



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES – IDA
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – VIS
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

Pensando o mundo com as mãos

Anni Albers e a construção de conhecimento a partir da prática manual

Ana Victória Soraggi Lafetá

Orientadora: Prof^ª, Dr^ª. Adriana Mattos
Clen Macedo

Brasília, 2018

Ana Victória Soraggi Lafetá

Pensando o mundo com as mãos

Anni Albers e a construção de conhecimento a partir da prática manual

Trabalho de conclusão de curso apresentado como parte dos requisitos para o curso de graduação em bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a, Dr^a. Adriana Mattos Clen Macedo

Brasília, 2018

Aos encontros e desencontros.

Agradecimentos

À minha família, por serem minha sorte de um amor tranquilo.

Pai, mãe e irmã, obrigada pelo exercício diário da aceitação.

Às minhas avós, pelas lembranças mais gostosas da minha infância.

À minha avó Ivonilda, minha galinha Laura, minha estilista particular e provavelmente a primeira referência afetuosa desse trabalho.

À Janaina, pelo carinho e crescimentos compartilhados.

Jana, obrigada pela cumplicidade, confiança e admiração.

À Tia Bibi, Fefê, Manu e ao Tio Mané por serem minha segunda casa em Brasília.

À Adriana, orientadora desse trabalho, por se preocupar primeiro com minha saúde mental e bem-estar e depois com as páginas escritas.

Obrigada pelo pensamento fresco, curioso, disponível e presente.

À professora Cecília Bona e ao professor Átila Regiani, pela generosidade em compartilhar da construção desse processo e desse texto.

Aos amigos do curso, pela prática da diversidade.

André, obrigada pelas viagens e planos compartilhados; Roberta, obrigada pelos dias de sol e piscina; Érika, obrigada pelas consultorias em viagens, tretas e doces; Maria, obrigada por ser a mãezona do grupo; Werner, obrigada pelas dicas de música, conversas sobre política e cervejas.

À Umbelino Lôbo, por acolher meu processo de amadurecimento profissional.

À Mariah, minha alma gêmea criativa e consultora acadêmica;

Ao Felipe, pela generosidade e concessões;

À Luisa, pela paciência que me ensinou muito.

Às amigas e aos amigos de Araxá, pelas lembranças e memórias do que sou.

Às Lulus, por compartilharem a vulnerabilidade e a força de ser mulher.

À Pérola, pelo olhar que sempre abraça.

Aos tripulantes do submarino amarelo, pela leveza dos dias em que estivemos juntos.

Anninha, Lari, Mineira, Cho, Tio, Piauí e Jonas, obrigada por amolecerem o coração da mãe canguru roxa.

À Lilian, pelas músicas compartilhadas, pelo teto em São Paulo e pela parceria.

Ao universo, pelos encontros e pelos desencontros.

Ao tempo, pela calma.

Resumo

Esse trabalho pensa a potencialidade da prática manual a partir dos textos de Anni Albers, artista e tecelã da Bauhaus. Como percurso, ele parte do início da constituição pedagógica da escola e de sua oficina de tecelagem; apresenta a teoria sobre esse ofício desenvolvido por Anni Albers, e, por fim, traz considerações sobre como a experiência com uma técnica manual se desdobrou no modo como a artista pensa as questões políticas, sociais e artísticas. A disposição em experimentar aparece como elemento essencial nesse processo.

Palavras-chave: Anni Albers; tecelagem; ofício; Bauhaus; prática manual.

Abstract

This work thinks the capability of manual practice from Anni Albers texts, artist and weaver of Bauhaus. As a course, it starts from the beginning of the pedagogical constitution of the school and its weaving workshop; presents the theory about this craft developed by Anni Albers, and finally brings considerations about how the experience with a manual technique unfolded in the way the artist thinks the political, social and artistic. The willingness to experiment appears as an essential element in this process.

Keywords: Anni Albers; weaving; craft; Bauhaus; practice.

Sumário

Introdução: A Estrutura – sobre como um trabalho começa	09
Capítulo 1: A matéria – entendendo limites e potencialidades	13
Capítulo 02: A Urdidura – A teoria da tecelagem de Anni Albers	25
Capítulo 03: A Trama - Pensando o mundo com as mãos	30
Conclusão: A tecelagem – construindo possibilidades de conhecimento	38
Referências Bibliográficas	41
Anexo I - Caderno de Imagens	42

Introdução: A Estrutura – sobre como um trabalho começa

Esse trabalho talvez tenha começado nas tardes que passava no ateliê de costura da minha avó fazendo roupas para as minhas bonecas com os retalhos que sobravam das peças que ela fazia. Ficavam em uma caixa de papelão grande, encapada com papel de presente, ao pé da mesa com a máquina de costura. Eu sentava no chão, ao lado da caixa, buscando pedaços de pano, medindo, fazendo os moldes e costurando.

Ou então, comecei a pensar esse texto no dia em que resolvi fazer um presente para a diretora da escola. Eu devia ter uns sete ou oito anos. Peguei uma lata de refrigerante, tirei a parte de cima e encapei sua lateral com papel crepom amarelo. Com papéis de outras cores, fiz bolinhas com as quais fui formando figuras como flores, sol e folhas. Cuidei para apertar as bordinhas da tampa retirada para que não cortasse a mão de ninguém.

Outro começo possível seria no dia que aprendi, em uma das aulas de educação artística da quinta série, a cobrir bolas de isopor com sementes. Comprei grãos e sementes de todos os tipos, bolas de todos os tamanhos e passei alguns dias brincando disso. Também adorava passar as tardes vendo programas que ensinavam a fazer coisas. Lembro de uma vez que acabei com uma caixa inteira de filtro para coar café desenhando Papais Noéis para a árvore de Natal de casa.

Eu poderia citar muitos outros começos possíveis para esse trabalho. Ao longo da pesquisa e da escrita fui percebendo que intuitivamente ele já me acompanha por algum tempo e acredito que continuará a acompanhar. Então, resolvi usar a obrigatoriedade de apresentar um trabalho de conclusão de curso (TCC) como exercício para pensar meu interesse em trabalhos manuais e no seu potencial como construtor de conhecimento. E essa é a minha investigação.

Mas não entrei no curso de Teoria, Crítica e História da Arte com esse objetivo (Aliás, até hoje me pergunto o que me levou a entrar e concluir, espero, um segundo curso de graduação. Que aventura!). Com certeza passei por muitos temas interessantes, o que dificultava uma decisão. Mas a opção de falar sobre o que é feito com as mãos apareceu quando tinha que aparecer: no semestre no qual tínhamos que desenvolver nosso projeto para o TCC. Tomei consciência dessa possibilidade quando lemos a introdução do livro ‘O Artífice’, de Richard Sennett, na aula de Materiais em Arte, ministrada pela professora Cecília Bona. Dentre as argumentações e reflexões apresentadas, a seguinte me chamou a atenção

(...) as pessoas podem aprender sobre si mesmas através das coisas que fazem, a cultura material é importante. (...) poderemos alcançar uma vida material mais humana, se pelo menos entendermos como são feitas as coisas. (SENNET, 2009, p.18)

Dos vários pensamentos que se desdobraram com essa leitura, fiquei com a possibilidade de poder falar sobre “como são feitas as coisas”. Ou seja, pensar sobre processos ao invés de objetos acabados.

Na mesma matéria, a metodologia das aulas me deu mais uma pista sobre o caminho a seguir. Em cada módulo pesquisávamos algum material, suas propriedades e obras de arte nas quais era utilizado. Nesta última análise, partíamos da matéria para um possível conceito mais amplo da obra. A estratégia, o material como ponto de partida para pensar um trabalho de arte, me chamou a atenção tanto pela simplicidade quanto pela potência.

Mas ainda precisava de um recorte. Afinal, o pensamento sobre o trabalho manual em um curso de teoria, crítica e história da arte pode seguir direções quase infinitas. Então, nesses dias de passatempo na internet, em que um link leva a outro, encontrei o artigo “Mulheres Nas Artes: O Machismo da Bauhaus e a Revolução Têxtil de Gunta Stölz”, escrito por Isabel Gradim. Nele, a autora falava sobre uma oficina de tecelagem na escola alemã, o que logo me chamou a atenção, pois durante o curso, não me recordo de ter tomado conhecimento desse fato. Não por uma expectativa de que a faculdade devesse me mostrar tudo, mas pelo fato da oficina estar relacionada à Bauhaus, escola de menção obrigatória em toda disciplina de arte moderna. No texto, além de Gunta e outras tecelãs, Isabel citou Anni Albers, destacando que ela

(...) é a mais conhecida tecelã da Bauhaus nos EUA. Anni Albers é reconhecida como mestre tecelã, mentora de muitos estudantes, especialista em tecelagem da América Latina (história e técnicas), gravurista, “engenheira de tecidos”, teve uma exposição individual no MoMA em 1949, e autora de dois livros sobre teoria e prática de tecelagem e design. Anni Albers se tornou icônica por suas publicações na década de 1960. *On Designing* trata-se de uma coletânea de ensaios que ela começou depois da imigração e *On Weaving* é uma elaboração detalhada de elementos fundamentais do meio. Ela enfatiza que aquelas teorias começaram 30 anos antes, dando voz ao coletivo de tecelagem da Bauhaus para o contexto de recepção do leitor americano¹. (GRADIM, 2017, *online*).

¹ Disponível em: <https://www.modifica.com.br/mulheres-nas-artes-o-machismo-da-bauhaus-e-revolucao-textil-de-gunta-stolz/#.WyLO9lVKjIU>. Acesso em: 15/06/2018

E foi assim que consegui direcionar um pouco mais esse exercício. Essa opção, até hoje, é um pouco inusitada para mim. Nunca pesquisei a fundo sobre a Bauhaus, aliás, conheço o básico do básico, ou seja, Kandinsky e companhia, cujas teorias, confesso, nunca fizeram muito sentido na minha cabeça e, por isso, nunca me chamaram a atenção. Outro ponto inesperado foi me interessar por tecelagem. Ao longo de minha breve existência, já tive contato e aprendi o básico sobre várias técnicas – crochê, tricô, aquarela, pintura, costura, desenho – mas nunca tinha me passado pela cabeça fazer aula de tecelagem mesmo vindo de uma cidade na qual esse ofício é uma tradição.

Então comecei a pesquisar sobre os textos escritos por Anni Albers. Como encontrei pouca coisa disponível na internet, comprei seu livro *On Weaving* e uma coletânea de escritos seus organizado por Brenda Danilowitz, *Selected Writings on Designing*. Eles constituem meu principal material de pesquisa e pontos de partida para as questões abordadas por esse trabalho. Outra leitura fundamental do trabalho foi a obra *Bauhaus weaving theory: from feminin craft to mode design*, de autoria de T'ai Smith.

Elaborando o projeto, pensei em várias possibilidades: queria desenvolver um trabalho manual como parte do processo e utilizar essa experiência como parte da minha “metodologia”; também planejei entrevistar tecelãs e usar essas falas para pensar e compor o meu texto. Entretanto, como um texto vai se constituindo como sentido na medida em que é elaborado, essas ideias ficaram para um próximo projeto. E talvez esse seja um dos processos mais difíceis, aprender o que excluir.

Pensando em como estruturar esse texto, lembrei das aulas de curadoria, do professor Atila Regiani, na qual, uma vez, propôs que pensássemos a curadoria como texto. Então, resolvi pensar esse texto como tecelagem, já que, em um trabalho que se propõe pensar o fazer manual, essa interrelação entre matéria e pensamento é um exercício fundamental. Anni Albers defende que a tecelagem, como lógica construtiva, em sua longa história, nunca se alterou muito. Trata-se de fios perpendiculares – urdidura e trama – formando unidades construtivas, que se repetem. Nessa dinâmica, o material ou a matéria utilizados e a estrutura escolhida para cada unidade são essenciais tanto para o resultado funcional quanto estético da peça de tecelagem. Então, esse texto foi pensado a partir desses quatro elementos formativos do tecido – estrutura, material, urdidura e trama.

A estrutura, constituída por essa introdução em desenvolvimento, apresenta as opções feitas tanto no processo de escolha do tema quanto na construção do texto. Assim, ela apresenta

alguns pontos de partida do trabalho dos quais fui me conscientizando ao longo do processo de pesquisa. São os pensamentos que não desenvolverei, mas que me trouxeram até aqui e são transversais às ideias apresentadas. O invisível que torna o visível possível. No próximo capítulo, o material, retomo questões que permearam a constituição da proposta pedagógica da Bauhaus e o início dos trabalhos da oficina de tecelagem. Nesse processo, percebe-se a importância da experimentação, da disposição em trabalhar o material e da formulação de textos que pensam a técnica para a consolidação da oficina de tecelagem.

Uma peça de tecelagem surge de uma composição entre um elemento vertical e estável - a urdidura - e um horizontal e dinâmico - a trama, dispostos de modo perpendicular, ou seja, formando um ângulo reto. São contrários que não existem um sem o outro. E a tecelagem não existe sem qualquer um deles. Ou seja, a estrutura criada como resultado do entrelaçamento de urdidura e trama é a condição necessária e suficiente para se falar de tecelagem.

O primeiro passo do processo consiste em criar a estrutura vertical, composta por um fio único e contínuo, fixando-o no tear. Esta parte é a base da peça, é o que propicia o início da sua criação e determina sua dimensão. Os espaços homogêneos entre as colunas de fios ditam o ritmo da peça e constituem os vazios que serão preenchidos e os cheios que serão sobrepostos ou revelados pelo fio da trama. Urdidura fixa, estável e bem esticada e pronta, é hora de inserir o elemento horizontal. As possibilidades são quase infinitas nessa etapa. Desde a mais simples, na qual atravessa toda a longitude do tecido - de ourela a ourela - e intercalando de um a um - trama e urdidura - em um único padrão, até as composições mais elaboradas, criando unidades diferentes ao longo do tecido.

Dessa forma, os capítulos 2 e 3 foram pensados a partir da ideia de urdidura e trama, respectivamente. No primeiro, são apresentadas algumas formulações da artista no sentido de identificar a essência da tecelagem: a estrutura. Longe de propor uma teoria definitiva, a tecelã apresenta a técnica como um processo que possui sua própria temporalidade. Já na trama, realizo considerações sobre como a experiência com uma técnica manual se desdobrou no modo como Anni Albers pensa as questões políticas, sociais e artísticas.

Por fim, na conclusão, ou a peça de tecelagem, penso alguns desdobramentos possíveis dessa pesquisa.

Capítulo 1: A matéria – entendendo limites e potencialidades

A Bauhaus

Não há diferença essencial entre o artista e o artesão... vamos criar uma nova guilda de artesãos, sem distinções de classe que constroem uma barreira arrogante entre os artesãos e o artista (...). (GROPIUS, 1919, apud SMITH, 2014, pos. 586²). (Tradução minha).

Anni Albers relembra seu primeiro dia como aluna da Bauhaus a partir do discurso que Walter Gropius, arquiteto idealizador e fundador da instituição, realizou nessa oportunidade. Para a tecelã, esse momento ficou não só na memória, mas também nos sentidos, como uma experiência. Ela confessa, em texto escrito quase 20 anos depois dessa data (ALBERS, 2000, p.1-2), que não lembra muito bem das palavras exatas proferidas pelo diretor da escola, mas da atmosfera que foi criada³. Apesar de não ter claro naquele momento qual era o propósito do projeto da Bauhaus, Anni relata que foi possível sentir a constituição de um movimento em torno de um objetivo, de uma direção, que mesmo ainda distante, era estável⁴.

Essa identificação pela tecelã de uma finalidade ainda não clara, mas existente, pode estar relacionada com a forma pela qual as diretrizes e os discursos pedagógicos da escola foram acontecendo ao longo de sua história. T'ai Smith, na introdução de seu livro *Bauhaus Weaving Theory* (2014), afirma que as definições a respeito do objetivo da escola e de seus desdobramentos como práticas desenvolvidas pelas oficinas estiveram suscetíveis não apenas a teorias e propostas artísticas, mas também pelo contexto econômico e político. Nesse percurso, Annelise Fleishmann⁵ se juntou à escola em 1923, justamente em um momento no qual o seu currículo, que antes possuía diretrizes relacionadas com a proposta expressionista e com a linguagem pictórica, passa a olhar mais para a arquitetura e o funcionalismo.

² A referência da obra de Thai Smith é de uma versão edição eletrônica para Kindle. Esse tipo de edição não traz numeração de páginas, mas a posição do trecho selecionado no conjunto. Esse trecho é parte do manifesto da escola, escrito por Walter Gropius no pós primeira Guerra Mundial. “There is no essential difference between the artist and the craftsman. . . . Let us create a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist (...)”. (No original).

³ Trata-se do texto “A start”, escrito em 1947, publicado na coletânea editada por Brenda Danilowitz em 2000.

⁴ Nas palavras de Anni Albers: “What is still present in my mind it is the experience of gradual condensation, during that hour he spoke, of our hoping, and musing into a focal point, into a meaning, into some distant stable objective. It was an experience that meant purpose and direction from there one”. (ALBERS, 2000, p.1)

⁵ Optei por usar o nome de solteira de Anni Albers – Annelise Fleishmann – quando me referi à sua produção e seus textos desenvolvidos antes de seu casamento com Josef Albers em maio de 1925.

A autora observa que a proposta inicial da escola, divulgada em texto publicado em 1919 por Gropius, estava baseada na ideia de práticas que uniam a arte e o ofício em busca de um trabalho de arte unificado, que, para ele, era materializada pela construção de uma casa⁶. Nesse sentido, sua ambição inicial era que a escola representasse um resgate das guildas medievais e que tivesse foco na produção manual. Para T'ai Smith (2014, pos. 608) esse resgate romântico da relação entre arte e ofício cumpria uma função estratégica, pois em um contexto de pós I Guerra Mundial esse discurso representa uma postura mais humana. Esse argumento é reforçado pela autora ao relatar que, antes de ir para guerra, Gropius enviou ao *Saxon State Ministry*, em Weimar, no ano de 1916, um documento chamado *Recommendations for the Founding of an Education Institution*, no qual propõe que as atividades desenvolvidas pela escola deveriam ter como objetivo a construção de uma ponte entre a educação artística e a indústria. Nessa dinâmica, a escola funcionaria como uma espécie de conselho que contribuiria para a orientação da produção industrial⁷. Ou seja, houve, de acordo com T'ai Smith, uma alteração da orientação da proposta da escola em virtude do contexto no qual ela seria inaugurada, uma vez que a nova abordagem seria mais efetiva frente o contexto delicado que se constitui após um grande conflito mundial.

Outra motivação para esse movimento de ênfase no trabalho manual, colocado por T'ai Smith, está na relação com a figura do trabalhador em um contexto de reconstrução tanto física – em termos de infraestrutura – quanto social, econômica e política de uma sociedade após a guerra. Assim, Gropius considera que um discurso de união e que valoriza aquele que terá papel relevante nesse contexto encontraria campo fértil para se desenvolver e estabilizar, e, por consequência, contribuiria para a sobrevivência da escola.

Entretanto, essa proposta de união entre arte e ofício não era unanimidade, principalmente entre os primeiros professores convidados por Gropius para lecionar na escola. Dentre os artistas que participaram do início da formação curricular e intelectual dos alunos estavam Johannes Itten, Vassily Kandinsky e Paul Klee, pintores que, cada um de sua forma, compunham as vozes do Expressionismo. Nesse sentido, é interessante situar as opções que esses artistas realizaram na construção de seus trabalhos com o intuito de trazer novas

⁶ Nas palavras de T'ai Smith: "The initial Bauhaus text, a 1919 brochure titled 'Program of the State Bauhaus in Weimar', scripted by founder and director walter Gropius, is well know for its attempt to establish the school's goal of art-craft 'uniity' in the aftermath of World War I. Here, Gropius envisions the school as a means toward 'the unified work of art – the great structure' that is the built house." (SMITH, 2014, pos. 98).

⁷No original: "The school, this document explained, would help 'bridge' the gap between artistic education and industry, acting as a 'counseling service' for German companies, trades, and crafts." (SMITH, 2014, pos. 607).

referências para a elaboração do discurso de sua proposta artística. Ademais, apesar das limitações de uma leitura da produção artística a partir de “estilos”, é necessário reconhecer que essa discussão pode oferecer elementos e instrumentos para pensar e desenvolver outras questões possíveis nesse campo.

O Expressionismo é narrado, dentro da história da arte, como um movimento do início do século XX elaborado como um desdobramento crítico do Impressionismo que, de acordo com Giulio Carlo Argan, diferem na direção em que se dá a relação entre objeto e sujeito. Nas palavras do historiador italiano,

Literalmente, expressão é o contrário de impressão. A impressão é um movimento do exterior para o interior: é a realidade (objeto) que se imprime na consciência (sujeito). A expressão é um movimento inverso, do interior para o exterior: é o sujeito que por si imprime o objeto. (ARGAN, 2013, p. 227)

O que vale ressaltar dessa relação é o fato do discurso assumir que as questões que pautam o pensamento dos trabalhos artísticos e o legitimam estão localizadas em uma subjetividade. Se pensarmos dentro de um discurso considerado como o oficial da história da arte, as narrativas anteriores ao Expressionismo enfatizavam, na justificativa de suas elaborações, diretrizes e orientações exteriores: a religião, o dia-a-dia burguês, o Estado, o conhecimento científico e acadêmico⁸.

De modo geral, os discursos proclamados pelo Expressionismo propunham o alinhamento da arte com o misticismo e a transcendência espiritual, a adoção de uma linguagem mais emocional e de uma cultura menos materialista. Também, estavam comprometidos com a superação do conteúdo histórico com o recorte a partir de nações – arte francesa, arte inglesa, arte alemã –, pois em uma arte desenvolvida a partir de questões da consciência ou inconsciência, não cabem interpretações únicas e datadas (ARGAN, 2013). Ademais, ganham espaço a preocupação com a comunicação, com a ação no mundo e seus desdobramentos, em detrimento dos enquadramentos estabelecidos a priori. Assim, talvez pela natureza subjetiva das diretrizes do movimento, não é possível falar em regularidade de propostas, uma vez que

⁸ Aqui considero a ideia geral e desenvolvida dentro de um discurso da história da arte que foram institucionalizados, datados em forma cronológica e legitimados em narrativas em forma dos “estilos”: Barroco, Rococó, Romantismo, Realismo e Neoclassicismo.

elas poderiam tomar formas diversas. Essa diversidade de elaborações contribuiu com o desenvolvimento de uma variedade de conceitos, práticas e orientações trabalhados na Bauhaus.

Dentro da dinâmica da constituição da escola, as propostas pedagógicas de Itten acabaram sendo a base curricular do início das atividades da instituição⁹. O pintor foi responsável pelo desenvolvimento do curso básico – Vorkurs – fase que todo estudante devia cumprir e que surgiu da preocupação e do discurso de Gropius em manter em diálogo a capacitação técnica e a formação artística. Assim, o objetivo dessa etapa era explorar a potencialidade de elementos como a cor, forma, composição e materiais, desenvolver e praticar conceitos que instrumentalizassem os alunos para a prática artística nas oficinas temáticas. (LUPTON;MILLER, 2008).

Dentre as contribuições de Itten, nos interessa a proposta baseada em uma aprendizagem autônoma na qual os desenvolvimentos dos projetos têm como ponto de partida as habilidades que o aluno já possui e seus interesses. Assim, como estratégia para ativar esse processo, suas aulas iniciavam com atividades corpóreas para ativar os sentidos de modo a prepará-los para o processo de criação¹⁰. Em diálogo com as diretrizes gerais não só do Expressionismo, mas de pensamentos de outros campos do conhecimento, como a pedagogia, a subjetividade do aluno interessava como constituidora da prática artística. Assim, de acordo com T'ai Smith (2014, pos.724), as aulas do pintor envolviam coreografias, meditação e dieta vegetariana, diretrizes utilizadas como métodos para alargar ou pelo menos diversificar o campo de consciência dos alunos.

Já Kandinsky, mesmo antes de começar a dar aulas na Bauhaus, em 1921, já era referência e leitura obrigatória entre os alunos da instituição (SMITH, 2014, pos. 799). Assim, de acordo com T'ai Smith, o livro "O Espiritual na Arte", escrito em 1911 e que parte do discurso teosófico, critica os rumos da sociedade, considerada falida pelo pintor no que concerne o seu desenvolvimento espiritual. Essa fraqueza é atribuída a uma excessiva preocupação com os processos (o como), com o desenvolvimento de métodos artísticos racionais em detrimento de se pensar o "o que" está sendo produzido. A atenção excessiva no material (como substância e processo de reprodução) é problemática para o avanço da arte (SMITH, 2014, pos. 818). Para esse trabalho, interessa, como diretriz de pensamento e não como aplicação teórica específica,

⁹ T'ai Smith (2014, pos. 601) observa que essa opção teve um caráter mais circunstancial, já que nesse início Walter Gropius teve que priorizar a consolidação administrativa e financeira da escola.

¹⁰ T'ai Smith (2014) identifica na proposta teosófica – conjunto de propostas místicas e filosóficas – bem como na prática educacional montessoriana – que entende a educação como um processo que deve ser desenvolvido e não imposto referências que dialogam com o pensamento de Itten.

a preocupação do artista em identificar e talvez “traduzir” o pensamento metafísico e espiritual em formas universais, cores e abstrações. Ou seja, levando para uma interpretação geral, existe uma disposição em buscar uma unidade formada na qual forma e conteúdo se constituem mutuamente e se relacionam.

Outro pensamento elaborado por Kandinsky e que dialoga com a proposta desse trabalho pode ser verificada em seu livro "Ponto e Linha sobre Plano". Nessa obra, o artista demonstra sua preocupação em identificar quais são os elementos básicos de uma obra de arte e que são considerados como condições necessárias para que ela exista (LUPTON;MILLER, 2008). Nesse sentido, percebe-se que o artista procura estabelecer um ponto de partida que orienta o início da elaboração de um trabalho artístico.

O pensamento de Paul Klee também esteve presente na formação pedagógica do início da Bauhaus. Parte de sua preocupação consistia em ‘tornar o invisível visível’ indicando um interesse em, a partir da necessidade expressiva do homem, estabelecer uma comunicação com o outro, atravessando o tempo e a cultura (LAGÔA, 2006). Diferente de Itten e Kandinsky, esse diálogo entre expressão e conteúdo não estava localizado necessariamente em uma conexão mística e divina. Nesse sentido, Maria Beatriz Rocha Lagôa afirma que o que importa para o artista,

(...) é penetrar em uma região habitada por signos não conscientes, buscando na memória os restos de lembranças mais intensos, resistentes aos processos atingidos pela consciência. O que lhe interessa é explorar as possibilidades de tempo e espaço, geradoras da forma em suas transmutações. (LAGÔA, 2006, p.127)

Dessa afirmação também chama a atenção o fato do artista considerar que essa transformação do invisível em visível é dinâmica, se mantendo como processo, não tendo necessariamente um resultado final. Essa ideia de movimento pode ser identificada, inclusive, em sua formulação conceitual sobre ponto, linha, plano e espaço – linha como o ponto em movimento, plano como a linha em movimento, espaço como o plano em movimento. Assim, Klee, que também trabalha com a ideia de relacionar conteúdo e forma, chama a atenção para a amplitude das alternativas que podem surgir a partir desse exercício ao considerar a possibilidade do estabelecimento de uma comunicação não só espiritual e subjetiva. Desse modo, ele também relaciona essa elaboração com outras formulações e lembranças não conscientes que podem ser compartilhadas por diferentes culturas, subjetividades em diferentes

tempos e espaços, não precisando, necessariamente, estar pautadas por teorias e filosofias já estabelecidas.

A partir dessas três principais referências pedagógicas do início das atividades da Bauhaus, podemos identificar algumas questões mais gerais e transversais aos pensamentos desses artistas, cada um com suas dimensões específicas. Percebe-se que existe uma pesquisa no sentido de estabelecer uma relação, independente da natureza, entre forma e conteúdo. Talvez como desdobramento e com a intenção de orientar esse processo, observa-se um esforço de identificar pontos de partida e variáveis que caracterizam esse exercício: em Itten, ele aparece como metodologia; em Kandinsky, na busca e elaboração em torno da identificação dos elementos básicos de um trabalho artístico; e em Klee, ao apontar para a natureza dinâmica que esse tipo de pesquisa pressupõe.

A partir de 1923, com a saída de Itten, as diretrizes pedagógicas da escola começam a ter como referência, de modo mais institucionalizado, uma narrativa arquitetônica-funcional, voltada para as concepções iniciais de Gropius sobre o propósito da escola. No capítulo “A época do funcionalismo”, de “Arte Moderna” (2003), Argan inicia a análise desse período destacando as alterações na sua dinâmica urbana e econômica. O início do século XX foi um momento agitado para a sociedade europeia em termos políticos e sociais – até os anos 20, o continente já havia passado pela primeira guerra mundial e testemunhado a Revolução Russa, em 1917. Esses acontecimentos, de acordo com o historiador da arte italiano, aceleraram o desenvolvimento tanto quantitativo como tecnológico da indústria e inseriu a classe trabalhadora de maneira mais efetiva na dinâmica política.

Especificamente na Alemanha, Argan (2003) observa que esse era um momento trágico, pois o país tinha que lidar não só com as consequências dos processos de uma guerra, mas também com as sanções atreladas a sua derrota. Assim, para o historiador, Gropius faz parte de um movimento que busca estabelecer a racionalidade como estratégia e ponto de partida para um renascimento da sociedade alemã, prejudicada pelo irracionalismo do conflito bélico e de classes. Ademais, o significado da palavra Bauhaus – Casa em Construção – indica o reconhecimento de que algo precisa ser construído e não reconstruído. Ou seja, é necessário criar referências outras. Também pode indicar a intenção de se manter e compartilhar um processo, não resultados como um fim em si mesmo, e a pretensão de Gropius em dar uma diretriz democrática para a escola.

Como exposto no início do capítulo, a Bauhaus começou suas atividades com a proposta de trabalhar de maneira unificada o conhecimento técnico e a produção artística no âmbito de oficinas. Argan (2003) observa que o intuito era o de estabelecer um diálogo entre as atividades da escola e a produção industrial, com o objetivo de garantir a funcionalidade de cada objeto. Nessa construção, é o dinamismo das funções do objeto que determinam a forma e esse conjunto comunica e circula os papéis dos produtos produzidos. Sobre a possibilidade de, a partir desse processo, tudo na sociedade passar a ser padronizado, Argan observa que

Ela o será se esses objetos tiverem o mesmo significado para todos; não o será se os indivíduos tiverem condições de decifrá-los e interpretá-los de diversas maneiras, isto é, se forma desses objetos for capaz de instigar uma tomada de posição, mas sem condicioná-la rigidamente, por parte dos usuários. (2003, p.271)

Assim, de modo geral, tal como Klee, Gropius considera que a produção artística ou de um determinado objeto não se encerra na relação entre forma e conteúdo, podendo se desdobrar de vários modos. Após sua fase inicial informada pela colaboração de artistas como Itten, Kandinsky e Klee e pela pintura, o pensamento arquitetônico baseado em conceitos como forma, função, objetividade e propósito entraram de forma mais preponderante na constituição das diretrizes pedagógicas da escola.

Essa opção, segundo T'ai Smith (2014), não ocorre motivada apenas por questões ideológicas, mas também econômicas, uma vez que o Gropius via na integração entre arte e tecnologia uma maneira de viabilizar a manutenção da escola. Ademais, a autora lembra que nessa época foi criada a Bauhaus GmbH, empresa ligada a instituição e cujo objetivo era divulgar o trabalho produzido e os produtos oferecidos por ela. Também foram implementados sistemas e processos no sentido de evitar desperdício, estabelecidos prazos e concentração na produção em maior escala dos modelos já desenvolvidos pela Bauhaus em detrimento das oficinas e dos trabalhos experimentais.

A oficina de tecelagem

Em um texto escrito na década de 1980 (Albers, 2000)¹¹, sessenta anos depois de seu ingresso como aluna da Bauhaus, Anni Albers confessa que se matriculou na oficina de tecelagem em virtude das circunstâncias, não de seu desejo. De acordo com Nicolas Fox Weber¹² (ALBERS, 2017), Annelise Fleishmann foi aceita pela escola em sua segunda tentativa. Ele revela que realmente a tecelagem não era a primeira opção da artista sendo que seu desejo inicial era cursar a oficina de pintura de parede. Entretanto, Fox Weber relata que a própria Anni Albers afirmou que essa opção não foi possível em virtude de uma doença neuromuscular¹³. No mesmo texto citado, no início do parágrafo, ela assume que inicialmente considerava a opção pela técnica covarde e não acreditava que ela a levaria a conquistas relevantes. Mas em seguida, reconhece que foi conquistada pelos fios - de polo ativo, passou ao polo passivo, surpreendida pela potência do contato com um material que, inicialmente, prometia pouco¹⁴.

Annelise Fleishmann ingressa na Bauhaus como aluna da oficina de tecelagem no ano de 1923, em um momento de transição da orientação pedagógica da instituição. Em termos gerais, Walter Gropius direciona para questões do funcionalismo e da arquitetura o funcionamento das oficinas e a estrutura organizacional da escola. Na oficina de tecelagem, as tecelãs já estavam mais maduras com relação ao seu material de trabalho e aos processos que envolvem a técnica.

Esse espaço, segundo T'ai Smith (2014, pos. 108), foi o único que funcionou do início ao fim da escola (1919-1933). Talvez ele tenha entrado e permanecido no currículo principalmente em virtude de seu potencial econômico, sem grandes expectativas quanto o seu desenvolvimento poético. Isso porque essa técnica, desde a revolução industrial do século XVIII, passara pelo processo de mecanização que propicia a produção em massa e conseqüente

¹¹ Trata-se do texto "Material as Metaphor", escrito em 1982, publicado na coletânea editada por Brenda Danilowitz em 2000.

¹² Esse relato é parte dos artigos finais que compõem a reedição de 2017 da obra de autoria de Anni Albers *On Weaving*, intitulado "Afterword", pp. 207-2013.

¹³ No mesmo texto citado acima, Nicholas Fox Weber afirma que Anni Albers possuía a doença nervosa degenerativa chamada Chacort-Marie-Tooth, que possui como conseqüência a fraqueza muscular, diminuição da massa muscular e da sensibilidade.

¹⁴ Nas palavras de Anni Albers: "In my case it was threads that caught me, really against my will, To work with threads seemed sissy to me. I want something to be conquered. But circumstances held me to threads and they won me over. I learned to listen to them and to speak their language. I learned the process of handling them." (ALBERS, 2000, p. 75)

produção de renda. Ademais, devemos lembrar da proposta de Gropius em realizar a unificação entre arte, artesanato e indústria e sua preocupação em viabilizar a escola economicamente.

T'ai Smith descreve, ao longo de sua obra *Bauhaus weaving theory* (2014), algumas variáveis e situações que fizeram parte do desenvolvimento e viabilizaram ou ameaçaram a existência da oficina de tecelagem. Desse modo, em sua primeira fase, ainda em Weimar, começou seu funcionamento com máquinas emprestadas. O espaço somente conseguiu teares próprios em 1926, quando a escola se mudou para Dessau. Outra variável que teve que ser considerada ao longo da produção da oficina, diz respeito a necessidade de capitalização em cima de seu desenvolvimento. Assim, as tecelãs tinham que se dividir entre a produção orientada por modelos pré-estabelecidos e a possibilidade de experimentação livre.

Também nesse contexto inexistia uma tradição de pensamento consistente, pelo menos no âmbito da história da arte oficial, sobre a tecelagem como um meio específico de produção artística. Assim, a técnica era considerada nesse momento, de acordo com T'ai Smith (2014, pos. 134) apenas uma forma de compor figuras a partir do fio de lã e com função decorativa. Desse modo, eram questões próprias da produção pictórica - princípios básicos da forma, métodos de arranjo de formas em composições abstratas – que marcaram a produção da tecelagem da escola entre 1919 e 1923, período no qual predominou a abordagem pedagógica pautada por questões do movimento expressionista.

Uma das tecelãs que fizeram parte do início da oficina foi Gunta Stölzl, que posteriormente, em 1925, se tornaria mestre dessa prática na escola. Como aluna de uma técnica que não possuía um arcabouço teórico-prático estabelecido como meio específico, pelo menos em sua realidade, a tecelã desenvolveu seus estudos tanto a partir das considerações da pedagogia expressionista-pictórica praticada na escola, quanto por meio de experimentações.

Essa estratégia de estudo adotada pela artista pode ser observada na relação visual e compositiva que existe entre um estudo feito em aquarela (Imagem 1) e uma peça de tecelagem (Imagem 2) desenvolvida por ela. Pelo estudo (Imagem 1), percebe-se a preocupação da tecelã em trabalhar a composição visual da superfície e não estrutural da peça¹⁵, pois apesar de utilizar

¹⁵ Essa diferença ficará mais clara na seção a seguir, na qual serão apresentadas as considerações de Anni Albers sobre a tecelagem bem como imagens que ilustram o pensamento estrutural sobre a técnica.

um papel quadriculado, não é possível identificar como se daria a relação entre urdidura e trama que resultariam na figura apresentada¹⁶.

Os livros de instrução de tecelagem¹⁷ desenvolvidos pelas primeiras estudantes dessa técnica e utilizado posteriormente também como guia para as aulas são materiais interessantes para pensar o percurso teórico e pedagógico da oficina. De acordo com T'ai Smith (2014, pos. 1361), nesses materiais estão compiladas informações técnicas dos processos de tecelagem (tipo de tecido, função, matéria usada tanto na urdidura quanto na trama, as cores e as espessuras dos fios, a técnica utilizada para tecer), bem como um pedaço de tecido analisado, como é possível verificar na imagem em página do caderno de estudo de Gunta Stölzl (Imagem 3).

Para realizar essa análise, era necessário pegar o tecido e decompô-lo, um processo que evidencia não só a natureza estrutural do material, como chama a atenção para a dimensão tátil como parte de sua composição e da constituição de seu pensamento. Assim, aos poucos, as tecelãs foram amadurecendo a relação com seu objeto de estudo a partir do contato direto como o seu material e se apropriando da potência de pensá-lo como um meio específico, ou seja, desenvolvendo uma teoria da tecelagem.

Um exercício nesse sentido pode ser verificado, de acordo com T'ai Smith (1924), em protótipos de padronagens de tecido desenvolvidos por Gertrud Arndt¹⁸ em 1925-26 (Imagens 4 e 5). Localizados no arquivo da Bauhaus em Berlim, esses pedaços de tecelagem podem indicar a disposição em se estudar o meio a partir do próprio fazer, já que pelo tamanho das peças elas não possuem utilidade e tampouco poderiam ser usados como objetos pictóricos e decorativos, como se fossem quadros.

Esse exercício de reflexão sobre a tecelagem como meio específico e que pode ser estudado e comparado com outros, como a pintura e a escultura, resultou em textos elaborados pelas próprias tecelãs que, aos poucos, passaram a constituir uma teoria da tecelagem da Bauhaus. T'ai Smith (2014) acredita que essa produção textual contribuiu para a permanência da oficina durante toda a existência da escola, apesar de tantas mudanças em sua estrutura.

¹⁶ Essa análise com foco pictórico caberia ser realizada em outras peças produzidas não só nessa fase inicial da oficina, mas também posteriormente. Entretanto, esse não é o objetivo desse trabalho e, assim, fica apenas a indicação e reconhecimento da potência de uma pesquisa que se desdobra nesse sentido.

¹⁷ *Weaving Instruction Books* em inglês e *Unterrichtsmaterial* ou *Bindungslehre* em alemão.

¹⁸ Sobre a tecelã Gertrud Arndt, T'ai Smith (2014, pos. 1316) nos informa que a ambição inicial da artista era estudar arquitetura com Walter Gropius, o que indica um interesse por sua parte em questões estruturais.

Nesse sentido, talvez o primeiro deles tenha sido o texto *Bauhaus Weaving*¹⁹, escrito em 1924, por Anni Albers.

Nele, a tecelã já traz uma de suas principais preocupações sobre a tecelagem – que dialogam com o propósito da escola de pensar a relação entre arte e indústria: o papel do trabalho manual na produção industrial de tecidos. A artista defende que a tecelagem é melhor compreendida e pensada a partir da sua manipulação direta no tear. Nesse sentido, qualquer produção em grande escala desse produto passa, inicialmente, pelo entendimento de suas possibilidades estruturais por meio da prática manual.

Ademais, T'ai Smith (2014) vê esse texto como uma estratégia de Anni Albers de promover a importância e a potência da experimentação livre para o desenvolvimento de um bom design, possibilidade que a interessava diretamente. Também é vista pela autora como uma estratégia de marketing e valorização da oficina, já que fala para o público que deseja peças exclusivas, para a indústria que está centrada na produção em massa e para a escola que deseja ter sua existência e sobrevivência justificada e garantida.

Como já apontado, a oficina de tecelagem da Bauhaus não contava com mestres e professores com formação específica nessa área. Ademais, historicamente e como destacado por Anni Albers, não havia se desenvolvido ou não se tinha conhecimento até então de reflexões e produções consistentes que poderiam ser consideradas como referenciais teóricos, filosóficos ou práticos sobre a tecelagem como um meio específico. Assim, o que se observou ao longo da história e no início das atividades da escola, foi uma transferência de questões da linguagem pictórica para pensar o processo de tecer.

A criação de um espaço voltado para a produção intelectual e prática sobre a tecelagem, mesmo com as limitações institucionais que foram surgindo, reuniu elementos que proporcionaram a elaboração de um pensamento sobre esse meio a partir de suas questões. Assim, de maneira intencional ou não, as tecelãs construíram materiais práticos e teóricos sobre o seu fazer que foram viáveis por causa da disposição em experimentar e em se apropriar de seu objeto de estudo e trabalho.

O processo de produção poética na oficina da tecelagem da Bauhaus contou com a abertura de suas artistas em trabalhar o material e com sua sensibilidade e coragem em

¹⁹ Esse texto não foi lido no original e, desse modo, as reflexões trazidas foram realizadas a partir dos comentários realizados por T'ai Smith (2014, pos. 138).

desenvolver e pensar um novo meio. Cada uma, de seu jeito, contribuiu para que aos poucos fossem sendo construídas reflexões sobre o processo e a prática de tecer que transbordariam a vida breve da escola.

Capítulo 02: A Urdidura – A teoria da tecelagem de Anni Albers

Embora esteja lidando neste livro com fatos e processos há muito estabelecidos, ainda assim, ao explorá-los, sinto-me em um novo terreno. E assim como é possível ir de qualquer lugar para outro qualquer, também, a partir de um campo definido e especializado, pode-se chegar a uma compreensão de um relacionamento cada vez mais amplo²⁰. (ALBERS, 2017, p.IX)

Esse trecho é parte do prefácio do livro *On Weaving*, de autoria de Anni Albers, publicado em 1964, quarenta anos após o ingresso da tecelã na Bauhaus. A obra é composta por dez capítulos que, a partir de vários aspectos, apresentam a visão da artista sobre a essência do processo de tecelagem que, para ela, está na estrutura. Desse modo, ao definir o escopo do livro, ela alerta que nele são desenvolvidas preocupações e reflexões sobre o lado estrutural da tecelagem e não com suas possíveis funções, tais como a proteção contra o frio, o tipo de interação a partir do contato com a água ou o fogo, dentre outras²¹.

A citação de abertura deste capítulo traz uma característica interessante da escrita de Anni Albers e da forma como ela se relacionou com os seus objetos de estudo ao longo de seu percurso artístico: dada sua disposição e interesse na experimentação, desde seu período como aluna da Bauhaus, suas análises geralmente reconhecem que novas relações não apresentadas podem sempre surgir. Assim, em sua nota introdutória, a tecelã alerta que o livro *On Weaving* não consiste em grande resumo sobre a técnica, tampouco um guia definitivo para os tecelões.

Ao longo da obra, a tecelã desenvolve uma análise orgânica da técnica a partir do que considera o seu passado, o presente e o futuro. Ou seja, ela trata o objeto produzido não como um fim em si mesmo, cuja execução segue apenas instruções técnicas, mas como o resultado de um processo de diálogo entre o artista, seus instrumentos e materiais, que está sempre atualizando e ressignificando suas questões. Assim, ela apresenta tanto considerações sobre o processo de construção da tecelagem como sobre seu desenvolvimento como meio específico ao longo da história com o intuito de compreender qual é a sua essência. Desse modo, ela

²⁰ "Though I am dealing in this book (*On Weaving*) with long-established facts and processes, still, in exploring them, I feel on a new ground. And just as it is possible to do from any place to any other, so also, starting from a defined and specialized field, can one arrive at a realization of ever-extending relationship." (Tradução minha).

²¹ Nas palavras de Anni Albers: "I approached the subject as one concerned with the visual, structural side of weaving rather than leading with the problem of warmth, for instance, or such new attributes, developed by chemistry, as being water repellent, crease-resistant, flame-retarding, and so on, that are invisible." (ALBERS, 2017, p. IX)

oferece tanto uma análise que parte de considerações técnicas, mas que estão situadas e reconhecidas em um contexto mais amplo - político, social, econômico e da história da arte.

A construção fundamental de uma tecelagem, a partir da leitura de Anni Albers, consiste no entrelaçamento de fios verticais – a urdidura – e horizontais – a trama, dispostos em ângulos retos. A tecelã observa que desde seu surgimento (8000-4500 anos atrás) esse é o processo de tecer, que ele não foi modificado mesmo com a alteração e o incremento dos teares, do mais rudimentar até aquele presente nas indústrias. Ou seja, ela defende que todos esses dispositivos desenvolvidos ao longo da história tiveram como resultados principais o aumento da produtividade do processo e o aperfeiçoar do tensionamento da urdidura, não tendo alterado a lógica de construção de uma peça²². Assim, a tecelã afirma que qualquer outro arranjo que não observe a estruturação básica não pode ser considerado uma tecelagem. Como desdobramento desse fundamento, Anni Albers destaca que as características visuais e funcionais de um tecido partem fundamentalmente de duas principais variáveis: o material do fio e a estruturação construída a partir deles.

A estrutura vertical, chamada de urdidura, é a linha de partida, o elemento estacionário e tenso que define as dimensões da tecelagem enquanto o horizontal define a padronagem a partir de sua movimentação. Desse entrelaçamento, surge a unidade básica da construção que, a partir de sua repetição, comporá o todo, tanto em termos estruturais quanto visuais. A tecelagem é ao mesmo tempo suporte e composição, um sendo construído com o outro.

Assim, a metodologia de análise da estrutura de tecidos realizadas pela tecelã é construída tendo como ponto de partida a identificação da unidade básica de entrelaçamento da peça que constitui o seu todo. Desse modo, sua análise possui como preocupação inicial entender a estrutura para posteriormente e como desdobramento desse primeiro momento, ser formada a estrutura total que também possui uma dimensão visual.

Comparando os estudos de tecelagem de Gunta (Imagem 1) e os de Anni Albers (Imagens 6, 7 e 8), é possível perceber essa diferença na elaboração estrutural da tecelagem. A primeira tecelã, como explorado no primeiro capítulo, apesar de utilizar um papel quadriculado, apresenta uma preocupação com a composição final visual. Já a segunda, possui como questão primária a estrutura que posteriormente se desdobrará em um todo visual.

²² Anni Albers desenvolve essa ideia no capítulo *The Loom* (2017, pp. 4-18) no qual apresenta detalhes desse processo de desenvolvimento dos aparatos dos teares, em várias localidades.

Esse direcionamento pode ser notado a partir de alguns elementos identificados em seus estudos. Eles apresentam de maneira ampliada a construção de cada unidade de entrelaçamento no qual podemos identificar a proporção e o arranjo dos fios verticais e horizontais utilizados em cada uma delas. Observa-se que em construções mais simples e mais homogêneas (Imagem 7), ou seja, que possuem uma única unidade ou mesmo poucas, é até possível vislumbrar o resultado final. Já em construções mais complexas, que possuem unidades variadas e construções heterogêneas, fica mais complicado entender o resultado visual a partir do rascunho (Imagem 9).

Continuando sua análise sobre a essência da construção da tecelagem, a artista afirma que o tecido plano é a quintessência da tecelagem (Imagem 6). O entrelaçamento que compõe sua unidade estrutural é formado pelo mesmo número e fios verticais e horizontais alternados na proporção de um para um. Assim, é formado um tecido mais resistente e inelástico que, mesmo sob pressão, mantém sua estrutura. Em termos visuais, urdidura e trama aparecem de modo equânime na superfície em seus dois lados, o que facilita o pensamento no que tange elaborações estéticas a partir do uso de cores e de formação de padronagens também visuais. Desse modo, a tecelã defende que qualquer outra estruturação de tecido é elaborada a partir dessa lógica de entrelaçamento, variando a quantidade de linhas horizontais e verticais por unidade de composição, o que modificará as características físicas – ele será mais ou menos flexível - e as possibilidades visuais da peça final (Imagemns 7 e 8).

Sobre as composições visuais, Anni considera que existem duas possibilidades: a tapeçaria, que trabalha com formas figurativas e que carrega consigo uma potência narrativa; e as tecelagens construídas a partir de padronagens, criando um aspecto abstrato. Ao analisar as tapeçarias, a artista observa que é uma técnica que demanda um esquema estrutural mais livre o qual dificilmente seria suprido por um processo de mecanização, demandando um contato mais direto com o material e com o processo manual²³.

Outro aspecto é a predominância da tendência em lidar com a técnica a partir de questões pictóricas e de associar o seu produto final – o tapete – a produtos funcionais, o que dificultou

²³ De acordo com a artista: “It is a form of weaving that is pictorial in character, in contrast to pattern weaving, which deals with repeats of contrasting areas. It works with forms meaningful both themselves and through their relatedness within the pictorial organization. The variform elements and their free replacement within the limits of a given design demand the greatest possible freedom of the structural scheme; in fact, they demand such independence from mechanization of the weaving process that hardly any of the time-saving inventions of the past hundreds of thousands of the years of textile can be utilized in this work. It is artwork, and, as in other plastic arts, it demands the most directed – that is, the least impeded – response of material and technique to the hand of the maker, the who here transforms matter into meaning.” (ALBERS, 2017, p.48).

sua compreensão como objeto artístico. Também, ao considerar o percurso histórico dessa técnica, identifica exemplos esparsos do que considerar uma boa tecelagem – ou seja, aquela que articula em sua elaboração as questões desse meio específico, que, para Anni Albers, passa primordialmente pela estruturação da peça. Desse modo, a artista acredita que esses fatos contribuíram para que a tapeçaria fosse considerada como uma técnica inferior e, assim, uma linguagem não artística.

Para a artista, os peruanos são a principal referência no que tange o desenvolvimento de tecelagens a partir de suas questões próprias como um meio específico. Ela possuía grande admiração pela produção desse povo e pela maneira com a qual se relacionava com o processo de tecer. Em sua interpretação, eles utilizavam as construções feitas a partir de fios para comunicação e transmissão de significado sendo que a efetividade desse canal pressupõe a esse interação e correlação entre o meio e o design da peça²⁴.

Em suas peças de tecelagem, Anni Albers opta por construções abstratas, as quais ressaltam os elementos estruturais das peças. Na imagem 10, ela apresenta uma composição construída a partir de padronagens diferentes, podendo ser identificadas mais de seis. Ou seja, sua constituição, material e estética, é pensada a partir da estrutura. A opção por cores neutras e sua alternância dentro de cada unidade, outra recorrência em seus trabalhos, favorecem e destacam os elementos construtivos da tecelagem. Em outra obra, (imagem 11), a diferenciação de estruturas também é utilizada como recurso compositivo mas, dessa vez, de modo mais livre, porém não deixa de destacar a textura como uma dimensão da peça. Assim, percebe-se que nesses dois trabalhos a composição é pensada a partir de elementos construtivos e não apenas visuais.

Dentro da discussão sobre a construção adequada de um tecido, Anni Albers chama a atenção para a importância do respeito aos limites que a técnica possui, caso contrário, existe o risco do trabalho se perder ao se preocupar com questões que não são específicas desse meio. Para ela, esses limites devem ser observados e são essenciais para o desenvolvimento criativo, para a ampliação das possibilidades de construção e estreitamento do diálogo e interação da matéria e o tecelão.

Desse modo, trazendo a análise da técnica para um escopo mais amplo e contextualizando-a em sua época, Anni Albers observa a tendência a ênfase do papel do

²⁴ Nas palavras de Anni Albers: “The directness of communication presupposes the closest interaction of medium and design.” (ALBERS, 2017, p. 50)

material em detrimento do da estrutura. Isso ocorre devido ao desenvolvimento químico que possibilita a alteração da característica dos materiais. Assim, ao invés de características como rigidez ou maleabilidade, aspectos originalmente ligados a estrutura da tecelagem, passam a ser garantidos pelo material quimicamente modificado. Outro fator que também contribuiu para essa tendência é a mecanização do processo de tecer. Anni Albers observa que o maquinário, ao passo que amplia a produtividade, acaba por limitar as possibilidades de estruturação de uma peça, dado que elas devem ser previstas anteriormente na constituição do tear. Já a construção manual, mesmo mais lenta, permite que o processo ocorra de maneira mais orgânica e a criação de novas oportunidades.

Ademais, outra consequência da mecanização dos processos, não só da tecelagem, é a falta diminuição da interação entre mão e material. Para a tecelã, esse distanciamento faz com que as pessoas deem mais ênfase às questões visuais do que estruturais de um objeto. Nesse contexto, também ocorre o desenvolvimento incompleto com relação à sensibilidade e às faculdades formativas e construtivas, uma vez que a maioria das coisas chegam até nós já prontas.

Sobre a tecelagem, Anni Albers não pretende ser exaustiva, mas pensar o essencial, o que permanece e não deixou de fazer sentido ao longo da história do ofício, além de desenvolver questões que se desdobram dessas características. Desse modo, a estrutura formada pelo entrelaçamento perpendicular dos fios não só permaneceu, como performa e interage com as transformações com as quais conviveu desde seu surgimento. Ao privilegiar o que fica, a tecelã contribui para a construção de uma temporalidade própria da tecelagem, que pode ser pensada de maneira transversal e não restrita a contextos e conceitos específicos.

Capítulo 03: A Trama - Pensando o mundo com as mãos

Durante todo o processo de leitura dos textos de Anni Albers, procurei entender como ocorreu o início de sua experiência com a tecelagem. Imaginando como foi chegar em uma escola com a proposta da Bauhaus que, em sua visão, buscava algo novo, estável e duradouro, mas ainda confuso e distante, que tentava conciliar o discurso sobre a liberdade de criação com a necessidade de se manter – econômica e politicamente – e se viabilizar como instituição e que ambicionava promover um discurso de unidade, a partir do fim da distinção entre arte e ofício, mas ao mesmo tempo tinha que lidar com as mudanças cada vez mais aceleradas da sociedade.

Ou então, refleti sobre como era ser uma mulher na década de 1920, que escolheu estudar artes em uma instituição com uma proposta, pelo menos no discurso, de vanguarda, e que não sendo aceita em sua primeira tentativa de ingresso, obteve sucesso na segunda, mas em um ofício que não lhe agradara a priori. Em seu primeiro dia, como será ter chegado em uma oficina apenas com mulheres, que no início não tiveram estrutura nem orientação específica para lidar com aquelas máquinas, mas estavam ali, dispostas a descobertas e experimentações?

Annelise Fleishmann chega a Bauhaus em um contexto de movimentos e transformações significativas, não só no âmbito da arte, mas da própria instituição e da sociedade. Nessa dinâmica de construções e reconstruções, ela inicia seus estudos na oficina de tecelagem, uma técnica que não possuía um corpo técnico e teórico tradicional e consistente até então, mas que já começava a ser apropriado como meio específico pelas suas companheiras de ofício. Com o velho sendo questionado e em uma atmosfera de experimentação, como começar seu processo de pesquisa e construção do conhecimento? Nesse contexto, Annelise recorre ao material como ponto de partida, que se desdobra não apenas em suas reflexões sobre o processo de tecelagem, mas também relacionadas à arte, artesanato, design, indústria e educação.

Para Anni Albers, o início desse processo está no material, pois só está disposto a experimentar quem se propõe a ouvi-lo, a colocar-se em uma postura passiva e estabelecer um diálogo com o seu objeto de pesquisa. Assim, cada momento de criação, por mais que seja diante de uma técnica já familiar, como a tecelagem no caso da artista, é único. Nesse percurso de escuta e troca, os limites da matéria devem ser respeitados, caso contrário, estaremos importando questões e práticas que não dialogam com suas características. Entretanto, longe de ser uma restrição à produção, a tecelã defende que as fronteiras estabelecidas pelo material trazem consigo a potência para a criação e inventividade.

Essa disposição para a experimentação tem como uma de suas variáveis principais a imprevisibilidade tanto do processo quanto dos resultados que vão ocorrendo, no qual o único guia é o material dentro de seus limites. Ou seja, Anni Albers defende uma orientação a partir do que está ainda cru, livre de regras e enxerga nas restrições dessa condição a potência para se criar infinitas vezes e para lidar com os excessos que desorientam. Sendo assim, os limites exteriores limitam, já os limites naturais, intrínsecos, expandem.

Além disso, perante o material, ainda sem forma e sem molde, uma autoridade teórico-prática de algum campo não consegue se impor com tanta efetividade, como o faria em outras situações²⁵. Seguindo essa linha de raciocínio, para a artista, o fato da tecelagem não ter uma tradição de pensamento estabelecida quando da sua passagem como aluna da Bauhaus, foi uma vantagem, pois permitiu às tecelãs da oficina a possibilidade do contato livre com os fios e teares. Assim, a construção de conhecimento ocorreu de maneira orgânica, mesmo diante as limitações institucionais.

Segundo Anni Albers, para que o desenvolvimento criativo flua a partir da experimentação são necessárias a adoção e a disposição de uma postura amadora, ou seja, de alguém que não domina algo e que, para conseguir lidar com esse novo, conta apenas com suas referências adquiridas ao longo da vida. O amador em determinado ofício não conhece os direcionamentos estabelecidos a priori sobre o tema em estudo. Assim, existe um frescor em sua interação com o material em estudo e até um descompromisso inconsciente com as reflexões que já foram desenvolvidas sobre a questão que está sendo explorada. Ele proporciona possibilidade de criação para todos, seja por meio do desejo de dar formas as coisas ou de inventar objetos ou recursos mais técnicos²⁶.

Ampliando o entendimento sobre a matéria para além de sua realidade concreta, Anni Albers defende que ela também possui uma potência comunicativa. Isso porque muitas vezes não conseguimos colocar em palavras o que queremos expressar e a disposição para o diálogo com a matéria e seus limites nos conduzem para reflexões que extrapolam questões técnicas e que nos faz pensar o mundo. Essa escolha do material e das questões que ela desdobrará, para

²⁵ Nas palavras de Anni Albers (2000): “Material, that is to say unformed or unshaped matter, is the field where authority blocks independent experimentation less than in many other fields, and for this reason it seems well fitted to become the training ground for invention and speculation”. (p. 07)

²⁶ A artista afirma que: “It is here that the shyest beginners can catch a glimpse of the exhilaration of creating, by being a creator while at the same time he is checked by irrevocable laws set by nature of the material, not may man. Free experimentation can result in the fulfillment of an inner urge to give form and to give permanence to ideas, that is to say, it can result in art, or it can result in the satisfaction of invention in some more technical way”. (2000, p.7)

a tecelã, ocorre de modo inconsciente, por meio de alguma característica ou fato que naturalmente estabelece algum tipo de comunicação e nos chama atenção²⁷. Assim, a partir do estudo sobre a potência da experimentação, pensada a partir da sua experiência com a tecelagem, a artista elabora algumas questões mais amplas sobre temas de cunho político, social e econômico. Especificamente, ela reflete sobre a relação entre arte, design e ofício e relaciona o trabalho manual com a industrialização e o processo educacional.

O manifesto inicial da Bauhaus dispõe sobre sua ambição de unificar arte e ofício e, como proposta pedagógica, a escola funcionava por meio de oficinas, nas quais os materiais eram experimentados a partir de suas potencialidades. Assim, em seus textos, Anni Albers não se preocupa em apresentar conceitos fechados e estanques sobre o que é arte, ofício e design. Ao contrário, dialogando com a proposta de trabalhar essas ideias de maneira unificada, ela identifica aspectos e processos compartilhados entre essas noções. Ademais, como uma estudiosa de tecelagem em uma sociedade industrial, a artista escreve alguns textos nos quais realiza um exercício filosófico no sentido de compreender qual é o lugar da prática manual nesse contexto. Ela desenvolve esse percurso aproximando os limites tanto do trabalho com as mãos quanto com a máquinas e pensando com pode ocorrer essa convivência.

O ofício, para Anni Albers, são convenções estabelecidas pelo homem de como lidar com determinado material. Por ser uma criação humana, está suscetível a revisões e a novas criações²⁸. Assim, ele consiste em um processo de transformação de um material em algo que terá uma função e uma resolução formal. Essa construção de forma e conteúdo ocorre de maneira simultânea e orgânica, estabelecendo uma troca de informações e questões que formará um todo único. Nessa dinâmica, a mão tem o papel de explorar o material, o que proporciona um arranjo amplo de possibilidades.

Seguindo seu raciocínio, Anni Albers identifica na relação que o artesão estabelece com o seu trabalho o potencial para a construção de objetos no qual função e estética dialogam e se formam, coordenando ao mesmo tempo todos os elementos da construção. Seu processo

²⁷ Nas palavras de Anni Albers: “How we choose our specific material, our means of communication? Accidentally. Something speaks to us, a sound, a touch, hardness of softness, it catches us and ask us to be formed. We are finding our language, and as we go along we learn to obey, and adjust to this demands. Ideas flow from it to us and though we feel to be the creator we are involved in a dialogue with our medium. The more subtly we are turned to our medium, the more inventive our actions will become. Not listening to its in failure.” (p. 73)

²⁸ Nas palavras de Anni Albers: But these rules may also evoke a challenge. They are revocable, for they are set by man. They may provoke us to test ourselves against them. But always they provide a discipline (which is balances the hubris of creatives ecstasy” (p.8).

permite o exercício da experiência do material, a descoberta de novos métodos e caminhos, a independência, a ampliação de consciência e a apropriação de sua dinâmica de trabalho. Aliás, a escala de sua produção permite que cada desenvolvimento de alguma peça se torne único e que a comunidade e seus clientes tenham mais espaço para participar da elaboração da mercadoria que comprará²⁹. A artista defende que esse contexto é fértil para o desenvolvimento de trabalhos artísticos, afirmando

Acima de tudo, o artesão é livre para seguir as sugestões do material, da cor, da linha, da textura; perseguir uma ideia de função, uma função inteligentemente concebida, para qualquer coisa que o leve. Os resultados foram objetos que incorporam as muitas forças que participaram de sua criação; alguns tão delicadamente misturados que esse todo se tornou arte, outros, com menos sucesso, o solo fértil para a arte³⁰.

Entretanto, o desenvolvimento da indústria pressupõe a divisão do trabalho, a separação de todo o processo em várias partes e entre várias pessoas. Como consequência, ocorre a dissociação entre a o pensamento sobre a forma e sobre o conteúdo do material, já que para Anni Albers tratam-se de aspectos que vão se constituindo e construindo de forma simultânea. Assim, o todo sai em nome da eficiência. Esse fenômeno leva a um afastamento geral do ser humano dos processos constituintes daquilo que o rodeia e até daquilo que ele produz. Com esse movimento, a preocupação com a coordenação entre questões funcionais e formais na constituição de um trabalho perde força.

Como desdobramento desse processo, Anni Albers identifica a produção de objetos vazios de conteúdo e nos quais as questões estéticas funcionam como apêndices, informações extras que não fazem sentido em um todo ou estão lá apenas para esconder a má qualidade da peça. Com o aumento da escala de produção, o mercado demandante se afasta e fica alienado

²⁹ A tecelã afirma (2000): “The craftsman held together in his work all these varied aspects of forming. He was the coordinator of all the forces affecting his product. He had the material, not only figuratively, but actually, and it was his actual experience of wood, of fiber, of metal, that told him about his material. Its strength and its weakness directed him. His tools, too, were in his hands and they led the way, circumscribing the range of action. His output answered first of the demand of his own community, a public known to him through direct contact, and its responds direct to him – approving, suggesting, disapproving. His production was on a scale that allowed for changes and, if it proved unsuccessful, financial risk could be kept under control. His independence as the sole in command, his not being tied to any outlined routine of production, allowed for formative speculation and imaginative variation from piece to piece and thus for improvement. (This chance for progress from one piece to the other is important to the conscientious worker.)

³⁰ Tradução nossa: “Above all, the craftsman was free to follow the promptings of material, of color, line, texture; to pursue a thoughtful forecast of function, a cleverly conceived function, to whatever it would lead him. The results were objects embodying the many forces that took part in their making; some so finely blended that this whole became art, others, less successfully, the fertile soil for art.” (ALBERS, 2000, p. 36-37)

do processo de produção. Por sua vez, essa falta de consciência da constituição daquilo que se demanda e consome leva ao consumo inconsciente e vazio.

Diante desse cenário, a artista reflete sobre de que forma o ofício pode cooperar com produção industrial uma vez que, em sua opinião, ambas as atividades possuem a mesma matriz genealógica³¹. Assim, o trabalho manual, com sua proximidade com a matéria e tempo mais lento de trabalho, possui como papel nesse contexto clarear o sentido do que já foi produzido e desenvolver projetos de objetos atemporais.

O exercício do ofício ajuda a evitar opções excêntricas e individualistas, contribuindo para a disposição em aprender a escolher as alternativas mais simples e duradouras e a adotar como prática, a exclusão como metodologia de produção, ao invés do acúmulo e excessos³². Desse modo, o que será produzido não estará alinhado a demandas momentâneas e que podem ser interpretadas de diversas maneiras somente para garantir o consumo. Ao contrário, estarão comprometidas com o desenvolvimento do que é permanente, ou seja, o que está relacionado com as possibilidades do material³³.

Esse papel do trabalho manual é um desdobramento da sensibilidade que se desenvolve a partir da proximidade e intimidade que se estabelece com a matéria. Assim, o artesão é capaz de mostrar as potencialidades que o material, ao ser trabalhado, produz e garantindo que elas façam parte do projeto e da constituição da peça em construção. Ademais, seu processo de produção envolve reflexões sobre fatores humanos, materiais e temporais do desenvolvimento de um objeto, constituindo um lembrete sobre a dimensão humana do trabalho. A manutenção constante do contato com a matéria, propiciada pelo trabalho manual, leva a valorização das questões e possibilidades relacionadas com a estrutura, contribuindo para a constituição consistente entre forma e conteúdo. Para a artista, esse exercício em pensar a construção é

³¹ “Modern industry is the new form of the old crafts, and both industry and the crafts should remember their genealogical relation.” (ALBERS, 2000, p. 32-33)

³² Especificamente, a tecelã afirma que (2000): “We need to learn to choose the simple and the lasting instead of the new an individual; the objective and inclusive form in things in place of the extravagantly individualistic. This means reducing instead of adding, the reversal of our habitual thinking.” (p. 20)

³³ Nas palavras de Anni Albers (2000): Having fewer things sets for the designer of craftsman a fundamentally new task, as it implies designing things for more inclusive use. (...) he will focus on the general instead of on the specific, on the more permanent instead of on the merely temporary. (...) it is designing in a manner to hold our interest beyond the moment. Pure form never bore us. Neither do ever tire of nature. (...) Instead of adjusting our work to the public demand of the moment, so often misinterpreted and underestimated by our industry, which is concerned with fast-moving mass consumption, let us direct it to true sense of value underlying public demand.” (p.21).

essencial não só para a produção em si, mas para atuar no sentido das necessidades presentes e futuras³⁴.

Dentro de suas reflexões sobre o trabalho manual, a artesã também pensa sua relação com o design e a arte. Nesse exercício, ela não se preocupa em identificar as fronteiras entre esses campos, mas as dinâmicas que os relacionam. Assim, o design é “uma organização visual compreensível e simplificada das formas, distintas do trabalho secreto e complexo da natureza” (ALBERS, 2017, p.58)³⁵. Nesse exercício, o bom design é o anônimo, que trata os materiais de forma democrática e dá espaço para a manifestação de suas potencialidades. Outrossim, a tecelã defende que “se realizado de forma imaginativa e sensitiva, ele pode ser considerado arte” (ALBERS, 2017, p, 59).

Desse modo, Anni Albers parece sugerir que existe uma potente relação entre ofício, design e arte, que é pautada pelas questões formativas, tanto estéticas e de conteúdo, que envolvem seus respectivos processos. E o que é essencial para viabilizar essa movimentação é a escuta e o diálogo com o material trabalhado. Talvez, é por enxergar essa possibilidade que a tecelã afirma que “a totalidade não é um sonho utópico” (ALBERS, 2000, p. 34)³⁶. Ou seja, ao invés de pensar cada um desses campos como conceitos e campos separados, ela os liga a partir do processo manual de interação com a matéria, o que amplia os caminhos a serem percorridos.

Para além dessa análise mais centrada no material e no campo da arte, a tecelã, a partir das reflexões que realizou sobre o fazer manual, pensa algumas questões mais amplas, como a educação. Como uma pessoa que dedicou parte de sua vida à pesquisa artística, ao exercício do conhecer, podemos imaginar que esta é uma temática relevante para a tecelã. Em suas considerações sobre o educar, Anni Albers traz pontos de vista tanto de seu período como aluna da Bauhaus, como de sua experiência como professora.

No posfácio da obra *On Weaving* (2000), Nicholas Fox Weber, biógrafo e amigo da artista, observa que a tecelã, ao invés de nomear como ‘aulas’ as palestras ou conversas das quais participava, se referia a esses momentos como sendo oficinas. Nelas, Anni Albers

³⁴ Nas palavras de Anni Albers (2000): “We are used, to thinking of art work as developing taste or a sense of beauty if not as training artists. We think more of its aesthetic qualities than its constructive ones. But the constructive forces are the ones we will need today and tomorrow. We will need to construct, not analyze or decorate.” (p.27)

³⁵ “(...)a visually comprehensible, simplified organization of forms that is distinct from nature’s secretive and complex working.” (tradução minha).

³⁶ “Wholeness is not an utopian dream.” (tradução minha).

encorajava os alunos à experimentação e à invenção, ao invés de transmitir conhecimento de modo unilateral e apenas a partir do campo do pensamento³⁷.

A partir dessa fala de Fox Weber, percebemos que para a artista interessava a construção e a compreensão independente sobre determinado assunto. Para ela, o conhecimento baseado na transmissão de conteúdo a partir de uma autoridade, na coleta e no acúmulo de informação como um fim em si mesmo não preparam pessoas orientadas para a construção, apenas para a repetição vazia. Essa abordagem gera um misto de incerteza e admiração, resultando em um sentimento de inferioridade naquele que está “aprendendo”. Para Anni Albers, essa identificação não ocorre apenas em nível individual, mas também social, e afirma

Não é por acaso que os colapsos nervosos ocorrem com mais frequência em nossa civilização do que naqueles em que o poder criativo tem um lugar natural nas atividades diárias. E este fato leva a uma proposta: devemos descer à terra das nuvens, onde vivemos na imprecisão, e experimentar a coisa mais real que existe: material³⁸.

Nessa fala, ela já indica um caminho a ser percorrido no sentido de uma educação que prepara para a construção. Mais uma vez, é no material e nas suas possibilidades formativas que ela encontra a potência para o desenvolvimento do conhecimento. Assim, ela sugere uma pedagogia elementar baseada na capacidade que cada um tem de formar. Voltando-se para o começo e para a simplicidade, Anni Albers acredita que é possível experienciar o significado e o sentido das coisas e, a partir daí, construir uma compreensão independente³⁹.

Não é difícil relacionar essa postura da tecelã ao modo como ela desenvolveu suas reflexões sobre a técnica. Sem uma autoridade em matéria de tecelagem e por se tratar de uma técnica considerada “inferior” no campo das artes, dada sua relação com objetos utilitários,

³⁷ Nas palavras de Nicholas Fox Weber: “She did not say ‘classes’ or lectures’, for in effect they were workshops: a chance for people interested in making textiles to learn technique, to increase their mastery of the materials, and to experiment – experimentation being the essence of both Anni and Josef Albers’s methods of art-making. (...) Anni clearly enjoyed remembering the events, because they were not about imparting knowledge, but about encouraging invention and having people delve into the essentials of life – and inhabit the territory where she was so often in her thoughts.” (p. 207)

³⁸ “It is no accident that nervous breakdowns occur more often in our civilization than in those where creative power had a natural outlet in daily activities. And this fact leads to a suggestion: we must come down to earth from the clouds where we live in vagueness, and experience the most real thing there is: material.” (Albers, 2000, p.5). (tradução minha).

³⁹ Nas palavras de Anni Albers (2000): “We must find our way back to simplicity of conception in order to find ourselves. For only by simplicity can we experience meaning, and only by experiencing meaning can we become qualified for independent comprehension.” (p.6)

como tapetes e cortinas, sua relação com a pesquisa ocorreu a partir da experimentação, 'metodologia' que ela parece ter adotado para pensar e se relacionar não apenas com a produção artística, mas também com o mundo.

Conclusão: A tecelagem – construindo possibilidades de conhecimento

Os começos geralmente são mais interessantes que elaborações e finais. O início significa possibilidade de exploração, seleção, desenvolvimento, uma potente vitalidade ainda não limitada, não circunscrita pelo experimentado e tradicional. Para aqueles de nós preocupados em nosso trabalho com a aventura da busca, voltar ao começo é nos ver espelhados no trabalho dos outros, não no resultado, mas no processo.

Portanto, acho intrigante olhar para as primeiras tentativas na história, não por interesse histórico, isto é, de olhar para trás, mas para olhar para frente de um ponto no passado, a fim de experimentar indiretamente a alegria da realização alcançada passo a passo⁴⁰. (ALBERS, 2000, p. 34)

Iniciei esse trabalho pensando sobre a temporalidade dos começos e como se desdobra em várias histórias diferentes. E vou terminá-lo apontando direções outras que ele poderá seguir daqui para frente, contribuindo para a dinâmica de constantes encontros e, assim, outros começos.

A abertura à experimentação parece essencial para o pensamento criativo que, por sua vez, não está restrito a trabalhos artísticos. A disposição a investigar o novo contribuiu para que as tecelãs da Bauhaus se compreendessem como parte da constituição do pensamento específico de seu ofício. Nesse sentido, em um estudo mais amplo, caberia pensar esse protagonismo feminino no desenvolvimento de uma teoria sobre a tecelagem a partir de uma leitura que trouxesse questões e considerações sobre a condição da mulher, seja na sociedade, seja no trabalho com as artes.

Ainda como um desdobramento da pesquisa da oficina, existe a potencialidade de se pensar e desenvolver questões relacionadas à dimensão pictórica e/ou mais formal das tecelagens desenvolvidas pelas artistas, incluindo as peças de Anni Albers. Outro aspecto que pode ser aprofundado diz respeito à relação entre o pensamento daqueles professores que informaram a constituição inicial pedagógica da escola e os pensamentos desenvolvidos sobre

⁴⁰ “Beginnings are usually more interesting than elaborations and endings. Beginning means exploration, selection, development, a potent vitality not yet limited, not circumscribed by the tried and traditional. For those of us concerned in our work with the adventure of search, going back to beginning is seeing ourselves mirrored in others’ work not in the result but in the process.

Therefore, I find it intriguing to look at early attempts in history, not for the sake of historical interest, that is, of looking back, but for the sake of looking forward from a point way back in time in order to experience vicariously the exhilaration of accomplishment reached step by step.” (tradução minha).

a essência da tecelagem. Parece existir uma preocupação aparentemente compartilhada em se identificar unidades básicas de construção visual.

Outra direção possível é pensar os textos desenvolvidos pelas tecelãs no contexto das vanguardas modernistas. Esse é um momento no qual existe o esforço não apenas visual, mas também intelectual de se estabelecer e diferenciar a produção moderna da acadêmica, principalmente. Como estratégia geral, no pensamento sobre a produção, tanto sobre a pintura quanto sobre a escultura, procurei enfatizar tanto suas constituições quanto características específicas. Ao que parece, o esforço não só de Anni Albers, mas das demais tecelãs, ocorreu no mesmo sentido de pensar a tecelagem como um meio específico.

Em termos práticos, esse trabalho começou a ser pensado a partir da leitura de parte do livro “O Artífice”, de Richard Sennet, no qual propõe uma reflexão ampla sobre a potência do trabalho manual na constituição de relações mais humanas. Ou seja, a prática de alguma técnica não resulta apenas no aperfeiçoamento e em reflexões fechadas em si mesmo, mas se desdobra e se relaciona com questões culturais mais amplas.

Lendo e refletindo sobre os textos de Anni Albers, principal objeto de pesquisa desse trabalho, é possível identificar em sua trajetória intelectual a contribuição presente do pensamento que desenvolveu a partir da sua experiência como aluna da oficina de tecelagem da Bauhaus. A abertura para explorar uma técnica pouco conhecida em seu meio a colocou em contato com a necessidade de se situar e de construir a partir do desconhecido. Pensando em um contexto social o qual se transformava e se tornaria cada vez mais dinâmico, essa experiência de vulnerabilidade perante o novo desenvolve uma habilidade necessária para se apropriar e se orientar diante o contexto mais conturbado.

Ao identificar no material a fonte essencial para situar as questões com as quais nos relacionamos, Anni Albers identifica em um comportamento quase instintivo, o contato com as mãos, um guia ao qual podemos recorrer. Assim, a investigação manual carrega consigo o compromisso tanto com o desenvolvimento e aperfeiçoamento de uma técnica relacionada a uma materialidade específica, quanto a potência para o desenvolvimento de conhecimentos culturais, políticos e sociais mais amplos. Se o material nos ajuda a nos situar e entender nossa relação com o mundo, e se só conhecemos quando sentimos que somos parte desse conteúdo em construção, a ação manual carrega consigo a potência de se desdobrar em reflexões mais amplas.

Assim como poderia ter começado e justificado essa pesquisa a partir de diversas experiências que tive, o mesmo ocorre com a possibilidade de reflexões que foram desencadeadas por esse exercício. Considerando que finais e despedidas também são convenções, que podem se ressignificar em e a partir de diferentes momentos, poderia escrever por mais algumas páginas. Então, como pensamento transversal a todo trabalho e o qual materializei em minha vida a partir desse exercício, fico com a potência de se recorrer ao mais simples, ao que já temos e conhecemos como estratégia para uma (re)existência mais consciente, humana e generosa.

Referências Bibliográficas

ALBERS, Anni. Anni Albers: selected writings on design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

ALBERS, Anni. On Waving. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2017.

ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

GRADIM, Isabel. Mulheres nas Artes: O Machismo da Bauhaus e a Revolução Têxtil de Gunta Stölz. Disponível em: <https://www.modifica.com.br/mulheres-nas-artes-o-machismo-da-bauhaus-e-revolucao-textil-de-gunta-stolz/#.WyLO9lVKjIU>. Acesso em: 15/06/2018

LAGOA, Maria Beatriz da Rocha. O avesso do visível: poética de Paul Klee. Alea, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 127-135, Jan. 2006. Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2006000100009&lng=en&nrm=iso>. access on 28 May 2018. <http://dx.doi.org/10.1590/S1517-106X2006000100009>.

LUPTON, Ellen; MILLER, J. Abbot. (Orgs.). ABC da Bauhaus: a Bauhaus e a teoria do design. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

SMITH, T'ai. Bauhaus weaving theory: from feminin craft to mode design. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014. (e-book).

Anexo I – Caderno de Imagens



Imagem 1 – Gunta Stölzl – *Desing para um Wall Hanging*, 1923. Aquarela em papel quadriculado. Arquivo da Bauhaus em Berlim, Alemanha.
Fonte: SMITH, 2014



Imagem 02 – Gunta Stözl – *Wall Hanging*, 1923. Algodão, lã e viscose.
Museu Vitra Design, Basileia, Suíça.
Fonte: SMITH, 2014

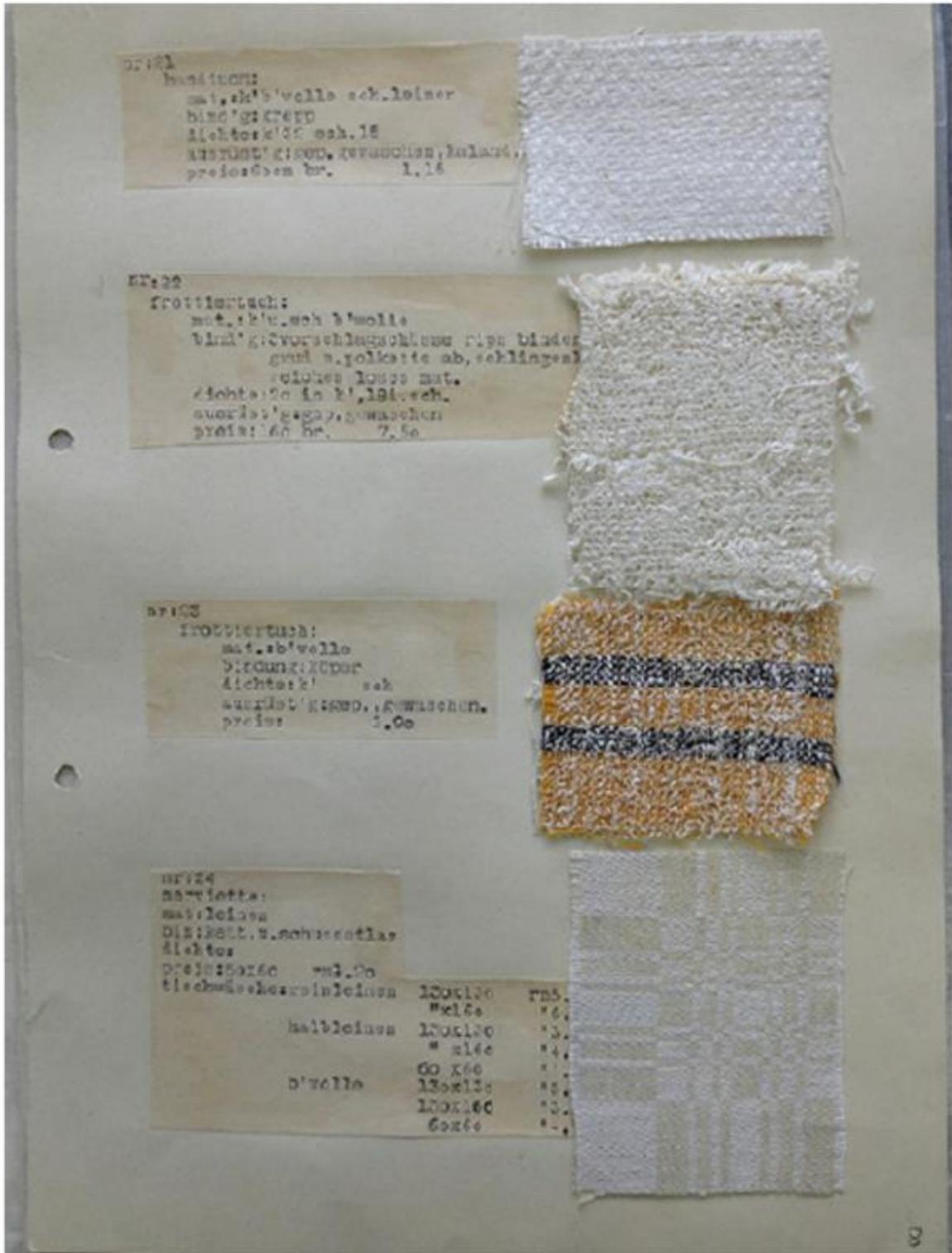


Imagem 3 – Gunta Stölzl – *Unterrichtsmaterial*, após 1925 (detalhe).
Arquivo da Bauhaus em Berlim, Alemanha.
Fonte: SMITH, 2014



Imagem 4 – Gertrud Arndt – protótipo laranja, exemplo de experimento têxtil, oficina de tecelagem da Bauhaus Dessau, Alemanha, sem data. Número do inventário: 353a. Arquivo da Bauhaus em Berlim, Alemanha. Fonte: SMITH, 2014



Imagem 5 – Gertrud Arndt – protótipo azul e amarelo, exemplo de experimento têxtil, oficina de tecelagem da Bauraus Dessau, Alemanha, sem data. Número do inventário: 1999/88. Arquivo da Bauhaus em Berlim, Alemanha. Fonte: SMITH, 2014

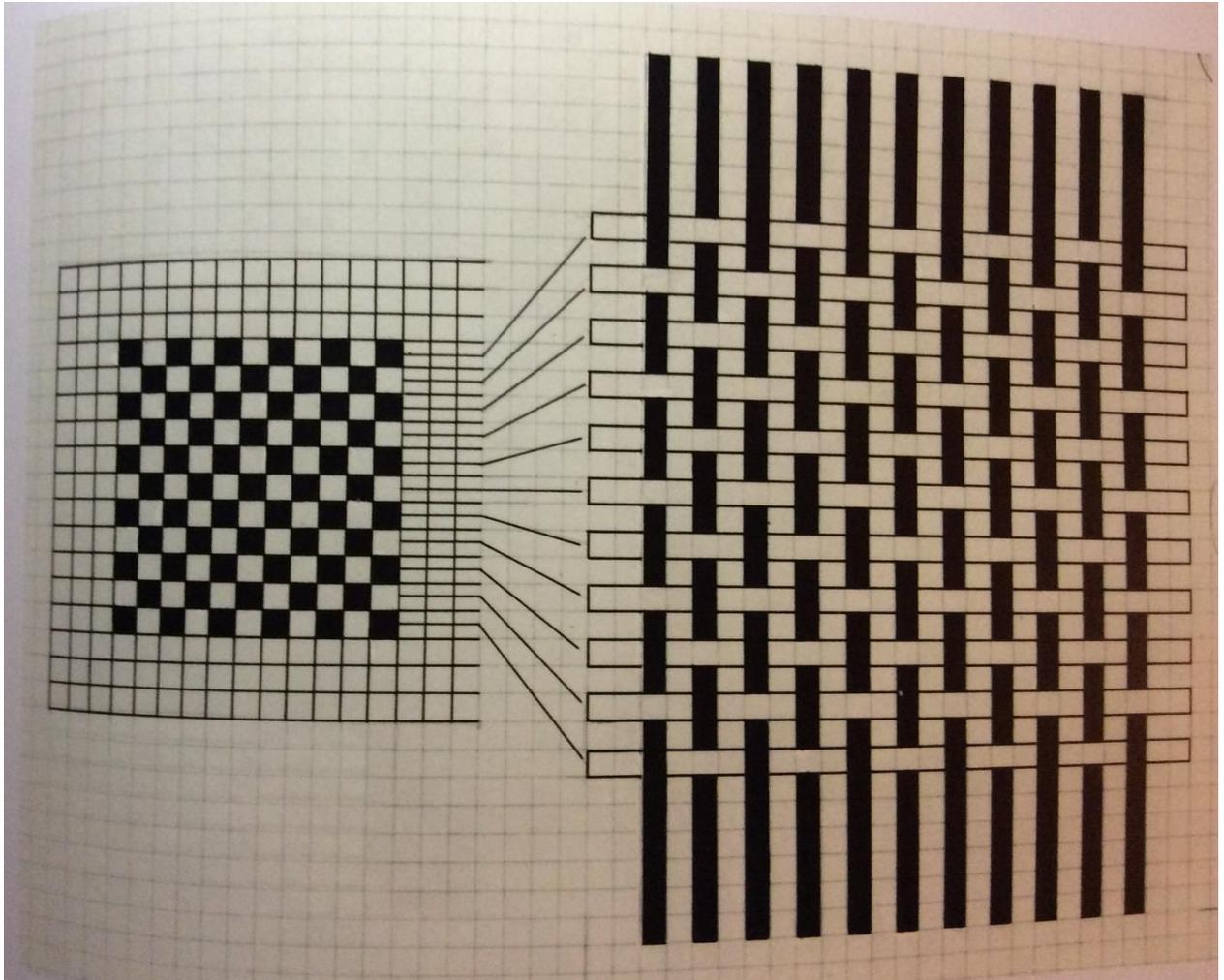


Imagem 6 – Diagrama demonstrando o método de notação. Tecido Plano.

Fonte: ALBERS, 2017, plate 10

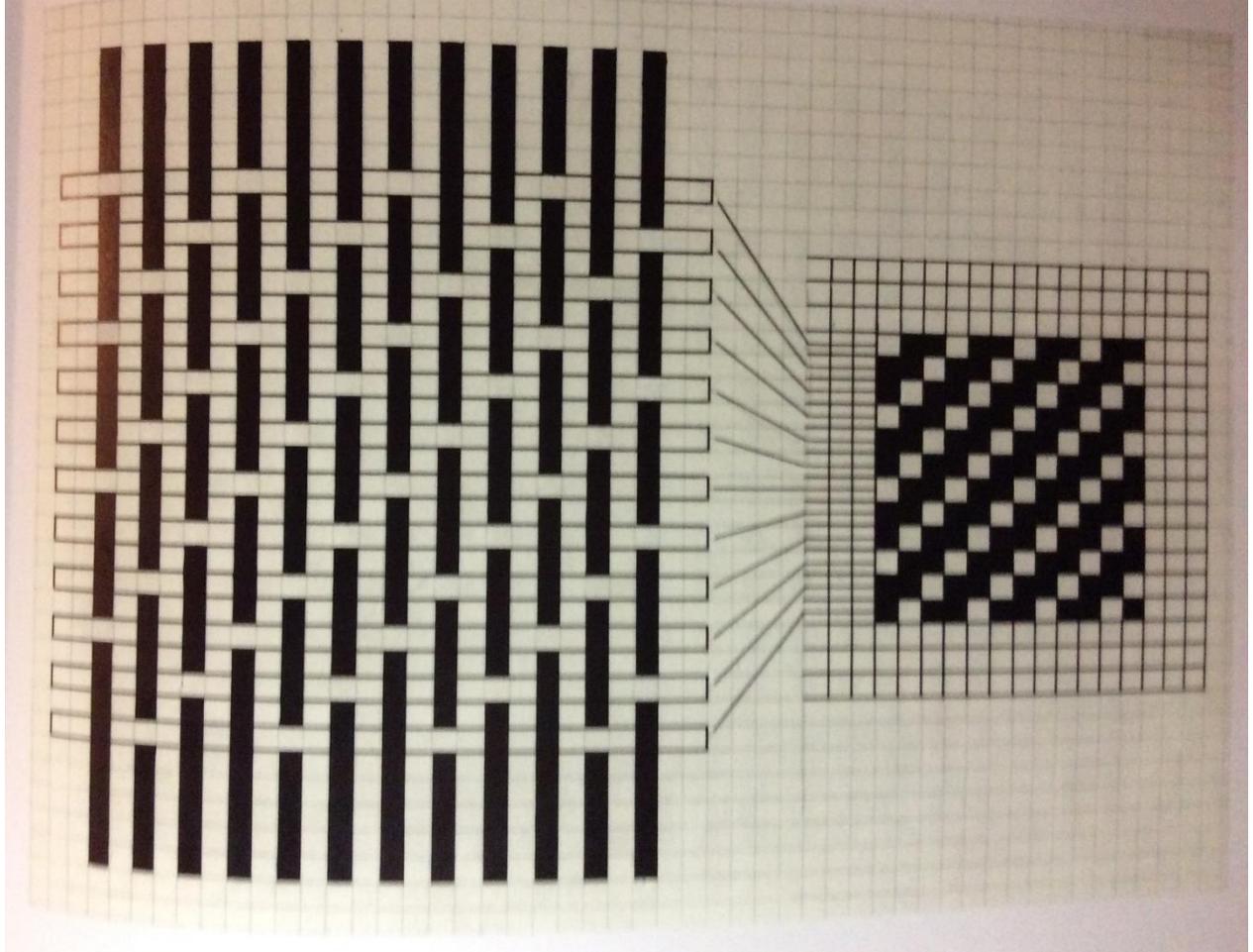


Imagem 7 – Diagrama demonstrando o método de notação. Sarja.

Fonte: ALBERS, 2017, plate 11

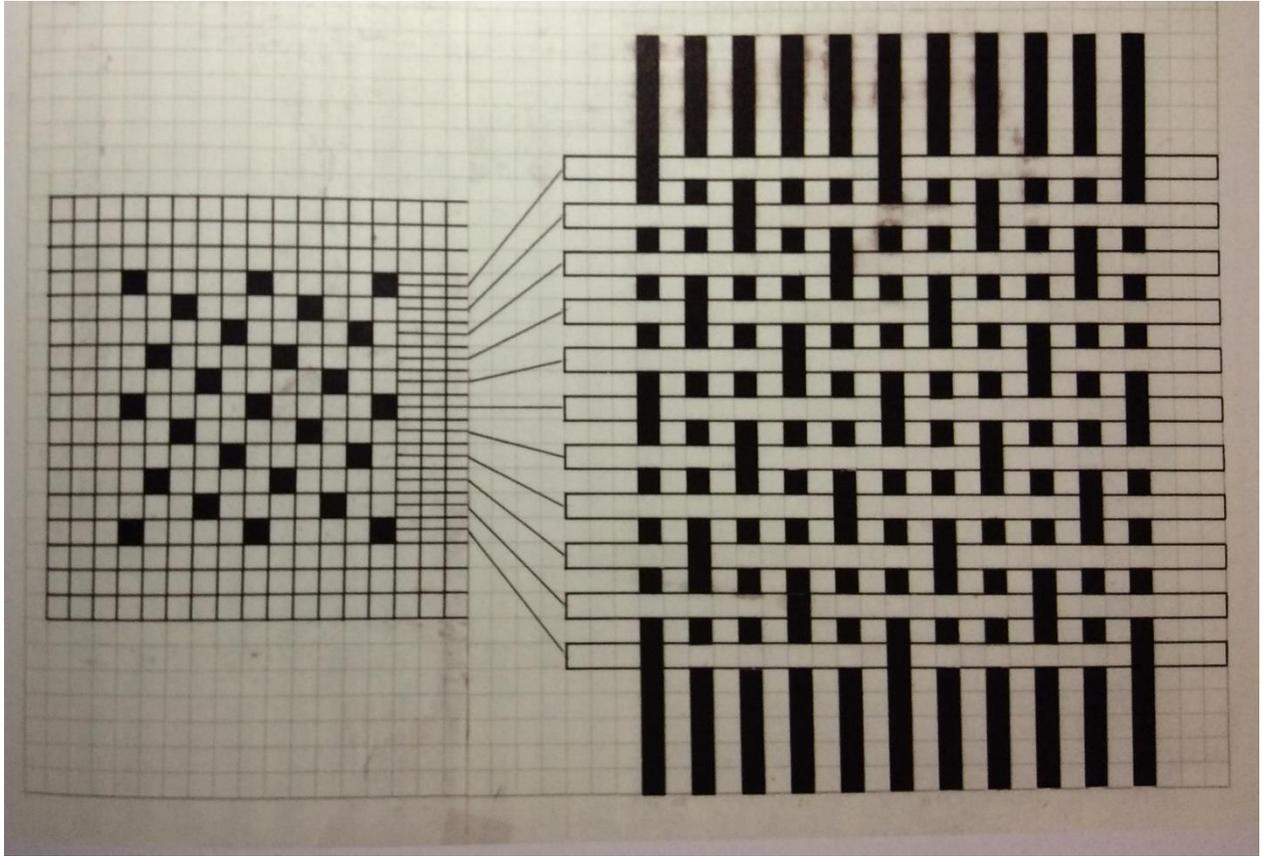


Imagem 8 – Diagrama demonstrando o método de notação. Cetim.
Fonte: ALBERS, 2017, plate 12.

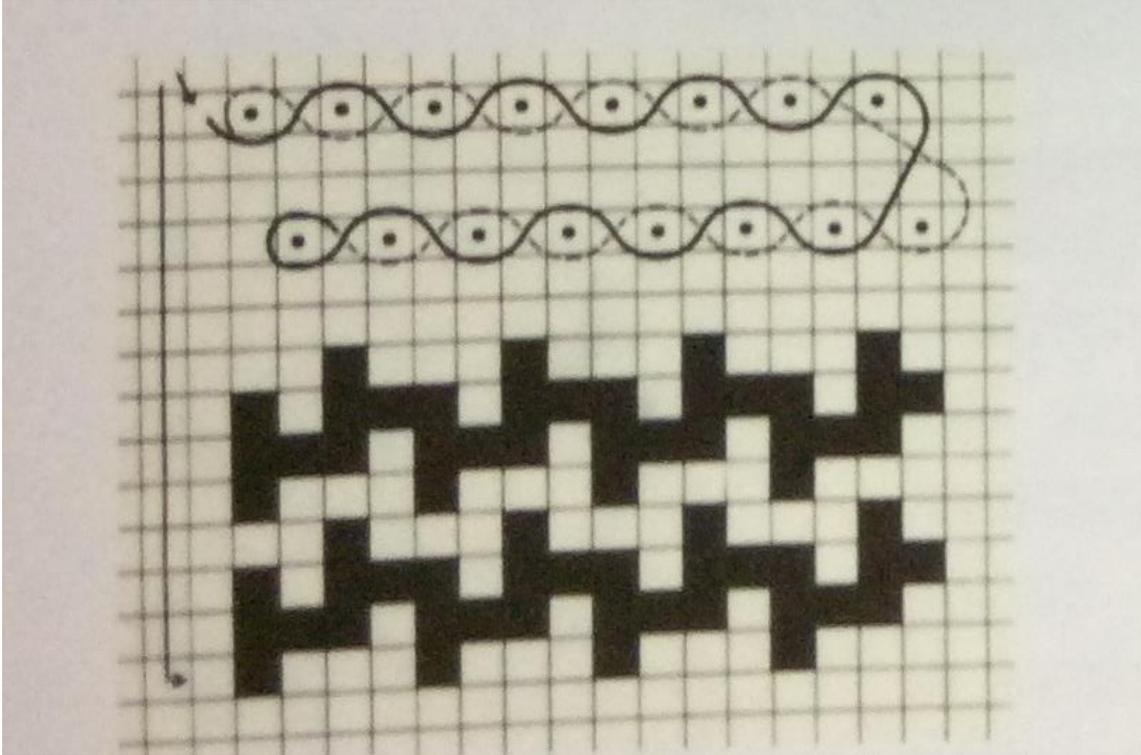


Imagem 9 – Pano duplo fechado apenas de um lado, para abrir a largura dupla: eção transversal e projeto. Tecelagens modificadas e compostas.

Fonte: ALBERS, 2017, plate 26.



Imagem 10 – Tapeçery with leno weave. Anni Albers, 1950
Fonte: ALBERS, 2017, plate 115.

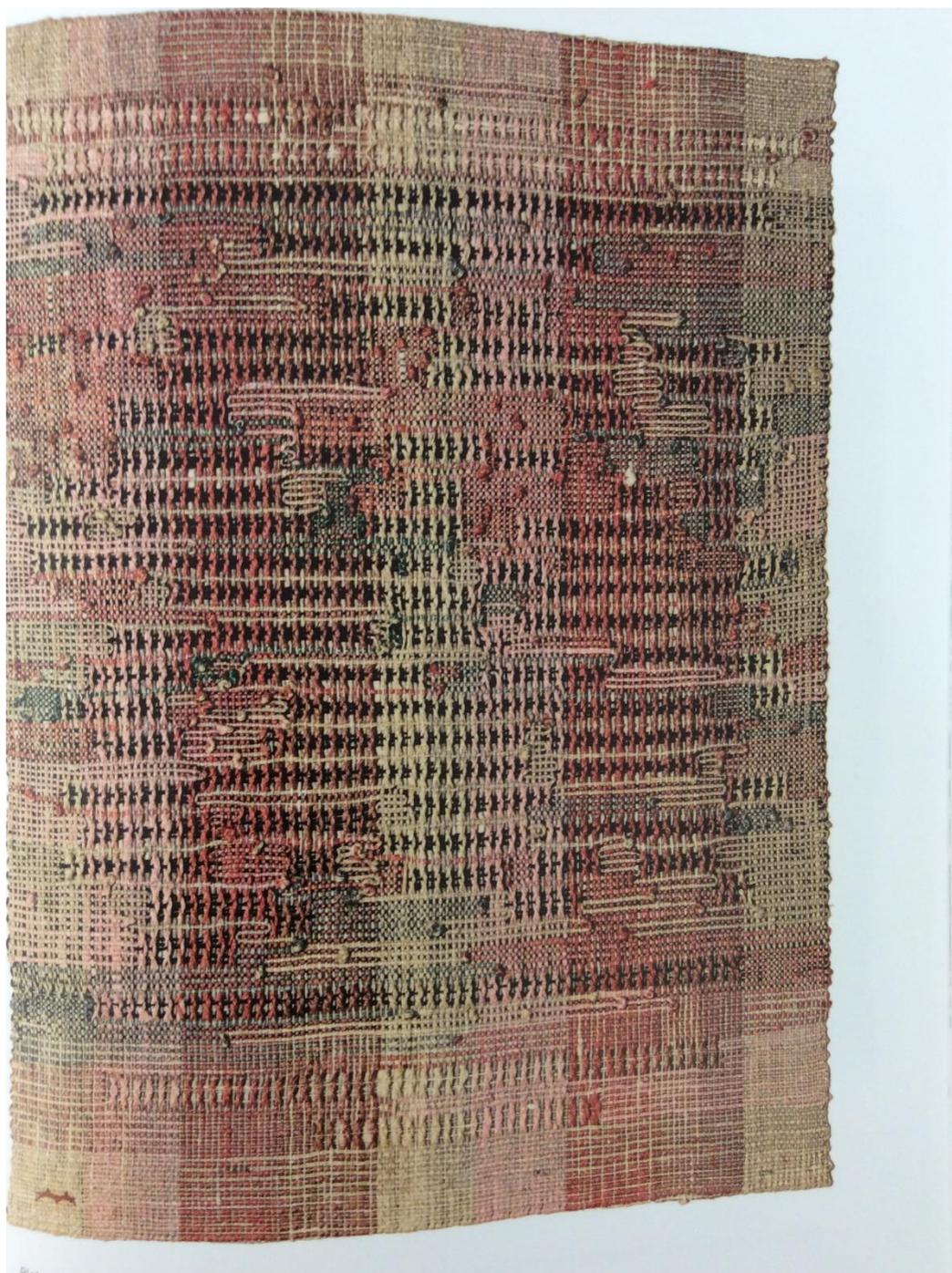


Imagem 11 – Tecelagem Pictórica. Desenvolvimento em Rosa II.
Anni Albers, 1952
Fonte: ALBERS, 2017, plate 116.