

Identificando referências têxteis indígenas latino- americanas na obra de Anni Albers

João Victor Brito dos Santos Carvalho

Mestre, Universidade de São Paulo / joaovictorbrito@usp.br

Orcid: 0000-0002-1490-5877 | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7327295416829984>

Antonio Takao Kanamaru

Doutor, Universidade de São Paulo / kanamaru@usp.br

Orcid: 0000-0003-0806-153X | Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8600982321049541>

Enviado: 30/04/2025 | Aceito: 23/04/2026



Identificando referências têxteis indígenas latino-americanas na obra de Anni Albers

RESUMO

Este artigo foi desenvolvido no contexto de uma pesquisa que investiga as referências aos têxteis de diversas culturas indígenas latino-americanas na obra da designer e artista têxtil Anni Albers. Neste texto são traçadas relações entre elementos específicos dos têxteis atribuídos a cinco culturas – Nasca, Huari, Chancay, Chimú e Inca – e um recorte da obra de Anni Albers, buscando entender processos de “tradução” em que sua obra faz referência às culturas mencionadas. Além disso, são feitas considerações sobre a forma como Albers e sua obra complexificam categorias do campo do design, principalmente pensando nas tensões implícitas na relação entre design moderno e elementos vernaculares nos têxteis analisados.

Palavras-chave: Design têxtil moderno; Culturas indígenas; América Latina.

Identifying Latin American indigenous textile references in Anni Albers' work

ABSTRACT

This article was developed in the context of a research that investigates the references to the textiles produced by several Latin American indigenous cultures in the work of textile designer and artist Anni Albers. This text outlines relations between specific elements seen in textiles produced by five cultures – Nazca, Wari, Chancay, Chimú and Inca – and part of Anni Albers' work, in an attempt to understand translation processes through which her work references said cultures. Furthermore, it makes remarks on the way Albers and her work complexify categories within the design field, mainly in relation to the implicit tensions between modern design and local elements in the analyzed textiles.

Keywords: *Modern textile design; Indigenous cultures; Latin America.*

Identificando referencias textiles indígenas latino-americanas en el trabajo de Anni Albers

RESUMEN

Este artículo se desarrolló en el contexto de una investigación que examina las referencias a los textiles de diversas culturas indígenas latinoamericanas en la obra de la diseñadora y artista textil Anni Albers. En este texto se establecen relaciones entre elementos específicos de los textiles atribuidos a cinco culturas – Nazca, Wari, Chancay, Chimú e Inca – y un recorte de la obra de Anni Albers, buscando entender los procesos de traducción a través de los cuales su trabajo hace referencia a las culturas mencionadas. Además, se realizan consideraciones sobre la forma como Albers y su obra complejizan categorías del campo del diseño, principalmente pensando en las tensiones implícitas en la relación entre el diseño moderno y los elementos locales en los textiles analizados.

Palabras-clave: *Diseño textil moderno; Culturas indígenas; Latinoamerica.*

1. INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi desenvolvida com a intenção de problematizar alguns aspectos particulares da trajetória e da obra da designer e artista têxtil Anni Albers: a maneira como os têxteis produzidos por culturas indígenas latino-americanas são referenciados em sua produção, seus escritos e sua práxis pedagógica. Neste texto, especificamente, o foco é sua produção têxtil e o objetivo é analisar o processo empregado por Albers – que aqui chamamos de “tradução” – ao incorporar esse referencial, reconhecendo alusões específicas aos têxteis das culturas andinas Nasca, Huari, Chancay, Chimú e Inca feitas pela designer, além de abordar brevemente os referenciais mesoamericanos usados por ela.

Para tal, em um primeiro momento, o texto articula a literatura acerca da Bauhaus, do Black Mountain College e da experiência de Albers nas duas escolas a autores que nos ajudam a entender o lugar dessa trajetória e dos artefatos produzidos pela designer no campo da história do design, como Cheryl Buckley, Kjetil Fallan e Nestor Garcia Canclini. Também delimita-se a lacuna que levou à condução da pesquisa.

A partir dessa discussão, o texto fala dos processos de levantamento e organização de uma base iconográfica dos têxteis de Albers, bem como das análises desses têxteis junto a uma base iconográfica composta por têxteis indígenas latino-americanos, amparadas por autores e autoras do campo da arqueologia.

Finalmente, com essas análises, discutimos especificidades do modo de produção empregado pela designer e problematizamos a incorporação desses referenciais indígenas ao design moderno, acionando autoras e autores que debatem categorias do campo do design, como Julio Katinsky, Ana Julia Melo Almeida e Regina Gauer José, articulando essa reflexão àquela levantada na discussão do referencial teórico, no início do texto.

2. REFERENCIAL TEÓRICO

Anni Albers (1899-1994) estudou na Bauhaus entre 1922 e 1933, quando do fechamento da escola pelo contexto de ascensão nazista na Alemanha (Droste, 2006). Sua produção têxtil ganhava, ao final da década de 1920, certa notoriedade: um dos têxteis desenvolvidos por Albers fez com que o Black Mountain College, nos Estados Unidos, tivesse interesse em adicioná-la ao seu corpo docente, como líder do futuro departamento têxtil da escola. Josef Albers, com quem foi casada, também despertou o interesse da escola, e em 1933 ambos partiram para os Estados Unidos (Weber, 2009; Danilowitz, 2008).

A designer lecionou no Black Mountain College por quinze anos, entre 1934 e 1949. Sua mudança para os Estados Unidos a aproximou de um referencial que vinha sendo cultivado por ela em sua produção têxtil desde meados da década de 1920: as culturas indígenas latino-americanas, frequentemente chamadas de “pré-colombianas” pela arqueologia.

Um ponto importante para entender como esse referencial é incorporado aos poucos por Albers é que, apesar de incorporar essas referências apenas na década de 1920, ela já tinha contato com elas desde a infância, por meio de publicações e visitas ao *Museum für Volkerkunde*, o Museu Etnológico de Berlim. No contexto americano, então, a designer tem a possibilidade de visitar países da América Latina, como México (visitado por ela e Josef em quatorze viagens diferentes) e Peru, e constituir com seu marido uma coleção de mais de mil artefatos indígenas, entre têxteis, cerâmicas e metais (Danilowitz, 2008).

A partir dessas viagens, é perceptível que as contaminações entre essas culturas e os têxteis de Albers se tornaram cada vez mais complexas, impactando, além de sua produção material, a forma como ela entende seu trabalho, a pedagogia, o campo do design e o próprio tecer (Carvalho; Kanamaru, 2023a).

Tendo em vista a relevância desse referencial em sua trajetória, percebe-se uma lacuna na produção acadêmica

em torno de Albers quando se trata de situar especificidades de sua interação com essas culturas, especialmente no que diz respeito a sua produção têxtil (Smith, 2014; Troy, 1999). Entende-se que essa especificidade pode trazer um entendimento mais robusto de sua obra e, principalmente, do lugar que ela ocupa numa história não-hegemônica do design moderno (Buckley, 1986).

Foram realizados levantamentos de sua produção e de sua coleção conjunta com Josef Albers de artefatos indígenas com o objetivo de localizar e debater essas referências de forma a não as generalizar dentro do contexto da produção de Anni Albers.

Fallan (2010) contribui para o entendimento do processo de incorporação e decodificação de referências no design e emprega o termo “tradução”, que retomamos aqui como uma síntese dessa discussão. Assim, esse termo será utilizado neste texto para descrever o processo em que Albers faz referência aos têxteis indígenas, os fazendo interagir com o design moderno.

Entendemos, também, que esse processo só toma centralidade em sua obra a partir de seu contato aprofundado com os referenciais indígenas, que, como mencionado anteriormente, acontece a partir de suas viagens pela América Latina, apesar de aparecer de forma embrionária no início de sua trajetória. Isso evidencia um processo de contaminação cultural, que nos remete ao termo “hibridação”, usado por Canclini (2019, p. 19), para descrever “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. Essa noção também foi usada pelos autores em um outro texto que debate a prática projetual de Albers (Carvalho; Kanamaru, 2023b).

As reflexões aqui apresentadas são resultado dessa análise, aparelhadas por uma revisão bibliográfico-documental em torno da trajetória de Albers e dos próprios têxteis indígenas latino-americanos. Para além disso, o texto trabalha no sentido de problematizar o design como

tecnologia da modernidade, buscando, por meio do objeto de estudo em questão, discutir seu papel num contexto global de subalternização da América Latina (Galeano, 2021; Fernandes, 2015). Discute-se não apenas a relação entre design moderno e elementos vernaculares no trabalho de Anni Albers, mas também o que está implícito nessa relação, dado o contexto da modernidade, e na forma como o trabalho de Albers – e esse aspecto específico dele – figura na história do design.

3. METODOLOGIA

O primeiro passo do processo foi a criação de uma base iconográfica da obra de Anni Albers a ser problematizada, entendendo a criteriosidade necessária à pesquisa visual em design apontada por Bestley e Noble (2006). Foram usadas cinco fontes principais, de forma virtual: a *The Josef and Anni Albers Foundation*, o *Metropolitan Museum of Art*, o *Museum of Modern Art* (MoMA), o *Bauhaus-Archiv* e o Centro de Documentação e Memória (CEDOC) da Pinacoteca de São Paulo. Uma única obra foi levantada a partir do *San Francisco Museum of Modern Art*.

A partir da disciplina de Análise da Imagem na Pesquisa em Design, ministrada pela Prof.^a Dr.^a Clíce de Toledo Sanjar Mazzilli e pelo Prof. Dr. Gustavo Orlando Fudaba Curcio no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e de Design da Universidade de São Paulo (FAUUSP), foi elaborada uma base com 78 obras de Anni Albers que aparecem nesses acervos. Os critérios de seleção inicial para a base, trabalhada ao longo da disciplina e revisada no contexto de elaboração da dissertação de mestrado resultante da pesquisa, foram:

a) Obras têxteis de Anni Albers, não incluindo desenhos, gravuras e demais objetos produzidos pela designer;

b) Obras que contam com imagem nos sites desses acervos, pois algumas obras do *Metropolitan Museum of Art* apenas descrevem os itens, sem os exibir online, por exemplo.

Essas imagens foram organizadas levando em conta sete categorias de classificação: Imagem, Data, Nome, Dimensões, Tipologia (que aponta de que maneira as instituições mencionadas classificam a obra, em texto original), Instituição/Instituições (que abrigam a obra física e/ou virtualmente) e Materiais (em texto original, a partir dos próprios acervos acessados, e traduzido pelo autor).

Em seguida, foi necessário delimitar um recorte mais específico e efetivo para a realização das análises, tendo em vista que não haveria tempo hábil ou recursos para se analisar 78 têxteis, especialmente sabendo que a maioria dessas peças não são disponibilizadas em qualidade boa o suficiente para que se entenda sua estrutura de forma virtual.

Assim, se estabeleceu o principal critério de seleção, dentro da base já consolidada: das peças disponibilizadas com qualidade, foram escolhidas doze que apresentam aspectos têxteis interessantes para o entendimento da questão aqui investigada, que serão exibidos no texto conforme sua análise for apresentada.

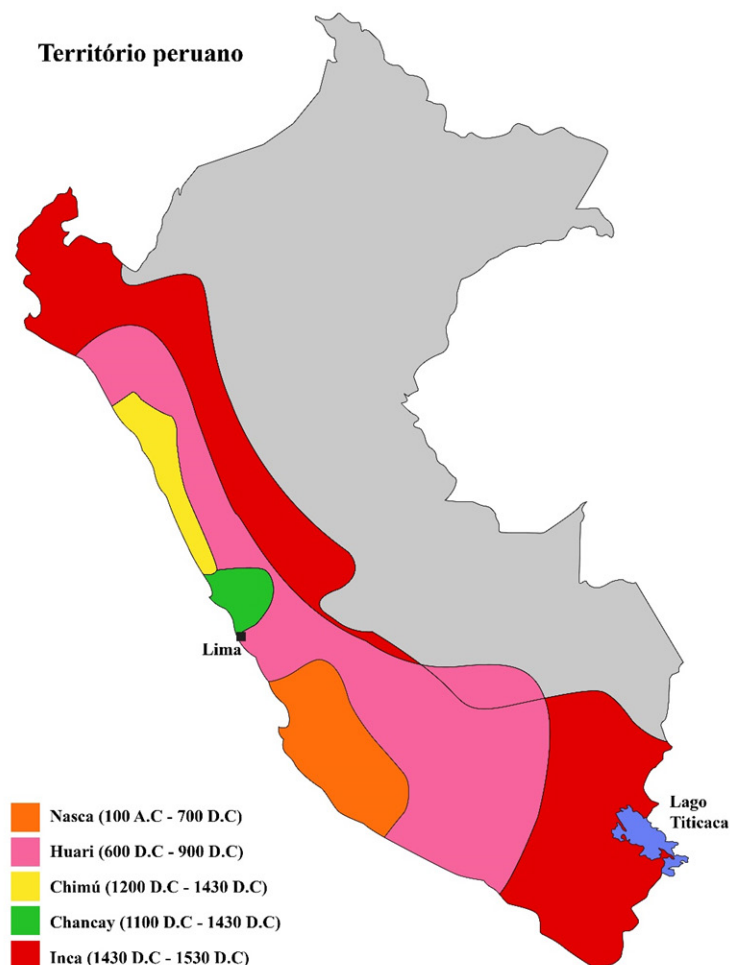
Resolvida essa questão, o segundo passo foi trazer imagens de têxteis indígenas relevantes para o propósito da pesquisa. Foram usadas três fontes para delimitar isso; a própria coleção de têxteis indígenas de Anni e Josef Albers foi a primeira delas. Por meio do CEDOC da Pinacoteca de São Paulo, o autor teve acesso aos registros de uma parte dessa coleção, exibida na Pinacoteca na exposição *Anni e Josef Albers: Viagens pela América Latina*, em 2008.

Foram elencadas cinco culturas indígenas latino-americanas que aparecem nesse fragmento da coleção: Nasca, Huari, Chancay, Chimú e Inca. No entanto, não era possível utilizar nas análises as imagens disponibilizadas pela Pinacoteca por conta da baixa qualidade. O autor teve acesso a uma série de fichas onde constavam essas imagens em formatos pequenos, ao lado de descrições quanto à cultura à qual eram atribuídas, dimensões, datação etc, além de acesso às imagens em alta qualidade que ficam disponíveis apenas nos computadores da Pinacoteca.

Ao invés disso, o autor cruzou os dados dessas culturas elencadas com as imagens encontradas na segunda e na terceira fontes: o livro *On Weaving* (1965), de Anni Albers, que traz imagens de sua coleção com qualidade, e o catálogo de têxteis indígenas do Comodato MASP Landmann (2019), agregando imagens de artefatos que, apesar de não constarem na coleção de Albers, demonstram características comuns aos têxteis de sua coleção, contribuindo substancialmente às análises. Também a partir desse catálogo, o autor elaborou o mapa abaixo (Figura 1).

O mapa localiza as culturas mencionadas ao longo do território peruano e sinaliza uma cronologia para auxílio do leitor, sintetizando mapas disponíveis no catálogo do Comodato MASP Landmann. As análises a seguir são baseadas em observações de Albers desses têxteis, na forma de diagramas que constam em *On Weaving*, e, principalmente, em autoras e autores do campo da arqueologia que apontam para características comuns entre os têxteis de cada respectiva cultura mencionada.

Figura 1. Mapa espaço-temporal das culturas indígenas Nasca, Huari, Chimú, Chancay e Inca.



Fonte: Acervo do autor, 2024.

4. RESULTADOS E DISCUSSÃO

4.1 Elementos Nasca, Huari, Chancay, Chimú e Inca nos têxteis de Anni Albers

Refletindo a respeito da relação de Albers com os têxteis indígenas, é interessante notar dois pontos: por um lado, ao escrever sobre sua própria obra e ao debate-la com colegas do campo do design, a designer costumava criar duas categorias nas quais dividia seu trabalho.

A primeira diz respeito a têxteis que enfatizam uma noção moderna de funcionalidade, muito cara ao campo do design ao longo do século XX, especialmente atrelada aos

discursos que cercam a Bauhaus e seus desdobramentos, um conceito ao qual Anni Albers atribui parte do sucesso da oficina de tecelagem da escola, em *Weaving at the Bauhaus* (Albers, 1938).

A segunda incluía suas obras que frequentemente são menos discutidas no campo do design, os chamados têxteis pictóricos, conforme a designer. Segundo Duberman,

Ela fazia uma forte distinção entre têxteis que deveriam ser “objetos utilitários” – funcionais, úteis – e têxteis pictóricos (sua “grande preocupação”), têxteis que “não tinham outro fim se não sua própria criação, sobre os quais não se deve sentar, andar, para os quais se deve apenas olhar...” (Duberman, 1973, p. 44, tradução nossa) ¹

O segundo ponto é que, curiosamente, ao falar dos têxteis indígenas, Albers percebia a inexistência dessa separação, reconhecendo neles qualidades funcionais e tecnológicas de um lado, e qualidades visuais e de fruição estética do outro (Albers, 1937). Dessa forma, apesar de usar essa divisão para separar seu trabalho a nível discursivo – algo reforçado por uma história hegemônica do design –, a nível prático essa questão é bem mais complexa na obra da designer.

Essa complexidade aparece também na maneira como ela incorpora as referências aos têxteis indígenas. Qualidades tecnológicas são ora incorporadas em seus têxteis funcionais, ora traduzidas como elemento visual em têxteis pictóricos.

Três têxteis, dos selecionados, evidenciam a observação acima. No primeiro deles (Figura 2), Albers se utiliza da técnica de tela dupla e a coloca a serviço dos ideais modernos de funcionalidade, no sentido de aparatar o ambiente interno moderno, uma das grandes preocupações do design têxtil ao longo do século XX.

Trata-se de um material similar a uma cortina, desenvolvida para o interior do edifício Rockefeller Guest House, que fica em Nova Iorque e foi projetado pelo arquiteto Philip Johnson. O material foi tecido com chenile e fio de

cobre, demonstrando o uso de materiais modernos por Albers, conjugados à técnica de tela dupla observada por ela em têxteis indígenas.

Figura 2. Fragmento de uma cortina projetada para o edifício Rockefeller Guest House, por Anni Albers, 1944.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation.

A técnica de tela dupla ou tripla (*double cloth* ou *triple cloth*) pode ser encontrada em têxteis das culturas Huari, Inca e Chimú, por exemplo (Verhecken-Lammens, 1994; Pollet, 1994). A Figura 3, à esquerda, apresenta um têxtil Chimú, possivelmente tecido em técnica de tela dupla, já que frente e verso são idênticos nessa peça.

Figura 3. À esquerda, faixa atribuída à cultura Chimú, 1200-1430 D.C, tecida com lã, algodão e tratada com pigmento. À direita, amostra têxtil, por Anni Albers, s.d.



Fonte: MASP, 2019, p. 149; The Josef and Anni Albers Foundation, respectivamente. Adaptado das fontes originais.

Já à direita da Figura 3, Albers traduz a técnica de tela dupla, unindo seu uso à técnica de trama suplementar, que será melhor explicada à frente, para criar elementos visuais numa amostra têxtil tecida com algodão e fio laminado. O uso da curva nesse têxtil também demonstra uma subversão dos referenciais indígenas, que costumam trazer formas quadradas e retangulares.

Em contraponto, padrões que apresentam um determinado apelo visual nos têxteis indígenas são evocados por ela de maneira a expressar características inerentes ao design moderno, como a abstração que resulta no uso de formas geométricas e grids como principais elementos visuais.

Aqui, isso é apresentado em dois momentos diferentes de sua trajetória. Primeiramente, na Figura 4, que mostra um têxtil desenvolvido por Albers por volta de 1934, provavelmente assim que chegou aos Estados Unidos e passou a ter maior

contato com os referenciais indígenas.

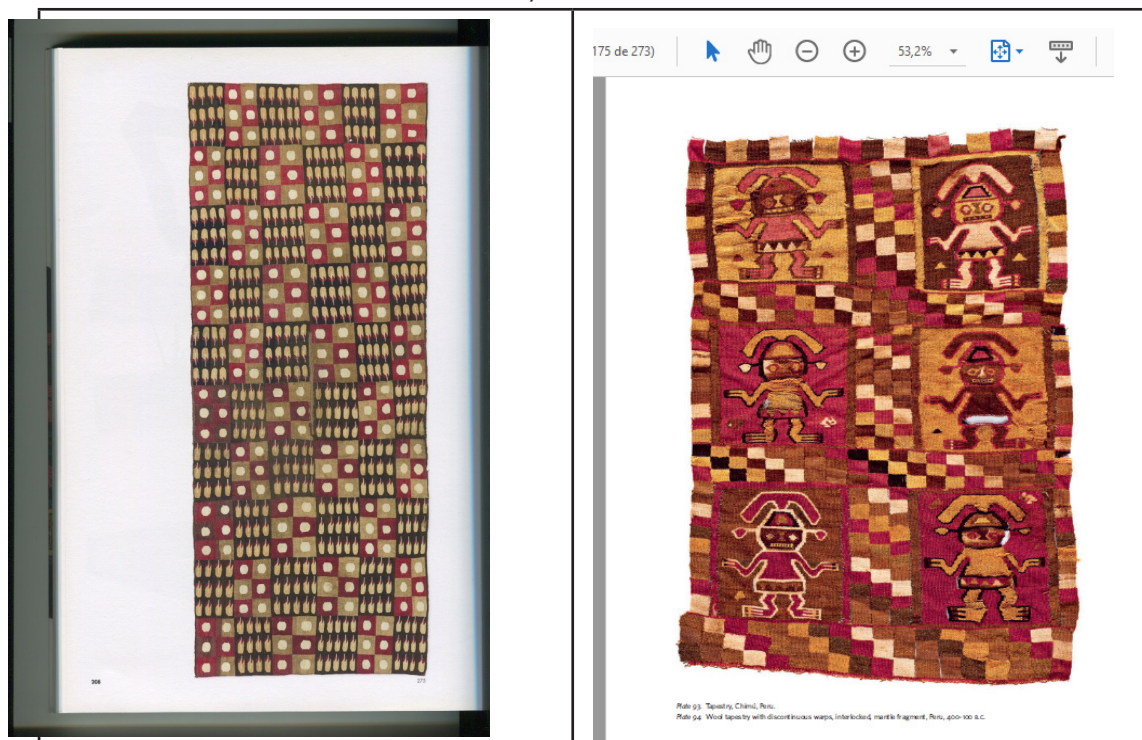
Figura 4. *Untitled*, por Anni Albers, c. 1934.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation.

É possível entender o uso do grid criado por ela como referência a têxteis que aparecem na cultura Inca (Figura 5, à esquerda) e na cultura Chimú (Figura 5, à direita), o que é entendido como mais um exemplo do processo de “tradução” de Albers, já que não se trata de uma réplica desses padrões, e sim de uma reinterpretação de seus elementos centrais. Além disso, novamente são incorporados materiais modernos, como o raiom, conjugado a algodão, linho, juta e lã.

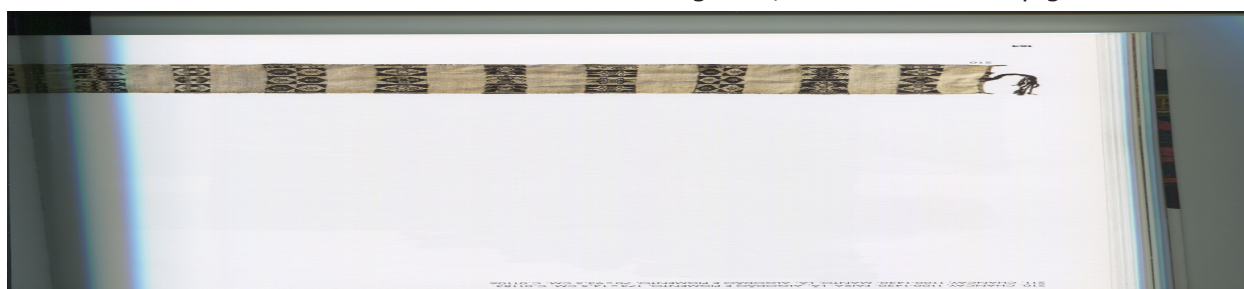
Figura 5. À esquerda, tecido atribuído à cultura Inca, 1430-1552 D.C. À direita, tecido atribuído à cultura Chimú.



Fonte: MASP, 2019, p. 208; ALBERS, 1965, p. 175, respectivamente. Adaptado das fontes originais.

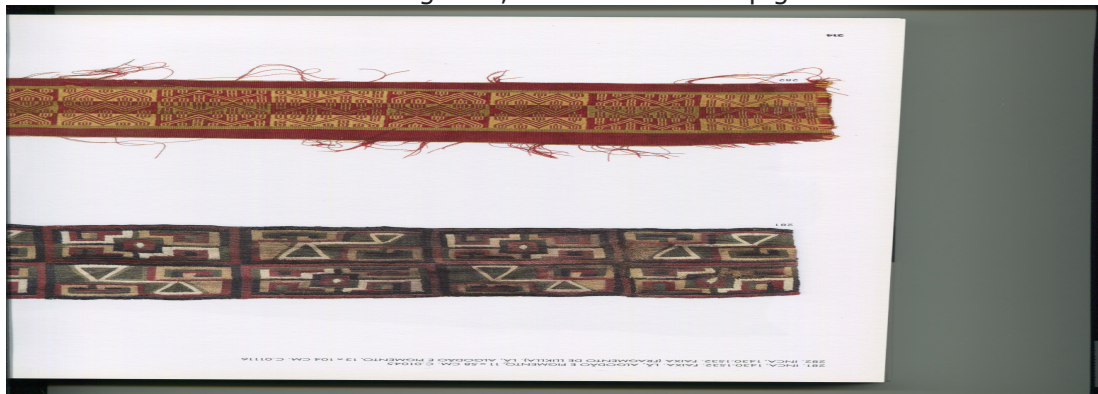
Em segundo lugar, já a partir do final da década de 1950, onde suas referências e seu processo de “tradução” se complexificaram consideravelmente, Albers tece peças que têm certa similaridade a têxteis indígenas que apresentam os chamados *tocapus*, ou ideogramas geometrizados (Miranda e Delgado, 2019), como os apresentados nas Figuras 6 e 7, atribuídos às culturas Chancay e Inca, respectivamente.

Figura 6. Fragmento de faixa atribuída à cultura Chancay, 1100-1430 D.C. Tecido em algodão, lã e tratado com pigmento.



Fonte: MASP, 2019, p. 164

Figura 7. Faixa atribuída à cultura Inca, 1430-1532 D.C. Tecido em algodão, lã e tratado com pigmento.



Fonte: MASP, 2019, p. 214.

Na Figura 8 constam os têxteis pictóricos *Open Letter* e *Pasture*, de Albers. Nesses têxteis percebe-se como a capacidade de abstração da designer, ainda passando por esses referenciais indígenas, especificamente os *tocapus*, se desenvolve de forma a criar uma linguagem visual própria e específica dentro de sua obra.

Figura 8. À esquerda, *Open Letter*. À direita, *Pasture*. Ambos por Anni Albers, 1958, e tecidos em algodão.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation; Albers, 1965, p. 206, respectivamente. Adaptado das fontes originais.

Nas obras *Red and Blue Layers* (1957) e *In Orbit* (1957) – Figura 9 – observa-se principalmente o uso dos fios de urdume torcidos, também observados em *Open Letter* e *Pasture*, para a criação de unidades visuais mínimas, assemelhando-se aos *tocapus* mencionados e reforçando essa linguagem visual própria de seus têxteis nesse momento.

Nas duas obras, Albers traduz o que observa em suas referências ao criar formas geométricas arredondadas e elípticas, pouco observadas nos têxteis indígenas da maneira como ela as utiliza, carregando um sentido de abstração moderna próprio de sua formação bauhausiana.

Figura 9. À esquerda, detalhe de *Red and Blue Layers*, 1957, tecido em algodão. À direita, *In Orbit*, 1957, tecido em lã. Ambos por Anni Albers.

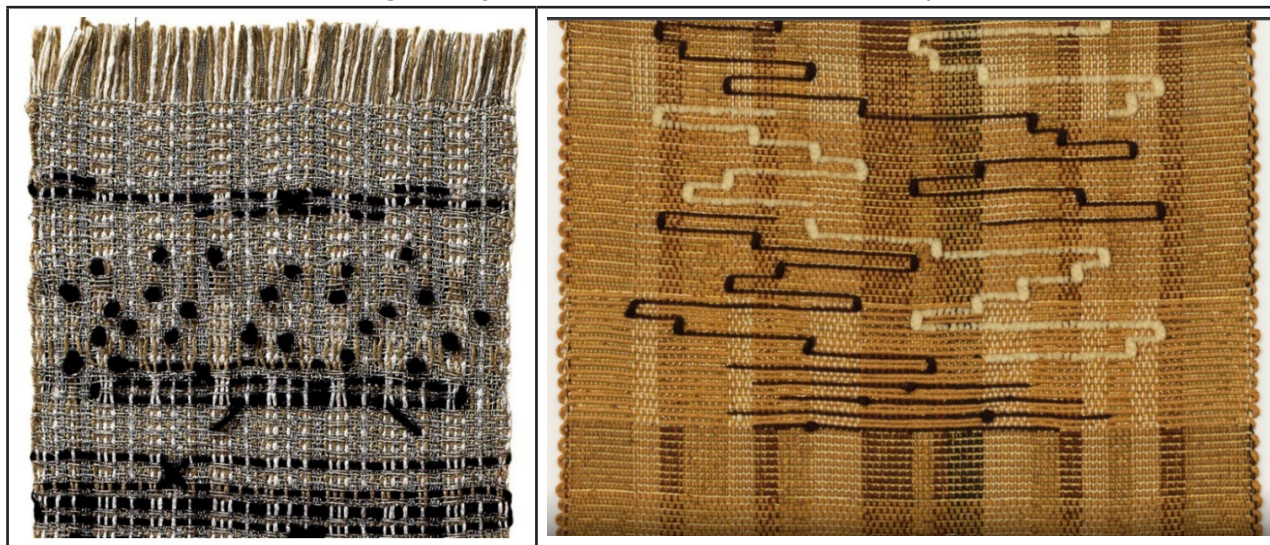


Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation. Adaptado das fontes originais.

Como um último comentário acerca dessa linguagem desenvolvida dentro da obra de Albers e de sua complexidade, observa-se as obras *Haiku* (1961) e *Scroll* (1962), representadas na Figura 10. Nos dois têxteis, a designer usa a técnica de trama suplementar ou flutuante (*supplementary weft/floating weft*). Nessa técnica, ao longo de uma base tecida em tela plana, Albers insere fios de trama que saltam em

relação ao fundo e não necessariamente alcançam a orela do tecido, criando um efeito semelhante a um bordado, porém, de forma tecida, entrelaçada ao urdume, como o restante da trama.

Figura 10. À esquerda, detalhe de *Haiku*, 1961, tecido em algodão, cânhamo, fio metálico/lurex e lã. À direita, detalhe de *Scroll*, 1962, tecido em algodão, juta e fio metálico/lurex. Ambos por Anni Albers.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation. Adaptado das fontes originais.

Conforme análises de outras obras de Albers feitas por Troy (1999), aqui a designer possivelmente une isso às técnicas de nós utilizadas em artefatos têxteis indígenas chamados *quipus*, que tinham e têm até hoje usos específicos relacionados a comunicação e registro de informações em culturas indígenas latino-americanas. A autora utiliza o termo “trama suplementar nodosa”, ou *supplementary knotted weft* (Troy, 1999, p. 32).

É interessante notar também as referências às diversas viagens ao México e, portanto, aos têxteis e à arquitetura de culturas indígenas mesoamericanas feitas por Albers, algo não abordado neste artigo até então, tendo em vista que nos debruçamos principalmente sobre a influência andina em sua obra.

Em *Scroll* nota-se o desenho que remete às escadarias

ou plataformas vistas na arquitetura de sítios arqueológicos como Monte Albán, localizado em Oaxaca, no México, cujo nome foi usado por Albers em uma obra de 1936, que fazia a mesma referência vista em *Scroll*, porém de maneira diferente em termos de técnica e resultado alcançado.

Esses referenciais mesoamericanos aparecem também em obras como *Under Way* e *Intersecting*, Figura 11, em que observamos a mesma técnica usada em *Scroll*, fazendo alusão às escadarias mexicanas.

Figura 11. À esquerda, detalhe de *Under Way*, 1963, tecido em algodão, linho e lã. À direita, detalhe de *Intersecting*, 1962, tecido em raio e algodão. Ambos por Anni Albers.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation. Adaptado das fontes originais.

Nessas três obras, essa iconografia mesoamericana é conjugada às técnicas andinas trabalhadas por Albers, contribuindo para o nosso entendimento do que é a “tradução” proposta pela designer: um processo de análise e síntese de diferentes referenciais, utilizados como recursos tecnológicos e visuais ao longo de sua obra.

Finalmente, para a análise da obra *City* (1949), Figura 12, partiu-se da ideia de que o têxtil em questão foi tecido em tela dupla (*double cloth*), na medida em que apresenta duas camadas distintas entrelaçadas entre si, formando duas seções que se diferem visualmente e estão sobrepostas.

Figura 12. *City*, por Anni Albers, 1949, tecido em linho e algodão.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation.

As técnicas usadas nas duas camadas de *City* diferem entre si: na primeira, trata-se de um tecido plano, com um padrão regular de tramado e urdidura, com espaçamento considerável entre o urdume e a trama, formando uma espécie de rede tecida – que não deve ser confundida com redes criadas a partir de nós, também comuns em artefatos indígenas andinos.

A segunda camada inclui uma diversidade de técnicas. Partindo da definição de Verheken-Lammens (1994), a técnica de tela dupla/tripla consiste em pelo menos duas estruturas tecidas com conjuntos equivalentes de trama e urdume conectadas entre si nos pontos em que suas faces se tocam. No caso da obra de Albers, os conjuntos de trama e urdume de cada camada não são equivalentes, conforme a Figura 12 – percebe-se claramente uma camada saltando ao fundo em relação a outra.

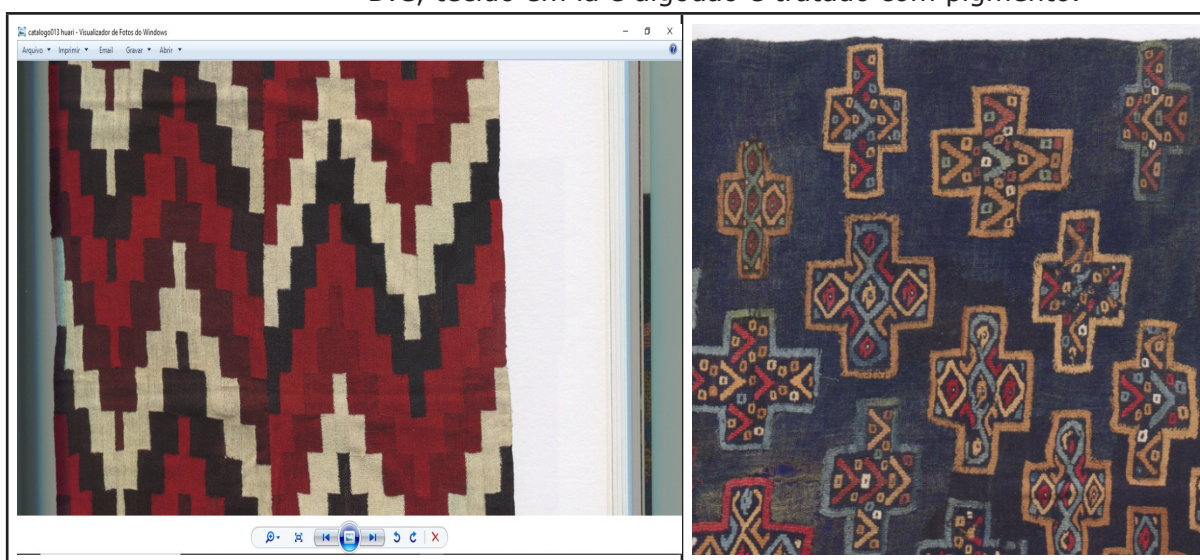
É possível inferir que ela incorpora a ideia de tecelagem em tela dupla, mas subverte a lógica de equivalência de técnicas das camadas. Nesse caso, percebe-se, também, uma similaridade a artefatos de culturas como Chimú (1200 D.C. a 1450 D.C.) e Chancay (1200 D.C. a 1450 D.C.), que, de acordo com Pollet, incorporavam técnicas distintas em diferentes

seções de um mesmo artefato, conjugando, frequentemente, uma base de tecido plano em linho com a técnica de tapeçaria nas bordas ou ao centro do tecido (Pollet, 1994).

Três técnicas são importantes para o entendimento da multiplicidade da camada superior de *City*, que fica em seu centro. Essa camada pode ser descrita como um tecido composto (*compound fabric*), na medida em que incorpora mais de uma técnica de tecelagem ao mesmo conjunto de fios de trama e urdume.

São observadas, em fragmentos distintos da camada, a técnica de tecelagem em tapeçaria (*tapestry weave*) e a técnica de trama descontínua (*discontinuous weft*). A técnica de tapeçaria pode ser observada na Figura 13, à esquerda, num manto atribuído à cultura Huari, e a técnica de trama descontínua, na mesma figura, à direita, num tecido atribuído à cultura Nasca-Huari.

Figura 13. À esquerda, detalhe de um manto atribuído à cultura Huari, 600-900 D.C, tecido em lã e algodão e tratado com pigmento. À direita, detalhe de um tecido atribuído à cultura Nasca-Huari, 530-650 D.C, tecido em lã e algodão e tratado com pigmento.



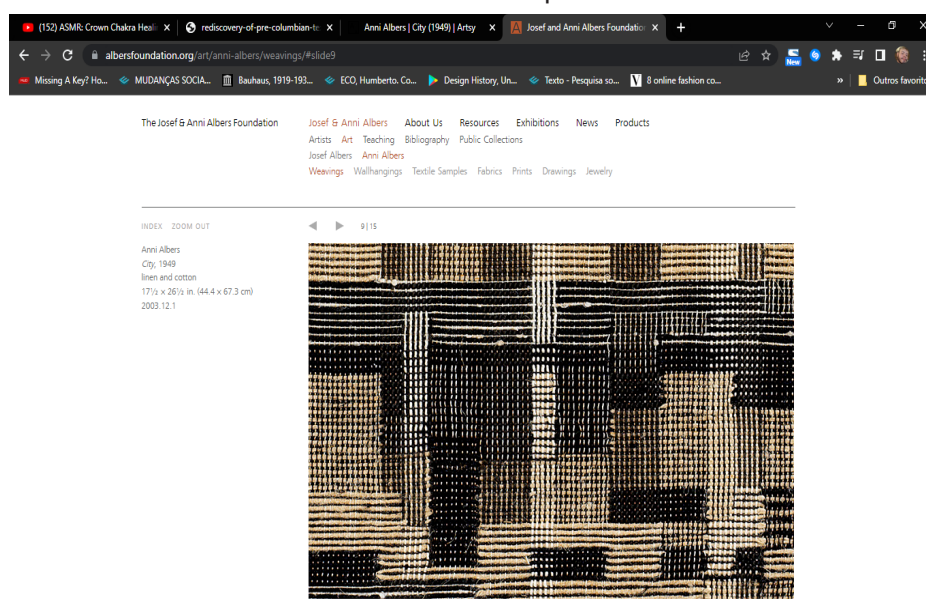
Fonte: MASP, 2019, p. 123. Adaptado das fontes originais.

Na técnica de tapeçaria, diferentes fios de trama sobrepõem os fios de urdume em diferentes momentos, criando padrões regulares. Na camada superior de *City*, são

utilizados fios de cor bege e de cor preta ao longo da trama; em determinados intervalos, o fio bege sobrepõe o fio preto e vice-versa, formando blocos com essas cores. Na parte inferior central da camada, é possível verificar um único exemplo de trama descontínua em fio bege.

Os fios de trama na obra de Albers não criam padrões regulares ao serem dispostos de diferentes maneiras; ao invés disso, a designer combina os dois fios de trama mencionados a diferentes configurações de urdume, gerando uma gama variada de resultados que nunca se repetem de maneira regular ao longo do tecido, conforme o fragmento abaixo (Figura 14).

Figura 14. Fragmento ampliado de *City*, correspondente à seção central inferior da camada superior da obra.



Fonte: The Josef and Anni Albers Foundation.

Antes de debater as implicações mais amplas resultantes de nossas análises, é interessante recapitular parte desse processo. Análises de obras como *Open Letter* e *Pasture* cumprem o papel de nos fazer entender como o fenômeno da “tradução” na obra de Anni Albers se torna mais complexo conforme suas interações com as culturas indígenas se ampliam. Em contrapartida, obras como *Untitled* (Figura 4) demonstram que já no início de seu contato

aprofundado com as culturas indígenas, esses referenciais também constituem parte central de seu processo projetual, evidentemente de forma ainda tímida. Além disso, análises de obras como *Under Way* e *Intersecting* são relevantes para o argumento estabelecido aqui, de que há uma influência não apenas andina, mas também mesoamericana na trajetória de Albers, apesar da influência mesoamericana não estar no centro deste artigo. Essas cinco análises reafirmam a profundidade do fenômeno aqui investigado e sua relevância para a compreensão da história de Albers e do design têxtil moderno como um todo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentadas as análises e comparações acima, é necessário refletir sobre alguns pontos importantes. Em primeiro lugar, algumas considerações sobre função. Cada uma das culturas indígenas aqui mencionadas guarda uma relação particular com os têxteis atribuídos a elas, bem como artefatos de cerâmica, metal etc. São questões que vão desde cosmovisões que versam sobre a origem do universo e da humanidade, até procedimentos funerários próprios de cada cultura e usos cotidianos de variados tecidos – que vestem os corpos, aparatam interiores, carregam objetos etc.

É interessante pensar nesses aspectos como *funções* cumpridas por esses têxteis, um entendimento que escapa à lógica moderna de funcionalidade cristalizada por uma história hegemônica do design – na qual Anni Albers costuma ser incluída, apesar das contradições demonstradas em seu trabalho que, por si só, questiona essa história e tensiona suas categorias.

Sabendo que esses têxteis afetaram a forma como a própria designer entende a humanidade e sua relação com seu próprio trabalho, é interessante apontar o caráter paradoxal do uso dessas referências em seus projetos. Lembremos que, conforme mencionado acima, Albers costumava separar seus têxteis a partir do que ela considerava como funcional ou

meramente estético, uma separação informada e reiterada por essa história hegemônica do campo. Utilizar essas referências e as traduzir para um contexto moderno é, em si, contraditório: a ideia de função torna-se muito mais complexa que um conceito atribuído apenas ao uso como o entendemos na vida moderna.

Em segundo lugar, e a partir deste primeiro raciocínio, o autor entende com criticidade as interações entre modernidade e aspectos culturais tradicionais e locais suscitadas pelo trabalho de Albers. Conjugar design moderno a esses elementos vernaculares pode ser entendido, por um lado, como apropriação ou esvaziamento de formas culturais que não cabem – e não se fazem caber – numa história do design que privilegia aspectos industriais em detrimento de aspectos artesanais, por exemplo.

Mas justamente por trazer esses referenciais para dentro do campo é que se pode pensar, também, que Albers contribui para uma complexificação dessa história, tensionando as categorias “industrial”, “artesanal”, “funcional” e “decorativo” – aqui entendidas principalmente a partir de autoras e autores como Almeida (2022), Buckley (1986), Katinsky (2022), José e Santos (2006). Ela faz isso por meio de um trabalho atravessado inevitavelmente por todos esses marcadores, e aponta a riqueza tecnológica dos têxteis indígenas, já que emprega suas técnicas a propósitos que aparentemente condizem com a lógica moderna.

Um último ponto é que é curioso perceber, a partir das próprias falas de Albers e da forma como seu trabalho é categorizado, que quando esses referenciais são incorporados de maneira visualmente enfática, ou seja, quando aparecem em formas, cores e padrões, como em *Open Letter* ou na amostra têxtil da Figura 3, o resultado é menos associado ao design e mais ao termo “decorativo”.

Quando essas referências são trazidas para o aspecto tecnológico do têxtil e refletem menos na visualidade do projeto, no entanto, o resultado é celebrado dentro do campo do design, a exemplo da cortina da Figura 2, apesar de todas

essas referências partirem dos têxteis indígenas.

Assim, este texto apresentou um panorama da trajetória de Anni Albers com ênfase nas referências a cinco culturas indígenas latino-americanas – Nasca, Huari, Chancay, Chimú e Inca – em sua obra e percurso como designer e artista têxtil. Foi explorada a ideia de uma contaminação cultural cuja centralidade no processo projetual de Albers foi discutida a partir do conceito de “tradução”, amparado pelo conceito de “hibridação”, evidenciando as relações estabelecidas entre a designer e tais referenciais.

Acredita-se que o objetivo, de destrinchar algumas das referências feitas por Albers a elementos dos têxteis atribuídos a essas culturas, tenha sido cumprido dentro das limitações do processo de pesquisa. A principal dessas limitações foi analisar os têxteis de maneira virtual, tendo em vista que não foi possível fazê-lo presencialmente junto às instituições mencionadas. As imagens em alta qualidade disponibilizadas pela The Josef and Anni Albers Foundation e pelo CEDOC da Pinacoteca de São Paulo foram essenciais para a análise dos dados levantados em etapas anteriores da pesquisa, ainda que com ressalvas.

No entanto, no entendimento do autor, a principal contribuição que o trabalho traz é a possibilidade de discutir aspectos do campo do design e de sua historiografia a partir do objeto de estudo, problematizando as categorias desse campo mencionadas aqui – design, artesanato, funcional, decorativo: termos que têm sido utilizados, dentro do campo, para privilegiar uma única história do design em detrimento de muitas outras histórias possíveis.

A análise e discussão das referências indígenas no trabalho de Albers demonstram o potencial para que se explore mais a relação entre design moderno e elementos vernaculares, tradicionais, frequentemente estudados a partir de culturas indígenas não apenas da América Latina, mas da Ásia e da África também – especialmente as contradições inerentes a essas relações, que complexificam um entendimento engessado do que deve ou não figurar na

história do design. É um processo que gera estranhamentos e que, muitas vezes, esbarra em paradoxos, mas é justamente no contraditório que se pronunciam os contornos do caráter humano do design.

Como pontos para desdobramentos futuros da pesquisa, aponta-se a necessidade e a possibilidade de realizar um levantamento ainda mais rigoroso do trabalho de Albers e de sua coleção de têxteis indígenas latino-americanos, de forma a sistematizar essas informações e as compilar de maneira a divulgar esse aspecto de sua produção, pensando em sistematizar melhor as referências mesoamericanas, e não apenas as andinas.

CRÉDITO DE AUTORIA

Concepção e elaboração do manuscrito: J. V. B. S. Carvalho. A. T. Kanamaru.

Coleta de dados: J. V. B. S. Carvalho.

Análise de dados: J. V. B. S. Carvalho.

Discussão dos resultados: J. V. B. S. Carvalho.

Revisão e aprovação: J. V. B. S. Carvalho. A. T. Kanamaru.

Declaração sobre o uso de IA generativa e tecnologias assistidas por IA no processo de escrita

Declaramos que não foram utilizadas ferramentas de inteligência artificial na elaboração deste manuscrito.

Notas de fim de texto

¹ Em texto original: "[...] she made a firm distinction between weavings meant to be 'serving objects' — functional, useful — and pictorial weavings (her own 'great concern', weavings that met 'no other end than their own orchestration, not to be sat on, walked on, only to be looked at'" (DUBERMAN, 1973, p. 44).

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.

ALMEIDA, Ana Julia Melo. **Mulheres e profissionalização no design**: trajetórias e artefatos têxteis nos museus-escolas MASP e MAM Rio. Tese (doutorado) defendida no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2022.

BAUHAUS-ARCHIV. Disponível em: <https://www.bauhaus.de/de/>.

BESTLEY, Russel; NOBLE, Ian. **Visual Research: An introduction to research methodologies in Graphic Design**. Lausanne: AVA Publishing, 2005.

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

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2019.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antonio Takao. A construção da práxis pedagógica de Anni Albers no ensino de arte e design: da Bauhaus ao Black Mountain College. **Arcos Design**, vol. 16 n.2, pp. 114–134. 2023. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/arcosdesign/article/view/73257>.

CARVALHO, João Victor Brito dos Santos; KANAMARU, Antonio Takao. Klara Hartoch, Anni Albers e referências indígenas no design têxtil moderno. **Convergências: Revista de Investigação e Ensino das Artes**, v. 16, n. 31, p. 119–127, 2023. Disponível em: < <https://convergencias.ipcb.pt/index.php/convergences/article/view/141> >.

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.

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

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

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 identidade do desenho industrial brasileiro**. In: SILVA, José Carlos Plácido da; SANTOS, Maria Cecilia 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.

MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO ASSIS CHATEAUBRIAND. Comodato MASP Landmann: vol. 1 Têxteis Pré-colombianos. Org. Marcia Arcuri. São Paulo: MASP, 2019.

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

MIRANDA, Delia A.; DELGADO, Carmen T. **Milênios de histórias tecidas**. In: ARCURI, Marcia (Org.). Comodato Masp Landamann: vol.1 Têxteis Pré-Colombianos. 1a. ed. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 2019.

MUSEUM OF MODERN ART. Disponível em: <https://www.moma.org/>.

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

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 G. **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.

VERHECKEN-LAMMENS, Chris. **Technological Analyses' Glossary.** In: HUGHES, Paul. Rediscovery of Pre-columbian textiles. Antwerp: Lamandart Publishers, 1994.

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