

# Os designs de têxteis das vanguardas modernistas: entre o objeto artístico e o objeto histórico

Rui Gonçalves de Souza<sup>1</sup>

---

## Resumo:

Este artigo é uma avaliação da forma como a produção de têxteis das vanguardas modernistas tem chegado ao conhecimento do grande público através de exposições em museus de arte. Ao mesmo tempo, questiona a simplificação estética como procedimento destas mostras, que deixam de apresentar questões esclarecedoras sobre esta produção plástica, e assim, perde a oportunidade de produzir conhecimento. Considero que esta produção é uma espécie de representação da atuação dos artistas que atuavam também como designers, em uma época que as fronteiras da arte estavam sendo questionadas, oportunidade que levaram para suas expressões plásticas objetos com fins utilitários, tratados ao mesmo tempo, como design e como arte e utilizaram da máquina para produzir uma arte reprodutiva.

**Palavras chaves:** Têxteis e modernismo; Têxteis e representação social; Mostras de moda.

---

## Abstract:

This paper reviews the way modernist avant-garde textile production has come to the attention of the general public through exhibitions in art museums. At the same time, it questions the aesthetic simplification as the procedure of these shows, which fail to present enlightening questions about this plastic production, and thus loses the opportunity to produce knowledge. I believe that this production is a kind of representation of the performance of the artists who also acted as designers, at a time when the frontiers of art were being questioned, an opportunity that led to their plastic expressions objects for utilitarian purposes, treated at the same time as design and as art and used the machine to produce a reproductive art.

**Keywords:** Textiles and modernism; Textiles and social representation; Fashion shows.

1

Doutor em Design pela PUC-Rio;  
Mestre em Moda, Cultura e Arte  
pelo Centro Universitário - SENAC-  
SP.



### Mostras estéticas de designs e produção de conhecimento

**T**rabalhar com moda atuando como coordenador de equipes de desenvolvimento de produtos, principalmente com a mundialização da economia, com seus reflexos no segmento, significa estar atento ao que está acontecendo em nível global. E como roupa não é só imagem, ela tem elementos de construção, por exemplo, novas tecnologias de costura, técnicas de adornamentos (entre elas bordados e estampas), qualidades tácteis dos tecidos, processos de tingimento, entre outros, obriga a quem está à frente de grandes negócios, onde as apostas erradas podem causar grandes prejuízos financeiros, a manter em suas agendas, viagens regulares para os locais, no exterior, onde acontecem grandes feiras de lançamentos de novos produtos, forte concentração de marcas e sede de conglomerados de luxo. Não estamos falando só de moda pronta, mas de novas tecnologias, diferentes matérias-primas, processos de comercialização etc.

Desde o início dos anos 1990 até 2012, período que realizei profissionalmente e sistematicamente, viagens para pesquisar tendências de moda, entre uma atividade e outra, sempre reservei parte do tempo para visitar exposições que estavam acontecendo nos grandes museus de arte. Com o fenômeno do crescimento das exposições de moda que vem acontecendo nesses museus há mais de duas décadas, as visitas a esses locais de lazer passaram a ser obrigação, já que estas exposições, de certa forma, exercem alguma influência no segmento de moda. Muitas vezes as temáticas trabalhadas pelas curadorias são apropriadas pelos promotores das tendências. Além do mais, essas mostras são verdadeiros acontecimentos de mídia no mundo *fashion*.

As exposições de moda em museus de arte, geralmente optam por mostrar os objetos aos mesmos moldes de uma escultura de um Giacometti, ou quando se trata de tecidos, muitas vezes emoldurados, como se fossem um quadro de Cézanne. O modelo de apresentação preferido é o da contemplação estética. Para quem não é leigo no assunto, essas exposições, de certa forma, causam certo estranhamento, pois sabemos que por trás de um objeto de moda, que ser seja um vestuário ou tecido, na cabeça de quem os projeta, há todo um processo de classificação envolvido no momento do desenvolvimento, qual consumidor pretende atender, quais



são os hábitos de consumo deste consumidor, quais as possíveis razões para a aquisição, e com isso, que técnica, que modelagem, que tecidos, e quais os adornos devem ter as roupas para atender aos pré-requisitos. Ao lado dos modelos expostos nestas exposições quase nenhuma informação sobre estas questões, ou seja, pouco interesse na produção de conhecimento.

A opção para quem deseja adquirir algum conhecimento das questões de design nessas mostras que optam por exibir esses têxteis para contemplação estética é comprar os catálogos nas lojas de *souvenirs*, que normalmente são acompanhados de ensaios dos curadores e de outros convidados, em geral críticos e historiadores de arte. Apesar dos catálogos proporcionarem uma ênfase maior ao valor estético desses objetos, de certa forma traz informações, frutos das pesquisas das curadorias, sobre a história e o contexto social da produção deles. Mas como o objetivo dessas publicações não é realizar uma análise sociológica, o contexto social e tecnológico, as propostas intrínsecas na produção destes objetos quase sempre ficam a desejar. Neste sentido, quem visita essas exposições com objetivo de obter conhecimento sobre estes designs de têxteis acaba ficando desapontado.

Aproveitando da oportunidade que surgiram com o sucesso das mostras de moda em museus, alguns curadores estão organizando mostras de tecidos e de complementos de moda. Sobre os designs em tecidos das vanguardas modernistas das primeiras décadas do século passado, as exposições nos museus de arte e os artigos que fazem parte de seus catálogos ainda têm sido o material de melhor qualidade visual e acadêmica até então feito sobre esta produção. Não são encontradas na literatura da História da Arte desta época, o Modernismo, e mesmo na História do Design, referências que venham esclarecer, de forma consistente, as condições sociais, políticas e tecnológicas da atuação de artistas como designers no segmento do design de têxtil para moda e decoração nas primeiras décadas do século passado.

Neste artigo eu chamo atenção para uma perspectiva de estudo da produção de têxteis das vanguardas modernistas, a partir das exposições em museus de arte, para além da simplificação da perspectiva estética, por entender que tal procedimento não oferece dados contundentes e



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

esclarecedores sobre esta produção plástica. Considero que esta produção é uma espécie de representação da atuação dos designers-artistas<sup>2</sup> em uma época de intensos questionamentos sobre o papel das artes ao longo da utopia que dominou o campo nas primeiras décadas do século passado, que propunha a construção de um novo mundo.

As estratégias envolvidas nas exposições dos designs de têxteis das vanguardas modernistas<sup>3v</sup>, em sua grande parte, em consequência de suas diretivas metodológicas que partem de uma metodologia formalista da “pura-visualidade” (ARGAN, 1994, p.34) são pautados em uma visão de arte transcendente, em procedimentos estéticos que procuram revelar momentos heróicos e de transgressão dos designers-artistas ligados às vanguardas ao ultrapassarem as fronteiras convencionais da arte, assumindo novos suportes, neste caso o suporte têxtil. O termo “estético” foi introduzido para explicar e estruturar essas experiências, “muito variada em qualidade para serem subsumidas aos termos “belo” e “sublime”, muito rica em significados para serem descritas como “mero gosto” (SHUSTERMAN, 1998, p.39).

Fazendo abstração das condições sociais da produção, da circulação e do consumo da obra de arte, como se a história autônoma dos estilos, em sua forma pura, tivesse lugar numa espécie de vazio social, a perspectiva formalista acaba por subordinar-se totalmente, na escolha de seus objetos e de seus métodos, às convenções e às conveniências sociais do trato fino e do bom gosto que definem a relação autenticamente cultivada com a obra de arte e o mesmo procedimento são utilizados também nas exposições sobre design. Para Pierre Bourdieu, desta forma, tal crítica suspeita com arrogância de qualquer pesquisa que ponha em risco de algum modo o ideal da contemplação desinteressada: primeiro, “porque uma pesquisa deste tipo recusa-se a dissociar a análise das estruturas internas da obra da análise das funções que ela cumpre em favor dos grupos que a produzem, a difundem e a consomem; segundo, porque tal pesquisa aplica à obra um olhar redutor capaz de lembrar as funções interessadas da contemplação desinteressada” (2005, p.278). Ao ignorar o modo de produção de que é produto, o *modus operandi*, a crítica formalista posiciona seus alicerces na universalização e na eternização de um modo de recepção “puro”, que a exemplo do modo de produção homólogo é produto histórico de um tipo específico de condições sociais.

2

Muitos artistas, nas primeiras décadas do século XX, num momento em que as fronteiras da arte estavam sendo questionadas, levaram para suas expressões plásticas objetos com fins utilitários, tratados ao mesmo tempo como *design* e como *arte*, e utilizaram da máquina para produzir uma arte reprodutiva, questionando a visão kantiana da unicidade da obra. São esses artistas que ao longo deste artigo são citados como os “designers-artistas”.

3

Argan (1992) empregou a expressão de modo resumido e de forma genérica para as correntes artísticas que, na última década do século XIX e a primeira do século XX, propuseram não só interpretar, mas defender e até mesmo incorporar o esforço progressista, econômico-tecnológico da civilização industrial.



Em sua crítica sobre as exposições de objetos históricos, estruturadas em procedimentos pensados pela crítica formalista, Meneses (1994, p.10) é da opinião de que a formulação empregada no tratamento dado a esses objetos pelos museus é altamente problemática, tem suas origens no período renascentista, mas é por excelência a visão iluminista, “que, na sociedade de consumo, como fruto já temporão, vai desembocar na estetização do social e na transformação da História em espetáculo”. De outra forma, para ele, se os procedimentos deixam de lado traços definidores de funções de evocação e celebração que esses museus continuam a desempenhar, também marginaliza a questão da *produção do conhecimento*. “A memória, igualmente, ficou reduzida a um instrumento de enculturação de paradigmas *a priori* definidos e que circulam em vetores sensoriais”.

As tarefas dos museus, na visão de Ulpiano Bezerra de Meneses, não devem estar atreladas somente ao universo do conhecimento, mas também à fruição estética, ao lúdico, ao afetivo, ao devaneio, ao sonho, à mística da comunicação e da comunhão, à curiosidade, à necessidade de mera informação e assim por diante. “Mas se não tiverem como referência o conhecimento, tratar-se-á de mera doutrinação” (MENESES, 1994, p.10). No caso das exposições dos designs de tecidos das vanguardas, pelos seus procedimentos, fica clara a primazia do objeto artístico em oposição ao objeto histórico. Portanto, estas mostras, mais voltadas à fruição estética, ao sonho, ao devaneio, pouco possui de associação com a produção de conhecimento histórico.

Para Meneses (1994, p.24) a fruição sensorial encontra na exposição de arte, como seria de esperar, seu espaço ideal. Ele cita um dos defensores desta formatação, Ernst Gombrich, quem advogava a superioridade da contemplação, reduzindo qualquer “preocupação morfológica” na apresentação das obras. Da mesma forma, ele observa que as críticas árduas do tradicional historiador da arte agora, se dirigem, sem dúvida, às pretensões dos escritórios de *design*, aos quais cada vez mais se tem atribuído a montagem de exposições no intuito de se obter o monumental e o espetacular, e que, de fato, não é diferente das exposições espetaculosas de arte e design, principalmente dos desenvolvimentos dos criadores de moda da alta costura e do *prêt-à-porter* de luxo, incluído aí as exposições dos designs de tecidos das vanguardas modernistas.



Nestes ambientes cenográficos destas exposições a estetização como forma sagaz de fetichizar o objeto quando se trata do têxtil, remete a uma “humanidade imanente”, em geral, para escapar ao “pesadelo da história” (SHANKS; TILLEY *apud* MENESES, 1994, p.27). Aqui falamos de fetichizar os objetos, no sentido oposto ao interesse em procurar registrar e explicar como e porque ocorre esta fetichização, além de estudar e dar a conhecer o objeto-fetice. É mais no sentido de procurar desvendar sua construção, transformações, usos e funções.

A produção artística, incluindo neste contexto os designs em tecidos das vanguardas, tratados como arte e como design, só pode ser adequadamente compreendida dentro de uma perspectiva sociológica, este é o caminho que Janet Wolff procurou enveredar em a *Produção Social da Arte*. Para a autora as condições em que a arte poderia ser eficaz, política e historicamente, eram determinadas tanto pela natureza e pelas possibilidades da produção cultural naquele momento, como pela natureza da sociedade da época e, em particular, de sua ideologia geral (1982, p.97). Entre outros fatores, as condições materiais concretas da produção artística, tecnológicas e institucionais mediavam essa expressão e determinavam sua forma específica no produto cultural (WOLFF, 1982, p.74).

Na virada para o século XX, onde as artes já não contavam com a posição claramente institucionalizada de que desfrutavam depois da Revolução Industrial e da Revolução Burguesa de 1789, talvez seja ainda mais necessário compreender a dependência da cultura dos fatores econômicos e sua extrema sensibilidade e vulnerabilidade nos azares da economia. Portanto, Wolff ao sinalizar que o econômico não era independente do social-institucional ou do tecnológico, defendia que fosse vital o desenvolvimento de uma economia política da cultura (1982, p.59). Portanto, nas novas condições econômicas das primeiras décadas do século XX, a maior integração devido à expansão dos meios de transporte, de comunicação, as novas tecnologias, entre outros, transformaram as condições materiais e a possibilidade de distribuição da produção plástica do design-artista, quando novos materiais técnicos para esta produção passaram a fazer parte do corpo de materiais existentes da convenção estética. Neste sentido a prática laborativa do *Mundo da Arte* (BECKER, 2010), onde as expressões plásticas sobre o suporte têxtil, além das telas convencionais para a pintura



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

de quadros, estavam sujeitas às novas modalidades de distribuição, agora estavam também associados à Moda e ao Design de Interiores.

A produção de conhecimento e o estudo do design como disciplina e de sua história, segundo Adrian Forty “sofre de uma forma de lobotomia cultural que o deixou ligado apenas aos olhos e cortou suas conexões com o cérebro e o bolso” (FORTY, 2007, p.11). Resgatar a história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, em seu contexto social e suas circunstâncias históricas, além do mais, observar estes designs como suporte físico do meio social, é recuperar um momento particular do encontro da arte com a moda, no papel vital de criação de riqueza industrial, da ampliação do consumo ou mesmo do sonho com objetivo de transformação social, como foi o caso dos construtivistas russos.

Desta forma, estamos sugerindo olhar os designs modernistas em tecidos, não somente como objetos artísticos, mas também como propõe Meneses “através destes objetos lançar algumas pistas para refletir sobre o alcance de um tipo de documento, as coisas físicas, como campo de fenômenos históricos, sem o qual a compreensão de uma sociedade se vê comprometida” (1983, p.103). No caso da história da atuação das vanguardas modernistas no design de têxteis, esta reflexão é tanto mais necessária quanto, se verifica ainda, o descaso habitual dos historiadores da arte e do design a este respeito e que esta produção não seja somente informação estética, como nas exposições de arte, ou mesmo como ilustração de um momento de encantamento do campo da arte pelo progresso industrial.

Em relação ao estudo dos tecidos identificamos que ele é tradicionalmente realizado por duas áreas, mas que tem raízes em duas trajetórias bastante distintas. Muitos pesquisadores têm experiência em instituições especializadas, por exemplo, em conservação de têxteis ou coleções de museus, onde adquirem experiência considerável nos estudos destes materiais e de vestuários, em especial em seus aspectos construtivos, sobre o nível de tecnologia utilizado etc. Por outro lado, há outros estudiosos cujas experiências são voltadas mais para os estudos culturais, na sociologia ou antropologia social com formação em análise semiótica e simbólica e um interesse na “vida social” dos tecidos e das roupas. Os especialistas em estudo dos tecidos, em geral dedicam pouco entusiasmo por aquelas



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

disciplinas que juntos, são denominados de “estudos culturais”. Eles veem na análise social apenas diferenças de identificação dos materiais, mais precisamente em forma de vestuário e moda em categorias sociais, tais como etnia, classe e gênero. Quanto aos especialistas em “estudos culturais” vêem tal atenção aos detalhes, como uma afirmação dos pressupostos da objetividade das ciências naturais e, assim, insuficientes para apreciar a natureza dos estudos dos tecidos como pensamentos, no contexto de simbolismo e das representações, para as quais foram treinados para extrair do material o que realmente em suas concepções são importantes.

Aqui, proponho que as padronagens têxteis modernistas, além de exemplares estéticos belos, devam ser observadas como suporte físico da produção e reprodução da vida social, ou seja, como cultura material. Cultura material como aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem e que na abordagem Meneses:

[...] convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, segundo propósitos e normas culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações da paisagem, como coisas animadas (uma sebe, um animal doméstico), e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações) ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica). (MENESES, 1983, p.112).

Portanto, como forma de procedimento, consideramos em primeira instância os designs aqui analisados como produtos, como condutores de relações sociais ou como representação do meio social, ou seja, como modalidades de conhecimento prático orientadas para a comunicação e para a compreensão do contexto social, material e ideativo em que vivemos. Como produtos eles são o resultado de certo estágio historicamente determinável da organização dos homens em sociedade, sendo assim



certas formas específicas que eles assumem. De outro lado, como meio físico, oferecem as condições a que se produzam e efetivem, de certa forma, as relações sociais e por último como internalização do contexto social. Importante é observar que estamos olhando os tecidos como matéria prima para se produzir vestuário e o fato de dissecar as roupas em moldes, tecido, forma e produção, não se opõe, mas é parte, de uma consideração com aspectos humanos e compromissos cosmológicos.

### Imagens documentos

As padronagens têxteis modernistas em tecidos pela semelhança física com pinturas, imagens estampadas, pintadas, bordadas, fora de sua materialização como objeto de vestuário, nos possibilita observá-las em outra perspectiva, de serem percebidas como quadros e geralmente são tratados como tal, quando se trata de exposições em museus de arte. Mas mesmo que não o são, estamos assumindo a proposta de observá-las como quadros, mas diferentemente de ilustrações das apostas estéticas específicas do campo da pintura ao longo do modernismo e sim, como quadros por ter força representativa (figura, imagem, iconografia) e que nos ajuda “problematizar aquela questão que vivemos nos perguntando: se a imagem produz conhecimento” (CIPINIUK, 2012).<sup>4</sup>

Para além do contexto em que os tecidos podem ser estudados como objetos físicos, documentos que testemunham um momento histórico no campo do design e da arte, ou mesmo quando os designers-artistas das vanguardas, a partir de suas posições no espaço social do campo da arte, realizaram a transmutação do objeto utilitário à artístico ao tratarem designs de tecidos como objeto de arte, ou mesmo como testemunho da existência de uma visão enganosa em relação ao artista, quando do fim dos mecenas e se refere ao pintor autônomo o qual “lutava para vender seus trabalhos através dos *marchands de tableaux* e das galerias, ignorando novas formas de patrocínio e de emprego para os artistas, muito dos quais estavam, na verdade integrados, como artistas, em vários ramos da produção e da organização social capitalista” (WOLFF, 1982, p.25). Sendo assim, consideramos os designs de têxteis modernistas, em certo sentido, “como repositórios de significado cultural ou como sistemas de

4

Conferência realizada junto ao  
GRUDAR, grupo de pesquisa do  
Departamento de Artes da PUC-Rio  
em setembro de 2012.



significação” (WOLFF, 1982, p.16) referenciados ao seu caráter visual como documentos históricos.

Olhar os designs de têxteis das vanguardas como imagens, documentos históricos, vai além das abordagens iconográfica e iconológica das fontes visuais propostas por Panofsky (1979), no sentido de um tratamento mais amplo da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais. Meneses (2003, p.11) observa que a utilização do uso documental da imagem “artística” como meio, não é só para produzir História, mas também, voltado para o esclarecimento de sua própria historicidade, vem acontecendo em vários campos de conhecimento, entre eles a História da Arte e a História Visual<sup>5</sup>, embora não seja determinante e predominante.

Ao considerar que os projetos de tecidos das vanguardas são depósito de atos de testemunho ocular, temos a plena consciência de que imagens são testemunhas que não expressam por palavras, sendo assim torna-se difícil traduzir em palavras o seu testemunho. Muitas vezes são criadas para comunicar uma mensagem específica, mas há perigos evidentes nesse procedimento. Para utilizar a evidência de imagens de forma segura e de modo eficaz, é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. Como Burke (2004, p.18) chama atenção, o testemunho de imagens, como o dos textos, lembra problemas de contexto, função, retórica etc. Daí porque certas imagens oferecem mais evidência confiável do que outras.

No caso do nosso objeto de estudo, os designs em têxteis modernistas, para além de pinturas sobre o meio têxtil, ou de imagens resultantes de uma tessitura, ao assumirem o caráter documental no sentido mais amplo, abrem possibilidades para a materialização do documento quando nele se reconhece também sua condição de objeto material e não de mero vetor semiótico. O problema agudo que se apresenta aí é a constituição de um corpo mínimo de informações controladas, que permitam estudar as imagens como objetos materiais, ou vice-versa, nas diversas formas e contingências de uso e apropriação.

Os tecidos modernistas como testemunhos oculares incorporaram o momento significativo de mudanças na história do design e da história

5

Para Ulpiano B. de Meneses (2003, p.25) o conceito de História Visual, não significa a proposta de uma existência específica de mais uma compartimentação da História. Trata-se apenas de um campo operacional, em que eleger um aspecto estratégico de observação da sociedade.



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

da arte, quando nas primeiras décadas do século XX, os designers-artistas trabalharam para estabelecer conexões entre arte e indústria, ao explorar o design têxtil e processos que enfatizassem as propriedades estruturais das roupas em si, enquanto assumiam as formas visuais apropriadas à produção em massa. Esses acontecimentos fizeram surgir um novo interesse pelos têxteis que refletiam a racionalidade, a modernidade e a confiança nestes materiais.

A tensão existente às condições que distinguem um produto industrial e criação artística, arte maior e arte aplicada, sugere que um estudo dos tecidos modernos se faz necessário para uma compreensão mais ampla do modernismo. Os têxteis ofereceram aos designers-artistas o suporte e o processo ideal para se envolverem com noções contemporâneas, assim como, o papel da máquina e da arte com fins utilitários. Talvez mais do que qualquer outro meio, os têxteis através de suas padronagens e das tecnologias utilizadas para o seu desenvolvimento, podem explicar uma época de grande transição, pois, eles poderiam, simultaneamente, assumir a condição de artístico, objeto de uso e ao mesmo tempo acessível a uma grande parcela da população de não *connaisseurs*, ou não compradores de obras de arte, ou seja, a chance de se levar o estético para o cotidiano.

Assim como os têxteis atraíram novos consumidores, também atraíram novos artistas, homens e mulheres, e para além de produtos industriais, assumiram posições nacionalistas e visões pessoais. Portanto, através destes designs podemos compreender os aspectos da era em que foram criados e as motivações de quem os criou. Eles estiveram no centro do desenvolvimento da arte modernista em diferentes graus, em diferentes países, onde levantaram questões de gênero, das experimentações que invocaram o primitivismo, a abstração, o construtivismo, da utilização de novas tecnologias e da influência do consumismo.

Apesar das evidências de um papel significativo dos tecidos na história da arte e do design moderno, a negligência e marginalização observada na maioria dos estudos críticos de arte e design desta época, são prova cabal de que esta prática de design não alcançou a valorização proporcional ao seu papel. Talvez seja consequência de uma série de razões, mas o preconceito de gênero e da natureza do meio são em grande parte,



responsáveis por posicionar esses objetos em um “estado de ambiguidade perpétua que lhes negam um lugar à altura do papel que representaram nos discursos críticos e históricos” (TROY, 2006, p.65).

Ao longo da história do modernismo, artesanato doméstico e decoração sempre foram tratados, literalmente, como trabalho de caráter feminino, chamado de arte popular, distanciado espiritualmente das belas artes. Historicamente, as mulheres que atuavam no setor dos têxteis não tinham pronto acesso aos programas de formação acadêmicos ou profissionais e nem tiveram oportunidade de patrocinar grandes *workshops*, abrir *showrooms* etc., o que teria contribuído para um maior reconhecimento, e com isso, a possibilidade de visibilidade de suas produções plásticas. Mesmo a rica tradição europeia da estamperia e do bordado e que elevou têxteis para a esfera pública, aristocrática e real, estivera associada a uma desconexão entre o designer e o produtor, em uma divisão de trabalho onde, para as mulheres, eram tipicamente atribuídas o papel de trabalhador, enquanto os homens era quem cuidavam dos projetos.

O fato de servirem como complemento para outros tipos de expressão plástica, a exemplo de manifestações de arte conceitual ou elemento ornamental de uma pintura, ou participarem como componentes de projetos de design de interiores, móveis ou moda, que, às vezes, mascaram suas propriedades visuais, levam ao tratamento dado ao substrato têxtil a possuidor de menor valor artístico. Mesmo no período modernista e, eventualmente até nossos dias, os têxteis vivem um processo categorização inconstante, ou como arte ou artesanato, para ser exibidos em museus como obra de arte (objeto único) ou como objeto utilitário, produzidos em massa. Muitas vezes esta categorização depende das diferentes técnicas de sua produção, produto industrial ou atividade artesanal, trabalho de artista, categorizado como *artwear*.<sup>6</sup> Essa inconstância fez com que, muitas vezes, os têxteis passassem a ser negligenciados, sem o reconhecimento de seus valores de design ou arte e, com isso, levando ao desinteresse pela sua conservação. Felizmente, este desinteresse está caminhando para o passado, pois têm surgido em especial na área do design, estudos consistentes, em que os tecidos, em suas padronagens, estão sendo abordados em contextos artísticos, sociais e históricos.

6

O termo serviu para designar em sua forma original, arte em vestes, que demandam têxteis artesanais, criados a partir de processos tradicionais, pensados e produzidos em peças únicas por um artista/artesão têxtil.



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

A história do processo de criação dos *designs-arte* em têxteis, em especial das padronagens têxteis modernistas, conectada intimamente à história da vida e da arte moderna, nos revela as experimentações resultantes das transformações sociais, políticas e econômicas que também proporcionaram mudanças radicais no processo como estes artefatos foram produzidos, usados e percebidos como *designs-arte*. Na verdade, ao olhar mais de perto esses objetos, muitas vezes negligenciados pelo seu caráter utilitário, podemos traçar não só as principais influências culturais, mas também os importantes movimentos artísticos que tomaram forma durante o período modernista.

Nas primeiras décadas do século passado os tecidos estiveram no centro do diálogo e dos debates teóricos modernistas, já que começaram a encarnar as formas em que arte, artesanato e arquitetura se fundiram em projetos arquitetônicos e decorativos. O conceito novo e revolucionário da "obra de arte total"<sup>7</sup> que colocou os têxteis em pé de igualdade com as outras artes, começou a permear as práticas artísticas e neste sentido influenciou todas as facetas do design têxtil, desde sua criação, comercialização e consumo. Os têxteis passaram a fazer parte de todos os aspectos da vida moderna, no lar, na fábrica, no ateliê do artista etc., e em cada um desses espaços assumia diferentes implicações econômicas e artísticas.

### Tecidos modernistas estampados

Os tecidos estampados, a partir da Primeira Grande Guerra, assumiram temáticas que traduziam, no sentido iconográfico, regiões geográficas, aspectos culturais e a arte de diferentes culturas e também a utopia e virtudes da vida na modernidade. Os designers-artistas passaram a explorar dessas novas fontes artísticas e novas formas visuais ao projetar suas padronagens, assim como, utilizaram das novas tecnologias em suas atividades projetuais. As fontes vieram de uma variedade de lugares, desde uma iconografia proveniente de culturas africanas, a motivos que exaltavam novas tecnologias, passando pelos esportes e por valores de exaltação ligados a revoluções que mudaram regimes políticos, entre outros. Neste mesmo momento em que esses designers-artistas ganhavam uma maior

7

A noção de obra de "arte total" (*gesamtkunstwerk*) passou a fazer parte central do debate no campo da arte e do design deste período.

O pensamento original de uma síntese da arte e da vida como uma condição da modernidade foi apresentada em 1849 por Richard Wagner (2003) em seu ensaio "o trabalho de arte do futuro" (*das Kunstwerk der Zukunft*).



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

compreensão do que se constituiu o processo de mecanização industrial, começaram a explorar suas possibilidades, e isto aconteceu não somente no campo da representação, onde maquinários e o visual *streamline* em materiais como o aço e o cromo foram parar nos quadros e nas padronagens têxteis, mas sobretudo nestes próprios objetos, as máquinas passaram a ser projetadas e admiradas em atenção a nova estética.

A indústria têxtil respondeu a este novo processo, através da invenção de novos corantes e fibras sintéticas e atuando também no “chão de fábrica” ao simplificar os processos de tecelagem e estamparia. O aumento do comércio, resultou no crescimento da demanda de produtos que atendessem a uma elite que consumia alta-costura e design de interiores, mas também o consumo de massa, gerou, em proporção, a necessidade de uma oferta, que implicaram na aceleração do ritmo dos lançamentos dos projetos. Troy (2006, p.83) observou que nenhum estilo artístico, em particular, sobressaiu no design têxtil durante a década de 1920, os têxteis, no sentido do papel que lhes reservava o discurso modernista, deslocava-se continuamente entre o ateliê e a loja de departamento, entre o *showroom* e a fábrica, transcendendo as fronteiras entre arte e design popular.



Figura 01. Raoul Dufy. *Composition de fleurs*, estampado em cetim de seda, 1923.

Figura 02. Designer desconhecido. *A largada*. Algodão estampado, fabricação em Ivanovo-Voznesenks, União Soviética, 1928.

Com os altos investimentos realizados em seus parques industriais, a indústria têxtil, na década de 1920, viveu o fortalecimento de grandes fabricantes, a exemplo das norte-americanas F. Schumacher & Co e Stehli Silks Corporation. Ambas participaram da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs e Industriels Modernes*, de 1925, em Paris, e de volta para casa, foram as primeiras indústrias a levar a bandeira do modernismo para o mercado de suprimentos de têxteis nos Estados Unidos. Na França, a Bianchini Férier, com sede em Lyon, ficou conhecida pela qualidade de seus produtos estampados em seda (HARDY, 2006). Estes fabricantes passaram a ter uma forte participação na produção e no mercado de vendas de têxteis, a ponto de influenciar fortemente o mercado de moda. Constituíram-se nos referenciais de qualidade e variedade, com isso puderam satisfazer uma clientela em expansão. Essa variedade levou inevitavelmente a um aumento nos projetos e, em muitas destas empreitadas, o designer-artista ficava no anonimato, em favor da etiqueta do fabricante. Essas empresas optavam por não cultivar um único estilo e sim, produzir designs em diversos estilos, a fim de não limitar a encomenda e, com isso, permanecer ativas no mercado.

Houve casos em que o designer-artista já era possuidor de maior capital simbólico por ocupar o espaço dos consagrados dentro do campo da arte e do design, portanto, já possuidor da autoridade de legitimador, conforme descreve Bourdieu em seu livro "As regras da arte" (1996), e desta forma o fabricante procurava explorar o seu nome. Ao associar o tecido ao nome de um designer-artista consagrado, os fabricantes poderiam, com isso, atender uma clientela em busca de distinção, desejosa de possuir produtos de moda, cuja matéria-prima fosse desenvolvida por um consagrado. Raoul Dufy quem atuava como designer da Bianchini-Férier, Sonia Delaunay quem criava para Metz Co, lojas de departamento em Amsterdam, são situações que exemplificam essa relação.

A função dos designs-arte em têxteis modernistas possuía uma dinâmica própria, a cada momento eram chamados para novos desafios, como por exemplo, projetos para estofamento de automóveis, matéria-prima da alta-costura etc., mas mesmo com a existência de uma demanda específica de diferentes segmentos, os designers-artistas continuaram a projetar tecidos que funcionavam, independente, como designs-arte.



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

Os tecidos ao assumirem múltiplas finalidades, ajudaram a formar uma rede de colaboradores em torno de seus projetistas, portanto, uma produção coletiva, uma espécie de mundo do design têxtil, comparativamente ao que Howard Becker conceituou de *Art World*. A expansão comercial da indústria com seus *workshops*, o consumismo, as inovações tecnológicas, novos corantes sintéticos, novas fibras têxteis, tecidos tecnológicos a exemplo do *rayon*, ampliaram as possibilidades do design de tecidos. A velocidade dos lançamentos e o aumento da variedade, passou a ser as condições mercadológicas, com isso, exigiu um suprimento contínuo de projetos inovadores e que ficaram a cargo dos designers-artistas. Ouvir

A ampla gama de estilos e de temas que constituíram em fontes de padrões que compuseram as padronagens dos tecidos modernistas na década de 1920, podem ser categorizadas, pela sobreposição de temas: o *cross-cultural*, o geométrico e o pictórico. Como tal, o designer-artista modernista se apropriou de “outros mundos” para relacionar com o seu próprio mundo, investigou a abstração geométrica, desenhou motivos para as superfícies tecidas que exaltavam o desenvolvimento protagonizado pela ciência, mas independente de imagens representacionais, essas imagens tiveram a pretensão de criar uma linguagem universal.



Figura 03. Sonia Delaunay, Sobretudo e estofamento de automóvel em padronagem abstrata, 1931. Acervo, Cooper Hewitt Museum, Nova York.

### Tecidos construtivistas e produção de massa

As padronagens têxteis são geralmente obtidas em processo de tessitura. O padrão, elemento repetitivo da composição de uma padronagem, é o desenho que se obtém através de diferentes técnicas de entrelaçamento dos fios de urdume e dos fios de trama. A padronagem é o arranjo espacial desses elementos, do padrão, que se repete na superfície tecida. Os outros processos de construção de padronagens se constituem de tratamentos das superfícies, que podem ser lisas ou mesmo formadas por uma composição de padrões tecidos. Esses tratamentos de superfícies podem usar técnicas de estamparias, efeitos de pigmentação, processo de corrosão química ou tratamentos especiais de lavanderias. A outra forma de beneficiamento e tratamento de superfícies têxteis são os bordados e os apliques, por exemplo, os apliques de lantejoulas.

O tecido foi o suporte ideal para objetivar as teorias construtivistas, filosofia estética que se desenvolveu durante os anos de 1920 e que se constituiu em uma das vertentes do modernismo nas artes. Entre as questões centrais do Construtivismo, estava a noção da verdade dos materiais, ou seja, explorar as propriedades inerentes aos materiais e dos processos através dos quais eles são formados. Outra forma de denominar a base das teorias construtivistas é de elementarismo, já que o processo propõe uma atividade construtiva, obtido pela associação de componentes básicos, elementares, como em uma linha de produção industrial, ou como na tecelagem, onde o tecido é obtido de forma construída, pela associação de cada entrelaçamento das tramas com os urdumes.

Na tecelagem, o Construtivismo ganhou forma em direção a padrões racionalmente produzidos, determinados pelas estruturas horizontais e verticais da tecelagem, bem como pelos tons e texturas naturais das fibras, ou em representações de um universo construído por formas geométricas como foram os motivos para tecidos estampados. A ideologia construtivista e sua associação com a temporalidade, neutralidade e universalidade, bem como a adaptabilidade dos produtos para com o processo de industrialização, ofereceu uma alternativa racional e pictórica para o embelezamento das superfícies têxteis.





Figura 04. Varvara Stepanova, *padronagem abstrata geométrica para estampa*, 1924. A justaposição de formas geométricas para a construção de um todo, um modo dinâmico de agir a partir dos materiais, que é o princípio da proposta construtivista de Tarabukin em sua obra de 1923, *Do Cavalete à Máquina*.

Figura 05. Gunta Stözl. *Composição construtivista*, 1925. Cobre leito desenvolvido para as alcovas do dormitório do novo prédio da Bauhaus em Dessau. Provavelmente, 1923.

Os designers-artistas, aqueles que assumiram os preceitos construtivistas, atuaram como verdadeiros tecelões-artesões ao criarem peças únicas, a exemplo da maioria da produção do *workshop* de têxtil da Bauhaus, mas também eles começaram a ampliar as possibilidades do design de têxtil ao explorar a tecelagem em meio industrial, na arquitetura e também como prática pedagógica, a exemplo do que aconteceu nas Vkhutemas (Escola Superior de Oficinas Técnicas e Artísticas), aberta na Rússia após a Revolução de 1917 e 1919 na própria Bauhaus. A prática do design têxtil entre os construtivistas não significou o abandono da atividade pictórica em favor de um novo meio, na realidade tratava de construção representações visuais, aos moldes das pinturas em abstração geométrica, onde a tinta e pincel agora fora substituído pela lançadeira e os entrelaçamentos de tramas e urdumes. No entanto, a interpretação da filosofia construtivista não se reduziu somente aos processos de tecelagem, formas geométricas em representações metafóricas de construções, fizeram parte da plástica objetivada em processo de estampa têxtil, as quais foram realizadas pelos construtivistas russos, Alexander Rodtchenko, Liubov Popova, mas acima de tudo por Varvara Stepanova.

A aplicação da filosofia construtivista no design de tecidos, ganhou certo impulso, em parte, no momento do surgimento de uma nova

categoria de profissional, o designer industrial. Este profissional, assim como o multifacetado designer-artista de décadas precedentes, assumiu uma posição ideológica que se sustentava pela relação de colaboração e reciprocidade entre arte e design. Possuidor de conhecimentos técnicos e habilidades artísticas, que lhes proporcionavam as condições de projetar objetos para produção em massa através da criação de protótipos.

A proposta de utilização da noção construtivista na tecelagem, se tem um endereço onde ela realmente aconteceu, foi na Bauhaus na Alemanha, fundada por Walter Gropius (1883-1969) em 1919. A Escola empreendeu através do seu plano pedagógico uma visão integrada de artes e ofícios, onde um número de designers tutores trabalharam e inovaram até a escola ser fechada sob pressão nazista em 1933. Embora a Alemanha já era reconhecida por suas escolas especializada em têxteis, a Bauhaus não foi projetada para funcionar apenas como uma escola técnica, mas sim como um laboratório no qual os alunos pudessem aprender a essência dos materiais e, com isso, criar objetos no sentido estético “belos”, simples e utilitários (ARGAN, 2005).

### Considerações finais

Quando vistos juntos, documentados dentro de um *continuum*, onde seus fundamentos teóricos são trabalhados associados ao contexto social, os designs de têxteis modernistas se tornam um assunto extremamente interessante e importante. É neste sentido que vamos entender a nova perspectiva que despontou para estes artefatos-arte, quando os designers-artistas começaram a considerar que os novos procedimentos na arte que eles estavam propondo, os designs-arte, inclusive pelo seu caráter utilitário, poderia ser comercializado e produzido, não só para os conhecedores de uma elite, mas também para a crescente classe média, levando às novas considerações do papel da produção em massa dentro do contexto da arte e do design.

Assim como os designers-artistas começaram a procurar alternativas às formas do *Art Nouveau* e mais adequadas as suas ideologias, eles também começaram a considerar novas oportunidades financeiras no campo da arte, o que resultou em um período de intensa experimentação. Este novo



Os designs de têxteis das vanguardas modernistas:  
entre o objeto artístico e o objeto histórico  
Rui Gonçalves de Souza

processo pode ser observado na *Wiener Werkstätte*, cooperativa de artistas aberta na primeira década do século passado, em Viena, quando a produção interna e a comercialização de tecidos desta associação de designers-artistas vienenses ganharam fôlego e a noção de *gesamtkunstwerk*, tomou corpo expandindo ao ponto de incluir todos os componentes que organizam a prática do consumo: *showrooms*, participação em feiras internacionais, vendedores conhecedores de arte, designers-artistas contratados, catálogos, estoques, controle de estoques, resultado financeiro, *marketing* e distribuição internacional.

Para realizar a mudança da pintura de cavalete para os têxteis, no momento em que o designer-artista se engajou na missão de projetar bens associados à introdução de valor simbólico (estético) na produção de riquezas, mais precisamente nos artefatos industriais, imprescindivelmente, houve uma necessidade de desenvolvimento de materiais que atendessem a esta nova demanda, cujo florescimento, veio a partir de novos processos sociais que se instalaram com a modernidade.<sup>8</sup> Ao mesmo tempo, os designers-artistas passaram a perceber que não haveria necessidade de limitar-se a trabalhar com um só suporte, surgiu com isso um novo tipo de praticante de arte e design: o designer multifacetado, que além de atuar desde a fase de projeto até sua concepção final, mas também ele poderia optar somente pela atividade de projetista.

### Referências Bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Walter Gropius e a Bauhaus*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.
- BECKER, Howard. *Mundos da Arte*. Lisboa: Horizonte, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *O Amor pela arte*. São Paulo: Edusp, 2003.
- \_\_\_\_\_. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

8

Modernidade, entendida aqui como sendo o estilo, o costume de vida ou organização social que emergiram na Europa a partir do século XVII (BERMAN, 2001; Le GOFF, 1990) e que posteriormente tornaram-se mais ou menos mundiais em sua influência.



FORTY, Adrian. *Objetos de Desejo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

HARDY, Alain-René. *Art Deco Textiles: The French Designers*. New York: Thames & Hudson, 2006.

MENESES, Ulpiano T. B. A cultura material no estudo de sociedades antigas. *Revista de História*, nº 115, julho-dezembro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.

\_\_\_\_\_. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. São Paulo: Anais do Museu Paulista, janeiro-dezembro, 1994.

\_\_\_\_\_. Memória e Cultura Material: Documentos Pessoais no Espaço Público. *Revista Estudos Históricos*, número 21, FGV CPDOC, São Paulo, 1998.

\_\_\_\_\_. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, nº 45, ANPUH, São Paulo, 2003.

PANOFSKY, E. *O Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

TROY, Virginia Gardner. *The modernist textile: Europa and America 1890-1940*. Burlington: Lund Publishing, 2006.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte*. São Paulo: Editora 34, 1998.

WOLFF, Janet. *Produção social da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.