

ANNI ALBERS E OS TÊXTEIS ANDINOS: TENSIONANDO CATEGORIAS DO DESIGN TÊXTIL MODERNO

Anni Albers and andean textiles: tensioning categories in modern textile design

Carvalho, João Victor B. S.; Mestrando; Universidade de São Paulo, joaovictorbrito@usp.br¹
Kanamaru, Antonio Takao; Doutor; Universidade de São Paulo, kanamaru@usp.br²
Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS)

Resumo: Este artigo busca discutir as influências de diversas culturas indígenas latino-americanas na obra têxtil de Anni Albers. Além de apontar referências específicas – aqui, têxteis atribuídos à cultura material Chancay –, o texto pretende debater dicotomias em torno do objeto de estudo que podem ajudar a problematizá-lo e tensionar categorias do campo do design: design moderno/elementos vernaculares; design/artesanato; funcional/decorativo.

Palavras chave: Anni Albers; design têxtil moderno; têxteis indígenas latino-americanos.

Abstract: This article aims to discuss the influence of Latin-American indigenous cultures in the textile work of Anni Albers. More than mentioning specific references – in this case, textiles attributed to the Chancay material culture – the article intends to debate dichotomies surrounding the study object that can help investigating it and tensioning categories within the design field: modern design/vernacular elements; design/craftsmanship; functional/decorative.

Keywords: Anni Albers; modern textile design; Latin-American indigenous textiles.

Introdução

Este artigo busca discutir as influências de diversas culturas indígenas latino-americanas na obra têxtil de Anni Albers e sua complexificação entre 1922, quando a designer ingressa na Bauhaus, e 1949, quando deixa o Black Mountain College, nos Estados Unidos, após quinze anos lecionando na instituição (DROSTE, 2006; DANILOWITZ, 2008; DUBERMAN, 1978; SMITH, 2014; TROY, 1999; WEBER, 2009). Ao invés de apontar essas referências – algumas das quais foram acessadas pelo autor por meio do acervo de têxteis pré-colombianos da coleção de Anni Albers presente no Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo – em sua totalidade, no entanto, o foco deste texto é salientar algumas

¹ Mestrando em Têxtil e Moda pela EACH-USP sob orientação do Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru. Bacharel em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (2020) e técnico em Comunicação Visual pela ETEC Albert Einstein (2016). Atuou no Grupo de Pesquisa Design e Filosofia: teoria e crítica dos processos de design e é membro do Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS).

² Professor-Doutor na EACH/USP, no Bacharelado Têxtil e Moda, desde 2009. Doutor em Arquitetura e Urbanismo (Design), pela FAU/USP (2006). Mestre em Artes (Artes Visuais) pelo IA/UNESP (2000). Graduado e licenciado em Artes Plásticas e em Ensino da Arte pelo IA/UNESP (1996). Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS).

delas para, através de sua relação com Albers, discutir questões que permeiam o campo do design e vão além da trajetória da designer e das instituições presentes nela. O uso de referências derivadas de culturas locais e tradicionais é frequente no campo do design, e entender de que maneira se dão essas relações e que dinâmicas são construídas ou reforçadas a partir delas pode ser rico para debates atuais sobre as tecnologias da modernidade e suas problemáticas no design moderno, na medida em que este interage com tais referências.

Para pautar esse fenômeno e debater suas implicações, num primeiro momento, são mencionadas algumas das influências em questão – utilizando os acervos online da The Josef and Anni Albers Foundation, do Museo Larco e do Museo Amano – e a trajetória de Albers em torno destas. Em seguida, são apontadas e discutidas algumas dicotomias em torno do objeto de estudo que podem ajudar a problematizá-lo: design moderno e elementos vernaculares; design e artesanato; funcional e decorativo (ALMEIDA, 2022; BUCKLEY, 1986; GÓMEZ CORREAL, 2014; KATINSKY, 2022; LUGONES, 2008; MORAES, 2005). Tais categorias e suas relações dialógicas entre si são interessantes para refletir acerca da lente pela qual a obra de Albers é situada na história do design. Um dos objetivos do texto é, também, contribuir para discussões em torno do local ocupado pela designer, por seus têxteis e por suas influências indígenas, e tensionar as categorias utilizadas para situá-los numa história hegemônica do design.

Pensando no emprego do termo ‘tradução’ por Fallan (2010) quando este se refere aos processos empregados por designers ao interagir com referenciais diversos que informam o campo do design, são comparados alguns aspectos de têxteis desenvolvidos por Albers e dois têxteis atribuídos à cultura material Chancay, presentes nos acervos mencionados acima. Por meio desta breve análise, é possível compreender de maneira crítica o processo de tradução empregado por Albers e fornecer subsídios para debater as dicotomias mencionadas no contexto de sua obra e trajetória.

1. Anni Albers e os têxteis “pré-colombianos”

Anni Albers ingressou na Bauhaus em 1922, inicialmente relutante em trabalhar com tecelagem. Ao longo de sua trajetória de onze anos na instituição, no entanto, se tornou uma agente importante para o funcionamento da oficina de tecelagem, contribuindo de maneira significativa

para o campo do design têxtil moderno, especialmente quando se leva em conta a maneira como a designer incorporou referências diversas a sua prática projetual e sistematizou sua experiência em escritos. Parte expressiva das referências incorporadas e ‘traduzidas’ (FALLAN, 2010) por ela incluía têxteis desenvolvidos por diversas culturas indígenas latino-americanas – andinas e mesoamericanas –, que Albers acessava desde criança, por meio de acervos de instituições como o Museu Etnológico de Berlim (*Museum für Volkerkunde*).

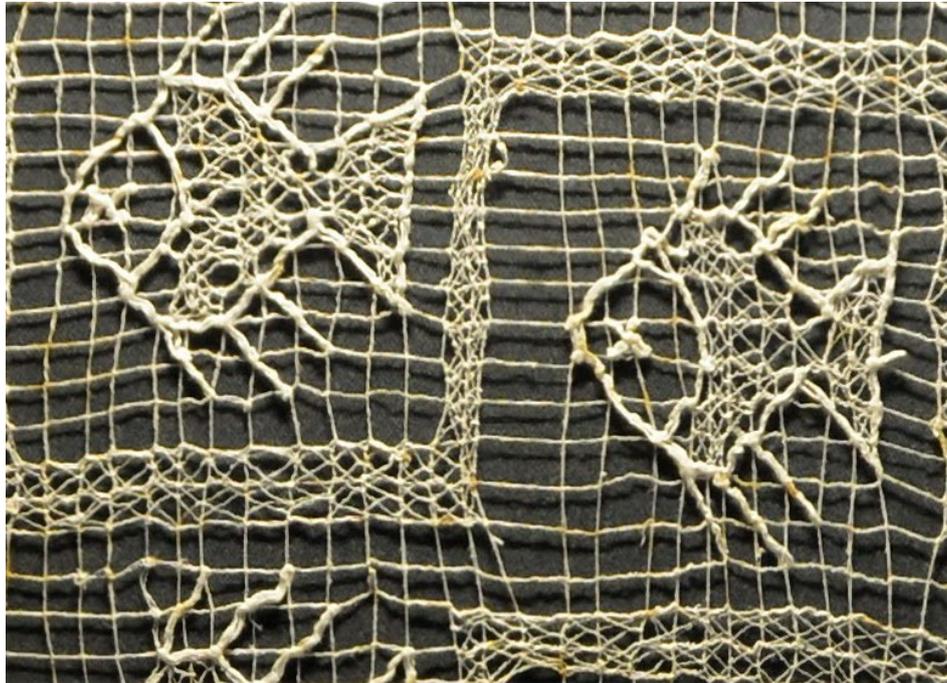
Com o contexto de ascensão nazista na Alemanha da década de 1930, Anni e Josef Albers, com quem era casada, receberam um convite para lecionar numa nova instituição que, assim como a Bauhaus, desafiava o ensino tradicional e constituía uma experiência pedagógica disruptiva nos campos da arte e do design: o Black Mountain College, nos Estados Unidos. Assim, diferentemente da época em que estava na Bauhaus, Albers viu nesse contexto a oportunidade de visitar a América Latina e se imergir, junto com Josef, nas culturas observadas por ela desde a infância. Entre 1935 e 1967 o casal realizou quatorze viagens ao México, onde passavam períodos de até seis meses, dialogando com artistas vanguardistas da arte mexicana como Diego Rivera e construindo, aos poucos, sua própria coleção de artefatos pré-colombianos.

Em seus escritos, a designer aborda seu interesse nos têxteis pré-colombianos e as contribuições destes a sua produção de forma abrangente, versando, geralmente, sobre como impactaram seu pensamento projetual, artístico e sua visão de mundo (ALBERS, 1937; ALBERS, 1943), e, em menor medida, sistematizando algumas influências de forma não-específica (ALBERS, 1965). Um dos objetivos da pesquisa a partir da qual este artigo surge é justamente contribuir para a identificação e sistematização de influências indígenas latino-americanas específicas na obra de Albers, em termos de técnicas têxteis. Na parte da coleção de artefatos têxteis pré-colombianos de Albers acessadas pelo autor, é possível identificar têxteis Chimú, Chancay, Inca, Nasca, Huari, e não atribuídos a uma ou outra cultura, porém, a períodos específicos. Este recorte já demonstraria uma variedade de técnicas específicas que podem ter sido incorporadas por Albers ao longo de sua obra.

Um exemplo é a técnica de tecelagem em gaze, comumente associada à cultura Chancay. No fragmento têxtil associado a essa cultura, presente na coleção de Anni, o efeito criado é de espaçamento entre os fios de trama e urdume, resultando em um tecido que se assemelha a uma rede, inclusive descrito como “*netted fragment*”. Em outros dois fragmentos,

presentes nas coleções do Museo Larco e do Museo Amano, efeitos similares são verificados, conforme as Figuras 1 e 2, abaixo.

Figura 1 – Tecido com quadrados e bordados de peixes, atribuído à cultura Chancay



Fonte: AMANO – Museo Textil Precolombino.

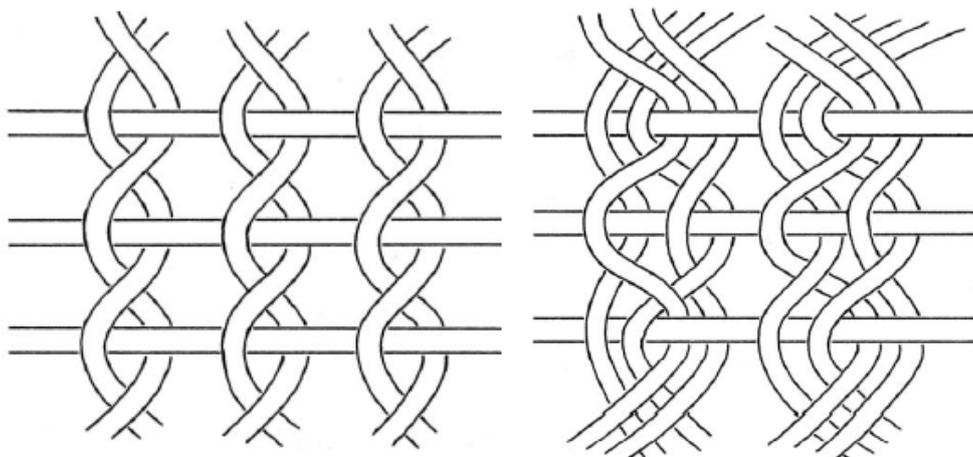
Figura 2 – Gaze reticulada em algodão, atribuída à cultura Chancay



Fonte: Museo Larco.

Conforme a descrição do Museo Amano, a técnica em questão envolve entrelaçar um par de fios de trama nos fios de urdume, criando uma espécie de nó a cada vez que trama e urdume se encontram, o que resulta numa rede com certa estabilidade. A técnica empregada no fragmento do Museo Larco parece trazer algumas diferenças: o entrelaçar dos fios acontece, aparentemente, com fios mais estreitos e em maior quantidade, e não apenas com os fios de trama, mas os de urdume também, gerando quadrados. Anni Albers descreve a técnica de gaze em *On Weaving* com diagramas, ilustrando duas variações dela (Figura 3). Nos diagramas, no entanto, os fios que são entrelaçados entre si, em pares ou grupos de quatro fios, são apenas os de urdume.

Figura 3 – Diagramas da técnica de tecelagem em gaze



Fonte: ALBERS, 1965, p 111

É possível verificar essa técnica, descrita conforme os diagramas, em sua obra *Rail*, de 1958. No detalhe da obra (Figura 4) é possível perceber os pares de fios de urdume sendo entrelaçados entre os fios de trama, que pendem entre os primeiros, aparentemente sem muita sustentação, diferentemente de como a técnica é verificada nos fragmentos Chancay.

Figura 4 – Detalhe de *Rail* (1958), de Anni Albers

Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation

Também são observados efeitos similares, com técnicas parecidas, em quatro amostras têxteis desenvolvidas por Albers, presentes no acervo do Metropolitan Museum of Art. A amostra à esquerda também data de 1958, e as outras três não possuem datação (Figura 5). Os efeitos variam em termos do espaçamento dos fios e da sustentação dada à estrutura tecida, provavelmente por conta das escolhas de fibras e fios utilizados. Na segunda amostra, da esquerda para a direita na Figura 5, os fios de trama pendem de maneira mais perceptível entre os pares de fio de urdume. Já nas outras três amostras, os fios possuem uma certa sustentação, mais similar aos fragmentos Chancay mencionados. A primeira foi tecida em fibra de vidro, a segunda e a terceira em diferentes fios de linho, e a última em linho e fio sintético.

Figura 5 – Amostras têxteis desenvolvidas por Anni Albers.



Fonte: Metropolitan Museum of Art

Os cinco trabalhos de Albers aqui mencionados e sua comparação com os fragmentos Chancay e os diagramas de *On Weaving* ilustram a lacuna que o projeto de pesquisa pretende ajudar a preencher: uma mesma técnica têxtil pode ser encontrada em variações ao longo de têxteis pré-colombianos, e a maneira como Albers se apropria dela, empregando processos de ‘tradução’, emprestando o termo de Fallan (2010), ou de interpretação própria desses referenciais, também varia enormemente em sua produção. Mapear e sistematizar essas influências e seus usos no trabalho de Anni Albers pode ajudar a tecer reflexões mais ricas e complexas em torno de sua relação com essas culturas, indo além de uma percepção superficial não apenas de sua obra e do design têxtil moderno, mas também dos referenciais em questão e das possibilidades de interação desses elementos entre si. O próximo subtítulo busca fazer algumas considerações que contribuam com essa complexidade.

2. Dicotomias expressas na relação de Anni Albers com os têxteis “pré-colombianos”

As três dicotomias debatidas nesta seção ajudam a fomentar alguns dos debates e das problemáticas que cercam a obra de Anni Albers – e o próprio campo do design têxtil moderno – e sua relação com as culturas indígenas latino-americanas mencionadas. A primeira delas diz respeito à incorporação frequente de formas culturais vernaculares, principalmente tradicionais, a objetos do design moderno.

Quando debatendo essa questão ao falar sobre o surgimento e a institucionalização do campo do design no Brasil, Moraes (2005) faz algumas colocações que podem ser extrapoladas para se pensar esse debate a nível geral. O autor menciona que as influências projetuais externas ao Brasil, notadamente aquelas vindas de grandes centros industrializados, como Alemanha, Itália e Suíça, interagem aqui com elementos de culturas locais, principalmente culturas de povos originários, com o objetivo de criar uma ‘interação que iria determinar a identificação da cultura brasileira no âmbito do design e da produção industrial local’ (MORAES, 2005, p. 36).

Se a junção desses dois extremos era entendida como capaz de formatar uma expressão de autenticidade no Brasil, não é estranho pensar que também pudesse resultar em autenticidade em outros contextos, ao menos para o design moderno de meados do século XX.

Moraes fala em metabolizar e decodificar as referências em questão, e esses termos podem ser aplicados à interação da prática projetual de Anni Albers com os referenciais pré-colombianos. É interessante notar, no entanto, as diferenças entre a forma como essa interação se dá no contexto mencionado por Moraes, o Brasil – no caso, especificamente o eixo São Paulo-Rio de Janeiro – de meados do século XX, e no contexto da produção de Albers. Um dos textos da revista *Habitat*, – publicação criada por Lina Bo Bardi e Pietro M. Bardi e que versava sobre arte e design modernos – discutindo têxteis marajoaras e incas, refere-se a essas culturas indígenas e suas práticas como ‘selvagens’, ‘primitivas’, ‘inespertas’ [sic.] e ‘simples’ (HABITAT, 1952), por exemplo. A partir desse fragmento entende-se a tônica da interação mencionada.

Quando escreve sobre as culturas indígenas referenciadas em sua obra, ao contrário, Anni Albers não as hierarquiza em relação ao design moderno, frequentemente as enaltecendo em termos da complexidade técnica e riqueza visual de seus têxteis, como é possível verificar em *Constructing textiles* (ALBERS, 1946), *On Weaving* (ALBERS, 1965), e a partir de autores que versam sobre sua biografia (DANILOWITZ, 2008; WEBER, 2009). Talvez parte da razão para tal seja o fato de que ela cultivou uma relação profunda com essas culturas durante a maior parte de sua vida, não recorrendo a elas meramente como referências estéticas e as relegando à Outridade³, e sim absorvendo aquilo que os artefatos têxteis – e a própria prática da tecelagem – significavam nos contextos em que foram concebidos, extraíndo deles ou, na realidade, reconhecendo neles visões de mundo que faziam sentido com sua própria (DANILOWITZ, 2008).

Entende-se que, apesar disso, é complexo definir o papel de Albers nessa interação como isto ou aquilo. Apesar de reconhecer nessas culturas a gênese dos saberes de que ela se valeu durante sua trajetória, e o fazê-lo com um nível de respeito e admiração que dificilmente se vê em outros atores e instituições do mesmo contexto, não se pode ignorar o lugar que ela ocupa em relação a essas culturas e seus artefatos.

É possível e necessário definir esse lugar sem perpetuar a narrativa de que a categoria que Anni costuma ocupar – o de uma designer mulher – na historiografia do design é universal

³ O uso do termo “Outridade” aqui se apoia nas considerações de autoras como Gómez Correal (2014) e hooks (2019). Trata-se do lugar subjetivo ao qual são submetidas pessoas, culturas e costumes que fogem à norma construída em torno de estruturas como gênero, raça, classe etc. no contexto de um mundo pautado pela colonialidade. Nesse sentido, tudo aquilo que é subalternizado por esse projeto hegemônico é entendido como “Outro”.

e monolítico. Nesse sentido, aqui é ecoado um dos objetivos de Almeida (2022, p. 57), o de ‘tensionar as categorias construídas pelo design para evidenciar os mecanismos [...] presentes na narrativa histórica do campo’. Muitos dos artefatos têxteis indígenas colecionados por Albers ao longo de décadas provavelmente também foram conformados por mulheres (ARNOLD e ESPEJO, 2015), o que não significa que seja possível equipará-las à designer por dividirem a categoria “mulher”, tão reforçada pelo campo do design (BUCKLEY, 1986).

Tensionar essa categoria, no caso de Albers, significa então delimitar o lugar a partir do qual ela produz para além do gênero – e reconhecendo que essa própria categoria implica em possibilidades múltiplas, quando considerada de maneira interseccional (hooks, 2019; LUGONES, 2008), isto é, reconhecendo que a ela se sobrepõem outras categorias, como raça, classe etc. Pensando nas interações entre design moderno e formas culturais indígenas latino-americanas promovidas pela obra de Albers, entende-se que os contextos europeu e norte-americano ocupados por ela em posição de privilégio podem ser tão relevantes quanto o gênero para entender esse lugar a partir do qual ela produz.

As considerações de Galeano (2021), Fernandes (2015) e Gómez Correal (2014) acerca do lugar subalternizado que a América Latina ocupa nas dinâmicas de poder globais, especialmente seus povos originários, demonstram a disparidade entre Albers, através do design moderno, e as culturas por ela acessadas e apropriadas. Galeano sintetiza essa disparidade:

É a América Latina, a região das veias abertas. Do descobrimento aos nossos dias, tudo sempre se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano, e como tal se acumulou e se acumula nos distantes centros do poder (Galeano, 2021, p. 18).

A segunda dicotomia a ser abordada se dá entre design e artesanato. Esse par de conceitos é interessante para entender de que maneira a obra de Albers é entendida e documentada quando enfatiza certos aspectos das referências indígenas, e quando os aborda de maneira menos perceptível. Ela tende a valorizar o artesanato como uma etapa fundamental à prática projetual no campo do design têxtil (ALBERS, 1937; ALBERS, 1965). Katinsky traz definições sobre esses dois conceitos, entendendo artesanato como um modo de produção em que:

- a) O uso de máquinas está sempre subordinado ao operador;

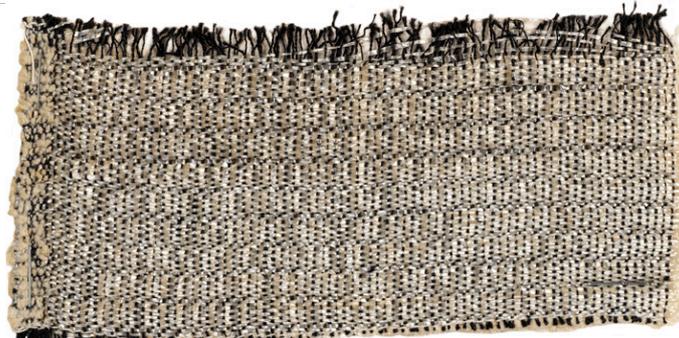
- b) O número de operadores é relativamente pequeno, mas, de qualquer modo, cada operador domina por completo todas as operações necessárias para obter o bem proposto;
- c) O investimento em material e instrumentos é modesto em relação à qualificação do operador (KATINSKY, 2022, pp. 168-169)

A respeito da indústria do design moderno, ele aponta que seu objetivo é ‘produzir bens em grandes conjuntos automáticos em que a intervenção humana seja eliminada: a máquina sempre substitui o homem’ (KATINSKY, 2022, p. 168). José e Santos (2006), discorrendo sobre ambos os conceitos, afirmam que quando os artefatos artesanais são produzidos em série, ou seja, quando há a pretensão de se aproximar do modo de produção da indústria moderna, perdem-se qualidades e particularidades próprias do artesanato, o descaracterizando como tal. Pensando nessas definições, é perceptível que Albers situava sua prática entre esses dois extremos, já que a atividade humana era, para ela, indispensável, mas a produção em massa frequentemente estava no horizonte dos projetos que ela desenvolvia inicialmente ao tear manual.

Um exemplo desse processo, e que pode ser utilizado para entender como a incorporação das referências têxteis indígenas era celebrada quando acontecia de modo menos perceptível, é o projeto que ela desenvolveu para revestir o auditório de uma escola projetada por Hannes Meyer, diretor da Bauhaus-Dessau. Cada um dos dois lados do tecido desenvolvido (cuja amostra têxtil é apresentada na Figura 6) trazia uma propriedade diferente: enquanto um lado absorvia o som, o outro refletia a luz. Esse resultado foi alcançado por meio de uma combinação de celofane e chenile (DROSTE, 2006; LEDFORD, 2020; SMITH, 2014).

O projeto foi produzido em uma certa escala, verificada sua inovação tecnológica e aplicabilidade (WEBER, 2009). O efeito alcançado provavelmente se deu utilizando a técnica de tecelagem em tela dupla, – ou *double weaving/double cloth* – frequente nos têxteis pré-colombianos atribuídos a diversas culturas (HUGHES, 1994), sendo que um dos lados combinava chenile e algodão, e, o outro, celofane e algodão. É interessante notar que, quando essas influências não são expressas por meio de uma visualidade característica, como é frequente nas obras que Albers chama de tecelagens pictóricas (*pictorial weavings*), mas apenas em termos de técnicas têxteis empregadas, como no projeto mencionado, o resultado é tratado como um sucesso dos ideais do design moderno de racionalidade e funcionalidade, e distanciado do modo de produção artesanal e das influências indígenas.

Figura 6 – Amostra têxtil em algodão, celofane e chenile, desenvolvida por Anni Albers em 1929



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation

Novamente, o que é debatido e problematizado a partir desses artefatos têxteis produzidos por Albers, principalmente em se tratando da dicotomia design-artesanato, não é exatamente a condição de sua produção ou de sua interação com as referências em questão, porém as categorias construídas e reiteradas pelo campo do design a partir das quais essa produção é entendida, documentada e referenciada em sua historiografia. Aqui, entende-se então que tal produção tenha sido cooptada por um discurso que cerca essas categorias e esse campo.

Assim, faz sentido discutir também as colocações de Buckley (1986) e pensar na terceira dicotomia em questão: funcional-decorativo. Primeiro, porque a dicotomia design-artesanato é reiterada por esta outra: conforme mencionado, a obra de Albers tende a ser valorizada como fruto da racionalidade e da funcionalidade quando se aproxima mais do modo de produção da indústria do design moderno. Similarmente, tende a ser entendida como voltada para a fruição estética, ou decorativa, quando enfatiza os meios de produção artesanais e, visualmente, traz as referências indígenas para o primeiro plano (como em *Monte Albán* ou *Ancient Writing*, obras desenvolvidas por Albers durante sua primeira estadia longa no México, em 1936).

Os próprios escritos de Anni Albers, em alguns momentos, tratam deste último par de conceitos. Em *Weaving at the Bauhaus*, ela valoriza a racionalidade e funcionalidade modernas como maneira de organizar a produção têxtil para além do espontâneo e aleatório. Provavelmente falando sobre 1923, o último ano em que a Bauhaus ocupou Weimar, quando a

tônica das oficinas passa de assumidamente experimental para funcional e alinhada aos ideais industriais, a designer menciona que a ideia de pautar a produção têxtil a partir de propósitos práticos e do conceito de utilidade ajudou a disciplinar e sistematizar os saberes que até então haviam sido livremente explorados pelas tecelãs (ALBERS, 1938).

É válido, no entanto, ler as entrelinhas e entender as nuances que Albers usa para abordar as diferenças entre um modo de produção que valoriza a funcionalidade e um que valoriza o decorativo. Em *Work with material*, sua admiração pelos artefatos têxteis pré-colombianos e pelas culturas em que foram concebidos faz com que ela aponte que, idealmente, esses dois extremos não precisam estar sempre separados: *'In earlier civilizations there was no clear separation of this sort. The useful thing could be made beautiful in the hands of the artisan, who was also the manufacturer'* (ALBERS, 1937, p. 7). Não faz sentido, então, entender que a designer reitera essa dicotomia ou a hierarquização dos dois termos.

A razão pela qual as questões de gênero não devem ser desconsideradas quando falando da produção de Albers, – para além do óbvio – é que a categoria gênero informa necessariamente a maneira como as categorias representadas pelas três dicotomias aqui abordadas são utilizadas para classificar e, portanto, entender sua obra. Buckley (1986) aponta que o decorativo, atrelado a uma prática 'instintiva' ou espontânea costuma ser associado à produção feminina, enquanto o funcional, resultado da prática racional e lógica, é associado à masculina. É interessante notar, então, que dentro da própria obra de Albers, uma produção sempre sublinhada como feminina, especialmente na historiografia da Bauhaus, alguns elementos sejam cooptados pela ideia do campo do design do que é ou não racional, ou do que é ou não decorativo, nitidamente valorizando os elementos racionais e funcionais em detrimento das influências indígenas mencionadas, ou as ignorando deliberadamente quanto mais o artefato em questão se aproxima do modo de produção da indústria moderna.

3. Considerações finais

A reflexão aqui apresentada se deu no contexto da disciplina Design e Gênero, da FAUUSP, da qual diversas referências bibliográficas e reflexões foram trazidas e a partir da qual as questões da pesquisa de que surge o artigo puderam ser amadurecidas. As dicotomias apresentadas são valorizadas como o meio pelo qual as contradições presentes nos artefatos

têxteis produzidos por Albers e em suas relações com os têxteis referenciados por ela puderam ser melhor exploradas, sem abrir mão do caráter paradoxal que trazem – materializado pela própria natureza complexa, em diversos sentidos, dos têxteis.

Assim, este texto entende que a produção e a trajetória de Anni Albers no design têxtil – e um entendimento mais profundo destas - podem ser utilizadas para, em primeiro lugar, tensionar categorias hegemônicas dentro da historiografia do design, como as próprias categorias aqui mencionadas nas figuras das dicotomias, e, ainda mais importante, desafiar noções essencialistas arraigadas neste campo do que pode ser entendido ou não como objeto da história do design.

Pensando na continuação da pesquisa em questão, fica claro como esse tensionamento precisa acontecer levando em consideração categorias e conceitos que antecedem e determinam como as categorias do campo em questão funcionam – notadamente, aqui, gênero e colonialidade. Para além disso, fica registrada a necessidade de dialogar ainda mais com referenciais da arqueologia e da antropologia que ajudem a demonstrar de que forma as técnicas têxteis e as diversas visões de mundo das culturas indígenas latino-americanas, como as culturas Chimú, Chancay, Inca, Nasca e Huari mencionadas no texto, permeiam o trabalho de Anni Albers e, por consequência, o campo do design têxtil moderno do século XX em si.

Referências

ALBERS, Anni. **On Weaving**. Middletown: Wesleyan University Press, 1965.

_____. **Work with material**. 1937. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

_____. **Weaving at the Bauhaus**. 1938. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

_____. **Designing**. 1943. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

_____. **Constructing textiles**. 1946. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio**. Tese (doutorado) defendida no



17  fórum das
escolas de moda



Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

AMANO – Museo Textil Precolombino. Disponível em: <https://www.museoamano.org/>.

ARNOLD, Denise Y.; ESPEJO, Elvira. **The Andean Science of Weaving: Structures and Techniques of Warp-faced Weaves**. Londres: Thames & Hudson, 2015.

ARNOLD, Denise Y. **Recontextualizando restos materiais: relações familiares entre alguns membros do Comodato MASP Landmann e tecidos de outras coleções mundiais**. In: ARCURI, Marcia (Org.). Comodato Masp Landmann: vol.1 Têxteis Pré-Colombianos. 1a. ed. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

BUCKLEY, Cheryl. **Made in Patriarchy: Toward a Feminist Analysis of Women and Design**. Design Issues, 3(2), 1986.

CEDOC – Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

DANILOWITZ, Brenda. **“Não estamos sozinhos”: Anni e Josef Albers na América Latina**. In: THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Anni e Josef Albers: Viagens pela América Latina. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: Bauhaus-Archiv, 2006.

DUBERMAN, Martin. **Black Mountain: an exploration in community**. New York: Anchor Press, 1973.

FALLAN, Kjetil. **Design History: Understanding theory and method**. Oxford: Berg, 2010.

FERNANDES, Florestan. **Poder e contrapoder na América Latina**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

GALEANO, Eduardo. **As veias abertas da América Latina**. Porto Alegre: L&PM, 2021.

GÓMEZ CORREAL, Diana Marcela. **Feminismo y modernidad/colonialidad: entre retos de mundos posibles y otras palabras**. In: MIÑOSO, Y., CORREAL, D. & MUÑOS, K. Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala (pp. 353-369). Colômbia: Editorial Universidad del Cauca, 2014.

HABITAT: Revista das Artes do Brasil. Habitat Editora Ltda, n. 9, out. – nov. 1952.
hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2009.

HUGHES, Paul. **Rediscovery of Pre-columbian textiles**. Antwerp: Lamandart Publishers, 1994.

JOSÉ, Regina Gauer; SANTOS, Maria Cecilia Loschiavo. **O artesanato popular como base fundamental do design nacional – um estudo a respeito da questão da origem da**



17  fórum das
escolas de moda



identidade do desenho industrial brasileiro. In: SILVA, José Carlos Plácido da; SANTOS, Maria Cecília Loschiavo. Estudos em design nas universidades estaduais UNESP e USP. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

KATINSKY, Julio R. **Artesanato moderno.** In: LEON, Ethel (Org.). Reflexões sobre design industrial. São Paulo: Olhares, 2022.

KOCHMAN, Sloane. **“Back to Zero”:** The Artistic and Pedagogical Philosophy of Anni Albers. Oregon, 2017.

LEDFORD, Kellen. **Anni Albers: From Bauhaus to Black Mountain.** (Master’s Thesis). University of South Carolina, 2020.

LUGONES, Maria. **Colonialidad y Género.** Tabula Rasa. Bogotá, Colombia, n. 9, julio-diciembre 2008, p. 73-101.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/>.

MORAES, Dijon de. **Análise do design brasileiro: Entre mimese e mestiçagem.** São Paulo: Blücher, 2005.

MUSEO LARCO. Disponível em: <https://www.museolarco.org/>.

SMITH, T’ai. **Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Disponível em: <https://albersfoundation.org/>.

TROY, Virginia Gardner. **Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers.** In: WEBER, Nicholas F.; ASBAGHI, Pandora T. (Org.). Anni Albers. New York: Guggenheim Museum Publications, 1999.

_____. **Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain.** London: Ashgate, 2002.

WEBER, Nicholas Fox. **The Bauhaus Group: Six masters of modernism.** New York: Alfred A. Knopf, 2009.