v diplomskih nalogah ukvarjali Pika Leban in Sara Gošnak.<sup>4</sup> Ob petdesetletnici prve razstave Bienala industrijske-

---

<sup>1</sup> Muzej za arhitekturo in oblikovanje, v okviru katerega od leta 1972 deluje BIO, hrani bogat arhiv, katerega dokumentacija priča o zgodovini bienala ter zgodovini oblikovanja v Sloveniji, republikah nekdanje skupne države Jugoslavije in ne nazadnje tudi v drugih državah, ki so redno ali občasno sodelovale na BIU. Med letoma 1964 in 2012 so bila na BIU ob delih iz jugoslovanskih republik (Slovenije, Hrvaške, Srbije, Bosne in Hercegovine, Makedonije) razstavljeni tudi dela iz Avstrije, Belgije, Brazilije, Bolgarije, Cipra, Češkoslovaške (po letu 1990 Češke republike in Slovaške), Danske, Estonije, Finske, Francije, Grčije, Indije, Irana, Irske, Italije, Izraela, Japonske, Južne Koreje, Kanade, Kitajske, Latvije, Poljske, Portugalske, Mehike, Madžarske, Nizozemske, Nemčije (pred letom 1990 Nemške demokratične republike in Zvezne republike Nemčije), Norveške, Nove Zelandije, Romunije, Sovjetske zveze (po letu 1990 Ruske federacije), Šrilanke, Španije, Švedske, Švice, Tajvana, Turčije, Ukrajine, Velike Britanije in ZDA.

<sup>2</sup> Stane BERNIK, *Slovensko oblikovanje proti koncu stoletja*, *Sinteza*, 91–94, 1992, pp. 3–10.

<sup>3</sup> Stane BERNIK, BIO kot zrcalna podoba. Komentar ob jubilejni razstavi, *Sinteza*, 65–68, 1984, pp. 99–116; Lenka BAJŽELJ, Dokumentacija BIO 1–10, *Sinteza*, 65–68, 1984, pp. 117–124 (gre za seznam nagrajenih del, članov mednarodnih žirij, oblikovalcev bienalnih plakatov in postavljavcev prvih desetih bienalnih razstav); Lenka BAJŽELJ, BIO 1964–1992. Pot k stvarni podobi industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, 91–94, 1992, pp. 161–162; Stane BERNIK, BIO v prerezju štiridesetih let, *19. Bienale industrijskega oblikovanja* (Ljubljana, Arhitekturni muzej Ljubljana, 15. 9.–15. 10. 2004, edd. Cvetka Požar – Matija Murko), Ljubljana 2004, pp. 11–13.

<sup>4</sup> Pika LEBAN, *Bienale industrijskega oblikovanja od ustanovitve bienala leta 1963 do načrtov za prihodnost*, Ljubljana 2009 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis); Sara GOŠNAK, *Bienale*



1. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

ga oblikovanja (2014) je bil izdan avtoričin prispevek *Continuity and Change: The Biennial of (Industrial) Design over Fifty Years* v knjigi *Designing Everyday Life*, ki jo je izdala založba Park Books iz Züricha v sozaložništvu z Muzejem za arhitekturo in oblikovanje.<sup>5</sup> Ob posameznih bienalih so bili izdani številni članki. Njihov izbor je objavljen na spletni strani BIA 50.<sup>6</sup> Pomembnejše članke so ob in o prvih treh bienalih prispevali: Marijan Gnamuš, Marjan Tepina, Matko Meštrović, Stane Bernik, Darko Venturini, Fedor Kritovac in Goroslav Keller.<sup>7</sup> Članki o prvih treh

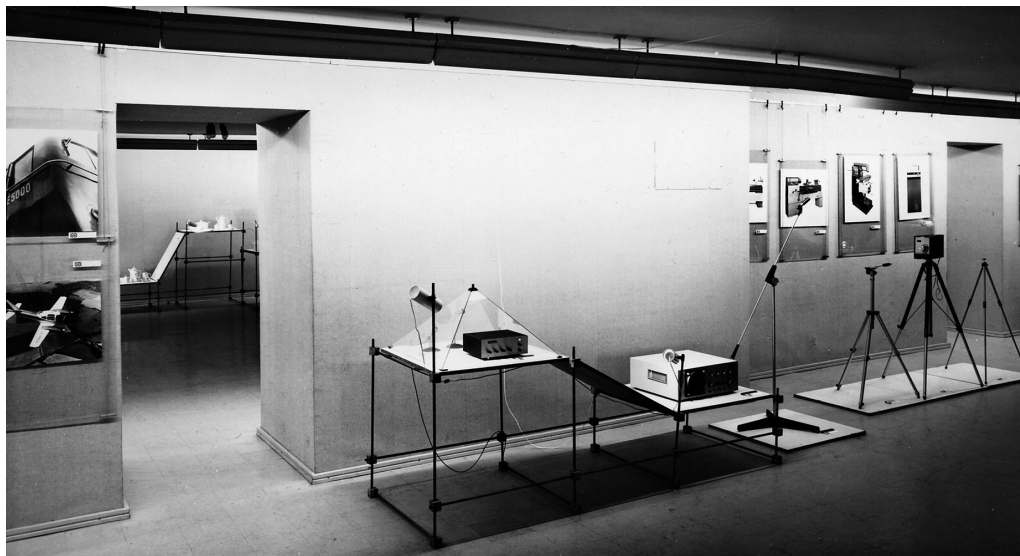
---

*industrijskega oblikovanja. Postavitev razstav od BIO 1 do BIO 7*, Ljubljana 2016 (diplomska naloga, Univerza v Ljubljani, tipkopis).

<sup>5</sup> Cvetka POŽAR, *Continuity and Change: The Biennial of (Industrial) Design over Fifty Years*, *Designing Everyday Life*, Ljubljana, Zürich 2014, pp. 470–517.

<sup>6</sup> Dostopno na: <http://50.bio.si/sl/Zgodovina/#bibliografija-clankov> (22. 8. 2016).

<sup>7</sup> Marijan GNAMUŠ, 1. bienale industrijskega oblikovanja BIO Ljubljana, *Sinteza*, I/2, 1965, pp. 64–69; Marjan TEPINA, Sinteze industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, II/5, 6, 1967, pp. 1–3; Matko MEŠTROVIĆ, Realne možnosti industrijskega oblikovanja v Jugoslaviji, *Sinteza*, 9, 1968, pp. 39–40; Stane BERNIK, Ljubljanski bienale industrijskega oblikovanja v tretje, *Sinteza*, 10, 11, 1968, pp. 30–36; Darko VENTURINI, BIO i oko njega investicija koja se isplati, *Čovjek i prostor*, XV/184, 1968, pp. 10–11; Fedor KRITOVAC, Margine uz BIO 3, *Čovjek i prostor*, XV/196, 1968, p. 13; Goroslav KELLER, Ljubljanski bienale industrijskega oblikovanja in njegov pomen, *Sinteza*, 36–37, 1976, pp. 35–40.



2. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

bienalih so izšli tudi v tujih oblikovalskih in arhitekturnih revijah: *Form*, *Avanti*, *Casabella* in *Graphik*.<sup>8</sup>

Imperativa vzpostavljanja nove države po letu 1945 sta bila napredek in zavze-manje za družbene spremembe, ki so bile alternativa predvojni kapitalistični produkciji, predvsem pa načinu bivanja; ta alternativa se je odražala v želji po dvigu življenjskega standarda ljudi, ne glede na socialni status. Gonilo družbenega napredka sta bila industrializacija in kulturni razvoj v najširšem pomenu besede, v okviru česar je svoje mesto kmalu našlo tudi oblikovanje.

Z informbirojevskim sporom leta 1948 je bila ostro prekinjena vez med Sovjetsko zvezo in Jugoslavijo, kar je slednjo spodbudilo k samostojnemu političnemu, gospodarskemu in kulturnemu razvoju. Jugoslavija je morala naglo najti svoje mesto v svetu in se uveljaviti kot suverena država, ki se je vzpostavljala skozi umetnost, znanost in kulturo ter skozi prodorno in učinkovito gospodarstvo. V razvoj slednjega se je v prvih desetletjih po koncu druge svetovne vojne tudi največ vlagalo, s čimer so spodbudili naglo industrializacijo in modernizacijo družbe. Do srede petdesetih let je bila industrializacija primarni cilj gospodarstva, vlagalo se je predvsem

<sup>8</sup> ENZO FRATEILI, Gold aus Ljubljana, II. Biennale für Industrial Design, *Form*, 35, 1966, pp. 56–57; Una mostra a Lubiana sul disegno industriale, *Avanti*, 3. 9. 1966; Alessandro MENDINI, Cronache di disegno industriale, *Casabella*, 329, 1968, pp. 28–31; Robert MÜLLER, Die zweite Biennale von Ljubljana, *Graphik*, 10, 1966, pp. 32–34.



3. Razstava 1. bienala industrijskega oblikovanja, 1964 (foto: Janez Kališnik)

v težko industrijo, kasneje je sledil bolj uravnotežen razvoj.<sup>9</sup> Začela se je razvijati lahka industrija, kar je pomenilo priložnost za razvoj industrijskega oblikovanja.

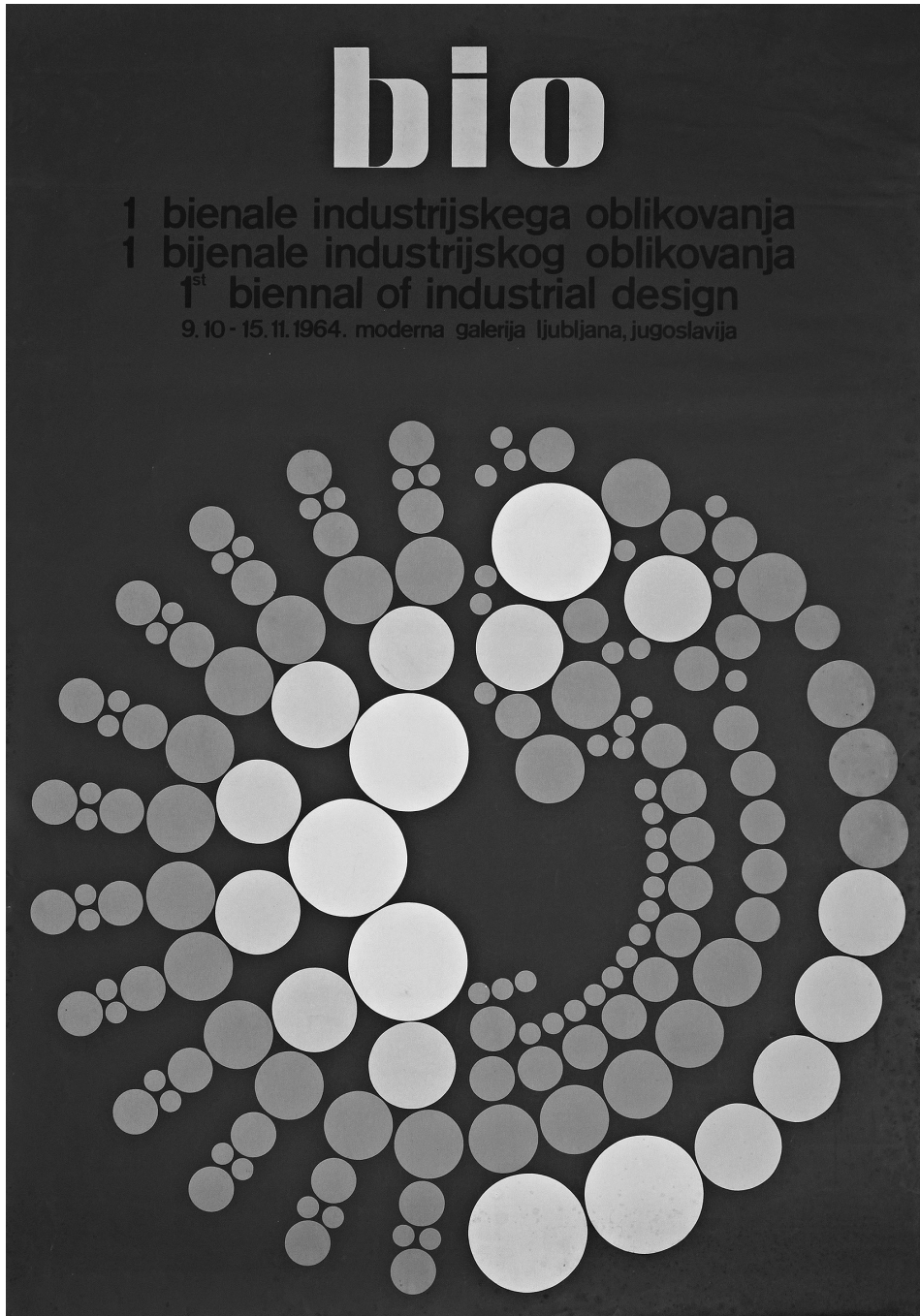
Povojna industrializacija proizvodnje je povečala kvantiteto izdelkov, ne pa tudi kakovosti. O tem so razpravljali že v zgodnjih petdesetih letih, ko oblikovanje v proizvodnji še ni imelo večje vloge. Edvard Ravnikar je leta 1952 trdil, da bi v »Sloveniji [...] že danes zelo potrebovali dobro šolane oblikovalce tekočih industrijskih izdelkov, pa tudi za izboljšanje že obstoječih, tudi polindustrijskih izdelkov pri pohištvu, doma izdelanih aparatih, tekstilijah, prav tako pa tudi pri suhi robi, pletarstvu in sličnem.«<sup>10</sup> Redki posamezniki so se zavedali, da je sodobna industrija uspešna le, če temelji na kakovostnih izdelkih,<sup>11</sup> ki zagotavljajo uspeh na trgu in nova

<sup>9</sup> Cf. Jože PRINČIČ, Razvoj gospodarstva do sredine petdesetih let, in: *Slovenska novejša zgodovina 2: od programa Zedinjene Slovenije do mednarodnega priznanja Republike Slovenije 1848–1992*, Ljubljana 2005, pp. 965–968.

<sup>10</sup> Anketa o ljudski umetnosti, umetni obrti in oblikovanju, *Arhitekt*, 5, 1952, p. 38.

<sup>11</sup> Izjema je bila tovarna Stol, v kateri je deloval arhitekt Niko Kralj, ki je leta 1952 oblikoval legendarni stol Rex, s katerim je tovarna dosegla izjemne prodajne uspehe na domačem in tujem tržišču. Cf. Jasna HROVATIN, *Niko Kralj*, Ljubljana 2010; Barbara PREDAN – Špela ŠUBIČ, *Niko Kralj: znani neznani oblikovalec* (Ljubljana, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 15. 12. 2011–4. 3. 2012), Ljubljana 2011.





4. Majda Dobravec, plakat, *1. bienale industrijskega oblikovanja*, 1964, sitotisk, 99 x 68 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;21059



5. Razstava 2. bienala industrijskega oblikovanja, 1966 (foto: Janez Kališnik)

naročila. Med njimi so bili napredni arhitekti, ki so si prizadevali, da bi bili dobro oblikovani predmeti, ki pomagajo izboljšati življenje in življenjski prostor, dostopni vsakomur, kar je omogočala množična, industrijska proizvodnja.<sup>12</sup> Arhitektka Branka Tancig je tako leta 1956 v članku o domačih tehničnih aparatih zapisala: »Skrbeti moramo za kakovost, za povezanost z industrijo, ki se usmerja v to panogo, in s potrošnikom, kar edino lahko zagotovi tovarnam perspektivna in realna naročila.«<sup>13</sup> Zavzemali so se za izdelavo cenениh, preprostih in sodobnih izdelkov.<sup>14</sup>

Problematika uvajanja in širjenja oblikovanja v industrijsko proizvodnjo ter s tem v široko potrošnjo, ki so jo v petdesetih letih zaznali in izpostavili arhitekti, se je nadaljevala tudi v šestdesetih letih. Hrvaški teoretik Radoslav Putar je tako leta 1962 zagovarjal, da »dobro, moderno oblikovanje industrijskih izdelkov ni le v interesu potrošnikov, temveč tudi proizvodnih kolektivov in tudi samih posameznih proizvajalcev«.<sup>15</sup> Zavzemal se je za sistemski pristop<sup>16</sup> k razvijanju industrijskega

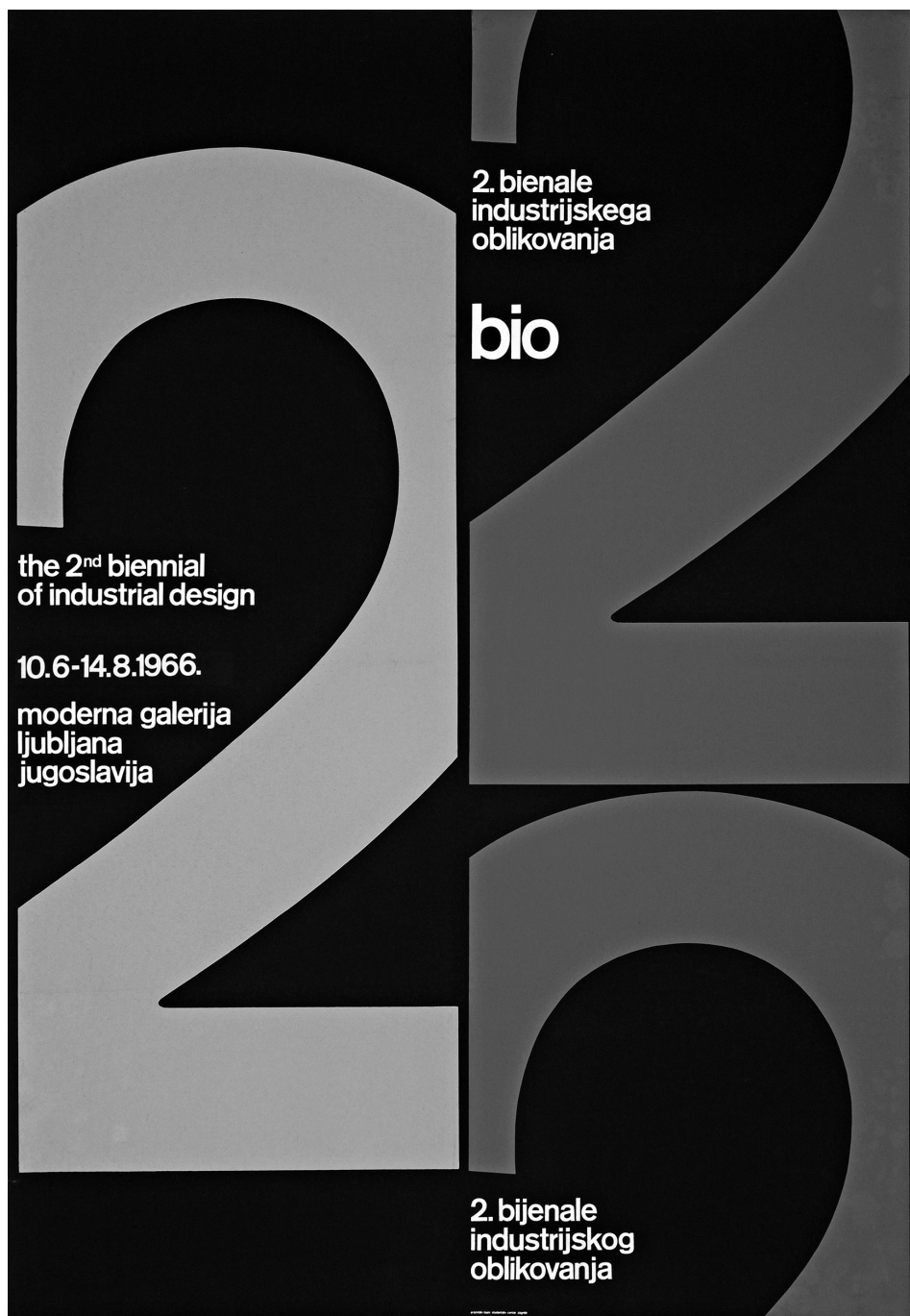
<sup>12</sup> France IVANŠEK, Oblikovanje v industriji, *Arhitekt*, 1, 1951, p. 29. Članek je sicer sestavljen na podlagi tuje literature, a je kot eden prvih tovrstnih zapisov o industrijskem oblikovanju pomemben za razvoj oblikovanja v Sloveniji, saj opredeljuje vlogo oblikovalca v proizvodnem procesu in nasploh oblikovanje kot pomemben dejavnik v družbi. Ivanšek se zavzema za uvajanje oblikovanja v industrijo oziroma trdi, da »imamo možnost, da vzporedno z dvigom naše industrijske produkcije razvijamo tudi oblikovalno delo«.

<sup>13</sup> Branka TANCIG, Domači tehnični gospodinski aparati, *Arhitekt*, 18–19, 1956, p. 44.

<sup>14</sup> Cf. Vladimir MUŠIČ, Naše sodobno pohištvo, *Arhitekt*, 23, 1958, p. 21.

<sup>15</sup> Radoslav PUTAR, Zašto nam je neophodno suvremeno oblikovanje u industriji, in: Feđa Vukić, *Od oblikovanja do dizajna*, Zagreb 2003, p. 204. Prvič objavljeno v reviji *15 dana*, V/15, 1961/62, pp. 8–9.

<sup>16</sup> Cf. PUTAR 2003, cit. n. 15, p. 204.



6. Mihajlo Arsovski, plakat, *2. bienale industrijskega oblikovanja*, 1966, sitotisk, 96,6 x 66,7 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;1017

oblikovanja, kar mora vključevati organizirano visokošolsko izobraževanje, uvajanje industrijskega oblikovanja v proizvodnjo, dvigovanje splošnega okusa s pomočjo izobraževanja, ustanavljanje inštitutov za raziskovanje in ustvarjanje projektov za industrijske proizvode ter pripravo zakonskih normativov za zaščito proizvajalcev, potrošnikov in specialistov v zvezi z industrijskim oblikovanjem. Namen je bil ustvarjati v dobrobit vseh, kar je v predgovoru kataloga BIO 1 poudaril tudi Marjan Tepina: »Industrijsko oblikovanje ima torej ob koristih, ki jih prinaša razvoju in napredku proizvodnje, nekaj izrazito humanističnega. Zato je tem bolj nepogrešljiva ustvarjalna disciplina v socialistični družbeni ureditvi, ki si prizadeva, da bi bil človek povsod, tudi sredi strojev, vedno človek človeku.«<sup>17</sup>

V drugi polovici petdesetih let so se izraziteje začele pojavljati težnje po večji povezanosti oblikovalcev s proizvodnjo. Namen teh teženj je bila »skrb za ustrežnejši izgled industrijskih izdelkov«.<sup>18</sup> To je bil tudi sklep, ki ga je Društvo likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije (DLUUUS) sprejelo na občnem zboru leta 1959, in sklep zvezne konference Zveze likovnih umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije.<sup>19</sup> Upravni odbor DLUUUS-a je zato med svojimi člani izvedel anketo in ugotovil, da 37 članov že sodeluje pri oblikovanju v procesu industrije, 50 pa bi si jih to želelo.<sup>20</sup> Na osnovi tega so sklenili, da je za tako povezovanje potrebna organizacija, ki bi skrbela samo za tovrstne naloge. Na plenarnem sestanku DLUUUS-a leta 1959 je tako »[ž]ivo zanimanje [...] vzpodbudila vest, da se je resno pričelo z akcijo intenzivnega posega na področje oblikovanja z ustanovitvijo centra za oblikovanje«.<sup>21</sup> Zadali so si tri izhodiščne naloge: izdelati program za načrtno delo pri organizaciji Centra za oblikovanje, pridobiti manjše število agilnih članov, ki bi tvorili jedro centra, ter priskrbeti lastne društvene in razstavne prostore.<sup>22</sup>

Celoletne intenzivne priprave na prvi poskus ustanovitve centra za industrijsko oblikovanje – CIO – v Ljubljani so potekale med majem 1960 in majem 1961,

<sup>17</sup> Marjan TEPIŃA, Predgovor, *Bienale industrijskega oblikovanja. BIO 1* (Ljubljana, Moderna galerija, 9. 10.–15. 11. 1964), Ljubljana 1964, p. 3.

<sup>18</sup> Redni letni občni zbor Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije 22. junija 1961, *Informator*, 1961, p. 1.

<sup>19</sup> V Jugoslaviji so delovala oblikovalska društva na republiški ravni in zvezna (SLUPUJ – Savez likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije) na državni ravni.

<sup>20</sup> Cf. Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 1.

<sup>21</sup> Vlado GAJŠEK, Plenarni sestanek DLUUUS, *Informator*, 2, 1959, p. 9.

<sup>22</sup> Upravni odbor je to predlagal leta 1960. Glej: *Kronika Društva oblikovalcev Slovenije od ustanovitve 1951. l.*, p. 3 (tipkopis, Narodni muzej Slovenije).





7. Nagovor arhitekta Marjana Tepine ob otvoritvi BIO 2, 10. 6. 1966 (foto: Janez Kališnik)

a so zaradi pomanjkanja razumevanja in podpore morale ostati neizpolnjene.<sup>23</sup> Nezmožnost zagotoviti vodstvo centra in težave s pridobivanjem društvenih prostorov so botrovale temu, da center ni mogel zaživeti v predvideni obliki.<sup>24</sup> A kljub temu so leta 1961 ugotavljali, da so prizadevanja vendarle »ustvarila potrebna izhodišča za delo centra; ustvarila so delovni program, prepričala proizvajalce, trgovino in oblastne organe, da je oblikovanje uporabnih predmetov izredno pomembna naloga, ki globoko posega tudi v naše narodno gospodarstvo«. <sup>25</sup> Upravni odbor DLUUUS-a, ki se je leta 1961 poslavljaj, je menil, da bi ob nadaljevanju zastavljenega dela med drugimi nalogami novega upravnega odbora društva morala biti tudi »skrb za stalno razstavo dobre forme, ki bi stimulirala poglobljena oblikovalna prizadevanja«. <sup>26</sup>

<sup>23</sup> Marijan GNAMUŠ, BIO in prizadevanja za industrijsko oblikovanje pri nas, *Oblikovanje v Jugoslaviji 64/70*, s. p.

<sup>24</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 2.

<sup>25</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 3.

<sup>26</sup> Redni letni občni ..., 1961, cit. n. 18, p. 4.



8. Razstava 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

Kljub neuspehu zamisel o centru ni kar zamrla, še naprej so obstajali prizadevanja in razprave različnih društev; naklonjen jim je bil tudi tedanji ljubljanski župan, arhitekt Marjan Tepina.<sup>27</sup> Marijan Gnamuš pravi, da so »obstajale [...] različne pobude oziroma skoraj trenja med arhitekti, gradbeniki in Društvom likovnih oblikovalcev Slovenije. Vsak od njih je imel svoje pobude, društvo arhitektov je imelo zelo različne diskusije in iskanja.«<sup>28</sup> Da bi končal te razprave, je župan Tepina predlagal ustanovitev bienala industrijskega oblikovanja.<sup>29</sup> Menil je namreč, da se lahko, dokler ne bodo ustvarjeni pogoji za ustanovitev oblikovalskega centra, pomen in vloga oblikovanja kažeta na razstavah. To je bilo po pričevanju Marijana Gnamuša

<sup>27</sup> Lenka BAJŽELJ, Pričevanja – naj ne gre v pozabo. Intervju z Marijanom Gnamušem, novim člalom zbirke brezčasni, *Mesec oblikovanja* (Ljubljana, Zavod Big, 23. 10.–23. 11. 2008, ed. Ivan Ferjančič), Ljubljana 2008, p. 16.

<sup>28</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 15. Navedba v citatu »Društvo likovnih oblikovalcev Slovenije« se nanaša na Društvo likovnikov-oblikovalcev Slovenije (DLOS). Kronologija preimenovanja društva oblikovalcev Slovenije je popisana v: Maja LOZAR ŠTAMCAR, Društvo oblikovalcev Slovenije – prvo desetletje (1951–1961), *Acta historiae artis Slovenica*, 15, 2010, p. 163.

<sup>29</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

»soglasno in z navdušenjem sprejeto«,<sup>30</sup> saj so kljub različnim pogledom na bistvo vsi »zaznali potrebo po mednarodni oblikovalski prireditvi večjega formata«,<sup>31</sup> za kar je bilo več razlogov. Menili so, da bi bilo koristno na enem mestu primerjati rezultate jugoslovanskih in tujih oblikovalcev. Ker še nismo imeli šole za oblikovanje, je bila to dobra priložnost, da se domači oblikovalci bolje informirajo in izobrazijo. S tako razstavo pa bi se dalo vplivati na večje zanimanje za oblikovanje pri proizvajalcih, trgovini in potrošnikih.<sup>32</sup> Vzgoja slednjih se jim je zdela ključna, saj so potrošniki tisti, ki izražajo potrebo po nekem izdelku. Zavedali so se tudi, da je treba usvojiti metode industrijskega oblikovanja v proizvodnji, »če hočemo vstopiti v prostor mednarodne menjave kot enakovredni partner«. <sup>33</sup>

Tepina je v vabilu mestnega sveta na sestanek iniciativnega odbora (18. 7. 1963) zapisal: »Ob raznih prilikah se opozarja, da je v sedANJI fazi razvoja naše lahke industrije potrebno in koristno posvetiti večjo pozornost pospeševalni vlogi industrijskega oblikovanja. Ta opozorila se združujejo v predlog, da bi v Ljubljani, po vzgledu in izkušnjah Grafičnega bienala, vsako drugo leto, v letih, ko ni Grafičnega bienala, priredili bienale industrijskega oblikovanja.«<sup>34</sup> Leta 1955 ustanovljeni mednarodni grafični bienale je hitro dosegel mednarodno prepoznavnost, kar je bil zgled, po katerem so tudi arhitekti in oblikovalci želeli afirmirati oblikovanje, obenem pa tudi postaviti svoje dosežke ob bok mednarodnim.<sup>35</sup> S tem so si zadali drzno in izjemno ambiciozno nalogo.

Na ustanovitvenem sestanku v Moderni galeriji so sodelovali Marjan Tepina (Mestni svet Ljubljane), ing. Lojze Dular (Gospodarska zbornica Socialistične repu-

<sup>30</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>31</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>32</sup> Cf. Odnos prema dizajnu zahteva i promenu stava dizajnera prema privredi, *Industrijsko oblikovanje*, 51–52, 1979, p. 31. V tem prispevku o BIU 8, ki ga je uredništvo pripravilo po razgovoru z Marijanom Gnamušem, Petrom Krečičem, Sašom J. Mächtigom, Petrom Skalarjem in Aleksandrom Greberjem, je razloge za ustanovitev BIA povzel njegov prvi sekretar Marijan Gnamuš.

<sup>33</sup> Industrijsko oblikovanje. Inž. Marjan Tepina, predsednik Mestnega sveta Ljubljane, o I. bienalu industrijskega oblikovanja, *Naši razgledi*, 24. 10. 1964, p. 404.

<sup>34</sup> Arhiv Gospodarske zbornice Slovenije (Arhiv GZS), Pobuda predsednika Mestnega sveta Ljubljane Marjana Tepine. Dopis Mestnega sveta Ljubljane z dne 16. 7. 1963 (dopis so prejeli 17. 7. 1963).

<sup>35</sup> Grafični bienale ni bil zgolj zgled, ampak so za vabljenje udeležencev na prvi BIO uporabili njegove stike in povezave, ki jih je imel vzpostavljene. V tujini so tudi sami že ustvarili povezave, kar je bilo omogočeno tudi s sprejetjem Zveze likovnih umetnikov uporabne umetnosti Jugoslavije (SLUPUJ) v ICSID (International Council of Societies of Industrial Design) leta 1961. Cf. Lozar ŠTAMCAR 2010, cit. n. 28, pp. 185–186. Tako so se na primer že leta 1963 udeležili mednarodne razstave industrijskega oblikovanja v času kongresa ICSID v Parizu. Cf. Izbor radova za medjunarodno izložbu industrijskog dizajna u Parizu, *Informacije. Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti Srbije*, III/27, 1963, p. 4.

blike Slovenije), Zoran Kržišnik (Moderna galerija), Svetozar Križaj (Zveza arhitektov Slovenije) in France Ivanšek (klub Barva in oblika).<sup>36</sup> Na sestanku ni bil sprejet ustanovitveni akt, temveč le dogovor o programu in financiranju bienala.<sup>37</sup> Uradno sta Bienale industrijskega oblikovanja ustanovila Mestna občina Ljubljana in Gospodarska zbornica SRS. Kulturna skupnost Slovenije je prireditvev podprla in jo tudi sofinancirala. V jeseni leta 1963 je začel delovati sekretariat Bienala industrijskega oblikovanja, katerega vodenje je bilo zaupano arhitektu Marijanu Gnamušu.<sup>38</sup>

Program prvega Bienala industrijskega oblikovanja, ki ga je pripravil Marijan Gnamuš,<sup>39</sup> je zajemal tri izhodišča: dvig kakovosti industrijskega oblikovanja na vseh področjih, ki so povezana z njim; prizadevanja za obravnavanje industrijsko oblikovanih izdelkov kot »likovnih in funkcionalnih vrednot«, ki skupaj z drugimi prvinami oblikujejo naš vsakdanji ambient v širšo celoto; vzgoja strokovne in širše javnosti, kar vključuje seznanjanje industrijskih oblikovalcev, industrijskih in trgovskih kadrov ter strokovne in laične javnosti z dosežki in kulturo industrijskega oblikovanja doma in v svetu.<sup>40</sup> V tem so povzete temeljne modernistične ideje o afirmaciji oblikovanja v industriji, uveljavljanju kakovostnih industrijskih izdelkov v vsakdanjem življenju ter razvoju stroke in njene izobraževalne vloge (oblikovanje, ki pomaga izboljšati življenje in življenjski prostor).

Priprave na bienale so potekale eno leto, in čeprav so zaradi pozne potrditve dokončnih finančnih sredstev vabila k vabljenim prispela šele v juniju, se je prvega Bienala industrijskega oblikovanja, ki je potekal med 9. oktobrom in 15. novembrom 1964 v Moderni galeriji v Ljubljani, udeležilo dvanajst držav (Avstrija, Belgija, Francija, Italija, Jugoslavija, Nemška demokratična republika, Norveška, Poljska, Švedska, Zvezna republika Nemčija in Velika Britanija).<sup>41</sup> Kako so zastavili prvi bienale, da so dosegli tak odziv? V razpisnem vabilu so navedli osem področij, ki so tematizirala vsebino bienala oziroma aktualna področja industrijskega oblikova-

<sup>36</sup> Nekoliko nenavadno je, da predstavnika Društva likovnih umetnikov uporabne umetnosti Slovenije na sestanku ni bilo!

<sup>37</sup> Arhiv GZS, Informacija o zgodovini nastanka ter o pravnem statusu BIO. Tipkopis je datiran (10. 4. 1968), žal pa ni podpisan.

<sup>38</sup> GNAMUŠ 1965, cit. n. 7, p. 68. Marijan Gnamuš v članku navaja, da so uvodne priprave na razstavo BIO trajale leto dni, kar pomeni, da je sekretariat bienala začel delovati v jeseni (na začetku oktobra) 1963.

<sup>39</sup> BAJŽELJ 2008, cit. n. 27, p. 16.

<sup>40</sup> *1. bienale industrijskega oblikovanja* (Ljubljana, Moderna galerija, 9. 10.–15. 11. 1964), Ljubljana 1964, pp. 6–8.

<sup>41</sup> Finančna sredstva so prejeli šele zadnje dni aprila 1964. Cf. GNAMUŠ 1965, cit. n. 7, p. 68, in Ala PEČE, 20 zlatih medalj, *Delavska enotnost*, 22. 10. 1964, p. 40.





9. Razstava 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

nja.<sup>42</sup> Ta so bila nekoliko prilagojena tudi domači proizvodnji oziroma obstoječim izdelkom industrijskega oblikovanja. Tepina je poudaril, da so se pri predpriprava

<sup>42</sup> Skupine so bile: 1. Industrijski proizvodi (lesnopredelovalna industrija, elektro industrija, strojna industrija), 2. Arhitektonski detajli (okna, vrata, okovi ...), 3. Stanovanjska oprema, dom in gostinstvo: pohištvo, svetila, steklo, porcelan, pribor, posodje, električni aparati in gospodinjski aparati ..., 4. Tekstil, 5. Usnjena galanterija, 6. Oprema za šport in rekreacijo, 7. Vizualne komunikacije (tipografija, oprema, knjiga, prospekti, plakati ...), 8. Embalaža. Glede na prispеле eksponate je ta področja najprej preoblikovala jugoslovanska žirija (nekatera je tudi na novo določila). Teh osem področij so člani mednarodne žirije BIA 1 pred začetkom ocenjevanja še nekoliko preuredili. Končna razvrstitev je bila takšna: 1. Pohištvo, 2. Gostinsko-gospodinjska oprema in naprave (a) Keramika, b) Steklo, c) Plastika, d) Kovina, e) Les, f) Mehanična gospodinjska oprema), 3. Tekstil, 4. Optični predmeti, 5. Svetila, 6. Športna oprema, 7. Stroji, industrijski izdelki strojne industrije, 8. Elektrotehnični stroji in telekomunikacijski aparati, 9. Konfekcija in moda, 10. Igrače, 11. Arhitektonski detajli, 12. Prometna sredstva, 13. Embalaža in 14. Vizualne komunikacije (glej: Muzej za arhitekturo in oblikovanje (MAO), Arhiv BIO, Zapisnik o sestanku mednarodne žirije, organizacijskega komiteja in zastopnikov dne 8. oktobra 1964 ob 10. uri v Moderni galeriji).

na razstavo bali prevlade mednarodne udeležbe, zato so dali poudarek tistim področjem industrijskega oblikovanja, na katerih »ima naša industrija res kaj dobrega pokazati«. <sup>43</sup> Hoteli so zagotoviti ravnotežje med tujimi in domačimi udeleženci, zato so na razstavi prevladali steklo, pohištvo in tehnični aparati.

Na BIU 1 so lahko sodelovali proizvajalci, projektanti in ustvarjalci, ki so se prijavili sami ali pa so jih povabili k sodelovanju. Organizatorji BIA so tuje oblikovalce in nacionalne oblikovalske organizacije vabili po seznamu iz biltena ICSID-a in z osebnimi stiki. Jugoslovanske oblikovalce in podjetja so nagovorili z objavami v časopisih in biltenih vseh društev, hkrati pa so zaprosili društva, naj jim pošljejo spiske oblikovalcev, ki se že ukvarjajo z industrijskim oblikovanjem. <sup>44</sup> Obrnili so se tudi na Zvezno gospodarsko zbornico v Beogradu, ki jim je poslala spisek 118 podjetij, ki so industrijsko oblikovanje deloma že vključevala v proizvodnjo; tudi ta so neposredno povabili k sodelovanju. <sup>45</sup>

V nekaterih nacionalnih združenjih in oblikovalskih organizacijah, ki so se odzvali na povabilo, <sup>46</sup> so naredili tudi izbor izdelkov za razstavo. Devetčlanska jugoslovanska žirija, ki ji je predsedoval hrvaški arhitekt Vjenceslav Richter, je pripravila izbor vseh izdelkov za razstavo, upoštevajoč že narejene selekcije. Člani jugoslovanske žirije so ob štirih tujih žirantih sodelovali tudi v mednarodni žiriji. <sup>47</sup> Slednja se je najprej spoprijela z vprašanjem, kako ocenjevati razstavljenih dela, ki so tako številčno kot kakovostno dokaj raznoliko zastopala dvanajst sodelujočih držav, zato jo je zanimalo, kako in po kakšnih kriterijih so ta dela izbrali. Ob pojasnilu, ki ga je podal Marijan Gnamuš, je Marjan Tepina, predsednik organizacijskega odbora BIA, izrekel misel, ki je vodila organizatorje prvega bienala: »Naše industrijsko oblikovanje je še mlado in to moramo tudi upoštevati, zato nam je pomoč iz drugih držav zelo potrebna. Razstava ni postavljena pretencio-

<sup>43</sup> Industrijsko oblikovanje ... 1964, cit. n. 33, p. 404.

<sup>44</sup> PEČE 1964, cit. n. 41, p. 40.

<sup>45</sup> PEČE 1964, cit. n. 41, p. 40.

<sup>46</sup> Nacionalna združenja, ki so sodelovala na BIU 1 in BIU 2 ter nekatera tudi na naslednjih bienalih, so bila: Design Research Unit, London; Landesgewerbeamt Baden-Württemberg, Stuttgart; Norsk Design Centrum, Oslo; Rat für Formgebung, Darmstadt; Svensk Form Design Centre, Stockholm; Svenska Slöjdföreningen, Stockholm; Technès, Pariz; Zentralinstitut für Formgestaltung, Berlin, in Związek polskich Artystów Plastyków, Varšava.

<sup>47</sup> Jugoslovanski člani so bili: Zdenka Munk, Zagreb; Vladimir - Braco Mušič, Ljubljana; Edo Ravnikar, Ljubljana; Vjenceslav Richter, Zagreb; Svetozar Križaj, Ljubljana; France Ivanšek, Ljubljana; Zoran Kržišnik, Ljubljana; Stanko Mandić, Beograd, in Ivo Štraus, Sarajevo. Tuji pa: Gillo Dorfles, Milano; Åke Huldt, Stockholm; Karl Gerstner, Basel, in Mieczyslaw Porebski, Varšava. Glej: MAO, Arhiv BIO, Poročilo o 1. bienalu industrijskega oblikovanja, 15. 12. 1964.



10. Mednarodna žirija 3. bienala industrijskega oblikovanja, 1968 (foto: Janez Kališnik)

zno, zato smo jo tudi poimenovali jugoslovanska razstava z mednarodno udeležbo. Šele v toku razvoja se je pokazalo pravilno razmerje med eksponati, tako da jo lahko sedaj smatramo za mednarodno, to ime bo gotovo že zaslužila II. razstava BIO. Zato prosimo goste, da nam oprostite morebitne začetniške težave, ker smo pač brez bogate tradicije.«<sup>48</sup> Na splošno je žirija pri ocenjevanju upoštevala funkcionalni in estetski vidik ter izvirnost del. Organizatorji BIA so želeli, da bi se nagrade podeljevale znotraj posameznih kategorij, zaradi odsotnosti pravega razmerja pa so to zamisel opustili.<sup>49</sup> Žirija, ki ji je predsedoval Gillo Dorfles, je podelila 20 zlatih medalj in 80 častnih priznanj; največ so jih prejeli jugoslovanski oblikovalci.<sup>50</sup>

<sup>48</sup> MAO, Arhiv BIO, Zapisnik I. seje mednarodne žirije za razstavo BIO, 6. 10. 1964.

<sup>49</sup> MAO, Arhiv BIO, Zapisnik I. seje mednarodne žirije za razstavo BIO, 6. 10. 1964.

<sup>50</sup> Prvotna ideja organizatorjev je bila, da bi se podeljevale zlate, srebne in bronaste nagrade. A prevladalo je mnenje mednarodne žirije, naj se kot najvišje nagrade na BIU podelijo zlate medalje in častne pohvale.

Na razstavi so dela postavili po skupinah, ne glede na državo, iz katere so prihajala; s tem so pokazali, da želijo ustvariti situacije vzporejanja in soodnosnosti med razstavljenimi izdelki oziroma izpostaviti primerjalni značaj razstave. To je bila v tistem obdobju, ko so se jasno zavedali, da je industrijsko oblikovanje v Jugoslaviji na začetku poti, ambiciozna zamisel: primerjati se z najboljšimi in se hkrati od njih tudi učiti. Katalog razstave BIO 1 so izdali šele proti koncu februarja 1965, a so ga spretno uporabili kot vabilo na drugi bienale leta 1966. Katalog je postal stalnica bienalnih razstav (izšel ni le ob BIU 3) in je kot tak pomemben dokument za zgodovino industrijskega oblikovanja.

Če je prva razstava zavestno imela značaj jugoslovanske razstave z mednarodno udeležbo,<sup>51</sup> jim je zaradi množičnega odziva oblikovalcev iz tujine že drugi Bienale industrijskega oblikovanja, ki je med 10. junijem in 18. septembrom 1966 prav tako potekal v Moderni galeriji,<sup>52</sup> uspelo spremeniti v mednarodno primerjalno razstavo z dokaj enakovredno zastopanostjo izdelkov iz različnih držav (razstavljenih je bilo 732 del iz dvanajstih držav). Gillo Dorfles, ugledni italijanski kritik, ki je bil član mednarodne žirije tako na prvem kot drugem BIU, je ob tem izjavil: »Razlike med tema dvema manifestacijama so brez dvoma očitne. Medtem ko je na BIU 1 šlo za nacionalno razstavo z majhnimi mednarodnimi prispevki, imamo na tej razstavi priložnost videti pravo mednarodno manifestacijo. To spoznanje je zelo pomembno, ker napoveduje tudi za prihodnost možnost, da bo BIO manifestacija izrednega pomena za konfrontacijo in stalno primerjavo med izdelki dežel vzhodne in zahodne Evrope.«<sup>53</sup>

Dobro oceno je podal tudi Tommaso Ferraris, generalni sekretar milanskega trienala: »Z vso gotovostjo lahko poudarim, da se je ljubljanski BIO že uveljavil v mednarodnem merilu kot resna, zanesljiva, mednarodna manifestacija, ki se bo gotovo močno razmahnila, ne samo v Evropi, temveč po vsem svetu. Na BIO gledajo vse dežele z zanimanjem, ker je pričel delo resno in z vso skrbjo.«<sup>54</sup>

Bienale industrijskega oblikovanja je že z drugo razstavo postal mednarodno relevantna in vplivna prireditel. Med drugim je njegovim organizatorjem to uspelo tudi zato, ker so se povezali z najvplivnejšimi oblikovalskimi organizacijami in

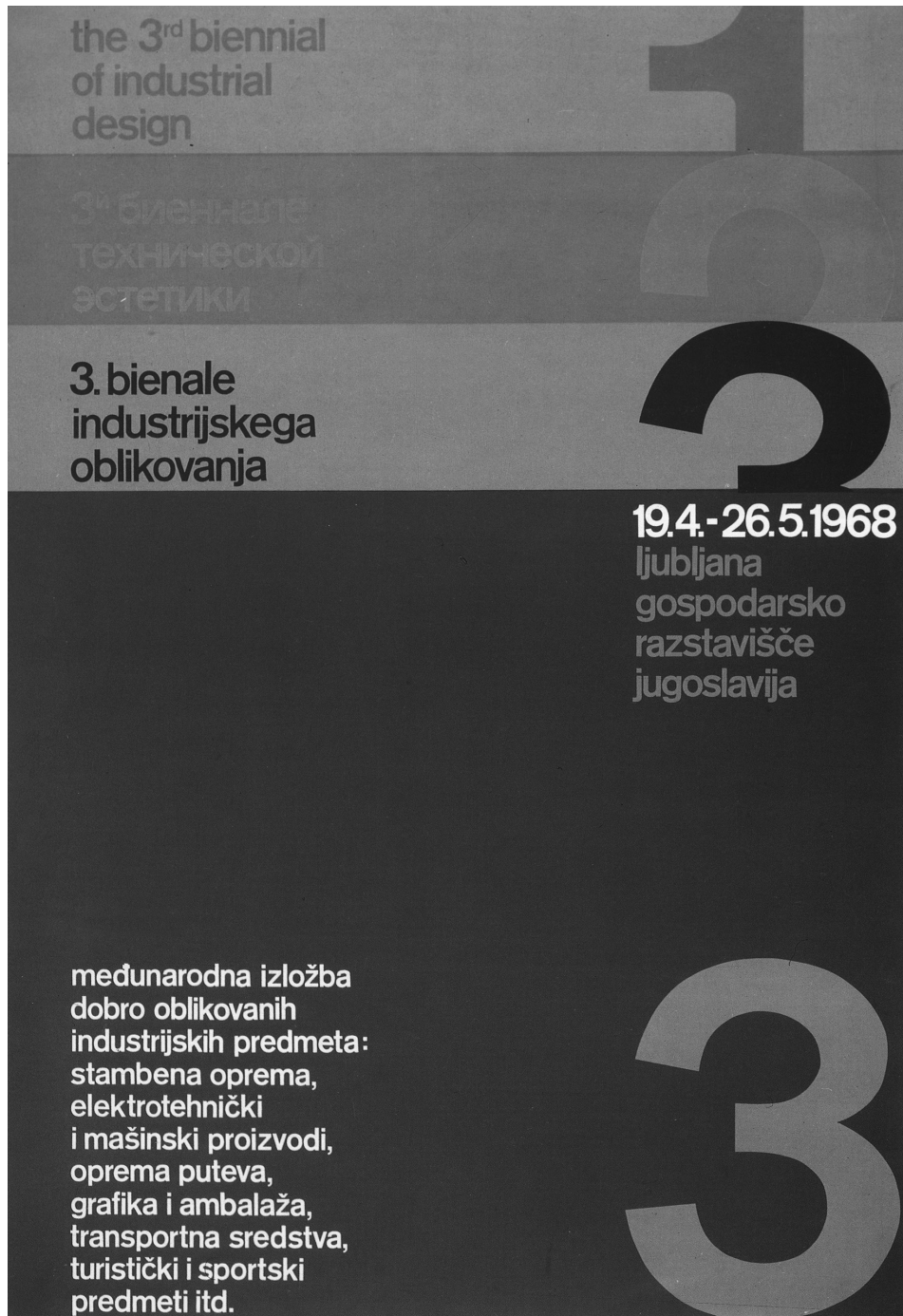
<sup>51</sup> Na BIU 1 je bilo razstavljenih 418 eksponatov, od tega jih je bilo največ iz Jugoslavije (176), sledile so Poljska z 79 deli, Zvezna republika Nemčija s 46 deli, Nemška demokratična republika s 34 deli, Norveška s 23 deli itn. Na kasnejših bienalih se je to razmerje nekoliko uravnotežilo, čeprav so dela slovenskih oblikovalcev še vedno prevladovala.

<sup>52</sup> Začetek razstave je bil z jesenskega termina premaknjen v junij, ker so želeli, da je BIO odprt v času 2. kongresa ICOGRADE, ki je med 11. in 16. julijem 1966 potekal na Bledu.

<sup>53</sup> 2. BIO – bienale industrijskega oblikovanja, *Sinteza*, 4, 1966, p. 111.

<sup>54</sup> 2. BIO ..., 1966, cit. n. 53, p. 111.





11. Grega Košak, plakat, *3. bienale industrijskega oblikovanja*, 1968, sitotisk, 97,6 x 67,7 cm, Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 534:LJU;22194

posameznimi oblikovalci, ki so jim svetovali pri organizaciji bienala. Pravilnik BIA 2 so uskladili s člani mednarodnega konzultativnega sveta.<sup>55</sup> Še posebej je pri tem pomagal William Maks de May oziroma Willy de Majo, predsednik ICOGRADE (International Council of Graphic Design Associations), ki je predlagal dopolnila in spremembe. Nekateri člani konzultativnega sveta so izrazili željo, da se tuji oblikovalci in proizvajalci ne bi več prijavljali sami, pač pa bi zbiranje prijav in selekcijo prevzela nacionalna oblikovalska združenja, ki naj bi kot dober poznavalec dogajanja v svojem okolju zagotovila izbor najboljših del. To so prireditelji upoštevali, a je bila s tem prekinjena možnost, da bi se oblikovalci in proizvajalci prijavljali neposredno na BIO, kar se je kmalu izkazalo za težavo.

Po drugem bienalu, ki je zaradi preskromnega financiranja zašel v težave,<sup>56</sup> so organizatorji začeli razmišljati o razširitvi dejavnosti, ki jih izvaja BIO. Razloga za to sta bila tako neurejen pravni status BIA<sup>57</sup> kot tudi dejstvo, da povezovanja med oblikovalci in industrijo niso bila tako uspešna, kot so si želeli, zato je znova postala aktualna ideja o oblikovalskem centru, ki bi bil podoben nacionalnim centrom po Evropi. Marijan Gnamuš je 5. novembra 1967 dal pobudo za preimenovanje in reorganizacijo BIA v oblikovalski center, ki bi se imenoval *BIO – center za industrijsko oblikovanje*. Zamisel je utemeljil takole: »Dosedanja aktivnost in rezultati dela BIO pri pospeševanju in sistematičnem razvoju industrijskega oblikovanja pri nas so pokazali, da je za nadaljnje delo potrebno združiti vsa prizadevanja na tem področju v neko novo organizacijsko obliko, ki bo omogočila trajno in ne le dvoletno spodbudo, skrb in strokovno bazo za kontinuiran razvoj slovenske in jugoslovanske industrije, trgovine in potrošnje.«<sup>58</sup> S tem namenom so že BIO 3 (1968), ki je bil po številu razstavljenih predmetov (1000) največji dotlej, preselili na Gospodarsko

---

<sup>55</sup> Po prvem bienalu so ustanovili mednarodni konzultativni svet in častni komite BIA. V slednjem so bili predstavniki ustanoviteljev, gospodarstva in politike, v prvem pa predstavniki pomembnih mednarodnih združenj in nacionalnih oblikovalskih organizacij ter posamezni oblikovalci iz zahodne in vzhodne Evrope: Paul Reilly, ICSID; W. M. de Majo, ICOGRADA; Misha Black, Design Research Unit; Wim Crouwel, Total Design; Iwataro Koike, JIDA (Japan Industrial Designers' Association); Marco Zanuso, ADI (Associazione per il disegno industriale); Tommaso Ferraris, Triennale di Milano; Henri Viot, Technès; Josef Saal, Praga; Zofia Szydłowska, Varšava ...

<sup>56</sup> BIO 2 sta financirala ustanovitelja, Sklad za pospeševanje kulturnih dejavnosti in delno Zvezna gospodarska zbornica.

<sup>57</sup> Kot pravni subjekt je bila začasni nosilec prvih treh bienalov Moderna galerija v Ljubljani. Sekretariat BIA si je prizadeval, da bi bienale postal član ICSID-a, a ker ni bil ne profesionalno združenje ne oblikovalski svet, to ni mogel postati. BIO so v ICSID vključili šele leta 1977, ko je že pet let deloval v okrilju Arhitekturnega muzeja – dejansko je njegov član postal muzej kot javni zavod. BIO ni nikoli obstajal kot pravna oseba.

<sup>58</sup> MAO, Arhiv BIO, Marijan GNAMUŠ, 5. XI. 1967, Informacija o BIO – centru za industrijsko oblikovanje Ljubljana, p. 1.

razstavišče. Matija Murko je poudaril: »Za razliko od prvega in drugega bienala je bil zamišljen kot tvorni povezujoč element med industrijo, trgovino in potrošnjo, s tem, da je lahko nudil čim več informacij komercialnega značaja.«<sup>59</sup> A izkazalo se je, da industrija in trgovina nimata velikega zanimanja, saj so BIO obiskali le trije predstavniki trgovine. Zanimanje potrošnikov pa je bilo veliko; razstavo si je namreč ogledalo 25.000 domačih in tujih obiskovalcev. To je bil obenem poraz in uspeh. Kljub finančnim težavam je organizatorjem uspelo pripraviti mednarodno odmevno in zelo obiskano prireditev, katere potenciala pa domača industrija in trgovina nista prepoznali.

V šestdesetih letih so industrijsko oblikovani predmeti pomenili temelj humanizacije človekovega prostora v sodobni industrijski družbi; bili so del njegovega kulturnega standarda. K temu so težili tako prireditelji bienala kot oblikovalci. A vse bolj so se zavedali, da brez širše podpore BIO ne bo preživel, saj se je znašel v absurdni situaciji. Ustvarjena je bila priznana mednarodna prireditev, o kateri so pisali tudi v tujem tisku.<sup>60</sup> Med drugim je italijanski oblikovalec Alessandro Mendini o tretjem Bienalu industrijskega oblikovanja (1968), ki ga je primerjal z razstavama *Compasso d'oro* in *Interdesign 2000* (obe iz leta 1967), zapisal: »Problemi, ki so bili izpostavljeni v Ljubljani, so bili veliko bolj stimulatívni: možnost neposredne primerjave kapitalističnega in komunističnega oblikovanja – kljub kompleksnim vsebinskim razlikam – je posebnost ljubljanske razstave; zdi se tudi velika priložnost za prikaz možnih smeri razvoja, v katere se mora in se že razvija oblikovanje.«<sup>61</sup> Razstave BIO so obiskali številni tuji oblikovalci, proizvajalci, šole itn., doma pa je živela skoraj brez finančnega zaledja, na ramenih nekaj entuziastov in s podporo sredstev iz kulturne dejavnosti. V boju za obstoj BIA je Matija Murko zapisal: »Imamo kapital, ki ga ne znamo ali nočemo izrabiti.«<sup>62</sup> Marijan Gnamuš pa je jeseni 1968 v poročilu o dotedanjih dejavnostih in razstavah BIO še enkrat pozval k ustanovitvi centra za industrijsko oblikovanje, ki bi med drugim prevzel tudi organizacijo bienalne razstave.<sup>63</sup> Od mesta Ljubljana jim je uspelo pridobiti tudi lokacijo, pripravljani so bili celo načrti za objekt, a podpore žal ni bilo.

<sup>59</sup> Matija MURKO, Zelena luč za akcijo?, *Komunist*, XXVI/31, 26. 7. 1968, p. 5.

<sup>60</sup> Glej opombo 8.

<sup>61</sup> MENDINI 1968, cit. n. 8, p. 28.

<sup>62</sup> Matija MURKO, Oblikovanje v Jugoslaviji – čedalje bolj mimo Ljubljane, *Naši razgledi*, XXI/9, 12. 5. 1972, p. 277.

<sup>63</sup> MAO, Arhiv BIO, Marijan GNAMUŠ, Kratko poročilo o dosedanji dejavnosti in razstavah BIO, 20. X. 1968, p. 3.

Po BIU 3, ki so ga opredelili kot »mednarodno srečanje idej in dosežkov industrijskega oblikovanja na stičišču evropskih kultur«,<sup>64</sup> je bienale zašel v krizo. Goroslav Keller je leta 1971 poudaril, da »tovrstni programi ustvarjanja družbenega delovanja in razvijanja zavesti o potrebnosti oblikovanja kot kulturne proizvodnje in potrošnje namesto družbenega vrednotenja doživljajo finančni polom«. <sup>65</sup> Pri tem je imel v mislih tako BIO, ki mu je po BIU 3 ostala kopica neplačanih računov, kot zagrebški Center za industrijsko oblikovanje (CIO), ki je bil ustanovljen istega leta kot BIO. Pričakovanja, da bo BIO podprlo gospodarstvo, se niso uresničila pa tudi organizacije, ki so imele na skrbi pospeševanje in razvoj industrijskega oblikovanja, niso bile dovolj zainteresirane.

BIU se je v šestdesetih letih uspelo naglo razviti v pomemben oblikovalski dogodek v evropskem prostoru. Udeleževali so se ga oblikovalci tako iz zahodno- kot tudi vzhodnoevropskih držav. Ob redni prisotnosti del italijanskih, nemških in avstrijskih oblikovalcev BIO ne predstavlja zgolj zgodovine in razvoja jugoslovanskega oblikovanja, temveč v okviru danega koncepta in v različnih časovnih obdobjih sooča tehnološko in oblikovno raznolike pristope nekaterih vodilnih evropskih držav na področju oblikovanja.<sup>66</sup>

V jugoslovanskem prostoru je bila osnovna težnja razstave BIO povezovanje oblikovalcev z industrijo, kar je bilo predvsem v prvem desetletju dokaj uspešno, četudi teh zaslug ne moremo pripisati samo bienalu. Nesporno dejstvo je, da je »BIO odigral pionirsko vlogo pri uveljavljanju ideje industrijskega oblikovanja tako v slovenskem kot tudi širšem jugoslovanskem prostoru«, kot je že leta 1973 ugotavljal Stane Bernik.<sup>67</sup> V zgodovinskem pogledu je BIO s selekcijo jugoslovanskih del kazalnik dosežkov jugoslovanskega industrijskega oblikovanja, med katerimi še prav posebej izstopajo slovenski. Z razstavo, ki je bila vseskozi na zelo visoki kulturni ravni, je izobraževal ter vzpostavljaval zavedanje o vlogi in pomenu oblikovanja.

---

Viri ilustracij: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, Arhiv BIO (1–11)

---

<sup>64</sup> Stane BERNIK, Razsežnosti in prihodnost: ob razstavi BIO 5 in mednarodnem posvetu v Ljubljani, *Naši razgledi*, XXII, 11. 5. 1973, p. 228.

<sup>65</sup> Goroslav KELLER, Vruća dizajnerska jesen, *Čovjek i prostor*, XVIII/225, 1971, p. 25.

<sup>66</sup> Sodelujoče države so navedene pod opombo 1. Omenjene države, razen Italije, Nemčije in Avstrije, niso bile zastopane na vseh bienalih med letoma 1964 in 2012.

<sup>67</sup> BERNIK 1973, cit. n. 64, p. 228.



---

## The Establishment and First Exhibitions of the Biennial of Industrial Design in the 1960s

---

### SUMMARY

The aim of this text is to describe the establishment and initial functioning of the Biennial of Industrial Design BIO. Here we focus on the biennial's chief organisational aspects: the effort behind its establishment, its purpose, and role; the achievements and problems of the first three biennial exhibitions in the 1960s.

At the beginning of the 1960s, aspiring young Slovenian architects who were active in both industrial and graphic design set themselves the daring and very ambitious task to hold a biennial of industrial design, even though they were aware that, as architect Marjan Tepina said at the first biennial's international jury meeting, "our industrial design is still young" (note 48).

Officially established in the autumn of 1963 at the initiative of Ljubljana City Council, Chamber of Commerce of the Socialist Republic of Slovenia and various professional associations, it was designed as a biennial comparative exhibition of Yugoslavian and foreign achievements in industrial design. Therefore, the first exhibition in Ljubljana in 1964 was called a Yugoslavian exhibition with international participation. But the response from foreign designers was so great that the second biennial was renamed the International Biennial of Industrial Design.

Already in the 1960s the Biennial of Industrial Design in Ljubljana had become an important international design event. Large numbers of designers from both Western and Eastern Europe took part. With the regular presence of Italian, German, and Austrian designers, BIO presented more than the history and development of Yugoslav design; within the framework of its concept and at different periods, it also brought together diverse approaches in both technology and form from some of Europe's design leaders.

In Yugoslavia, the main aim of the BIO exhibition was to connect designers with industry; this it did with considerable success, especially in its first decade, even if the biennial cannot take all the credit for this effort. It is indisputable that "BIO played a pioneering role in legitimising the idea of industrial design both in Slovenia and, more generally, in Yugoslavia," as Stane Bernik observed in 1975 (note 67). The biennial's efforts to connect designers and industry were great and sincere. For half a century, the biennial exhibition and its accompanying events have encouraged and developed an ongoing discourse on design.

From a historical perspective, BIO's selections of Yugoslav works undoubtedly served as a gauge of the country's industrial design achievements, among which Slovene works stand out in particular. Through its exhibitions, which always maintained a very high cultural level, BIO has always been an educative force that developed awareness about the role and importance of design.