Preocupări privind designul în România socialistă (1969–1989): învățământul superior de design între teorie și practică

Mirela Duculescu

Considerații introductive

Considerăm că este relevant și sugestiv ca cercetarea privind apariția școlii românești de design în conjuncție cu practica promoțiilor de designeri (1969–1989) să fie realizată din perspectiva învățământului superior de design, deoarece reflectă cel mai clar problematica, incertitudinile și frământările specifice deschizătorilor de drumuri. În plus, această abordare este semnificativă pentru studiul de față, deoarece ea se constituie într-o oglindă locală a circumstanțelor în care apare designul în România în perioada sa socialistă (1969–1989) și funcționează (mai degrabă conjunctural) în grila ideologiei est-europene. Democrația socialistă și designul înțeles prin filtrul ideologic al educației culturale în Europa de Est (ca parte a unui context cultural mai larg, cu accent pe rolul jucat de design în viața cotidiană a societăților ce tindeau spre comunism) reprezintă un subiect actual de cercetare, recuperare și reașezare pe scara istoriei designului modern (modernismul însuși fiind, cum se știe, o construcție teoretică vest-europeană, pusă de la o vreme încoace sub lupa cercetătorilor).[1] În așa-numitul „bloc socialist" a existat o diferențiere și o manifestare non-monolitică a practicii în ceea ce a fost definit eterogen, atât din interior, cât și din exterior, ca design socialist (design practicat în societatea guvernată de principii socialiste de influență sovietică), prin delimitare și distincție față de designul capitalist.[2]

Cercetarea noastră își propune să configureze istoria designului românesc, născut în perioada socialistă, încercând să răspundă la întrebări precum de ce și cum a apărut și s-a dezvoltat designul industrial românesc și a încercat să se așeze în raport cu contextul european, schițând astfel etapele unei istorii relativ tinere a practicii designului din România. Ne vom referi la preocupările privind contextul în care apar și se manifestă școala de design de la București (1969) și cea de la Cluj (1971), formulând întrebări simple și legitime: de ce a fost nevoie de design; ce s-a înțeles la vremea respectivă prin design; cum era receptată definiția acestui domeniu prin filtrul ideologic; cui se adresa designul (industriei și necesităților din fabrici, cetățenilor care aveau nevoie de obiecte de uz zilnic?); cine era îndreptățit să practice design în România (arhitecți, designeri, artiști – o dispută care a existat și a persistat surd).

---

1 Cel mai persistent model al istoriei designului modern, formulat în 1936 și extrem de influent până în anii '70, care nu e scutit de abordări discutabile, este de filiație britanică și i se datorează lui Nikolaus Pevsner, care se preocupă printre primii de subiect (*Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, London, Faber & Faber, 1936; New York, Muzeul de Artă Modernă – MoMA, 1949); el stabilește un parcurs genealogic al arhitecturii și designului Mișcării Moderne, în care atât Nordul și Estul Europei, cât și alte culturi non-occidentale sunt excluse prin ignorare. Pevsner evidențiază legătura dintre originile designului modern, industrializare, economie și hegemonie politică etc. Victor Margolin, unul dintre cei mai importanți istorici și teoreticieni contemporani ai designului, a revizuit critic, din perspectivă postcolonială, modelul lui Pevsner. V. Margolin, „A World History of Design and the History of the World", în *Journal of Design History*, vol. 18, nr. 3, 2005, pp. 235–243; Victor Margolin, *World History of Design*, London, Bloomsbury Academic, 2015.

2 De exemplu, designul din Republica Democrată Germană (RDG) s-a revendicat insistent de la școala Bauhaus, disputată ca moștenire legitimă de vestul și estul Europei postbelice. Comparativ cu alte state socialiste din Europa de Est, RDG avea o puternică tradiție legată de design, industrie și societate, care avea să se confrunte cu paradigma comunistă. Prin designerul est-german Martin Kelm, student al lui Mart Stam (fost profesor la Bauhaus) s-a cimentat legătura oficială dintre design și ideologie, deoarece el împărtășea politica de partid, fiind membru al Partidului Unității Socialiste din Germania (SED) din 1962; el a scris o carte semnificativă, *Produktgestaltung im Sozialismus* (*Designul de Produs în Socialism*), 1971, în care demonstra importanța designului de produs în societatea socialistă. Director al Institutului Central pentru Design, el este numit secretar de stat pentru design de produs. În 1972, Institutul Central pentru Design condus de Kelm este redenumit *Amt für industrielle Formgestaltung* (AiF, Oficiul de Stat pentru Design Industrial), iar în 1973 este promulgată legea potrivit căreia toate fabricile erau obligate să angajeze designeri industriali aprobați de AiF. Eli Rubin, „The Formula of Socialism without Ornament. Consumption, Ideology, and the Fall and Rise of Modernist Design in the German Democratic Republic", în *Journal of Design History*, vol. 19, nr. 2, 2006, pp. 155–168.

Vedere a intrării în sala Expoziției Republicane de Design (design industrial, design ambiental, design grafic), organizată de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, Uniunea Artiștilor Plastici, Consiliul Național pentru Știință și Tehnologie și Uniunea Arhitecților, Sala Dalles, București, decembrie 1982–ianuarie 1983
FAD Design, Diateca UNArte

Din punct de vedere metodologic, studiul critic, axat pe consultarea surselor primare și secundare, are în vedere două paliere. Este vorba, întâi de toate, de o presupoziție metodologică de ordin general, care se referă la problematizarea istoriografiei, în sensul criticii implicite a istoriei canonice a designului modern prin includerea designului din România socialistă; al doilea palier este o metodă de analiză care folosește interviuri structurate cu principalii actori ai domeniului. Chiar dacă are limitări și constrângeri determinate de ambiguitatea transmisă prin istoriile orale subiective ale celor implicați (dezbătându-se însuși faptul dacă s-a făcut sau nu design în România) sau de lipsa informațiilor consemnate și pierderea unor arhive, studiul privind designul în România reprezintă o verigă istoriografică importantă, care se înscrie în interesul recent pentru recuperarea și integrarea designului socialist în context general și în studiile despre socialism și designul modern.[3]

Repere istorice: premise ale designului în artele decorative din România (1900–1944)

Primele preocupări concrete, premergătoare afirmării designului ca profesie autonomă, legate de importanța și utilitatea artelor decorative în România apar la sfârșitul secolului al XIX-lea și se manifestă prin problematizări teoretice, dezbateri publice și încercări practice integrate în contextul economic și socio-politic european. Ele sunt gândite pe marginea raportului dintre arte, industrializare (înțeleasă în sensul primar de activitate productivă, efort susținut depus în vederea unui scop practic), reformă socială, stat național și modernitate. În acest context au existat câteva momente istorice esențiale pentru stabilirea formelor de educație și a practicii românești în artele decorative ce prefigurează designul, ca urmare a influențelor europene; necesitatea de a înființa în România un sistem de „școlire" în meșteșuguri artistice a fost susținută de personalități ale artei și culturii care accentuau importanța democratizării artelor și a artelor decorative ca factor esențial al dezvoltării oricărei industrii și al afirmării unui stat național puternic.[4]

După Primul Război Mondial ia naștere învățământul alternativ pentru ceea ce se va numi mai târziu design, și anume Academia de Arte Decorative (1924–1929), condusă de letonul Andrei Vespremie, instituție percepută ca semn al modernității și sincronizării cu cultura europeană.[5] Motorul modernismului în România și inițiator al expoziției din 1924 a fost arhitectul Marcel Iancu. El promovează în revista de

3 David Crowley și Jane Pavitt (ed.), *Cold War Modern: Design 1945–1970*, London, V&A Publishing, 2008; David Crowley și S. Reid (ed.), *Style and Socialism: Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*, Oxford, Berg Publishers, 2000; R. Oldenziel și K. Zachmann (ed.), *Cold War Kitchen: Americanization, Technology, and European Users (Inside Technology)*, Cambridge MA, The MIT Press, 2009; Greg Castillo, *Cold War on the Home Front: The Soft Power of Midcentury Design*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2010 etc.

4 Pentru un scurt istoric privind artele decorative în România (1900–1944) – învățământ și practică, școlile de arte și meserii, vezi Mirela Duculescu, „Mapping the Narrative of Romanian Design", în catalogul expoziției *Common Roots. Design Map of Central Europe*, Holon Design Museum, Israel, 15 noiembrie 2012–2 martie 2013, pp. 22–35.

5 „Academia de arte decorative", în *Contimporanul*, nr. 52, 1925, p. 7. În paralel cu manifestările moderniste continuă activitatea industriașilor români în spiritul Arte și Meserii. Un exemplu este chiar revista industrială *Arte și Meserii* (1919–1940), fondată pe 1 aprilie 1919 la Covurlui (Galați) pentru educația și cultura meseriașilor, care prezintă, printre altele, realizări românești și idei novatoare, ca de pildă „Femei inginer în fabrică" de Gică Dima, în *Arte și Meserii*, nr. 256–257–258/iul.–aug.–sept., 1940, p. 12. Fondată inițial, se pare, de Max Hermann Maxy după modelul Bauhaus, sub numele Studioul Artei Deconstructiviste, Academia ia naștere după expoziția românească din 1924, care reprezintă un moment important pentru integrarea României în avangarda europeană. M.H. Maxy era interesat de artele aplicate și a realizat o serie de obiecte domestice pentru interior. Carmen Popescu, coord., „M.H. Maxy – Arta interiorului modern", în *Spațiul modernității românești 1906–1947/The Space of Romanian Modenity*, București, Fundația Arhitext design, pp. 62–63; Irina Cărăbaș, „The Shadow of the Object. Modernity and Decoration in Romanian Art", în *(Dis) continuities. Fragments of the Romanian Modernity in the First Half of the 20th Century*, Carmen Popescu (ed.), București, Editura Simetria, 2010, pp. 101–140.

avangardă *Contimporanul* tipuri proprii de amenajări și mobilier modernist, precum și teorii ale modernismului internațional.[6] În aceeași perioadă se manifestă în România un interes local pentru școala Bauhaus, o instituție-pionier pentru educația și formarea în arhitectura și designul modern, unde se înscriu și studenți de cetățenie română.[7]

Avansăm ipoteza că obiectele utile cumpărate și folosite de populația urbană până la instaurarea comunismului erau în marea lor majoritate fie importate și vândute ca atare, fie lucrate în fabrici locale – pe măsură ce România se industrializează – după modele străine. O excepție notabilă și un mit totodată este primul automobil românesc produs în 1947 la Reșița, „automobilul popular […] pentru punga noastră, pentru șoselele noastre", în uzinele industriașului (inginer) Nicolae Malaxa, după un proiect pentru caroserie semnat de arhitectul Stan Bortnowski[8], al cărui prototip a fost realizat de ingineri români și coordonat de ing. Petru Carp. O altă inițiativă românească interbelică deschizătoare de drumuri este designul de caroserie și interioare pentru automotoare (de exemplu, trenul aerodinamic nr. 100) semnat de arhitectul Horia Creangă, unul dintre cei mai importanți reprezentanți ai modernismului.[9]

Deși limitate numeric și poate lipsite de anvergura evenimentelor majore, aceste momente au conturat mentalitatea și atmosfera în care apar, în preajma și după al Doilea Război Mondial, primele forme de învățământ modern de design din România. Una din primele inițiative concrete, ce reflectă răspunsul învățământului de design la nevoile societății, este decizia Școlii de Arte Frumoase din Timișoara, în 1941, de a se transforma în Școala de Arte Decorative, cu scopul „formării de artiști capabili să creeze modele pentru toate industriile care se referă la decorul casei și al străzii"[10].

Preocupări privind designul în România: perioada 1945–1970

Perioada după 1945, când proprietatea privată este confiscată treptat și apoi naționalizată (1948), trecând în așa-zisa proprietate obștească, se caracterizează prin producerea predominantă a obiectelor pentru industria grea[11] în cadrul planurilor cincinale. Se fabrică și „bunuri de larg consum", și „articole casnice", unele copiate probabil după modele străine adaptate de arhitecți și ingineri sau chiar după licențe cumpărate (ca în cazul Dacia Renault[12]) sau – sugerează anumite surse – copiate fără a plăti și apoi modificate (fie prin aducerea de documentații și/sau studierea pe viu a unor obiecte, fie prin participarea la târguri internaționale și fotografiere).

Grija noului stat pentru furnizarea de „obiecte de folosință îndelungată" (autoturisme, mobilă, televizoare, frigidere, mașini de spălat rufe, aspiratoare, mașini de gătit) pentru populație se suprapune cu preocuparea Ministerului Industriei Construcțiilor de Mașini împreună cu Ministerul Comerțului Interior și Comitetul de Stat al Planificării de a calcula necesarul de bunuri pentru cetățeni și de a trasa directive în acest sens. Potrivit *Minutei asupra hotărârilor și indicațiilor date în ședința din 14 septembrie 1964*, desfășurată la cel mai înalt nivel politic și purtând ștampila „secret"[13], s-a cerut să se prospecteze piața externă pentru realizarea de „fabrici noi pe bază de colaborare cu firme de renume mondial

---

6 Printre altele, scopul era de a forma „gustul public" și de a realiza „succese practice". Vezi *Contimporanul*, nr. 100, toamna 1931, p. 2. Expoziția românească are loc în același an cu cea organizată la Stuttgart de Deutscher Werkbund, *Die Form ohne Ornament*, ce promova ideea inutilității ornamentului în arhitectura și designul modern.

7 De exemplu, timișoreanul Oskar Reimer frecventează cursul preliminar de la Bauhaus din semestrul de iarnă în 1929. Oskar Reimer s-a născut la Timișoara în 1910. Din păcate, nu am identificat alte informații despre biografia sa și activitatea de la Bauhaus. Vezi Folke F. Dietzsch, Dipl. Ing., *Die Studierenden am Bauhaus*, disertație (A), Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, 1990, *Anlage 1: Zusammenstellung der Studierenden nach der Datenbank Bauhaus*, p. 238, Arhiva Bauhaus din Berlin. Avansăm ipoteza că Oskar Reimer a urmat cursul preliminar (*Vorlehre*), fără a-și continua studiile.

8 Materiale de promovare cu primele automobile produse, fotografii de atelier și o perspectivă a caroseriei de automobil fabricat la Uzinele Malaxa, aparținând arhitectului Stan Bortnowski (1914–2009) se află la București în arhiva fiului său, arhitectul Ștefan Bortnowski. Interviu cu Ștefan Bortnowski, martie 2013.

9 Radu Patrulius, *Horia Creangă – omul și opera*, București, Editura Tehnică, 1980, pp. 56–57.

10 Ileana Pintilie, „Școala de Arte Frumoase din Timișoara", în *Arta*, nr. 7–8, 1982, p. 40.

11 Un factor de mândrie pentru România socialistă este tractorul românesc IAR-22, fabricat în 1947. Vezi Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, p. 77, fig. 2.33.

12 Gheorghe Cioară, ing., ministrul Comerțului Exterior, *Notă cu privire la încheierea contractului cu firma Renault pentru achiziționarea licenței de fabricație a autoturismelor (1966)*, Arhivele Naționale Istorice Centrale (ANIC), fond CC al PCR – Secția Economică (1966–1977), Dosar 66/1966, f. 1–3.

13 *Minuta asupra hotărârilor și indicațiilor date în ședința din 14 septembrie 1964*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1920–1965), Dosar 28/1964, fila [de aici înainte f.] 12. La ședință erau prezenți reprezentanți ai celui mai înalt eșalon de partid – Gheorghe Gheorghiu-Dej, Chivu Stoica, Ion Gh. Maurer etc.

pentru însușirea în țară a producției de frigidere, mașini de spălat rufe, aspiratoare și mașini de gătit" destinate producției „atât în țară, cât și pentru export" (Italia, Republica Federală Germană etc.).[14]

Statul era conectat, prin acțiunile sale oficiale și prin organisme specializate, la designul practicat în fostul bloc sovietic și la cel capitalist, precum și la eventualele schimburi și influențe formale. Statul român participa la târguri din țările socialiste cu tradiție, precum cel de la Leipzig (1952[15], 1964, 1965) sau Brno, Plovdiv, Zagreb (1971)[16], dar și la târguri occidentale (Londra 1964, Frankfurt 1965), unde designul expozițional al pavilionului României era executat de arhitecți[17]. Mai mult, statul socialist a desfășurat continuu o politică agresivă de export și achiziționare de contracte de producție vizând firme străine. Un exemplu al acestei strategii este revista *Foresta*, publicată în trei versiuni – engleză, franceză și germană – de Camera de Comerț a Republicii Socialiste România, cu distribuție în străinătate[18]. Era tipărită în condiții grafice excelente (grafică de calitate, coperți plastifiate, policromie, inserții de reclame *full page* pentru mobilierul TehnoforestExport, care producea modele istorice de scaune, coloniale sau în stil modern scandinav) și publica articole de promovare a turismului și industriei românești pentru export. România ar fi avut contracte cu firme din Germania Federală și SUA pentru diverse modele de scaune, iar revista promova și tradiția românească în prelucrarea lemnului (schifurile și viorile de la Reghin).[19]

Specialiștii familiarizați, prin natura profesiei, cu proiectarea de obiecte de uz casnic și amenajări de interior erau în special arhitecți, care aveau cunoștințe și informații, chiar dacă indirecte, despre designerii și marii producători occidentali. Arhitecții români din această perioadă se ocupau cu proiectarea de mobilier interschimbabil, mobilier de uz curent pentru sufragerie și cameră de tineret[20] sau amenajarea de complexe comerciale[21]. Se poate presupune că arhitecții erau la curent (și poate se documentau direct), cel puțin cu realizările din domeniul mobilierului conceput și executat în Occident, deoarece unii dintre ei lucrau la pavilioanele și standurile demontabile cu care România era prezentă la diverse târguri și expoziții internaționale de profil. Arhitecții lucrau la proiectarea structurii, concepția designului și a finisajelor de interior, la designul expozițional (sistemul de expunere), signalectica exterioară și designul grafic de promovare a mărcilor și produselor românești destinate în general exportului. De exemplu, arhitecți angajați la Serviciul de proiectare al Camerei de Comerț a Republicii Socialiste România (arh. Mircea Lupu, arh. Sergiu Hanganu etc.) făceau parte din echipele de proiectare pentru târgurile internaționale de la Leipzig, Londra (1965), Moscova (1966) sau Toronto, Bruxelles, Frankfurt, Teheran (1969).[22]

O provocare și totodată o ambiție pentru tânăra economie socialistă a României a constituit-o instituirea în țară, în premieră, a unor categorii de expoziții (Expoziția Realizărilor Economiei Naționale a Republicii Socialiste România – EREN '69)[23] sau târguri (Târgul Internațional de la București – TIBCO 1970)[24], care să legitimeze și să promoveze realizările economiei centralizate a statului socialist în context național și internațional. Prin forța lucrurilor, arhitecții au fost specialiștii care au lucrat la proiectarea și amenajarea infrastructurii de expunere permanentă. Tot arhitecții sunt cei care se ocupă, în baza raportului istoric al profesiunii, cu amenajarea de interior, de conceptul general de amenajare

14 *Ibidem*, f. 18–19.

15 *Participarea RPR la Târgul de Mostre din Leipzig 1952*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1920–1965), Dosar 19/1952, f. 4–6.

16 Cornel Burtică, ing., ministrul Comerțului Exterior, *Notă ref. participarea RSR la târgurile internaționale organizate în luna septembrie 1971 în țările socialiste*, ANIC, fond CC al PCR – Secția Economică (1966–1977), Dosar 1/1971, f. 57–60.

17 Vladimir Matiușov, arh., „Probleme actuale ale proiectării expozițiilor", în *Arhitectura*, nr. 2–3, 1966, pp. 56–79.

18 Vezi revista în limba engleză *Foresta. Romania Wood and Furniture Review* (1969–1987), versiunea în limba franceză (1969–1987) și versiunea în limba germană (1969–1987).

19 „Exporters offers: Racing and sport craft", în *Foresta*, nr. 2, 1969, p. 28; „Skill and Craftmanship", în *Foresta*, nr. 3, 1969, p. 28.

20 Vezi mobilierul pentru sufrageria Oreste, arh. Hasmig Seropian, producător Fabrica de mobile Cluj (1970) sau mobilier pentru camera de tineret tip I.P. 404, cu două paturi suprapuse, producător Fabrica de mobile Rădăuți (1970), în Paul Constantin, *Industrial Design*, București, Meridiane, 1973, fascicul final cu ilustrații, f. p.

21 Horia Constantinescu, arh., „Mobilarea și iluminarea complexelor comerciale", în *Arhitectura*, nr. 6, 1966, pp. 30–31.

22 Vladimir Matiușov, arh., Probleme actuale ale proiectării expozițiilor, pp. 56–79; Gheorghe Colea, arh., „România la expozițiile internaționale în 1969", în *Arhitectura*, nr. 6, 1969, pp. 76–82 etc.

23 Legitimându-se vag de la Luna Bucureștilor (1935), EREN '69 s-a desfășurat la complexul expozițional de la Piața Scânteii, amenajat cu această ocazie în pregătirea primei ediții a Târgului Internațional de la București 1970. Vezi „Expoziția Realizărilor Economiei Naționale", în *Arhitectura*, nr. 5, 1969, pp. 37–77.

24 Heinz Novac, arh., „Tîrgul Internațional de la București – 1970", în *Arhitectura*, nr. 6, 1970, pp. 2–17.

și proiectare de mobilier pentru spații publice precum Hanul Curtea Veche, braseria Monte Carlo sau Hotelul Intercontinental din București[25].

Apariția învățământului de design în România, în anii '70: premise, relațiile cu artele plastice și arhitectura

Au existat cel puțin două direcții de acțiune care au catalizat apariția învățământului superior de design în România anilor '70: cea a reprezentanților oficiali și cea a profesioniștilor din învățământ, cu posibile suprapuneri sau intersecții de interese și persoane, deoarece înființarea unei secții de design într-un stat centralizat avea nevoie de „binecuvântarea" politică. De asemenea, în paralel cu preocupările privind argumentarea necesității apariției designului în România au loc și dezbateri, discuții, mese rotunde privind definirea designului, desemnat multă vreme ca *estetică industrială* (în concordanță cu accepțiunea franceză[26] și, mai ales, cu cea sovietică[27]).

Asupra apariției și dezvoltării școlii românești de design își pun amprenta un număr de factori. Primul se referă la contextul politic și socio-economic, centrat pe utopia societății comuniste, care funcționa în grila generală a Războiului Rece. În sistemul economic centralizat care presupunea o economie non-concurențială, fiind bazat pe planul de producție întocmit de organele de conducere, designul era oarecum lipsit de miză; în teorie inovația era importantă, dar punerea în practică era deficitară, scopul designului fiind cumva deturnat.

Al doilea factor semnificativ este conjuncția dintre teorie și pedagogie în design promovată în reviste (*Arta*, în general, cele câteva publicații de documentare care au avut o viață scurtă, precum *Estetica Industrială (Design)*)[28] și experimentată de membrii grupului *Sigma* la Timișoara – Constantin Flondor, Ștefan Bertalan, Doru Tulcan sunt cei mai proeminenți reprezentanți. Experimentul lor pedagogic era de foarte bună calitate și pregătea continuu terenul pentru o practică ce rămânea, cu toate acestea, deficitară. Flondor vorbea fără echivoc în articolul „Atitudini spre design", publicat în 1974, în volumul dedicat Seminarului Național de Design, despre „importanța ce o poate deține în calitatea procesului de proiectare comunicarea cu industria. Proiectarea fără beneficiar devine un nonsens"[29].

Specialiștii români s-au raportat atât la activitatea Vestului pe filieră Bauhaus, cât și – mai ales – la activitatea în design din RDG. Un interes pentru școala Bauhaus se observă prin analizele teoretice ale ideilor promovate de Tomas Maldonado la școala științifică de la Ulm și la urmașii postbelici ai Bauhaus-ului din Occident.[30]

Familiarizarea cu experiența acumulată la Bauhaus se poate observa și din unele dezbateri pe această temă. La 4 martie 1969 are loc o masă rotundă cu tema *Bauhaus și lecția sa*, organizată de Uniunea Artiștilor Plastici, cu participarea lui Anatol Mândrescu, Radu Bogdan, a Adinei Nanu și a lui Ion Frunzetti.[31] Se pare că a existat o preocupare pentru design în relație teoretică cu filosofia Școlii

---

25 Dinu Hariton, arh., „Hotelul ‚Intercontinental – București'", în *Arhitectura*, nr. 5, 1971, pp. 6–25.

26 Potrivit definiției și teoriei designerului francez Jacques Viénot (1893–1959), sintagma nepotrivită *esthétique industrielle* sau *estetică industrială* a reprezentat echivalentul termenului *design industrial* în perioada 1950–1970, cu accent exagerat pe relația dintre categoria de frumos și producția industrială. Institutul de Estetică Industrială (*L'Institut d'Esthétique Industrielle*) fondat de Viénot în 1951 a editat celebra revistă *Esthétique industrielle*, care se reintitulează *Design – industrie* abia în 1967. Institutul va fi redenumit în 1972 Institutul Francez de Design (*L'Institut Français du Design*). Vezi Paul Constantin, *Industrial Design*, pp. 85–86; Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, pp. 20–21.

27 Sintagma *estetică tehnică* sau *industrială* provine de la expresia *tehnicheskaya estetika* prin care designul industrial sovietic presupunea aplicarea de metode științifice în design, idee instituționalizată în 1962, odată cu crearea Institutului de Cercetare Științifică pentru Estetică Tehnică – VNIITE ce explora, printre altele, relația dintre design și producție și impactul lor asupra proiectelor futurologice. Dmitry Azrikan, „VNIITE, Dinosaur of Totalitarianism or Plato's Academy of Design?" în *Design Issues*, vol. 15, nr. 3, toamna 1999, pp. 45–77; Ionel Achim, „Cu privire la definirea obiectului esteticii industriale (‚Industrial Design')", în *Introducere în Estetica Industrială*, București, Editura Științifică, 1968, pp. 132–150. Originile avangardiste ale designului industrial sovietic orientat spre socialism își au rădăcinile în activitatea lui Alexander Rodchenko și Vladimir Tatlin, care au creat proiecte și prototipuri pentru bunuri de uz zilnic în anii '20 în cadrul Atelierelor Superioare Tehnico-Artistice –VKhUTEMAS, fondate la Moscova, printr-un decret sovietic, de Vladimir Ilici Lenin, „pentru a pregăti artiști-maeștri de cea mai înaltă calificare pentru industrie, precum și constructori și manageri pentru învățământul profesional-tehnic." Vezi *The Great Soviet Encyclopaedia*, ed. a 3-a, vol. 5, Moscow, Sovetskaia Entsiklopediia Publishing House, 1970, p. 530.

28 Publicată în perioada 1971–1973 de redacția de Teoria și Istoria Literaturii și Artei din cadrul Centrului de Informare și Documentare în Științele Sociale și Politice, București.

29 Constantin Flondor, „Atitudini spre design", în *Seminarul Național de Design*, București, Editura Științifică, 1974, p. 221.

30 Victor Ernst Mașek, „Cu Max Bense despre sistemul fundamentării științifice a artei", în *Arta*, nr. 1, 1974, pp. 2–3.

31 *Masa rotundă Bauhaus – 4 martie 1969*, stenograma, ANIC, fond UAP, Dosar 12/1969.

Bauhaus, care poate să fi furnizat unele argumente în vederea afirmării necesității sociale a apariției învățământului superior de design în România socialistă. Oportunitatea dezbaterii era justificată de actualitatea „problematicii Bauhaus-ului", care „face parte integrantă de acuma din sistemul de producție", după cum a subliniat în repetate rânduri Anatol Mândrescu, președintele Uniunii Artiștilor Plastici și moderatorul discuției despre Bauhaus[32]. Interesant este că vorbitorii sunt în contradicție – Radu Bogdan, care asociază Bauhaus-ul cu socialismul (Bauhausul este actual pentru că servește idealul etic al unei colectivități umane)[33], și Ion Frunzetti, pentru care Walter Gropius reprezintă o gândire raționalistă, internaționalistă și universală, deci nu „socialistă"[34]. Interesant este, de asemenea, că termenul *design*, stenografiat *disign* apare o singură dată, fiind pomenit de Anatol Mândrescu ca „disign sau proiectare estetică în industrie"[35].

Tema dezbătută frecvent în anii '70 (prima decadă de la înființarea Secțiilor de Forme Industriale la București și Cluj) – cea referitoare la rostul designului în societatea socialistă și problema integrării sociale a acestuia – ne indică prezența unor încercări teoretice de legitimare a profesiei în raport cu societatea. La colocviul „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social", dedicat problemelor de design și organizat în 1979 de revista *Arta* împreună cu Institutul de Arte Plastice din București, se diferențiază două grupări: cea a teoreticienilor – istorici de artă, sociologi etc. și cea a practicienilor, care identifică designul și designerul prin abordări diferite. Una teoretică, cu multe definiții și argumente împrumutate din literatura occidentală, presărate cu ideologia socialistă a omului nou, și una mai pragmatică, bazată pe practica educațională și munca efectivă în industrie.

Teoreticienii (Vasile Drăguț, Paul Caravia, Octavian Barbosa) subliniază rând pe rând că designul este un domeniu necesar, în strânsă legătură cu productivitatea industrială, fiind un factor raționalizator, că el este legat de cercetare, inovație, originalitate și progres, chiar de viața modernă, determinând calitatea vieții. Designul are un rol coordonator între creație și producție, cu accent pe interdisciplinaritate.[36] La modul teoretic, ideal, designul este un câmp al culturii care ajută la formarea omului nou în viața zilnică, ajută la creșterea calității vieții și este necesar unui tip de economie bazată pe industrializare și productivitate: „designul este un bun social și cultural" legat indisolubil de calitate[37]; „Designul este o condiție indispensabilă a oricărui proces de modernizare a producției"[38]; un proces care „începe cu *utilizarea socială a obiectului*, designerul fiind un operator care ghidează producția"[39]; „o necesitate inexorabilă pentru societățile ce și-au construit o industrie"[40].

Pe de altă parte, specialiști precum profesorul Ion Bitzan, șeful Catedrei de Design de la București (1977–1990), definesc profesia, printre rânduri, ca fiind separată de ideologie, ca un domeniu legat de funcționalitate, economie și estetică, în care etapele reale de proiectare, difuzare, desfacere presupun complexitatea concepției în procesul de design. Designul rezolvă probleme, ține de responsabilitate și ca profesie trebuie să fie vizionar și durabil.[41]

Modul de definire rezultă și din necesitatea apariției designerilor profesioniști, care este pusă în relație de „teoreticieni", pe lângă dimensiunea socială și cea a productivității industriale, în mod direct cu noțiunea de *cadre socialiste*[42], prin care se înțeleg acei profesioniști în design pregătiți de școlile superioare de arte. Astfel se manifestă un transfer al terminologiei politice în câmpul disciplinei. Chiar dacă neoficial, designul este considerat un indiciu al modernizării României, în conexiune cu industrializarea.

32 *Ibidem*, f. 1, 46.

33 *Ibidem*, f. 3–4.

34 *Ibidem*, f. 13–14.

35 *Ibidem*, f. 46.

36 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 29. Acest număr din revistă este unul dublu, dedicat în întregime designului, probabil aniversând zece ani de la înființarea primei secții de învățământ superior de design în România.

37 Vlad Calboreanu și Francisc Echeriu, „Design și dezvoltare", în *Seminarul Național de Design*, pp. 25–39.

38 Victor Ernest Mașek, *Designul și calitatea vieții*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1988.

39 Mihai Drișcu, „Design – creativitate și eficiență", cronică despre expoziția studenților de la arte/design Alexandru Manu, Alexandru Ghilduș, Eugen Holtier, în *Arta*, nr. 1, 1978, pp. 14–15.

40 Paul Petrescu, „Expoziția de ‚Industrial Design în Elveția'", Ateneul Român (decembrie 1970), în *Arta*, nr. 2, 1971, p. 37.

41 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 29.

42 Paul Constantin, „Mai trebuie dovedit impactul social al design-ului?", în *Arta*, nr. 6, 1975, pp. 34–35.

Potrivit lui Decebal Scriba, absolvent al primei promoții de la București (1973/1974), „designul era asemuit cu Fata Morgana, era rețeta-miracol a industriei românești"[43].

Pentru designul din România, momentul esențial *avant la lettre* este activitatea „constructiviștilor" de la Liceul de Arte Plastice din Timișoara în perioada 1970–1974, adevărat vârf de lance și promotor al experimentelor pedagogice de tip Bauhaus.[44] Excelentul studiu al Andreei Flondor încearcă să identifice elementele majore ale pedagogiei și spiritului școlii de la Timișoara și să sistematizeze materialul documentar păstrat din această perioadă – programa experimentală din anii 1970–1974 și ecourile din deceniul următor.[45]

Noul program de studiu a plasat „Gramatica formelor" sau „Studiul formei" în centrul programei de învățământ, așa cum avea să se întâmple și la Secția de Forme Industriale a Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din București, ca disciplină fundamentală pe care se bazează orice educație în domeniul artelor plastice. Așa cum remarcă autoarea, „Studiul formei s-a păstrat, de-a lungul celor patru ani de liceu, în paralel cu avansarea în pregătirea pe specializări, ca o disciplină axată pe studiu și cercetare. Scopul formativ era similar cu cel al *Cursului preliminar (Vorlehre)* de la Bauhaus."[46] Studiul formei s-a axat și pe studierea formelor arhitecturale – pe structuri modulare și compoziții spațiale (ambianță) predate de arhitecți precum Vasile Oprișan (1970), Dan Chinda (1971) și Șerban Sturdza (1971–1978). Această aplecare mai întâi către formă și apoi către utilitatea obiectului este relevantă pentru perspectiva artistică, poetică, asupra designului, care justifică studierea acestei discipline în școlile de artă.[47]

Activitatea desfășurată la Liceul de Arte Plastice din Timișoara este prezentată detaliat într-una din publicațiile oficiale de specialitate ale vremii, *Estetica Industrială*[48], în care grupul *Sigma 1*, din care făceau parte cei care predau, a fost prezentat drept o „veritabilă forță de producție"[49]. Sub această tutelă oficială se deschide, de fapt, un amplu articol scris de Constantin Flondor despre începuturile, scopul și profilul liceului, structura planului de învățământ și lista profesorilor (Doru Tulcan, Ștefan Bertalan, Ioan Perciun, Rodica Banciu etc.), conținutul pregătirii de bază, rațiunea cursului de „Gramatica formelor", specializarea (ambalaj, publicitate sau estetica formelor utile) în baza relației formă-funcție și a pregătirii interdisciplinare, evoluția liceului în perioada 1969–1973 și concluziile privind educația artistică bazată pe un program de estetică industrială.

Învățământul superior de design în România (1969–1989)

Apariția școlii românești de design în jurul anului 1970 face parte din „deschiderea" pe care partidul comunist a promovat-o în toate mediile sociale timp de un deceniu (1964–1974). Astfel, apar Secția de Forme Industriale în cadrul Institutului de Arte Plastice din București (1969) și cea din Cluj (1971), și departamente de design în liceele de artă din București și Timișoara (1969), ce preiau într-o formă adaptată programa de învățământ elaborată la Bauhaus și formează primele generații de designeri angajați în industria socialistă. Totodată, nu trebuie ignorată orientarea învățământului superior către industrie – politică promovată și susținută legislativ de regimul politic din anii 1970, prin care „politehnizarea" și „supratehnicizarea" devin obiective-cheie.[50]

---

43 Interviu din aprilie 2012.

44 Ceea ce putea fi sursă de inspirație se referă la prima școală de design modern din istoria disciplinei, Bauhaus (1919–1933), care era organizată după un model experimental anti-academist, unde profesorii și studenții, adică meșterii și ucenicii, experimentau colectiv, învățau și se formau împreună ca echipă într-un laborator de cercetare. A se vedea Jeannine Fiedler (ed.), *Bauhaus*, Köln, Könemann, 2006.

45 Andreea Flondor Palade, „O nouă viziune în învățământul de artă românesc. Liceul de arte plastice din Timișoara (1960–1980)", disertație doctorală la Universitatea de Vest Timișoara, 2010. Ea oferă și o listă a absolvenților de la Timișoara care vor juca un rol important în domeniul designului, arhitecturii și artelor vizuale. Laurențiu Ruță, Marius Sângeorzan, Dinu Dumbrăvician, Dieter Penteliuc etc. sunt nume importante în design, Maria Peici în scenografie și costum; în arhitectură – Radu Mihăilescu etc.; în teorie și critică de artă – Cristian Velescu; în artele vizuale – Iosif Király, Valeriu Mladin, Sorin Vreme, Alexandru Patatics etc.

46 *Ibidem*.

47 Potrivit lui Iosif Király, absolvent al Liceului de Arte Plastice de la Timișoara în 1976, interviu din ianuarie 2013.

48 Publicația, subintitulată „Caiet de documentare selectivă", a fost tipărită în perioada 1971–1974 de Institutul Național de Informare și Documentare Tehnică, la început în colaborare cu Comisia de Estetică Industrială a Municipiului București. Scopul publicației era de a deveni o culegere de materiale documentare care să furnizeze informație actuală în domeniul tehnic.

49 Iulian Crețu, „Liceul de arte plastice Timișoara", în *Estetica Industrială*, nr. 7, 1973, p. 401.

50 Andrei Florin Sora, *Evoluția calificărilor din învățământul universitar românesc (1968–2011)*, București, Ministerul Educației, Cercetării, Tineretului și Dezvoltării, Editura Autoritatea Națională pentru Calificări, 2011, p. 31.

Complexitatea designului a făcut dificilă integrarea lui strictă în sistemul superior de învățământ artistic, de arhitectură sau politehnic. Încă de la început au existat discuții sau „interminabile dezbateri din primii ani, privind cadrul cel mai adecvat integrării unei școli de design: la Arte Plastice, la Arhitectură sau la… Politehnică?”[51] Chiar colegi de la Institutul de Arte Plastice din București s-au opus înființării unei secții de design, deoarece, din lipsă de informare, asimilau designerii cu inginerii, considerând că aceștia nu au ce căuta în școala de arte, subliniază pictorul Vladimir Șetran, care a făcut parte din primul nucleu de profesori.[52] Mai mult, profesorul Șetran îți amintește că la începutul existenței Secției de Design, Institutul de Arte Plastice a desemnat o comisie de verificare a cursurilor și a orelor de atelier; din această comisie neîncrezătoare în capacitatea artiștilor de a preda design au făcut parte doctorul Gheorghe Ghițescu (1915–1978), profesor de anatomie artistică, și doctorul Popescu, care mai târziu va preda ergonomie chiar la Secția de Design.[53] În paralel, vocea oficială, manifestată prin [probabil inginer?] Iulian Crețu[54], susținea și pregătirea pentru a deveni „creatori industriali” (designeri) a cadrelor existente în producție, chiar dacă fără studii superioare, dar cu „realizări valoroase” și vechime în câmpul muncii socialiste, „care practică de cel puțin 10 ani proiectarea de forme industriale”[55].

În perioada 1967–1968 se înființează Catedra de Studiul Formei (STUFO) de la Institutul de Arhitectură din București, unde se încearcă realizarea unui învățământ de design cu accent pe educație vizuală; restructurarea pe principii inspirate (din nou) de Bauhaus și introducerea unor proiecte practice obligatorii din domenii ale designului considerate specifice arhitecturii (arhitectură de interior/amenajări ambientale, design, mobilier) au loc în 1972–1973.[56] Legitimarea practică pentru existența STUFO este dată de contractele pe care școala de arhitectură le are cu beneficiari din structura statului socialist: consiliile populare ale municipiilor București și Constanța pentru studii de mobilier și echipament urban (1974–1975).[57] De reținut că a existat întotdeauna o tensiune istorică între arhitecți și designeri în ceea ce privește practicarea acestei profesii.

Dificultățile și incertitudinile legate de apariția secției de design și a profesiei de designer sunt generate chiar de denumirea în limba engleză, care îngreunează ortografia, pronunția și traducerea diferite.[58] Multă vreme sintagma *artist-lucrător în industrie, artist-decorator*, *creator industrial*, *proiectant* sau *constructor* au fost echivalente ale profesiei în România (unii autori au folosit chiar și sintagma *proiectant-estetician industrial*[59]). Profesia de designer nu a fost inclusă în nomenclatorul oficial al meseriilor. Totuși, interesant este faptul că școala românească de estetica formelor industriale își propunea să pregătească, încă din 1969, cu prilejul înființării secției și elaborării primei programe de la București, absolvenți cu calificarea profesională oficială în *estetica formelor industriale (designer)*.[60]

---

51 Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012; interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

52 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

53 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

54 Iulian Crețu, probabil inginer, a fost extrem de activ în promovarea esteticii industriale din partea instituțiilor oficiale; președinte al Comisiei de Estetică Industrială a Municipiului București (1970), director științific al Institutului de Creație Industrială și Estetica Produselor (1971–1974?), el a reprezentat România la întruniri internaționale de specialitate (congresele ICSID de la Ibiza, 1971, Tokyo, 1973 etc.), a fost consultant științific pentru revista *Estetica Industrială*. Doctor în economie cu teza *Rolul esteticii industriale în marketing* (1993), el colaborează cu Alexandru Ghilduș pentru promovarea Salonului Național de Design și a simpozionul ocazionat de lansarea Legii Protecției Desenelor și Modelelor (Teatrul Național, Galeriile Artexpo, București, 1993). Crețu a fost catalogat ca o figură controversată, un „activist [de partid, n.a.]”, de către Decebal Scriba, absolvent al primei promoții de design de la București (1973), și drept o persoană „care nu avea veleități de designer, dar a încercat să facă ceva în domeniu” de Al. Ghilduș; pe de altă parte, Cristian Cheșuț, absolvent în 1989 al Secției de Design de la Cluj, vede în Iulian Crețu un „pionier al designului” în România.

55 Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, București, Editura Tehnică, 1973, p. 51.

56 Vladimir Popov, arh., „Problemele mobilierului și echipamentului urban. Învățământul de design la Institutul de Arhitectură ‚Ion Mincu' din București”, în *Arhitectura*, nr. 4, 1975, pp. 75–78. Arhitectul Vladimir Popov (1933–2000?) a fost șeful disciplinei design la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” din București. Pasionat de scenografie, Popov a beneficiat de o bursă în construcții teatrale (1968), bursa Ford pentru design, mobilier urban și spații pietonale (1977), ambele în Republica Federală Germania. Vezi Paul Constantin, *Dicționar universal al arhitecților*, București, Editura Științifică și Tehnică, 1986, p. 262.

57 Vladimir Popov, Problemele mobilierului, p. 76.

58 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

59 Constantin Șaramet, ing., „Estetica industrială – convergența inevitabilă și necesară a tehnicii și artei”, în *Estetica industrială*, nr. 5, 1971, pp. 331 și 333.

60 Potrivit Planului de învățământ în design, 1972–1973, Arhiva Universității Naționale de Arte București.

Însuși domeniul designului a fost numit în fel și chip – *estetică industrială* sau *artă industrială*, *forme industriale* sau *forme utile*. Chiar și după apariția primelor promoții de designeri profesioniști în România, arhitecții și inginerii vor concura cu succes competențele acestora. Din inițiativa Comisiei de Estetică Industrială a Primăriei Municipiului București, o serie de prelegeri și cursuri de design industrial, consulting în creație industrială și design de ambalaje sunt ținute în anii '70 la Institutul Politehnic și la Academia de Studii Economice din București.[61] Prelegeri de design industrial sunt ținute la Academia de Studii Social-Politice „Ștefan Gheorghiu" (instituție politică, înființată de Partidul Comunist Român pentru pregătirea ideologică a cadrelor de conducere din sistem și desființată în 1989) pentru pregătirea cadrelor de specialitate în probleme de conducere și ergonomie.[62]

„Deschiderea" promovată de partidul comunist a culminat, în ceea ce privește designul, cu organizarea Seminarului Național de Design la București, în 1974.[63] Prin tematica și subiectele discutate, seminarul releva viziunea designerilor români asupra integrării și dezvoltării designului în România. Este pentru prima oară când designeri, arhitecți, ingineri, profesori și economiști se reunesc și discută despre locul și rolul designului românesc, reușind chiar să formuleze un Plan de Dezvoltare a Designului în România. Totodată, acest eveniment stabilea în vocabularul cotidian cuvântul *design*.

Secțiile de Forme Industriale de la București (1969) și Cluj (1971) – programă, profesori, teme de atelier, integrarea în producție

Așa cum am menționat mai sus, în 1969, în aceeași perioadă cu fondarea Catedrei de Studiul Formei (STUFO) de la Institutul de Arhitectură din București, se înființează Secția de Forme Industriale, denumită ulterior cu mici întreruperi Design, în cadrul Facultății de Arte Decorative a Institutului de Arte Plastice din București, structură care se va păstra, în mare, alături de secțiile de Scenografie, Textile, Ceramică, Sticlă și Metal.

Fondarea ei se datorează efortului susținut depus de un grup de practicieni pasionați, arhitecți și artiști, în special pictori, care au pregătit terenul și s-au format odată cu studenții: arh. Paul Bortnowski[64] (care preda la secția de scenografie de la Arte și era oficial angajat al Teatrului Național din București, primul șef de catedră al Secției de Design, 1969–1974?); pictorii Ion Bitzan[65] (profesor remarcabil și dedicat, șef de catedră în perioada 1977–1990, apoi decan al Facultății de Arte Decorative și Design în perioada 1990–1997); Vladimir Șetran[66]; istoricul de artă I. Hainoroc Constantinescu[67].

Înființarea Secției de Forme Industriale la Facultatea de Arte Decorative din Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" de la Cluj-Napoca, la începutul anilor '70, se leagă de pasiunea pentru design a primului șef de catedră, arhitectul Virgil Salvanu[68]. Deși majoritatea textelor despre educația în design din publicațiile vremii dau ca certă înființarea secției de la Cluj în 1973, iar însuși Salvanu scrie într-un text din 1972 că așteaptă înființarea secției[69], totuși există câteva mărturii potrivit cărora secția și-ar fi

---

61 Paul Constantin, „Industrial design-ul în societatea socialistă", în *Industrial Design*, p. 123.

62 Vladimir Popov, Problemele mobilierului, p. 75.

63 Vezi Paul Constantin, „Un Plan de Dezvoltare a Designului în România", în *Seminarul Național de Design*, pp. 161–162.

64 Paul Bortnowski (1922–2007), arhitect (Facultatea de Arhitectură din București, 1949), a avut o contribuție esențială în design, scenografie de film (din 1951) și tehnică teatrală (din 1956). A predat, a îndrumat ateliere și a coordonat lucrări de diplomă în design; a formulat o politică coerentă de dezvoltare a designului în calitate de președinte al comisiei de design a Uniunii Artiștilor Plastici. Președinte al Centrului Român de Design (1979).

65 Ion Bitzan (1994–1997), pictor, absolvent al Institutului de Artă „Nicolae Grigorescu" din București. Multiplu premiat, expoziții naționale și internaționale, expune la Bienala de la Veneția (1964, 1997) și la Bienala de la São Paulo (1967, 1969, 1981), prezent cu numeroase lucrări în colecții publice (Museum of Modern Art, New York, Kunsthalle Hamburg etc.). Lucrări de pictură, colaje, instalații-obiect, cărți-obiect. Profesor eminent, cu o contribuție esențială în învățământul superior de design, unde a predat și a coordonat lucrări de atelier și de diplomă, Ion Bitzan a marcat prin pedagogia sa numeroase generații de absolvenți.

66 Vladimir Șetran (n. 1935, ținutul Hotinului), pictor, absolvent al Institutului de Artă „Nicolae Grigorescu" din București (1957, clasa Ion Marșic), cadru didactic al aceleiași instituții din 1964. Numeroase premii și expoziții naționale și internaționale, autor de lucrări parietale, monumentale, sculpturi și tapiserii.

67 Ion Hainoroc Constantinescu, istoric de artă, emigrat în Suedia în anii '80 (?).

68 Virgil Salvanu (n. 1924, Cluj), arhitect de orientare funcționalistă (Politehnica din Budapesta, 1942–1944, Facultatea de Arhitectură din București, 1948), stagiu de specializare în design industrial (SUA, 1971). Din 1948 este cadru didactic la Institutul de Arte Plastice „Ioan Andreescu" din Cluj-Napoca.

69 Virgil Salvanu, „Pregătirea creatorilor de produse industriale", în *Estetica industrială*, nr. 3, 1971, p. 181. Mai mult, „La noi [Cluj, n.a.] s-a dat admiterea și a început în toamna lui 1971 designul." Mihnea George-Ciprian, Anexa 2 – Interviu cu Virgil Salvanu, „Designul

început activitatea (neoficial?) în 1969/1970.[70] Ca și la București, Secția de Forme Industriale a luat naștere datorită străduințelor unui arhitect, l-am numit mai sus pe Virgil Salvanu, șef de catedră până în 1990 (când a părăsit Secția de Design, fiind controversat pe linia relațiilor cu puterea în perioada socialistă). A fost un arhitect cu vocație de designer, pasionat de rezolvarea problemelor. El a condus atelierele, a predat cursuri de geometrie descriptivă și perspectivă, istoria designului și a mobilierului; a adunat nucleul de profesori de la celelalte specialități din cadrul IAP și Universității din Cluj-Napoca care predau, printre altele, anatomie artistică comparată, ergonomie, bazele proiectării, analiza limbajului plastic și studiul formei, compoziții bi- și tri-dimensionale, comunicații vizuale, tehnici de reprezentare etc.[71] Salvanu a realizat și proiectare industrială (pentru marile ansambluri industriale precum Carbochim la Cluj, cele din Copșa Mică, Oradea etc.).[72] În acest context, el intră în relație cu directori de întreprindere care își exprimă nevoia de produse creative pentru industrie (de exemplu, ambalaje pentru produsele fabricii de încălțăminte Clujana[73]) și inițiază legătura cu Ministerul Industriei Ușoare, în perioada 1968–1970, astfel deschizându-se calea către înființarea unei specializări în creație industrială în învățământul superior: „[...] în 1968, s-a făcut o consfătuire despre problemele creației produselor industriale, aici, la Cluj. Din partea ministerului era domnul Iulian Crețu [...]. Ne convoca pe câțiva și discutam despre problemele de creație cu miniștrii industriei ușoare comuniste."[74]

Promotorul secției de la București a fost arhitectul Paul Bortnowski, care a adunat primul nucleu de profesori deja numit, întrucât considera că „este momentul să se facă design și în țara noastră"[75] și, în urma unor discuții cu inginerul Ion Crăciun[76], la acea vreme ministru al Industriei Ușoare (1969–1974), a obținut sprijinul politic privind necesitatea și justificarea practică a unei astfel de profesii – cea de designer – pentru industria și economia socialistă[77]. Persistă totuși o nelămurire privind nivelul ierarhic (poate cel al Comitetului Central al Partidului Comunist Român) de la care s-a manifestat un interes clar pentru design și de la care va fi emanat o decizie în acest sens. Aceeași voce oficială, prin Iulian Crețu, susține că, din 1967, așa-numitul Birou de estetica mărfurilor din cadrul Ministerului Comerțului Interior (1967–1969) a solicitat insistent Ministerului Învățământului „să organizeze la Institutul de Arte Plastice Nicolae Grigorescu din București și Cluj secții speciale de estetică industrială"[78].

Arhitectul Paul Bortnowski a fost o personalitate complexă, cu o minte intuitivă și analitică, pasionat de felul în care sunt făcute lucrurile și care nu contenea să explice structura unui obiect. Cu un aport

---

românesc în căutarea identității", teză de doctorat, 2015, Facultatea de Arte Decorative și Design – FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca, coord. științific prof. univ. dr. designer Alexandru Alămoreanu.

70 Primul și unicul absolvent în 1974 al Secției de Design de la Cluj este Alexandru Karoly. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca. De asemenea, Alexandru Alămoreanu, absolvent în 1978, își amintește că la examenul de admitere din 1973 existau deja două generații de studenți; interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

71 Printre alții, profesori erau medicul Savel Cheptea (anatomie artistică comparată, ergonomie, bazele proiectării, analiza limbajului plastic și studiul formei, compoziții bi și tri-dimensionale), graficiana Viorica Cristea (comunicații vizuale), pictorul Florin Maxa (desen, compoziție, culoare, design grafic/comunicații vizuale, tehnici de reprezentare), sculptor Andrei Szedersz (machetări), pictorul Mircea Vremir și inginerul Vasile Beudean (tehnologii) etc. Interviuri cu Alexandru Alămoreanu, Cristian Cheșuț (absolvent la Cluj în 1989), Nemeș Mihai (absolvent la Cluj în 1980) și Cristian Paiu (absolvent la Cluj în 1986), decembrie 2012.

72 Mihnea George-Ciprian, Designul românesc.

73 „În paralel predam la școală. Și ajungând în contact cu cei din conducere, era un secretar economic, domnul Pintea, care era mai răsărit, și a venit la mine că uite ce problemă grea are, că la fabrica Herbac [fabrica de încălțăminte Clujana] a avut niște comenzi pentru Franța și s-au trimis înapoi, că în asemenea hal de ambalaj/prezentare ei nu pot să o pună în comerț." *Ibidem*.

74 *Ibidem*.

75 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

76 *Ibidem*. Interesant este că ministru al educației era atunci matematicianul Mircea Malița (1970–1972), cel care a aprobat și înființarea Secției de Design la Liceul de Arte Plastice de la Timișoara. O posibilă cale de comunicare mai facilă între Paul Bortnowski și Ion Crăciun poate să fie sugerată și de faptul că erau vecini, locuind pe străzi alăturate în zona Matei Voievod/Foișorul de Foc din București; interviu cu arhitectul Vlad Bortnowski, fiul lui Paul Bortnowski, august 2012.

77 Va exista și o justificare practică a designului în conjuncție cu aplicarea lui în industrie, prin Decretul din 8 martie 1972 pentru modificarea Legii 11 din 13 mai 1968 (B.Of. 62) privind învățământul din Republica Socialistă România, incluzând anexa prin care și secțiile de arta interiorului și estetica formelor industriale de la institutele de arte plastice din București și Cluj vor funcționa în subordinea Ministerului Educației și Învățământului și al Ministerului Industriei Ușoare. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

78 Argumentul este faptul că în ambele instituții funcționau deja „facultativ" grupe de studenți coordonate „voluntar" de „valoroși pionieri", precum arhitectul Virgil Salvanu la Cluj și arhitectul Adrian Vișan la București. Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, p. 28.

deosebit în domeniul scenografiei, el lucra și schița continuu, fie pentru intervenții scenografice, fie pentru atelierul de design, își amintesc fiul și foștii studenți.[79]

Se pare că s-a configurat și un mit al părinților fondatori, despre arhitectul Adrian Vișan susținându-se că a făcut parte din grupul inițial de profesori, afirmație subliniată de vocea oficială prin Iulian Crețu (care îl include pe arh. Vișan în primul nucleu, omițându-l în schimb pe profesorul Ion Bitzan)[80] și negată categoric de Vladimir Șetran[81]. În scurt timp, acestora li s-au adăugat la București arhitecții Vlad Calboreanu[82], Anton Dâmboianu (conf. arh. la Institutul de Arhitectură din București), Adrian Vișan[83] (1971?, pasionat de design auto) și Ion (Nelu) Popa[84], a declarat tot Șetran. Este important de menționat că Paul Bortnowski se cunoștea și lucra deja în echipă cu Ion Bitzan și Vladimir Șetran (de exemplu, la un concurs de decorație pentru peretele de la intrarea în clădirea TVR, ante 1969), înainte de înființarea Secției de Design de la București, ei funcționând și ca o comunitate de prieteni, din care făcea parte și Hainoroc Constantinescu. De asemenea, cu Anton (Tony) Dâmboianu a fost coleg de facultate, fiind și prieteni „pe lângă respectul mutual și discret pe care și-l purtau unul altuia"[85]. Avem toate datele să credem că neobositul Paul Bortnowski este cel care a adunat neobosit, în jurul său și la Catedra de Forme Industriale de la Arte, prieteni – arhitecți, artiști plastici – și cunoscuți preocupați de raportul dintre formă și funcție și interesați de crearea unui nou domeniu de învățământ.

Fotografie cu profesorii de la Facultatea de Arte Decorative, specializarea Forme industriale (de la stânga la dreapta): Ion Popa, Vlad Calboreanu, Vladimir Șetran, Ion Bitzan, cca 1979–1980
Sala Dalles, București, Quadrienala Artelor Decorative
Credit fotografic: Emil Huștiu; arhiva Emil Huștiu

Activitatea lui Adrian Vișan în domeniul designului (până în 1973, când a emigrat) este foarte apreciată de foștii studenți cu care am reușit să dialoghez, Vișan manifestându-se ca un deschizător de drumuri în ceea ce privește conceptul și gândirea înglobate în obiectul de design. Alexandru (Șura) Manu, absolvent în 1978 și emigrat imediat după absolvire în Canada, îl apreciază drept un profesionist în design, o personalitate complexă, care și-a ratat cariera din cauza sistemului: „Am avut norocul să-l

79 Interviu cu Vlad Bortnowski, august 2012. Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012.

80 Iulian Crețu, *Inițiere în estetica produselor*, p. 28.

81 Interviu cu Vladimir Șetran, decembrie 2011.

82 Vlad Ion Calboreanu (n. 1946, București) – arhitect, absolvent al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" din București (1970, prof. Anton Dâmboianu). Membru al studioului de design DA alături de arhitecții Romeo Simiraș, Francisc Echeriu și Ion Popa (1974–1977?). Din 1978 este cadru didactic la Secția de Forme Industriale, Facultatea de Arte Decorative și Design, IAP, din București, unde îndrumă ateliere, studii și proiecte de diplomă. După 1990, designer liber profesionist, membru al Secției de Design a UAP. Interviu cu Vlad Calboreanu, octombrie 2013.

83 În 1973, arhitectul Adrian Vișan era lector la Facultatea de Arte Decorative, IAP București. Vezi *Proces verbal încheiat azi, 18.VII.1973, în prezența Biroului Facultății de Arte Decorative lărgit, pentru propunerile de repartizare în Institutele de Cercetare și proiectare, în Institutele de Creație estetică a producției*, FADD, Secția de Forme Industriale, Arhiva UNArte, f. 1. Emigrat în 1973, până atunci făcând parte pentru scurt timp din Comisia de estetică industrială a Muncipiului București condusă de ing. Iulian Crețu.

84 Ion (Nelu) Popa (1944–1990) – arhitect, absolvent al Institutului de Arhitectură „Ion Mincu" din București, Secția Arhitectură de interior (1972, prof. Anton Dâmboianu), arhitect la Centrul de Consultanță în Creație Industrială, Ambalaje și Promovarea Produselor, Facultatea de Comerț Exterior, Academia de Studii Economice (1972–1976). Din 1977, cadru didactic la IAP din București, Secția Forme Industriale. Ion Popa a fost membru PCR și secretarul BOB (Biroul Organizației de Bază a PCR) din IAP București (1979–1983).

85 Corespondență cu arhitectul Vlad Bortnowski, septembrie 2012.

cunosc când eram foarte tânăr și să-i urmăresc cariera de designer în tranșeele unei profesiuni necunoscute la vremea ei. Vișan a prezentat ca lucrare de diplomă la Facultatea de Arhitectură ‚Ion Mincu' o caroserie de mașină. A fost picat imediat și relocat ca tehnician de arhitectură la fabrica de autobuze și tramvaie, unde a proiectat câteva tramvaie și autobuze care au obținut primele premii de design în România – deschizând ușa unei noi profesiuni și a multor cariere..."[86]

Pe scurt, pentru Alexandru Manu, ex-membru al board-ului International Council of Societies of Industrial Design (ICSID), „Vișan e începutul designului din România"[87].

Am identificat foști absolvenți din prima promoție de designeri 1973–1974, cum este Mihai Maxim, care susține aportul pedagogic adus de Adrian Vișan la formarea învățământului de design la București: „Exemplul cel mai bun este un fost profesor, care mi-a fost îndrumător de diplomă, Adrian Vișan, arhitect de profesie, era singurul designer din România. El a făcut primele microbuze, primul autobuz sau ARO 240. El a primit o bursă în America. Bineînțeles că n-a avut nicio șansă să poată să valorifice cunoștințele lui în domeniul auto și atunci s-a refugiat în Franța și a făcut pictură. Avea o mână extraordinară, ziceai că desenul este făcut pe calculator; noi am învățat de la el."[88]

Structura primei programe de învățământ în design presupunem că i se datorează lui Paul Bortnowski, care s-a documentat consistent, fiind în posesia unor cataloage și buletine de prezentare a programei de studii a unor prestigioase universități americane[89]. Unele dintre ele ofereau, în cadrul mai larg al învățământului de arhitectură sau arte plastice, și educație în design, cu diplomă de sine stătătoare: Georgia Institute of Technology (1969–1970), University of Illinois at Urbana-Champaign (1969–1970), University of Cincinnati/College of Design, Architecture and Art (1969–1970), University of Bridgeport, Connecticut (1969–1971), University of Kansas (1968–1969) și Portsmouth Polytechnic (1970–1971).[90]

În mod surprinzător, arhitectul Bortnowski se afla și în posesia raportului privind seminarul ICSID (International Council of Societies of Industrial Design, organizație profesională fondată în 1957) din 21–24 martie 1964, care a avut ca temă *The Education of Industrial Design*. Raportul era însoțit de o seamă de documente, printre care și Syracuse University Industrial Design Program din 1969, alături de un articol scris la mașină de prestigiosul profesor și designer american Arthur Pulos despre profesia și devenirea educației în design industrial din SUA începând cu 1940.[91] La seminar au participat, printre alții, Arthur Pulos, Tomas Maldonado și Zvonimir Radić (vicepreședintele Institutului de Design Industrial din Zagreb), care discutau rolul designului în relație cu industria, cel mai eficace model de instituție academică pentru educația în design industrial, structura programei, lungimea și raportul cursurilor tehnice sau de arte plastice, rolul și eficiența practicii, când este un student calificat profesional. Astfel, problematica ridicată de acest seminar se reflectă temporal și se suprapune cu preocupările românești privind înființarea învățământului universitar de design. Anii de început și apoi cei de consolidare au fost și anii apariției unor publicații cu informații de ultimă oră[92] și a unor expoziții la București cu obiecte de design occidental (britanic, elvețian, american) și est-european (est-german, ceh).[93]

---

86 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

87 *Ibidem*.

88 „Estetica Industrială și Evoluția RATB", interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm, accesat la 4 aprilie 2011.

89 Nu am aflat cum a intrat în posesia lor. Dar știm, de exemplu, că în 1970, arhitectul Mircea Corradino, aflat în vizită de documentare în SUA, se arată uimit de cele 50 de școli de design existente; acolo vizitează Cranbrook Academy, Chicago School of Design și prestigiosul Pratt Institute, recomandând, printre altele, invitarea lui Charles Eames în România. ANIC, fond UAP, Dosar 42/1971–1976, Secția documentare design, f. 9.

90 Publicațiile aparținând lui Paul Bortnowski, cu semnătură și etichetă cu numele dactilografiat, lipită pe coperta IV, și sublinierile lui, ne-au fost puse la dispoziție cu amabilitate de Decebal Scriba, în a cărui arhivă se află la Balotești și care le-a primit de la posesor în 1990.

91 Articolul este însoțit de adnotări și mici traduceri scrise cu creionul de Paul Bortnowski.

92 Sándor Tóth, *Litera de tipar*, București, Editura Științifică, 1966; Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius și Bauhaus-ul*, traducere din limba italiană de Sanda Șora după ediția din 1951, București, Editura Meridiane, 1976; Christopher Jones, *Design. Metode și aplicații*, traducere din limba engleză de ing. Margareta Dan și arh. Virgil Salvanu după ediția din 1970, București, Editura Tehnică, 1975.

93 „Expoziția de forme industriale din Republica Democrată Germană", deschisă la București în noiembrie 1970, în contextul înființării oficiale a secțiilor de design în România; vezi M.D., „Funcționalitate – formă – calitate," în *Arta*, nr. 12, 1970, p. 37. Aici se prezintă mobilierul est-german de tip *intecta*, axat pe o abordare integrată și rațională a spațiului de locuit, considerat un produs al designului socialist și promovat ca atare în țările est-europene; expoziția de design industrial elvețian, Ateneul Român (decembrie 1970), Paul Petrescu, „Industrial Design în Elveția", rubrica „Simeze", în *Arta*, nr. 2, 1971, p. 37; expoziția „Școlii superioare de creație

De la început au existat teme și proiecte de atelier care vizau cele trei direcții fundamentale (deși specializarea de pe diploma de licență era una generală și se referea la „profilul arte decorative; specializarea forme industriale”[94]) – design de produs, design ambiental și design grafic – având inițial un număr relativ mic de studenți absolvenți (15), care apoi se dublează în perioada 1977–1979[95] și revine la un număr foarte mic (7–10) în anii ce urmează. După 1989, numărul se mărește semnificativ. O estimare pe baza listei absolvenților de la Secția de Design din București ne indică aproximativ 184 de absolvenți între 1973–1989, din care o mare parte au emigrat înainte sau după 1989.[96] Dacă aproximăm și numărul absolvenților în design de la Cluj, rezultă 287 de designeri. Asemănător școlii de la București, la Cluj au existat teme și proiecte de atelier care vizau cele trei direcții fundamentale – design de produs, design ambiental și design grafic –, având un număr relativ mic de studenți absolvenți (între 5 și 11 în perioada 1975–1989, cu o pauză în perioada 1987–1988). O estimare pe baza listei absolvenților de la Secția de Design din Cluj ne indică 103 de absolvenți între 1974–1989, dintre care o mare parte au emigrat înainte sau după 1989.[97]

Inițial, la înființarea noii Secții de Design de la București, și chiar mai târziu, studenții aflau despre domeniul designului de la apropiații disciplinei și se transferau de la alte secții artistice ori se înscriau la concurs prin diverse căi. Ei veneau cu un bagaj de cunoștințe, o experiență și o curiozitate necesară deschizătorilor de drumuri. Decebal Scriba, care eșuase la examenul de la arhitectură, cu un traseu interesant (institut pedagogic, asistență în scenografie de film), dorea inițial să dea admiterea la sculptură, apoi a aflat de examenul la design din 1969 și i s-a părut atrăgător. Ulterior, sub influența unchiului său, arhitectul Anghel Marcu, se va implica în design urban.[98] Mihai Maxim, de asemenea absolvent al primei promoții din 1973, a avut un parcurs la fel de interesant, care arată strădania fondatorilor de a promova designul. El era deja student la grafică, avea o problemă cu unul dintre profesori când a aflat de existența designului ca disciplină și a secției de la „Norocel” (Hainoroc) Constantinescu; se va transfera la design și „Din clipa aceea simțeam că am un limbaj comun cu ceea ce se întâmpla, aflam niște lucruri de care nu știam, dar îmi erau familiare.”[99] Alexandru Manu, la rândul lui, a aflat de la arhitectul Adrian Vișan de existența Secției de Design. Alexandru Ghilduș a aflat de domeniul designului („un lucru frumos, care face bine omului”) de la fosta sa profesoară de limba română din liceu, al cărei fiu era deja student la design.[100] La înființarea noii Secții de Design de la Cluj, prima promoție a cuprins studenții de la ceramică și textile, urmând ca primul examen oficial de admitere să fie dat de a doua promoție[101]; în general, candidații au aflat despre domeniul designului de la apropiații disciplinei, schimbându-și opțiunea dinspre arhitectură spre design.

La București, primele examene de admitere conțineau probe tradiționale pentru artele plastice (compoziție, desen, studiu), care s-au rafinat în timp, prin includerea de probe eliminatorii (schițe rapide de obiect – foarfecă, fier de călcat haine, scaun, avionul Concorde etc.) și testarea aptitudinilor estetice și a îndemânării candidaților (compoziție de obiecte din materiale diferite – ceramică, metal, sticlă,

---

industrială a formelor din Halle”, RDG (Sala Kalinderu, septembrie 1974), I.H. Constantinescu, rubrica „Simeze”, în *Arta*, nr. 12, 1974, p. 39; expoziție britanică și conferință „Designul industrial, educație și progres”, Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” (noiembrie 1975), *Arta*, nr. 1, 1975, pp. 16–17; expoziția „Ambalaje SUA” (1–25 februarie 1981, București), în *D(esign)*, nr. 3, 1981, pp. 48–52 etc.

94 Cf. diplomei de licență a lui Dinu Dumbrăvician, absolvent al promoției 1985. Arhiva Dinu Dumbrăvician.

95 În urma transferării, prin echivalare, la Secția de Design a IAP București, a conductorilor arhitecți de la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” din București – IAIM care, din cauza mediei, nu mai puteau urma cursurile pentru a obține diploma de arhitect cu studii superioare. Interviuri cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012, și Marina Theodorescu, august 2013.

96 Din primele generații de absolvenți (1973, 1974, 1975, 1976) au emigrat: Scriba C. Benoni-Decebal (Franța), Brătulescu Victor (Canada), Holtier Eugen (SUA), Korniș G. Mariana (Germania), Asalosz Geza (Canada), Preiss Petre-Alexandru (Israel) etc. Interviu cu Decebal Scriba, aprilie 2012. Din alte generații mai târzii, de asemenea, au fost designeri emigranți: Alexandru Manu (promoția 1978, emigrat după absolvire, acum în Canada), Șerban Șovăială (promoția 1978, emigrat în SUA, decedat probabil în 2006), Marcel (Klamer) Puțureanu (promoția 1980, acum în Germania), Ion Șetran (promoția 1984, acum în Italia) etc.

97 Cozariuc Marius (promoția 1985, acum în Indonezia), Rudolf Kneipp (promoția 1984, acum în Germania), Daniel Dociu (promoția 1982, acum în SUA), Ana Maria Balint (promoția 1975, acum în Canada), Aniko Gerendi (promoția 1976, acum în SUA) etc. Arhiva Secției de Design, FADD, Universitatea de Artă și Design Cluj-Napoca.

98 Interviu cu Decebal Scriba, aprilie 2012.

99 „Estetica Industrială și Evoluția RATB”, interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm.

100 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

101 Interviu cu Alexandru Alămoreanu (absolvent de design la Cluj în 1978), decembrie 2012.

lemn –, potrivit testelor de admitere la Bauhaus)[102]. Nu toți viitori designeri au intrat la design de la prima încercare, mai ales că unii dintre ei nu erau pregătiți tehnic, deși aveau aptitudini; un exemplu este Alexandru Ghilduș, care a reușit la admitere după câteva încercări eșuate. Primele examene de admitere la Cluj constau în două etape cu probe eliminatorii – o zi de 12 crochiuri (3 obiecte arătate, 3 obiecte la vedere, 3 din memorie și 3 modele) și partea tehnică – geometrie descriptivă și perspectivă.

Concepută asemănător la București și Cluj, programa inițială de patru ani (opt semestre) a fost articulată după modelul Bauhaus.[103] Ea cuprindea cursuri de studiul culorii, desen, bazele designului, design-comunicații vizuale, design-produs-ambianță, design-lucrări în material (laborator), structuri tridimensionale, ergonomie, psihologia formei, modelare și machetare, materiale și procese industriale, estetică, marketing, istoria artei și a designului (curs special) etc. Ulterior s-a inclus și un an de specializare, asemănător unui master. Noul program de studiu a plasat studiul formei, culorii și desenului în centrul programei de învățământ, ca disciplină fundamentală pe care se bazează orice educație în domeniul artelor plastice.[104]

Virgil Salvanu va beneficia în 1971 de o bursă UNESCO acordată României (posibil pe fondul simpatiei occidentale generate de decizia lui Nicolae Ceaușescu de a nu participa la invadarea Cehoslovaciei în 1968) în design industrial în America, având ca temă organizarea și metodologia de design din SUA. El va vizita 22 de instituții de profil (inclusiv școala de la Chicago), de unde va aduce în 1971 documentație pentru programa școlară pe baza căreia ministerul va aproba programa Secției de Forme Industriale, inițiată de Iulian Crețu.[105] Totuși, școala de la București, fondată și condusă de Paul Bortnowski, funcționa deja din 1969, pe baza unor materiale documentare aduse tot din SUA (inclusiv lucrările conferinței ICSID din 1964), după cum s-a arătat în secțiunea precedentă. Astfel, se constată un mic decalaj temporal privind înființarea celor două Secții de Forme Industriale (București, 1969 și Cluj, 1971) și folosirea aceleiași surse de inspirație, modelul de educație american (probabil în contextul „dezghețului" care atinsese și România), deși ajunsă pe căi diferite la cei doi întemeietori, Paul Bortnowski și Virgil Salvanu.

Ștefan Șovăială, clasa Vladimir Șetran
Studiu de scaun (vedere față, spate, semiprofil), cu proiect de ergonomie
Creion colorat pe hârtie, nr. 32.127
FAD Design, Diateca UNArte

Aptitudinile pedagogice și gândirea în design manifestate de Bitzan și Șetran sunt descrise sugestiv de fostul student Alexandru Manu, acum el însuși profesor de design la Toronto, pentru care important a fost „stilul lor [Vladimir Șetran și Ion Bitzan], simțul estetic fără prea multe vorbe. Expresia preferată a lui Bitzan: ‚vopsește-o, domnule, în alb și pune-o pe perete'. Genial ca expresie de educație, în loc să spună: culoarea o distruge, eu vreau să văd numai forma obiectului."[106] Modul în care „se fura meserie" prin îndelungi corecturi la orele de atelier ținute de profesorul Bitzan (care nu teoretiza, ci făcea) a fost hotărâtor pentru studenții lui[107], care au învățat libertatea de a experimenta. Accentul se punea pe învățare și gândire în design ca disciplină practică, fără aluzii sau îndoctrinări ideologice (i.e. „design socialist"). Pedagogia în design practicată de Bitzan și Șetran, precum și amprenta formatoare a acestor profesori artiști asupra carierei multor tineri designeri sunt subliniate de Alexandru Ghilduș, absolvent al promoției 1978–1979.[108]

O nelămurire este modalitatea prin care se construia conținutul cursurilor teoretice (notele de curs, suporturile de curs). Ca ipoteză de lucru pentru București putem avansa ideea folosirii unor materiale de specialitate din străinătate (cărți, reviste) aflate în bibliotecile IAP și UAP, care erau conspectate, traduse, uneori publicate sub formă de recenzii sau chiar fragmente de traduceri (de exemplu, în cele câteva sporadice publicații – *Estetica Industrială (Design)*, apărute în perioada 1971–1973). Exemplele de obiecte de design erau reproduse sub formă de diapozitive și folosite ca suport vizual pentru curs sau

102 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

103 Interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

104 Alături de nucleul inițial de profesori, au mai predat la Secția de Design următorii: Gheorghe Achiței (Estetică), E. Pamfil (Psiho-sociologie), D. Popescu (Anatomie), (ing.) Mircea Ionescu-Muscel (Tehnologia materialelor plastice), ulterior director al ICIEP, (ing.) Mircea Ivănescu (curs electiv, probabil de Ergonomie), Gh. Dumitrescu (Marketing), A. Călinescu (Engleză), M. Stroe (Filosofie), I. Ardeleanu (Socialism științific), Gh. Berescu (Etică) etc., își amintește Decebal Scriba. Corespondență cu Decebal Scriba, mai 2012.

105 Mihnea George-Ciprian, Designul românesc

106 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

107 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2012.

108 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

atelier.[109] Am identificat, de asemenea, colecția integrală a revistei *Domus* din perioada 1969–1973 și a revistelor *Mobilia* și *Design*[110], la care era abonat Paul Bortnowski, în biblioteca sa personală.[111] Potrivit studentului Alexandru Manu, la acea vreme „Notele [de curs] sunt încă un mister nedezlegat... Predau pictori și arhitecți, deci oameni îndrăgostiți de formă și funcție, dar nu necesar cunoscători ai produselor sau ai comportamentului consumatorilor. Aceștia erau încă anii de pionierat ai profesiei, deci am avut o mare îngăduință."[112] Chiar și astfel, studenții nu aveau mijloacele necesare pentru o documentare profesională, fie în blocul socialist, fie în Occident. „Din păcate, neavând o documentare istorică adecvată, multe dintre lucrările noastre erau, de fapt, cópii (fără ca noi să știm) ale designului italian sau german din anii '60. După obiectele lui Joe Columbo, de exemplu, care a făcut cam tot ce făceam noi în școală, dar noi nu știam că erau deja făcute."[113] La Cluj, tot Virgil Salvanu este cel care a furnizat liste bibliografice, informații și contacte de specialitate, el desfășurând o activitate constantă de pregătire în design prin participarea, alături de Iulian Crețu, la manifestări și congrese internaționale ICSID (Kyoto, 1973). A fost consultant științific pentru revista *Estetica industrială*. Putem presupune că aducea documentație pentru cursuri și atelier și, de asemenea, folosea materiale de specialitate din străinătate (cărți, revistele *Domus*, *Novum* etc.)[114] existente la bibliotecă.

Planul de învățământ de patru ani, cele trei domenii, numărul de studenți (15) și primele proiecte de școală de design românesc din București sunt făcute cunoscute în Europa de Est prin revista est-germană *form+zweck* (*Fachzeitschrift für Industrielle Formgestaltung*), fondată de Institutul de Design Industrial din Berlinul de Est, care a funcționat regulat, ca periodic, între 1964 și 1989. În numărul din 1976, prof. arh. Paul Constantin prezintă Secția de Forme Industriale/Design de la București și proiectul EXPO-TRAIN de anul II, realizat de studenții Alex. Munteanu, Alex. Preiss și Iosif Szabo sub coordonarea profesorilor Ion Bitzan și Vladimir Șetran.[115]

Unii dintre foștii absolvenți consideră că în perioada anilor 1970–1980 metodele de lucru la atelier și rezultatele așteptate sublimau într-un fel de proces rigid bazat pe îmbunătățirea formei în contextul existent produse deja existente (așa cum Școala de la Ulm din anii '60 se axa programatic pe reprezentarea materialului, pe dominanța funcției și a simplității). „[...] rezultatele noastre erau modeste îmbunătățiri de formă, aplicate pe niște funcții pre-existente (scaune, föhnuri, aparate de tot felul, mobile de bucătărie etc.). Deci în loc să ‚re-gândim' (re-*think*) obiecte, noi le ‚re-*design*'. Mă refer la ce am fost învățați."[116]

Iar Marcel Puțureanu (Klamer), devenit student la design în 1976, după ce a absolvit școala STACO[117], unde cursurile de teorie urmau fidel linia Bauhaus, consideră că partea practică de la Secția de Design (axată tot pe modelul Bauhaus – realizarea de machete, prototipuri, teste, probe, experimente etc.) punea accent pe modelarea formei în detrimentul funcției.[118]

Structura învățământului de design, asemănătoare cu filosofia Bauhaus, este explicată de profesorul Bitzan cu ocazia colocviului „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social" (București, 1979). Conținutul programei educaționale trebuie să se axeze pe trei componente interdependente și corelate: partea artistică, adică lucrul cu elemente specifice pentru elaborarea formei produsului; partea practică, având ca scop familiarizarea cu materiale și tehnologii; partea teoretică, având ca

---

109 De exemplu, în Arhiva Diatecii UNArte/FAD apare o serie de fișe având ca obiect Istoria Designului – linguri de masă de secol XX (diapozitiv 18.512), paravan de joc creat de designerul italian Enzo Mari (sec. XX, diapozitive 18.462–18.464), scaunul Paimio pentru sanatoriu de Alvar Aalto (diapozitiv 78.698) etc.

110 *Mobilia*: revistă daneză de design de mobilier care a apărut între 1955–1984; *Design*: revistă britanică de design, editată în perioada 1949–1999 de Council of Industrial Design (azi Design Council).

111 Cu ocazia vizitei făcute în august 2012 la atelierul său din București, păstrat intact de familie.

112 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

113 *Ibidem*.

114 Interviu cu Alexandru Alămoreanu, decembrie 2012.

115 Paul Constantin, „Lehrplan in Experiment (Ausbildung S.R. Rumänien)," în *form+zweck*, nr. 5, 1976, pp. 46–47.

116 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie–august 2012.

117 Școala Tehnică de Arhitectură și Construcția Orașelor, școala postliceală de arhitectură unde se refugiau profesori și cei neadmiși politic la facultatea de arhitectură, apare în 1955 prin redenumirea Școlii Medii Tehnice de Arhitectură (înlocuind colegiul provenit din Școala de Arte și Meserii înființată în 1884), înființată prin *Reforma învățământului* din 1948. Vezi Ana Maria Zahariade, *Arhitectura în proiectul comunist. România 1944–1989/Architecture in the Communist Project. Romania 1944–1989*, București, Editura Simetria, 2011, p. 29; nota 42, p. 30.

118 Corespondență cu Marcel Puțureanu (Klamer), februarie 2013.

scop înțelegerea problemelor și operarea cu noțiuni abstracte în relație cu găsirea celor mai potrivite soluții în rezolvarea de probleme.[119] O dimensiune esențială a învățământului de design este experimentarea metodelor în rezolvarea de teme (*brainstorming*) și colaborarea interdisciplinară cu alte specialități pentru clarificarea problemelor.

Temele de atelier abordate la București erau diverse și în relație cu nevoile reale ale societății (mobilier modular, corpuri de iluminat pentru bucătărie, tacâmuri de menaj, instrumente și echipament medical, autoturism, autoutilitară etc.) și industriei (reorganizarea spațiului la Întreprinderea de Pompe Aversa etc.). Alte teme constau în: scaun de lucru din fibră de sticlă, uscător de păr, logo pentru Liniile Aeriene Române, sistematizare de bucătărie (cu toate mobilele și aparatura) etc.[120] Secția de Design era dotată cu un atelier de machete unde se lucra cu ustensile (cutter, fierăstrău, rașpel, creioane, glaspapir, șabloane, aerografe, letraset etc.) și materiale (plăci de ABS, diverse esențe de lemn, rășini fluide obținute din fabrici, ghips, prenadez, vopsea Duco, lac poliesteri, prenadez etc.) care au devenit din ce în ce mai greu de procurat înspre anii '80. La orele zilnice de atelier se lucrau de obicei machete nefuncționale prin prelucrarea materialelor, polizare, grunduire și vopsire[121]; în cadrul practicii studenții obțineau machete funcționale (anul II) sau piesa definitivă (anul III)[122].

Practica se făcea, pe cât posibil, în industrie și în instituțiile care ar fi avut nevoie de designeri, tocmai pentru a justifica necesitatea acestei profesii. Au existat și studii comandate de industrie Secției de Design.[123] De asemenea, diplomele de absolvire erau axate, în majoritate, pe teme sociale, dar și specifice industriei socialiste, fiind legate de realitatea existentă în industrie (materiale, tehnologii): mobilier urban (absolvent Decebal Scriba, 1973), rulotă (absolvent Eugen Nicolcev, 1973), aparatură electronică și componente electronice (absolvent Nestor Alexandru, coordonator arh. Ion Popa, 1978), mașină de frezat longitudinal (absolvent Cezar Șuteu, coordonator arh. Paul Bortnowski și ing. V. Bunescu, 1975)[124], recipiente pentru industria chimică (absolvent Marcel Puțureanu [Klamer], coordonator Ion Bitzan, 1989)[125] etc. Acolo unde era necesar, coordonarea proiectului de diplomă era făcută de profesori în colaborare cu specialiști din industrie, în general ingineri[126]. Deși se pare că s-a manifestat o preferință

Marcel Puțureanu (Klamer),
Recipiente pentru industria chimică
Lucrare de diplomă, coordonator
Ion Bitzan
Secția Forme Industriale, Facultatea
de Arte Decorative și Design,
IAP București, 1979/1980
Arhiva Marcel Klamer

119 Ion Bitzan, „Design-cultură-civilizație, definire, strategie, impact social", colocviu, în *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 32.

120 Corespondență cu Alexandru Manu, iulie 2012.

121 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2013.

122 Alba Delia Popa, „Secția de design", în *Arhitectura*, nr. 4, 1976, pp. 79–80.

123 Constantin Grigoruță, stud., „Studiu de design pentru produsele Întreprinderii de Echipamente Periferice București", contract cu IEPER București, coordonator conf. Ion Bitzan, IAP, 1975; Zoe Nedorizenco, „TAROM – echipament menajer", IAP, 1975; Viorel Rău, stud., „O fundamentare de marketing a studiului de design a corpurilor de iluminat pentru bucătării", îndrumător asist. V. Calboreanu, IAP, 1975. Arhiva UNArte, București.

124 Proiecte de diplomă aflate în Arhiva UNArte, București.

125 Arhiva Marcel Klamer, corespondență februarie 2013.

126 De exemplu, diploma cu tema „Ansamblu de montaj pentru film", absolvent Alexandru Preiss, promoția 1976, a fost realizată „sub coordonarea tovarășilor lector univ. Ion Bitzan, lector univ. Vladimir Șetran și cu sprijinul tovarășului ing. Coloman Ondrejcsik, șeful Laboratorului de Cercetări al Centralei ‚România Film'."

Dinu Dumbrăvician
Imagini de la diploma cu tema *Sistem de identitate vizuală și informare pentru ITC (Întreprinderea de Transport în Comun) Timișoara*
Coordonator Ion Bitzan, 1985
Arhiva Dinu Dumbrăvician

pentru designul de obiect, au existat și teme de diplomă axate pe design grafic, cum ar fi un sistem de identitate vizuală și informare pentru ITC (Întreprinderea de Transport în Comun) Timișoara (absolvent Dinu Dumbrăvician, coordonator Ion Bitzan, 1985) care s-a și realizat în practică.[127] Și la Cluj, temele de atelier aveau aplicare în practică (ventilator de masă, studii de forme pentru tacâmuri, panou de afișaj urban, mobilier pentru grădiniță[128] etc.), la fel și diplomele de licență (Alexandru Alămoreanu și-a finalizat studiile cu un proiect de targă mobilă pentru diverse spații în cadrul temei de reamenajare ambulanță, sub îndrumarea arh. Virgil Salvanu; Marius Sebastian, absolvent al Secției de Forme Industriale de la Cluj în 1980, pasionat de design, dar și de navigație, foarte talentat și cu o manualitate notabilă, a avut ca temă o ambarcațiune pentru croazieră[129]; Adrian Marian, absolvent în 1979, a conceput pentru licență mobilier de șezut[130] etc.).

Studenții efectuau perioadele de pregătire practică în întreprinderi industriale sau alte instituții ale statului (uzinele Electroargeș de la Curtea de Argeș, Electromureș, Sanex din Cluj-Napoca, uzinele Aversa și Autobuzul din București, Publiturism din Mangalia, Tarom), în care se făcea practica de specialitate în design, urmând linia de integrare a învățământului cu cercetarea în producție.[131] O dimensiune comună politicii de partid pe linie educațională și învățământului superior în design este legătura dintre design și cercetare, care accentuează și mai mult utilitatea profesiei și dă o direcție firească pentru acest domeniu – cercetarea[132] și inovația.

127 Interviu cu Dinu Dumbrăvician, ianuarie 2013; Dinu Dumbrăvician, „Design urban", în *Arta*, nr. 9, 1985, p. 25.

128 Virgil Salvanu, „Tendințe și realizări în design", în *Arhitectura*, nr. 1, 1979, pp. 88–90.

129 Virgil Salvanu în Mihnea George-Ciprian, Designul românesc.

130 Fișa lui Adrian Marian. Design, secția UAP, Dosar de primiri, 1986.

131 Document privind „Practica de studii și cercetări tehnologice an universitar 1973/1974", cu antetul Secției Design, Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu", Facultatea de Arte Decorative, București, Arhiva UNArte din București.

132 Aceasta survine extrem de pregnant pe fondul Legii privind integrarea învățământului cu cercetarea în producție (ordinul 1051/22 noiembrie 1976).

Diplomele primei promoții de absolvenți 1973–1974 de la București au fost prezentate la sediul Asociației Române de Marketing (AROMAR, fondată în 1971) din aripa nouă a clădirii Academiei de Studii Economice, acțiunea fiind continuată cu reuniuni AROMAR, „unde discuțiile erau axate în principal pe definirea statutului nostru profesional și relația dintre design și marketing”[133]. La prezentarea diplomelor au fost prezenți profesorii Paul Bortnowski, Anton Dâmboianu, Ion Popa, Hainoroc Constantinescu, arhitectul Mircea Corradino și absolvenții Decebal Scriba, Mihai Maxim, Cristian Tatoli și Antonio Albici. Din fotografiile care s-au păstrat, surprinzător, în arhiva lui Decebal Scriba, se pot observa pe fundal planșe cu diploma lui Mihai Maxim – recarosarea motoretei Mobra. „Tema a fost o motocicletă cu piese românești. [...] Era prima dată când un proiect era abordat până la ultima etapă, cea a stadiului de machetă.”[134] Se pare că o direcție de lucru era regândirea de către viitori designeri a unor obiecte de design care se produceau în România după proiecte semnate de colective de ingineri sau după licențe importate. Un rol decisiv în cariera studentului pe atunci Alexandru Ghilduș l-a avut profesorul Bitzan, care a insistat ca tema de diplomă să fie nu mobilier, cum dorea Ghilduș, ci „o lucrare la care te vei raporta toată viața”, o instalație de nitrurare ionică (durificare a pieselor din fontă și oțel), realizată pentru Institutul de Fizică și Tehnologia Aparatelor cu Radiații, unde studentul își făcuse practica.[135]

Paul Bortnowski
Susținerea diplomelor primei promoții de designeri, 1974, sediul AROMAR, ASE. Pe fundal se observă proiectul tehnic pentru recarosarea motoretei Mobra (diploma Mihai Maxim).
Arhiva Decebal Scriba

Profesorii încercau să țină pasul cu informarea din domeniul designului occidental și cu integrarea practică a designerilor în producție, atât cât se putea în contextul ideologic socialist. Utilitatea și calitatea (în domeniul informației de ultimă oră) educației în design de la București sunt interpretate diferit în funcție de contextul în care s-a exercitat profesia de designer. Alexandru Manu, emigrat în 1978, imediat după absolvire, își amintește că tocmai lipsa informației și a unei legături reale cu piața, producătorul și utilizatorii, precum și lipsa internalizării profunde a rolului social al designului l-au făcut să devină competitiv prin pregătire suplimentară și să reușească ca designer în Occident. El își amintește: „Ce lipsea cu desăvârșire în școala noastră era legătura dintre producător-distributor-client (consumator) și rolul social al designului (mai bine zis, potențialul designului de a juca un rol social și egalizator).”[136]

Și alți absolvenți ai școlii de design de la București, emigrați înainte de 1989, consideră că ceea ce au învățat a fost bun și foarte util în cariera lor din străinătate; educația primită la București a fost „enormă, mai ales prin abilitatea de a desena și reda obiecte și subiecte diverse”[137]. Mai mult, Mihai Maxim, absolvent al celei dintâi promoții, evidențiază felul în care profesorii din școală au reușit să

133 Corespondență cu Decebal Scriba, iunie 2012.

134 „Estetica Industrială și Evoluția RATB”, interviu cu Mihai Maxim, noiembrie 2010, disponibil la: http://www.zona3d.ro/01_corp_site/0001_start/07_interviu/03_mihai_maxim/01interviu_mihai_maxim_designer.htm, accesat la 4 aprilie 2011.

135 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012.

136 Corespondență cu Alexandru Manu, august 2012.

137 Corespondență cu Emil Huștiu (emigrat în Canada în 1982), iulie 2013.

transmită primilor studenți gândirea sistemică asupra designului (dezvoltată ulterior prin experiența din industrie): „Cred că meritul școlii a fost, în principal, formarea unui mod de gândire specific designului de a crea obiecte. Fie că era vorba de temele de atelier, de cursurile de specialitate sau documentarea în întreprinderi, întreaga activitate însemna, de fapt, exersarea unui sistem de înțelegere și abordare a problemelor produsului industrial cu care urma să ne confruntăm mai târziu."[138] Iar Decebal Scriba, de asemenea absolvent al primei promoții, crede că profesorii au reușit să se conecteze la realitatea internațională și să transmită studenților o parte din spiritul modernismului: „Dacă suntem însă de acord că atât experimentele de la Bauhaus, cât și școala americană de design în spiritul cărora am fost în bună parte formați integrau ideea/conceptul de modernism, atunci se poate spune că eram – cel puțin primele promoții ale Secției de Design – influențați între altele și de modernism."[139]

Considerații privind integrarea absolvenților de design în industrie

Utilitatea și calitatea învățământului de design erau validate teoretic în fața sistemului de stat socialist prin încadrarea tinerilor designeri în sectoarele industriei care necesitau o astfel de specialitate. Industria grea era prioritară și axată pe industria constructoare de mașini – utilaje și instalații, mașini-unelte, autobuze, tractoare, mașini agricole, mecanică fină, optică, electronică, electrotehnică; industria ușoară cuprindea îmbrăcăminte, încălțăminte, marochinărie, textile-imprimeuri, sticlă, ceramică, metal, jucării, articole de menaj și uz casnic, corpuri de iluminat, aparate electrice, aparate telefonice, ambalaje etc.

Statutul designerilor după absolvire nu era clar. Deși absolvenții aveau o pregătire generală în design, ei erau „integrați" prin repartizare în diverse sectoare industriale din toată țara, unde se confruntau cu probleme specifice, unii dintre ei ajungând să acopere câteva domenii ale industriei. Ei aveau deja contact cu problematica din perioada practicii studențești sau a contractelor încheiate de școli și onorate ca teme de atelier. Repartizarea se făcea în general în fabrici, întreprinderi și acele institute de cercetare din țară care aveau nevoie de designeri și care legitimau astfel necesitatea profesiei. În 1971 se înființează la București Institutul de Creație Industrială și Estetica Produselor (ICIEP), în cadrul Ministerului Industriei Ușoare, în care vor lucra mulți dintre absolvenți; ulterior, în 1975 (?), s-a dezvoltat în două centre pentru centrale industriale – Centrul de Estetică a Produselor din Industria Ușoară (CEPIU) și Centrul de Cercetare și Inginerie Tehnologică pentru Articole Casnice (CCSITAC), care se voia a fi un producător de modele omologate pentru industria socialistă.

În situațiile cele mai bune, în secțiile, grupele, atelierele sau departamentele destinate designului se realizau proiecte și prototipuri de design, care erau apoi omologate de ministere de specialitate și intrau în fabricație în diverse întreprinderi considerate beneficiare. Ele erau destinate fie industriei interne, fie exportului[140], fie utilizatorilor casnici. De exemplu, Mihai Maxim a conceput, se pare, primul aragaz (mașină de gătit) electric din țară executat de Întreprinderea de Stat „Metalica" din Oradea (1978)[141], Constantin Marinescu a conceput un proiect inteligent de echipament școlar ESCOL destinat serializării industriale (1974), Cezar Șuteu și-a desfășurat activitatea în aeronautică ca cercetător la INCREST (Institutul Național pentru Creație Științifică și Tehnică), unde a făcut și studii de ergonomie pentru simulatoare de zbor, iar Alexandru Ghilduș a avut șansa de a lucra într-o industrie – cea electronică, în cadrul Întreprinderii Optice Române (IOR) – care a beneficiat de tehnologie avansată, materiale și comenzi pentru export, unde a excelat în proiectarea de produse intrate în fabricație (microscoape didactice, diaproiectoare etc.)[142]. Aportul designerului Dragoș Gheorghiu la crearea de instrumente și echipamente medicale, intrate în producție de serie, a fost unul important și singular[143].

---

138 Cristina Sabău, interviu cu Mihai Maxim, în *Design Buletin*, nr. 1, 1997, p. 20.

139 Corespondență cu Decebal Scriba, mai–iunie 2012.

140 O platformă de coagulare a profesiei și încercare de a atrage contacte și contracte cu străinătatea a fost Centrul Român de Design (CRD). Prin înființarea CRD în 1979, odată cu înființarea Secției de Design a UAP, cu rolul de a promova calitatea produselor, se recunoaște oficial existența autonomă a disciplinei și profesiei care a ajuns într-o etapă „organizată, potrivit metodologiilor de cercetare-proiectare de produs". Extras din colofonul primului număr bilingv, româno-englez, al revistei *D(esign)*, nr. 1, 1979, o platformă de informare a CRD.

141 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 34.

142 Interviu cu Alexandru Ghilduș, septembrie 2012, și afiș-pliant pentru expoziția *Design Alexandru Ghilduș*, Simeza, București, 2–24 august 1984 (colecția autorului).

143 Fișa lui Dragoș Gheorghiu, Design, secția UAP/Dosar de primiri, 1986, arhiva Alexandru Ghilduș.

Asalosz Geza
Troleibuz
Arta, nr. 11–12, 1979, p. 10

Marina Theodorescu Rusu
Set de doze porțelan
Secția UAP Design
Dosar de primiri, 1986

Au existat încercări de creare și execuție de produse „originale românești", unele pe linia comenzii de partid, cum ar fi proiectul mașinii populare de foarte mic litraj *Dacia 500 Lăstun* (un proiect costisitor, la care a lucrat un colectiv complex, eșuat din lipsă de materiale și tehnologie, omologat forțat în 1986), a cărei caroserie a fost proiectată de Radu Teodorescu (absolvent la București în 1979, angajat la Institutul de Cercetare Științifică și Tehnologică pentru Industria Construcțiilor de Mașini – ICTCM, Institutul Național de Motoare Termice –INMT), iar designul de interior a fost gândit de Adrian Marian (absolvent la Cluj în 1979).[144]

Totuși, majoritatea rămâneau la stadiul de prototip și de proiect tehnic, devenind într-un fel proiecte experimentale și „proiecte de sertar". Alți designeri lucrau obiecte unicat sau serii mici pentru Fondul Plastic, asemenea artiștilor[145] și/sau eșuau în ateliere unde desenau grafice, realizau machete de produse pentru promovare la expoziții și târguri de profil[146], executau panouri de expoziții cu realizările industriei sau întocmeau studii aride de tendințe.

Concluzii

Apariția învățământului superior de design în România și folosirea terminologiei adecvate se leagă de „deschiderea" pe care partidul comunist s-a îngrijit să o inoculeze în toate mediile sociale timp de un deceniu (1964–1974). Ea a fost în conjuncție cu legitimarea profesiei de designer în România socialistă, la care au contribuit eforturile arhitecților de educație modernistă, ale specialiștilor din domeniul artei și ale reprezentanților oficiali (care au promovat noțiunea de design în legătură directă cu industrializarea socialistă), convinși de necesitatea designului pentru industrie și calitatea vieții.

Programa de învățământ s-a inspirat din modelul pedagogic de la Bauhaus, fiind articulată pe studiul formei, iar tatonările perioadei de început, legate de tipul de învățământ (artistic, tehnic, de arhitectură) în care să funcționeze școala de design reflectă problematica internațională. Resursele pedagogice puse în joc de arhitecții și pictorii care predau la secțiile de Forme Industriale din cadrul institutelor de artă din București și Cluj puneau accentul pe învățarea prin observare, experiment de atelier și gândire în design, mai puțin pe teoretizarea procesului de design propriu-zis. Felul în care se învăța studiul formei a parcurs drumul de la relația funcție-formă, în anii de început, până la o rigidă remodelare a formei în anii '80, potrivit unor foști studenți. Deși specializarea la absolvire era una generală, totuși profesorii formau studenți pe cele trei zone de design decantate în urma experimentului Bauhaus și transpuse în educația de design postbelică (design de interior, design grafic și design de produs).

144 Vezi fișele de primire în Secția de Design a UAP pentru Radu Teodorescu și Adrian Marian, Design/secția UAP/Dosar de primiri, 1986, arhiva Alexandru Ghilduș.

145 Ca să-și suplimenteze veniturile și să aibă un statut care să-i legitimeze în fața sistemului. De exemplu, dezamăgit după doi ani de lucru (1987–1989) la Biroul de Design al Institutului de Cercetare Științifică și Inginerie Tehnologică pentru Mașini-Unelte Titan (ICSITMU Titan) din București, unde se carosau și vopseau utilaje pentru TIBCO, Dinu Dumbrăvician demisionează în vara lui 1989 în speranța că va câștiga suficient lucrând pentru Fondul Plastic (brățări, cercei etc.). Alți absolvenți de design, precum Marcel Puțureanu (Klamer), produc pentru Fondul Plastic articole de vestimentație din piele (sandale, genți, veste etc.).

146 Cristian Chește a lucrat la Combinatul de Utilaj Greu de la Cluj (1984–1990), unde a executat macheta unei prese de ambutisat și de mașini. Interviu cu Cristian Chește, decembrie 2012.

Cu toate acestea, putem afirma că absolvenții și specialiștii de design reprezintă o minoritate în raport cu societatea vremii. Reprezentanții ei s-au străduit să explice semnificația și să promoveze utilitatea designului, atât către cei care lucrau în industrie și aveau capacitate relativă de decizie, cât și către masa oamenilor muncii.

Se identifică o tensiune între profesii care se întâlnesc la granița designului: arhitecți, autoidentificați istoric cu elita profesională și culturală, artiști, identificați ca elită creatoare, care au acum o utilitate socială pusă în slujba maselor. Designul ca profesie se naște din acest melanj productiv, ținând cont de relația cu profesiile de graniță și de constrângerile de discurs ideologic. Nu a existat o tradiție pre-socialistă în design, de la care să se revendice sau pe care să o nege și pe ale cărei fundamente să clădească.[147] În funcție de experiența individuală bazată pe realizarea ciclului întreg al designului (creator-producător-utilizator), în rândul celor care au lucrat ca designeri în industria socialistă se conturează voci contradictorii referitoare la existența sau inexistența practicii în design din România.

În contextul designului practicat în alte țări socialiste, situația României este una individualizată, în absența unei tradiții. Mai mult, cei cca 300 de designeri absolvenți au lucrat în și pentru industrie, unii au proiectat chiar pentru utilizatori obișnuiți, în contextul bizar în care au existat voci ale unor tineri designeri români, precum Alexandru Ghilduș și Mihai Panduru, care au menționat public la un colocviu din 1979 dedicat designului problema paradoxală a neincluderii în nomenclatorul de profesii a meseriei de designer, din moment ce „învățământul pregătește designeri și economia națională are nevoie de ei"[148].

Sistemul economic centralizat funcționa în baza unei economii non-concurențiale, axate pe un plan cincinal întocmit de instituții socialiste, fără corespondență cu realitatea și nevoile oamenilor. În acest context non-concurențial, de cerere artificială și ofertă dezechilibrată, puținii designeri care lucrau în industria românească socialistă proiectau, cu resurse și tehnologii precare, ceea ce le „comanda" sistemul centralizat, care în majoritatea cazurilor era incapabil să-și producă propria cerere.

Educația și practica în design din România socialistă au încercat să se conecteze la realitatea internațională, ridicându-se mereu oficial problema sincronicității și, neoficial, cea a faptului că designul nu poate compensa precaritatea resurselor materiale și deficiențele tehnologice dintr-un sistem economic destructurat. Din această perspectivă, preocuparea și eforturile depuse în școală, cât și în practică erau îndreptate nu atât către practicarea designului „socialist" (o construcție abstractă, creație a ideologiei care impregna viața cotidiană, căreia nu îi corespundea o pedagogie specifică și de care cei apropiați profesiunii nu erau conștienți), ci către practicarea onestă, cu adevărat, a profesiei.

147 Deși Iulian Crețu și Virgil Salvanu au încercat să susțină un fel de primordialitate și continuitate cu școlile de arte și meserii prin intermediul mitologiei brâncușiene: „Unele școli românești de arte și meserii au fost printre primele în Europa care în mod științific, sistematic, au format specialiști și au promovat elementele de bază ale relației dintre artă și industrie, dintre util și frumos. Marele precursor al sculpturii moderne, Constantin Brâncuși, a oferit tezaurului mondial artistic lumea de forme proprii poporului român. El a fost elev al unei școli de arte și meserii românești la sfârșitul secolului trecut și a devenit designerul [sic!] care a creat în ‚păsările sale măiastre' primele forme aerodinamice." Iulian Crețu și Virgil Salvanu, „Designul în ambianța estetică a României contemporane", în *Estetica industrială*, nr. 1, 1974, pp. 49–50.

148 *Arta*, nr. 11–12, 1979, p. 32.