

CAFA

desígnio

5

mar 2006

issn 1806-2741

revista de história da arquitetura e do urbanismo

textos

Área de Concentração de Pós-Graduação

História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo

ANIMA BILIME

FAU-USP

O INSTITUTO DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO MUSEU DE ARTE MODERNA (MAM) DE SÃO PAULO DOS ANOS 1950*

Ethel Leon

Resumo

Possíveis razões para a curta existência e para o fechamento do Instituto de Arte Contemporânea do Museu de Arte de São Paulo (MAC) são debatidas, apesar de a genealogia declarada dos fundadores da escola estender-se à Bauhaus Dessau e ao Institute of Design de Chicago. Aponta-se para a hipótese de a escola ter tido curta duração por não ter qualquer utilidade para as indústrias paulistas, cujos responsáveis apoiavam-se em mentalidade alheia ao universo do projeto como campo de inovação, que exclui o procedimento da cópia e depende de nível intelectual elevado.

Abstract

Possible reasons to the brief existence and the closure of Museu de Arte de São Paulo's Instituto de Arte Contemporânea (Contemporary Art Institute) are debated starting from declared genealogy of the school founders to Bauhaus Dessau and Institute of Design, Chicago. Hypotheses of the school's short term is its non-usefulness to industries of São Paulo, whose entrepreneurs were not aware of design as a field of innovation which excludes the copy as an industrial procedure and depends on elevated intellectual level.

* Trabalho final apresentado à prof. Maria Irene Szmrecsanyi na disciplina Necessidades Populares e Consumo Cultural, do curso de pós-graduação da FAU-USP. Agradeço à professora sugestões aqui desenvolvidas.

1. Maria Cecília Loschiavo dos Santos menciona o IAC em sua tese de doutorado *Tradição e Modernidade no Móvel Brasileiro. Visões de Utopia na Obra de Carrera, Temiero, Zanine e Sérgio Rodrigues*, FAU-USP, 1993. Lucy Niemeyer, ao estudar a ESDI (*Design no Brasil, Origens e Instalação*, Rio de Janeiro: 2AB, 2000), cita o IAC, a partir de matéria sobre Pietro Maria Bardi assinada por mim na revista *Design & Interiores*. Não há livros de história do design brasileiro e mesmo o texto de Júlio Katinsky publicado por Walter Zanini em sua *História da Arte no Brasil* não faz referência ao IAC, embora fale da escola do MASP. A única análise mais detalhada de um programa do IAC que conheço está no livro de Marlene Acayaba, *Branco e Preto* (São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994) em que é analisada a proposta de curso de Composição de Jacob Ruchti.

O Instituto de Arte Contemporânea foi a primeira escola de *design* no Brasil. Anunciada em 1950 por Pietro Maria Bardi, funcionou no Museu de Arte de São Paulo de 1951 a 1953. Com apenas trinta vagas e um programa completamente inovador no quadro da chamada educação artística, tem recebido pouca atenção dos estudiosos de *design*¹ que, recentemente, passaram a citá-la, reparando a histórica injustiça de considerar a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), fundada no Rio de Janeiro em 1963, como a primeira escola de *design* do Brasil. Apesar de sua curta duração e de seu pequeno número de alunos, o IAC teve grande vigor, se considerarmos que entre seus alunos estavam muitos daqueles que formariam um campo específico de trabalho e que também seriam fundamentais na definição ideológica do papel do *designer*, além de partilharem um saber racionalista. Pois perfilam-se entre os estudantes do IAC Alexandre Wollner, Emilie Chamie, Maurício Nogueira Lima, Antonio Maluf, Ludovico Martino, Irene Ruchti, Estella Aronis, Attilio Baschera, Aparício Basílio da Silva entre outros.

Muita são as questões suscitadas pela fundação, pelo programa e pelo desempenho dessa primeira escola de *design* brasileira. Nesse

trabalho, proponho-me a acenar para algumas delas que dizem respeito à sua curta duração, já que, a rigor, a escola tinha um projeto de curso de quatro anos, que não chegou a completar. Ou seja, a primeira turma da escola, que ingressou no curso em 1951, não conseguiu concluí-lo. Apesar disso, é opinião unânime, entre seus participantes, a enorme importância que a escola teve em sua formação.² Para alguns, tratou-se da única escola profissional cursada. Para outros, que fizeram novos cursos posteriormente, tratou-se de uma importante bagagem teórico-prática, que pavimentou a base de uma prática profissional de *design* no Brasil.

A base do pensamento de Bardi para a formação do IAC parecia adequada à pujança industrial demonstrada por São Paulo nos anos que se seguiram ao final da II Guerra. No texto intitulado *Uma Escola de Desenho Industrial no Museu*, Bardi anuncia a inauguração da escola com as seguintes palavras:

O Masp inaugurará uma escola de Desenho Industrial especialmente dedicada aos jovens que desejam se iniciar nas artes industriais. O Desenho Industrial no Brasil ainda está para ser feito e enormes possibilidades defrontam-se para todos aqueles que, dedicando-se a este ramo de atividades, saberão acompanhar o espírito nitidamente contemporâneo de nossa época adaptando as mesmas linhas estéticas das artes puras às assim chamadas artes aplicadas e criando uma correspondência (sic) de valores estéticos entre umas e outras de forma que a atividade das primeiras não continue despreendida das necessidades e utilidades diárias da vida prática, mas engendre uma visão de conjunto harmoniosa de todas as artes dentro de uma concepção orgânica (sic).³

Num outro texto de Bardi, sem data, lê-se:

Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.

Ou, ainda, como publicado no Diário de São Paulo, em fevereiro de 1951:

São Paulo, como cidade tipicamente industrial, é a que oferece grandes possibilidades de concretizar esse empreendimento (o IAC), pois uma escola com tais objetivos tem que viver forçosamente em paralelo com as indústrias, a exemplo do que foi feito pela 'Bauhaus' na Alemanha (Diário de S. Paulo: 28/02/1951).

Jacob Ruchti esclarece, em artigo publicado na revista *Habitat*, que

O curso do I.A.C. em São Paulo é uma adaptação (sic) às nossas condições e possibilidades do célebre curso do Institute of Design de Chicago, dirigido pelo arquiteto Serge Chermayeff (sic), e fundado em 1937 por Walter Gropius e Moholy-Nagy como uma continuação do famoso Bauhaus de Dessau. O I.A.C. representa portanto em São Paulo – de uma maneira indireta – as principais idéias da Bauhaus, depois de seu contacto com a organização industrial norte-americana (Ruchti, Jacob, 1951: 62).

O texto a seguir explicita melhor a aproximação com a indústria norte-americana:

Surgiu então a famosa 'Bauhaus' com Gropius, Breuer e outros, a escola de desenho industrial criadora de inúmeras soluções novas que hoje nos são familiares como as cadeiras de tubo de aço, móveis de aço etc. Depois os americanos continuaram e desenvolveram essa experiência no conhecido Institute of Design de Chicago, chefiado por Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus.... Todas essas iniciativas não podem passar ignoradas no Brasil, principalmente em São Paulo, grande centro industrial. Hoje a arte não pode mais ser vista como especialidade de um grupo fechado. Ela tem que ir ao encontro dessa transformação da fisionomia do mundo feita pela indústria e nas mesmas proporções (Diário de São Paulo, 8 de março de 1950).

Se a escola era tão boa, segundo seus ex-alunos; se estava ancorada no Masp, instituição que não parou de crescer em importância cultural no cenário brasileiro⁴, se seu programa se baseava

2. Emilie Chamie, Estella Aronis, Ludovico Martino, Luz Hossaka, Alexandre Wollner e Irene Ruchti relataram a importância da escola na sua formação em depoimentos à autora.

3. Os textos de Pietro Maria Bardi citados nesse trabalho são manuscritos ou datilografados e se encontram no arquivo do MASP, a maioria deles sem data. Há alguns deles que se encontram repetidos tais quais em jornais pertencentes aos *Diários Associados*, sem assinatura. O professor Flávio Motta, em entrevista à autora, confirmou que os quadros dirigentes do MASP tinham espaço fixo nos jornais de Chateaubriand.

4. Não é bem assim. De alguns anos para cá, o Masp está em franca decadência...

na necessidade de responder à crescente industrialização de São Paulo nos anos 1950; se havia clareza programática de seu fundador, Pietro Maria Bardi, dos laços que a escola deveria constituir com a indústria, o comércio, os serviços e as novas instituições culturais, por que ela não vingou?

Dentre as iniciativas do Masp daquele período esteve a constituição de uma Escola de Propaganda, que deu origem, posteriormente, à Escola Superior de Propaganda e Marketing, autônoma. Ou seja, mesmo que o Masp tenha-se desobrigado a dar continuidade a um projeto pedagógico, tal projeto encontrou pouso em outras instituições e seguiu sua rota, tornando-se centro formador de profissionais de uma atividade fundamental do capitalismo: a publicidade.

E o *design*? Não seria atividade fundamental? Não viveu um crescimento extraordinário dos anos 1950 até hoje? Não passou a fazer parte da formulação de políticas industriais de países como a Inglaterra, a Espanha, a China, o Japão, a Coréia do Sul e tantos outros? Não foi motor de reconstrução industrial do pós-II Guerra Mundial na Itália e, em parte, na Alemanha, independentemente de ações oficiais? Não se estendeu na abertura de escolas e escritórios nos Estados Unidos? Por que no Brasil, apesar da iniciativa de Bardi, apesar de uma base industrial, apesar dos avanços da arte, o *design* não se tornou parte da estratégia de desenvolvimento econômico? Talvez esta seja a pergunta mais profunda a ser feita para entender a não-vigência do IAC. No entanto, antes de chegar a ela, gostaria de examinar algumas hipóteses.

IAC anticapitalista?

A primeira delas diz respeito às relações de tensão que poderiam existir entre uma escola artisticamente avançada e o ambiente no qual esta se inseriu, a exemplo do que ocorreu com a própria Bauhaus Weimar, Dessau e Berlim.

O IAC foi um empreendimento pioneiro no Brasil, que visava formar um saber de novo tipo, artistas para a indústria. Teve como referência a

escola Bauhaus, da segunda fase, quando funcionou na cidade de Dessau, na Alemanha, abandonando, nesse período, o ideário místico e expressionista de sua implantação, na cidade de Weimar. Em Dessau, sob a direção de Walter Gropius e, mais tarde, de Hannes Meyer, a escola buscou formar artistas para a indústria dentro de um ideário técnico-produtivista, que não abria mão do rigor formalista⁵.

Depois do fim da Bauhaus, com a emigração de muitos de seus professores para os Estados Unidos, a escola de *design* situada em Chicago – Institute of Design de Chicago – tornou-se a herdeira do ideário da Bauhaus.

No entanto, o sentido da produção da arquitetura e do *design* modernos nos Estados Unidos alterou-se profundamente. Na Alemanha, a Bauhaus decantou as vanguardas artísticas do começo do século XX, empenhada, ao mesmo tempo, numa radical quebra de padrões escolares herdados da Academia. Ou seja, tornara-se uma escola em que a divisão entre arte e artesanato era profundamente questionada. Apesar de ter como horizonte a produção industrial e, para esse sentido dirigir boa parte de suas pesquisas, trazendo para o campo de experimentos materiais barateados pela II Revolução Industrial, como o aço utilizado em projetos de mobiliário, a Bauhaus reconhecia a cultura artesanal como depositária de um saber indispensável ao projeto de artefatos industriais. Nesse sentido, fundava seus ensinamentos em oficinas artesanais, que ocupavam seus estudantes tanto quanto o aprendizado teórico ligado às formas (Argan, 1988: 42).

Nos Estados Unidos, quando as vanguardas européias foram descobertas pelo MoMA e pelas elites, tratava-se de empunhar uma bandeira estética adequada à grandeza das grandes corporações capitalistas. Se a Bauhaus, na Alemanha, fora perseguida, durante todo o tempo de sua existência, pelos conflitos político-sociais da sociedade alemã do período, e era vista, com frequência, como célula de “bolcheviques”, tanto pelas administrações locais, como pelo governo nazista, a partir de

5. É extensa a bibliografia sobre a Bauhaus. Anoto aqui, pela riqueza documental o texto de DROOSTE, Magdalena/ Bauhaus archiv. *Bauhaus 1919-1933*. Köln., Taschen, 2002. Para uma apreciação crítica dos períodos Weimar e Dessau, vale a pena consultar SOUZA, Pedro Luiz Pereira de. *Notas para uma História do Design*. Rio de Janeiro: 2AB, 1998.

1932, nos Estados Unidos, a escola tornou-se o "estilo Bauhaus", devidamente domado e colocado a serviço da racionalidade instrumental capitalista das grandes corporações.

O IAC, ao se fundamentar na Bauhaus Dessau e no Instituto de Chicago, montou uma escola subordinada às necessidades da indústria, alheia a clamores da social-democracia de esquerda alemã. Acrescente-se a essa filiação a Dessau, a admiração que Pietro Maria Bardi manifestava em seus cursos e nos contatos com os estudantes do IAC pelo *designer* franco-americano Raymond Loewy, considerado o maior expoente do *styling* e considerado o modelo pioneiro de uma relação *design*-indústria que se constituiria a partir dos anos 1930 nos Estados Unidos. Loewy, entre outros atributos, é reconhecido como o *designer* que moldou um padrão de relacionamento comercial com empresas e que inaugurou ou validou um discurso do *design* como instrumento de *marketing*, de sucesso de vendas, ou seja, de seu papel na obtenção de lucros.

Esse amálgama referencial operado por Bardi no IAC afasta qualquer hipótese de a escola não ser aceita por qualquer postura anticapitalista pelos meios industriais paulistanos. Em um dos escritos guardados pelo arquivo do MASP e assinados por Pietro Maria Bardi lê-se:

Será solicitada também a colaboração dos industriais que demonstram interesse pelo "desenho" de suas produções, atualizando os padrões de seus produtos dentro de um gosto essencialmente (sic) contemporâneo sem se fossilizarem em tipos e estilos obsoletos. Lamentavelmente o problema do desenho industrial atualizado ainda está em seus primórdios. Muitos industriais continuam produzindo em série objetos que obedecem a um gosto passado, responsabilizando-se pelo baixo nível artístico que caracteriza o gosto do público. O Instituto de Arte Contemporânea pretende dar uma unidade às manifestações estéticas da vida hodierna ensinando a modelar, desenhar, compor graficamente, formar tecidos, forjar cerâmicas, vidros, dentro de um espírito de progresso sempre atualizado.

Ou ainda:

Assim sendo, decidiu o Museu criar um Instituto de Arte Contemporânea que funcionará com caracter essencialmente didático destinando-se a formar técnicos em assuntos como cerâmica, artes gráficas, tecelagem, metais, mobiliário, bordados, esmaltes, jardinagem, desenho, pintura e plástica em geral adaptados para fins industriais. Funcionando em conjunto com o próprio Museu tem a escola a vantagem (sic) de valer-se de todo o material didático, da coleção de fotografias, objetos originais biblioteca especializada.

Não visa a escola criar artistas, mas sim orientar os jovens com uma preparação técnica e artística bem dirigida, no sentido de dar-lhes a possibilidade de trabalhar, criar e contribuir para o incremento da indústria em geral dentro de um espírito e um gosto apuradamente contemporâneos.

Bardi empunhava a bandeira de uma atualização cultural dos industriais. Em nenhum momento de seu discurso há qualquer referência a um caráter utópico do *design*, seu papel democratizador, bandeira que viria a ser empunhada pelos dirigentes da escola de Ulm.⁶

Vale lembrar que, depois da Bauhaus e suas "recriações" nos Estados Unidos, o IAC era talvez a primeira iniciativa de dar continuidade a um ensino que combinasse arte e técnica em grande estilo. Fazia parte de um programa pedagógico que se assentava na criação de um acervo internacional de arte no MASP, amparado por exposições temporárias de arte contemporânea e por iniciativas pedagógicas diversas, dentre as quais os cursos livres de desenho e gravura. A idéia das formas universalmente preciosas, capazes de informar o projeto estético, seja no plano da arte, seja no plano da 'arte aplicada' se materializava na chamada Vitrine das Formas do MASP.

Estão expostas nesta vitrine desde a curiosa raiz de uma árvore até o último tipo de máquina de escrever Olivetti, passando-se pelos vasos egípcios, gregos, florentinos etc.; a máquina de escrever ali se apresenta

6. O *design* como disciplina ética está na origem do pensamento de muitos. Pode-se citar aqui a matriz dessa concepção com William Morris, que seguramente repercutiu em Henry van de Velde e em Walter Gropius. Nos anos 1970, o teórico do *design* ambiental Victor Papanek retomou esse tipo de pensamento. Contemporaneamente, além de jovens *designers* vinculados ao *ecodesign* ou ao *design* social, encontramos os escritos de Enzo Mari que se referenciam na crítica implacável do *design* como instrumento de gerar consumo, guardando referências utópicas do pensamento de Morris.

como um típico exemplo das possibilidades estéticas de um produto industrial, que foi devidamente projetado por um desenhista industrial (Wollner, 2003: 49).

Tratava-se, portanto, de dar às formas cotidianas o mesmo estatuto da produção artística.

IAC – moderno demais?

Uma segunda hipótese para entender a curta duração da escola seria uma modernidade “excessiva” de seu conteúdo. A visão moderna, universalizante de Bardi, que convenceu Chateaubriand a não montar um museu tradicional como o de Belas Artes no Rio de Janeiro, poderia ser difícil de absorver por nossas elites acanhadas culturalmente?

Quero fazer um museu de arte antiga e moderna” dizia Chateaubriand a Bardi. Ao que o jornalista que nos anos 20 foi redator do *Corriere della Sera* retrucou: “Arte não é antiga nem moderna. A arte está em tudo, nas ruas. Faça um museu de arte, o MASP” (Leon, 1990: 65-69).

Nossas classes dirigentes pareciam absorver muito bem as idéias modernas no campo da arte e da arquitetura. O projeto moderno desenvolvia-se no Brasil e, especialmente em São Paulo, de forma exemplar. O IAC foi pensado e efetivado no mesmo período em que se desenrolavam as ações de comemoração do IV centenário da cidade, tão bem estudadas por Maria Arminda do Nascimento Arruda (2001: 71-104). A abertura da escola se deu no mesmo ano da realização da I Bienal de Artes. Ou seja, o *aggiornamento* cultural, amparado no desenvolvimento industrial, da cidade parecia o cenário perfeito para a instalação de uma escola de *design* industrial. E também, os preceitos do IAC o aproximavam da arte construtiva, que teve extraordinária penetração nos meios artísticos brasileiros do período, e se ancoravam também na metropolização/industrialização do país.

Como observou Ronaldo Brito,

as ideologias construtivas estão organicamente ligadas ao desenvolvimento cultural da América Latina no período de 1940 a 1960. Encaixavam-se com perfeição os projetos reformistas e aceleradores dos países desse continente e serviram, até certo ponto, como agentes de libertação nacional frente ao domínio da cultura européia, ao mesmo tempo em que significavam uma inevitável dependência a ela. A pergunta óbvia é a seguinte: de que maneira poderiam servir à emancipação cultural desses países frente às suas tradições colonizadas? Uma resposta possível diz respeito à aspiração tipicamente construtiva de planejar o ambiente social segundo os moldes de uma racionalização modernizadora que entrava sistematicamente em choque com a mentalidade vigente e colonizada. E, mesmo que essas modernizações tivessem um caráter basicamente capitalista, implicava a formação de quadros nacionais, aptos a equacionar as soluções adequadas à realidade local’ (Brito, 1977: 303).

No dizer de Júlio Katinsky, referindo-se ao concretismo :

Na verdade, os concretistas, com uma defasagem de dez anos, também procuraram satisfazer um anseio de “atualidade” de pequena parcela da classe média paulista, frente ao ambiente apático da província, igual como os integrantes da ‘família artística’, e como tais são a continuação necessária do esforço paulista para instituir a arte na cidade (Katinsky, 1977: 329).

A atualização cultural, a superação do provincianismo também fazia parte do programa do IAC, conforme se pode ler nas notas redigidas por Bardi:

Pois bem, sim, o Museu de arte criou a escola de arte contemporânea com o intento de criar qualquer coisa de antidiletante, de especializado, com o intuito de colocar o grande problema do equipamento doméstico (leia-se móveis, tecidos, objetos) sobre bases ‘humanas’ e morais, procurando endereçar os responsáveis pelos objetos basilares da vida do HOMEM

7. BRITO, Ronaldo. “As Ideologias Construtivas no Ambiente Cultural Brasileiro”. In *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte*, coordenação de Aracy A Amaral, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna; São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1977.

(leia-se móveis, tecidos, objetos) que tanto influenciam na sua formação psíquica e moral dos indivíduos, em um sentido honesto e correspondente aos tempos.

Em poucas palavras, criar uma classe de desenhistas industriais especializados, libertando a humanidade da classe dos tapeceiros especuladores, dos fabricantes de móveis de bom mercado e dos 'decoradores'⁸ (Bardi, s/ data).

Sua conexão com o movimento concreto fica evidente nas palavras de Alexandre Wollner:

Os artistas do movimento de arte concreta em São Paulo, por meio do Manifesto Ruptura e da exposição de 1952, romperam com o domínio cultural francês – embora, já em 1951, [ano] inaugural do IAC, Lina Bo Bardi e Jacob Ruchti houvessem se antecipado ao contexto do manifesto. E assim nós, Maurício Nogueira Lima, Antônio Maluf, Emilie Chamie e eu, seus alunos, participantes do movimento de arte concreta, nos tornamos pioneiros no campo do design (Wollner, 2003: 59).

E também:

O movimento da arte concreta dos anos 50 teve o poder de modificar o comportamento dos artistas, fazendo-os participar de projetos a serviço das necessidades comunitárias, transformando-os em designers. As idéias da Bauhaus e, aqui no Brasil, a criação do IAC, agregadas ao interesse participativo dos artistas concretos (pintores, escultores e poetas) e à própria mudança da mentalidade de liberdade do expressionismo abstracionista para a atitude de rigor e objetividade da arte concreta, deram origem a um dos movimentos mais importantes de nossa cultura. No meu entender, mais importante e amplo do que a Semana de Arte Moderna de 1922 (Wollner, 2003: 59).

Já se haviam passado dez anos desde que uma mostra de arte fora montada dentro da Feira Nacional das Indústrias. Em 1941, conforme relata Paulo Mendes de Almeida, o pintor Quirino da Silva esteve à frente de uma mostra de arte

realizada na Feira Nacional das Indústrias, o 1º Salão de Arte.

Era, pois, sem dúvida, qualquer coisa de inédito o acontecimento, significando que os homens da produção, os homens da indústria e do comércio, os homens de negócios, em suma, vinham ao encontro dos artistas, propiciando-lhes, dentro de sua organização, um lugar para uma parada das artes plásticas... (Almeida, 1976: 185-188).

Em 1951, São Paulo já tinha dois museus que apresentavam exposições de arte moderna, MASP e MAM. Já se faziam cartazes de feição construtiva para instituições e iniciativas culturais. O IAC não destoava, portanto, do conjunto de iniciativas culturais que pareciam colocar o Brasil na rota da contemporaneidade.

IAC – escola sofrível?

Uma terceira hipótese de trabalho é a de que o IAC tenha sido uma escola acanhada, incapaz de dar boa formação a seus estudantes.

Em primeiro lugar, é importante destacar que o IAC foi aberto no mesmo período em que a escola de Ulm (Hochschule für Gestaltung Ulm) estava sendo pensada por um coletivo do qual fazia parte Max Bill. Ou seja, a pertinência de uma escola que atendesse a indústria e que retomasse alguns preceitos bauhausianos se confirmaria na derrotada Alemanha. O design industrial e gráfico soava estratégico para a reconstrução de um saber industrial "made in Germany".

Não houve laços entre as duas escolas, pois Ulm abriu suas portas em 1954, quando o IAC não mais existia. Mas, ao vir ao Brasil em 1953, Max Bill, grande premiado na nossa I Bienal, encontrou-se com Bardi e pediu-lhe o nome de um aluno da escola para freqüentar os cursos em Ulm – selecionados com grande grau de rigor, compondo uma escola elitista. Quem narra o episódio é Alexandre Wollner:

Max Bill veio ao país em 1953, a convite do governo brasileiro, para realizar palestras em São Paulo e no

8. ...Ebbene sì, il Museo di arte ha creato la scuola d'arte contemporanea con l'intento di creare un qualche cosa di antidilettantesco, di specializzato, con l'intento de impostare il grosso problema dell'attrezzatura domestica (leggi mobili, stoffe, oggetti) su basi "umane" e morali, cercando di indirizzare i responsabili degli attrezzi basilari della vita dell'UOMO (leggi mobili, stoffe, oggetti) che tanto influiscono sulla formazione psichica e morale degli individui, in un sentido onesto e rispondenti ai tempi.

In poche parole, create una classe di disegnatori industriali specializzati, liberando l'umanità della classe di tappezzeri speculatori, dei mobiliere a buon mercato e dei "decoratori". BARDI, Pietro Maria. Manuscritos sobre o IAC, sem data. Arquivo do MASP. Tradução da autora.