

Anni Albers e a materialidade da memória: narrativas têxteis

Anni Albers and the materiality of memory: textile narratives

Francine Ferreira de Nardi Golia¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1187-5238>

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte²

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9519-624X>

DOI: <https://doi.org/10.26563/dobras.v18i45.1953>

[resumo] O trabalho aqui apresentado, de caráter analítico e teórico, tem por objetivo investigar a produção e as contribuições de Anni Albers para o desenvolvimento da tecelagem e sua influência na arte têxtil contemporânea, buscando compreender a interdisciplinaridade presente em sua produção. Tradicionalmente consideradas artes aplicadas ou menores, as obras da artista inovaram quanto à expressão visual e à ousadia técnica. Para o desenvolvimento desta pesquisa, a metodologia adotada prioriza a revisão bibliográfica assistemática, a abordagem qualitativa e a pesquisa documental. O aporte teórico provém de textos de Anni Albers e de estudiosos especializados em sua obra, como Ambler (2018), Smith (2010; 2017), Weltge (1993) e Weber (1999). O objeto da pesquisa aspira contribuir para ampliar a compreensão da tecelagem como meio de conhecimento sensível, crítico e poético.

[palavras-chave] **Anni Albers. Bauhaus. Arte têxtil. Experimentações. Feminino.**

¹ Doutoranda no Programa de Pós Pós-graduação em Design da FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista. Bacharel em Artes Visuais (UNESP), Mestre em Comunicação (UNESP). E-mail: francine.golia@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8256593159618996>.

² Estágio pós-doutoral em Pintura (FBAUL/Portugal); Doutora em Ciências da Comunicação (USP/ECA); Mestre em Comunicação e Poéticas Visuais (UNESP); Bacharel em Artes Plásticas (Mackenzie). Artista visual. Docente do Curso de Artes Visuais (DARG) e do Programa de Pós-graduação em Design (FAAC/UNESP). Líder do Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (grAVA); Departamento de Artes e Representação Gráfica/ FAAC - Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design UNESP - Universidade Estadual Paulista. E-mail: joedy.bamonte@unesp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3926126789184059>.

[abstract] The present paper, of an analytical and theoretical nature, aims to investigate the work and contributions of Anni Albers to the development of weaving and her influence on contemporary textile art, seeking to understand the inherent interdisciplinarity in her practice. Traditionally regarded as applied or minor arts, the artist's works innovated in terms of visual expression and technical boldness. The research methodology prioritizes an unsystematic literature review, a qualitative approach, and documentary research. The theoretical framework is grounded in the writings of Anni Albers herself, as well as those of scholars specializing in her oeuvre, including Ambler (2018), Smith (2010 ; 2017), Weltge (1993), and Weber (1999). The research aims to contribute to a more comprehensive understanding of weaving as a medium of sensitive, critical, and poetic knowledge.

[keywords] **Anni Albers. Bauhaus. Textile art. Experimentations. Feminine.**

Recebido em: 30-04-2025.

Aprovado em: 21-08-2025.

Introdução

O interesse pela obra de Anni Albers se deve à sua importância para a história da tecelagem, seja na área do *design* ou das artes visuais. Trata-se de uma das artistas e pesquisadoras mais proeminentes de sua época, tendo inovado desde sua atuação na Bauhaus, em 1922, e anos mais tarde, no *Black Mountain College*, ampliando sua liberdade criativa como pioneira na compreensão da tecelagem enquanto expressão artística.

Caracterizada pela interdisciplinaridade e pelo experimentalismo, a produção artística de Anni Albers explorou a materialidade de maneira original, ultrapassando os limites da técnica em sua trajetória individual e articulando elementos da comunicação visual e da memória.

No contexto bauhausiano, a atuação da artista na oficina de tecelagem constitui o ponto de partida para compreender e estudar a formação de seu caráter e estilo. O período na escola revela um cenário de adversidades que, longe de limitar a criação, propiciou contribuições conceituais e metodológicas únicas, as quais revolucionaram não somente o campo da tecelagem, como também do *design* têxtil e das artes aplicadas.

Mais tarde, o envolvimento da tecelã com o *Black Mountain College* delineou um papel importante na evolução do *design* têxtil, conectando-o com outras culturas e metodologias. Nesse ambiente interdisciplinar, Anni Albers combinou técnicas tradicionais de tecelagem com materiais sintéticos e padronagens geométricas abstratas, tornando a oficina têxtil um dos núcleos centrais de experimentação e ensino da instituição.

Embora o interesse por sua obra tenha crescido nas últimas décadas, impulsionado por exposições retrospectivas e pelo maior reconhecimento das mulheres na construção da

história da arte e do *design*, além de interlocuções com o artesanato, ainda persistem lacunas quanto à maneira como sua abordagem interdisciplinar influenciou a mudança de visão sobre a produção têxtil no século XX, expandindo seus limites.

Diante do exposto, justifica-se o interesse por este objeto de estudo, com o intuito de investigar os processos criativos de Anni Albers, com especial atenção à articulação entre teoria e prática realizada pela artista, de modo a evidenciar o alcance, a originalidade e a contemporaneidade de suas obras. A pesquisa adota uma metodologia qualitativa, de natureza documental, com base na análise da obra de Anni Albers e de textos a respeito de sua produção. Os procedimentos incluem uma revisão bibliográfica assistemática. Conforme Santos (2018), trata-se de um processo voltado à familiarização com o tema e à construção do referencial teórico, caracterizado pela flexibilidade na escolha das fontes e pela interpretação crítica do material consultado.

Analisar como Anni Albers desenvolveu uma linguagem visual própria por meio da prática têxtil, articulando técnica, composições artísticas e pensamento analítico, constitui o principal objetivo do texto aqui inscrito. Para tanto, objetiva-se compreender como sua trajetória formativa e pedagógica, bem como suas experimentações com materiais e padrões, contribuíram para a construção de uma estética que desafia categorias fixas entre arte, *design* e artesanato. Em outras palavras, parte-se da hipótese de que Albers rompeu hierarquias, propondo uma forma de saber específica, que encontra na tecelagem um conhecimento que se desfaz e se refaz entre prática, memória e imaginação. O estudo pretende colaborar com reflexões contemporâneas sobre materialidade, arte têxtil e os papéis das mulheres na história da arte e do *design*, salientando a tecelagem como campo expressivo, simbólico e investigativo.

A Bauhaus e a Redefinição das Artes Têxteis

Fomentando ideias e princípios que envolviam a união entre arte e artesanato, a produção voltada à satisfação de necessidades pessoais, o trabalho criativo com liberdade estilística e o funcionalismo, a escola alemã Bauhaus, fundada em 1919 por Walter Gropius, ficou conhecida por modificar a maneira como se pensava e praticava o *design* no início do século XX. Tornando-se um ícone para os estudos da arte, da arquitetura e do desenho industrial, a Bauhaus simbolizou a integração máxima entre diversas disciplinas estéticas, deixando como legado a quebra de paradigmas e a busca incessante por novas formas de construção. Suas experiências continuam aplicáveis e permanecem como referência valiosa para o estudo do *design* contemporâneo (Volpato, 2018; Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011).

A Bauhaus manteve-se por 14 anos na Alemanha, dividindo-se entre Weimar (1919-1925), Dessau (1925-1932) e, por breve período, Berlim (1932-1933), até ser fechada pelo governo nazista em 1933. Em seu manifesto inaugural, Gropius propunha a criação de “uma nova guilda de artesãos, sem as distinções de classe que erguem barreiras arrogantes entre o artesão e o artista”. No mesmo documento, afirmou que a arte não poderia ser ensinada diretamente, mas sim apreendida. Por esse motivo, as oficinas tornaram-se o ponto nevrálgico da nova escola: “a escola é serva da oficina e um dia será absorvida por ela” (Weltge, 1993, p. 16).

Por meio das oficinas, “desenvolvia-se a formação com vistas à aquisição de capacidades específicas, técnico-artesanais e artístico-criativas, em forma de trabalho prático a ser realizado sobre tarefas concretas” (Wick, 1989, p. 40). As oficinas constituíam, portanto, o núcleo pedagógico do programa Bauhaus. Algumas foram de curta duração; outras evoluíram com a própria instituição. Mas sua importância permaneceu central na filosofia da escola, modificando o ensino artístico. Dentre elas, apenas uma manteve-se ativa durante toda a trajetória da Bauhaus, desde sua fundação até o fechamento em 1933: a Oficina de Tecelagem (Weltge, 1993).

Artistas, *designers* e arquitetos passaram a frequentar a escola, que na época afirmava manter postura mais progressista ao admitir mulheres entre seus alunos (Volpatto, 2018). Com a promulgação da constituição da nova República de Weimar (1919–1933) estabeleceu-se legalmente a igualdade de direitos, o que possibilitou maior visibilidade aos talentos femininos. A escola destacava-se por admitir que *Bauhäusler*, homens e mulheres, se misturassem nos espaços de criação e aprendizado das oficinas (Otto; Rössler, 2019b, p. 3).

A política de admissão da Bauhaus assegurava aproximação igualitária entre os gêneros, como evidenciam os documentos fundacionais: “[...] qualquer pessoa com boa reputação, sem considerar idade ou sexo, cuja educação prévia for julgada adequada pelo Conselho de Mestres será admitida” (Weltge, 1993, p. 41). Entretanto, embora os primeiros programas alegassem matricular e ensinar estudantes sem distinção de gênero, as práticas institucionais e as decisões do Comitê de Admissões nem sempre corresponderam a esse discurso.

Segundo Simioni (2010), Gropius subestimou o interesse das mulheres em estudar na Bauhaus e surpreendeu-se com a elevada proporção de candidatas que buscavam admissão. Diante disso, articulou-se uma “agenda oculta”, em parceria com o Conselho de Mestres (*Meisterrat*), com o objetivo de reduzir o número de estudantes do sexo feminino, limitar sua presença nas oficinas mais prestigiadas e cercear suas ambições artísticas. Como resposta à crescente demanda, foi criado, em 1920, um departamento destinado às alunas, denominado “Classe Especial de Mulheres”, que logo unificou-se à oficina de tecelagem (Otto; Rössler, 2019a, p. 3).

Naquele mesmo ano, o Conselho sugeriu que as admissões considerassem uma separação de gênero, sobretudo em relação às candidatas, sob a justificativa de que o número de mulheres já seria “excessivo” (Droste, 2006, p. 40). Assim, estabeleceu-se que elas seriam aceitas preferencialmente nos ateliês de cerâmica e de tecelagem, sendo este último consolidado como um “nicho feminino” na instituição (Simioni, 2010, p. 6).

Segundo Simioni (2010), a Bauhaus era organizada em ateliês de diferentes níveis de prestígio, e o setor têxtil era visto como um trabalho mais alienado do que criativo. De acordo com Otto e Rössler (2019a, p. 5), as mulheres eram afastadas do trabalho considerado “árido”, tradicionalmente destinado na escola aos homens, o que refletia as complexas relações de gênero da Bauhaus, nas quais as alunas enfrentavam barreiras para obter reconhecimento e oportunidades iguais.

Conseqüentemente, a participação feminina em exposições e catálogos da escola também era marginalizada, sob o argumento de que sua produção era excessivamente “feminina”, artesanal e sem profundidade intelectual (Sousa, 2012). Ademais, havia resistência

entre os homens, que percebiam nos trabalhos das mulheres uma inclinação “decorativa” e temiam que isso comprometesse os objetivos da Bauhaus (Droste, 2006, p. 40).

Foi nesse contexto que Annelise Elsa Frieda Fleischmann (1899-1994) – que incorporaria o sobrenome Albers em 1925, ao se casar com Josef Albers –, ingressou na escola em 1922, rompendo com expectativas e padrões familiares, e encontrou um ambiente propício à transformação.

O curso preliminar obrigatório, conhecido como *Vorkurs*, era exigido de todos os alunos antes do ingresso em uma das oficinas da Bauhaus e enfatizava o uso do artesanato, da expressão, da exploração e da harmonização de materiais cotidianos (Ambler, 2018). A metodologia de ensino baseava-se no aprendizado por meio da experiência prática, em contraste com os métodos tradicionais da época: a proposta era que os estudantes “recriassem o mundo” e “começa[ssem] do zero” (Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011, p. 135).

Durante o período de treinamento no *Vorkurs*, Anni Albers realizou investigações e protótipos com materiais variados, como celofane, juta, papéis torcidos, seda e tecidos sintéticos. Suas experimentações já gestavam um interesse pelo potencial da materialidade na criação de objetos. Como a Bauhaus surgiu em um contexto pós-guerra, a escassez de recursos na Europa limitava o acesso a materiais nobres, favorecendo a produção experimental. Esse cenário reforçava em Albers a atenção à qualidade intrínseca do material: “acreditavam que somente trabalhar diretamente com o material poderia ajudá-los a voltar a uma base sólida e relacioná-los com os problemas de seu próprio tempo” (Albers, 2000, p. 3).

Em 1923, após o cumprimento do ano preliminar obrigatório, Albers foi designada à oficina de tecelagem. Embora ambicionasse estudar pintura, passou rapidamente a aplicar sua criatividade à produção têxtil, desenvolvendo “têxteis inovadores, caracterizados pela riqueza cromática e pela complexidade estrutural”. (Otto; Rössler, 2019b, p. 70).

De acordo com Weltge (1993), praticamente todas as estudantes que frequentavam a Bauhaus traziam uma escolaridade prévia, o que as tornava precursoras em uma época em que a educação voltada para as mulheres não era regra, mas sim, exceção. Impedidas de ingressar nas academias tradicionais de arte, muitas buscavam sua formação em escolas de artes aplicadas, instituições técnicas profissionalizantes ou com professores particulares. O que realmente as atraía à Bauhaus, no entanto, era a possibilidade de ter aulas com grandes mestres da pintura, como Paul Klee (1879-1940) e Wassily Kandinsky (1866-1944), e não o ensino de tecelagem, que surgia como uma opção secundária.

As trajetórias educacionais de tecelãs da Bauhaus, como Otti Berger (1898-1944), Gunta Stölzl (1897-1983), Benita Otte (1892-1976) e Anni Albers ilustram a formação prévia que caracterizava muitas das mulheres na Bauhaus. Otti Berger estudou, entre 1922 e 1926, na Academia Real de Artes e Ofícios em Zagreb, na Croácia, embora mais tarde tenha criticado o ensino recebido; Stölzl, por sua vez, teve uma formação extensa na Escola de Artes Aplicadas de Munique, onde estudou por sete semestres sob orientação de Richard Riemerschmid (1868-1957), um dos principais representantes do *Jugendstil*, vertente alemã da *Art Nouveau*, após já ter conquistado o exigente diploma do ensino médio em 1913, fato raro para mulheres na época. Benita Otte destacou-se por uma carreira pedagógica anterior: formada desde 1908, obteve diversas certificações de ensino em Düsseldorf, Frankfurt

e Berlim, lecionando por cinco anos antes de buscar, na Bauhaus, uma nova etapa de sua formação (Otto; Rössler, 2019b). Por fim, Anni Albers teve contato com a arte desde cedo, com aulas particulares de desenho; e, pelo fato de pertencer a uma família abastada, esteve imersa em manifestações visuais e sonoras do cotidiano burguês berlinense (Albers Foundation, 2023). Assim, muitas dessas mulheres enxergavam na Bauhaus uma oportunidade de aprofundar seus conhecimentos e expandir suas possibilidades de desenvolvimento artístico e intelectual.

A princípio, quando em Weimar (entre 1919 e 1925), o ateliê de tecelagem operava de forma experimental; e as alunas tornavam-se autodidatas, uma vez que nenhuma delas dominava a técnica. Consequentemente, muitas buscavam cursos especializados fora da escola, para que adquirissem conhecimentos técnicos e os transmitissem posteriormente à oficina têxtil da Bauhaus, a qual, por sua vez, mantinha ligação estreita com o ateliê de carpintaria, pois fornecia o revestimento para o mobiliário desenvolvido na escola (Droste, 2006).

Como parte do treinamento do *Vorkurs*, até 1921, a produção têxtil era fortemente marcada pela influência de formas elementares, como círculos, quadrados e triângulos, frequentemente combinadas com as cores primárias – características que eram transpostas de modo consistente para práticas de tecelagem e macramê.

Na fase seguinte da escola, quando situada em Dessau (entre 1925 e 1932), o ateliê de tecelagem estreitou sua conexão com o *design* industrial. As experimentações práticas passaram a incluir a produção seriada, realizada por diferentes estudantes, além da exploração de materiais combinados com variadas paletas de cores. Sob a orientação de Paul Klee, as alunas aprendiam as regras de aplicação de desenhos e estruturavam combinações cromáticas, surgindo assim uma nova profissão na indústria têxtil: “as *designers*”, o que possibilitou que comesçassem a atuar em pequenos ateliês artesanais (Droste, 2006, p. 153).

As alunas, então, eram estimuladas a criar amostras tecidas como parte de exercícios fundamentais voltados à exploração de estruturas e combinações cromáticas na trama (Weber, 1999). Os diagramas auxiliavam tanto na configuração da urdidura quanto na organização dos padrões de trama no tear. Logo, as amostras produzidas eram, posteriormente, anexadas a estes diagramas, funcionando como referência para futuros projetos e fomentando um ambiente de experimentação criativa (Coxon *et al.*, 2018).

Desde seus primeiros passos na tecelagem Anni Albers abraçou a prática de produzir amostras e adotou essa metodologia como uma constante ao longo de sua carreira. Além de tingir fios, criar tecidos e compor peças de tecelagem, desenvolvia previamente ilustrações coloridas de suas tapeçarias (Figura 1). As ilustrações, assim como as amostras, funcionavam como ferramentas visuais para o planejamento das estruturas e dos padrões de urdidura e trama. Albers também realizava experimentos diretamente no tear, o que lhe proporcionava envolver-se de forma imediata com o material. Dessa forma, a organização visual facilitava a escolha cromática e de materiais, constituindo prática indispensável no processo criativo e artístico da tecelã (Coxon *et al.*, 2018; Ambler, 2018).

FIGURA 1: ANNI ALBERS, 1925. DESENHO PARA UMA TAPEÇARIA DE PAREDE. GUACHE SOBRE PAPEL, 33,5 X 26,5 CM.



FONTE: COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book.** Londres: Tate, 2018.

Ao longo de sua carreira, Albers elaborou um vocabulário estético e uma metodologia própria, orientados pela concepção de um *design* moderno, baseado em padrões abstratos e formas geométricas básicas, muitas vezes adaptados às exigências da produção industrial (Droste, 2006). Nessa fase, Paul Klee foi uma grande influência: com ênfase na abstração, Albers observava como Klee modulava riscas e padrões de maneira proporcional para serem aplicados, e o modo como ele orquestrava pinceladas, linhas e pontos como elementos formais em suas experimentações. Isso a incentivou a dar continuidade ao desenvolvimento de sua própria poética: “Klee testou pintar em uma variedade de tecidos, de algodão não tratado, tule e gaze, como se investigasse as propriedades dos próprios tecidos” (Otto; Rössler, 2019a, p. 147).

A ousadia de se aventurar em novos materiais, instrumentos, cores e formas e explorar suas potencialidades foi determinante para o desenvolvimento criativo da artista. Justamente na Bauhaus, o novo estilo de tecer começou a adquirir um propósito para além do puramente artístico: estava em questão a forma de lidar com os problemas que a materialidade apresentava.

Anni Albers considerava o próprio ato de tecer manualmente uma etapa fundamental, não somente como aprimoramento técnico, mas também como fonte de descobertas criativas advindas da experimentação constante. O sistema desenvolvido pela artista baseava-se na ideia de que o próprio tecido servia como um “código” ou um modelo a ser interpretado, e que poderia ser reproduzido no processo industrial. Com esse raciocínio, Albers e outras alunas aproximaram o fazer têxtil das demandas sociais e arquitetônicas do século XX, propondo uma abordagem funcional integrada. Portanto, essa metodologia, elaborada durante sua atuação na Bauhaus, tornou-se uma de suas principais contribuições ao *design* têxtil, integrando funcionalidade, prática e inovação estética (Weber, 1999).

Segundo Weltge (1993), as alunas do ateliê defendiam um conceito funcional em que os tecidos deveriam integrar-se à arquitetura moderna, ora como parte essencial de seu projeto, ora como elemento subordinado a ela. Essa perspectiva impunha ao *designer* critérios para além da expressão artística, tais como “pesquisa sobre o uso final do tecido, reavaliação das aplicações tradicionais e produção de amostras para escolha do material mais adequado” (Weltge, 1993, p. 102).

Ao fazer uso de materiais como fibras artificiais, ráfia e celofane, a intenção era criar tecidos duráveis e de fácil manutenção, visando alcançar uma ampla parcela da sociedade. Desse modo, trabalhavam-se especificações técnicas que incluíam resistência ao desgaste, flexibilidade, permeabilidade ou impermeabilidade à luz, elasticidade e solidez da cor, conforme o uso projetado de cada material.

Nesse ambiente, o papel e a responsabilidade do *designer* perante a sociedade tornaram-se consideravelmente mais claros, de forma que, “se os tecelões haviam ingressado no ateliê de Weimar por acaso, em Dessau os parâmetros exigidos já estavam bem estabelecidos” (Weltge, 1993, p. 102). Assim, o Ateliê de Tecelagem da Bauhaus cultivava e estimulava a criatividade, contribuindo com a indústria e elevando o espaço outrora considerado “desprestigiado” a um patamar de igual importância em relação às outras oficinas da escola.

Anni Albers obteve o diploma de tecelã em 1930 e teve a oportunidade de dirigir temporariamente o ateliê de tecelagem, ao lado de Otti Berger (Otto; Rössler, 2019b). Embora o caminho trilhado diferisse de suas expectativas iniciais, a artista acolheu o desafio imposto e transformou as limitações em oportunidades para reimaginar as artes têxteis. Em seus escritos, a tecelã registrou esse início inesperado: “Meu começo foi longe do que eu esperava: o destino colocou em minhas mãos fios flácidos! Fios para construir um futuro? Mas a descrença se transformou em crença e eu estava a caminho” (Weber, 1999, p. 156).

O exemplo da Bauhaus evidencia que, mesmo no contexto modernista, persistia a falta de reconhecimento de obras têxteis enquanto objetos artísticos “nobres”, o que se conjugava à desvalorização das mulheres no período. Contudo, é inegável a contribuição da Bauhaus ao alinhar a produção artística às exigências práticas da indústria, consolidando seu papel na formação do *design* na modernidade. Outro aspecto importante da escola foi a disseminação de suas ideias por meio de seus professores em outras partes da Europa e da América do Norte, o que contribuiu para a difusão dos conceitos que elevaram o *design* à posição que ocupa atualmente (Santos; Da Silva; Paschoarelli, 2011).

Contribuições Artísticas e Acadêmicas no *Black Mountain College*

Após a pressão pelo fechamento da Bauhaus em 1933, devido ao avanço do nazismo na Alemanha, os Albers foram convidados a integrar o corpo docente do *Black Mountain College*. Apesar da curta existência, entre 1933 e 1957, a instituição contribuiu para a incorporação dos ideais bauhausianos nas artes visuais americanas a partir de meados do século XX. Considerada um espaço pequeno, a faculdade da Carolina do Norte (EUA) abrigava cerca de cento e oitenta alunos e tornou-se a moradia do casal Albers (Ambler, 2018).

Segundo Albers (1943), o *Black Mountain College* era como uma faculdade experimental de ensino em artes, combinando disciplinas tradicionais, o cultivo do pensamento imaginativo e um treinamento que envolvia raciocínio preciso. Os alunos iniciavam seus estudos explorando diversas áreas do conhecimento, e o processo de investigação incluía tanto suas áreas de interesse quanto aquelas às quais eram indiferentes, mas que poderiam sugerir novas perspectivas.

Enquanto Josef Albers iniciou suas atividades docentes prontamente no local, Anni enfrentou obstáculos práticos que impediram o início imediato: falta de equipamento adequado, tradição local de tecelagem ancorada em padrões históricos, e a barreira linguística, pois seu domínio do inglês ainda não abrangia a terminologia técnica (Duberman, 1973).

Apesar das limitações, Anni Albers estabeleceu sua oficina no *Black Mountain College* em 1934, incorporando os princípios que havia assimilado como aluna e instrutora de tecelagem na Bauhaus. A oficina foi equipada com nove teares manuais e um tear de tapeçaria, oferecendo formação técnica e estética que ia dos cálculos estruturais à organização cromática (Sorkin, 2015). O programa, voltado para aplicações práticas e investigações formais, buscava distanciar-se da tecelagem tradicional utilitária.

Logo, a oficina de tecelagem criada por Anni Albers incentivava os alunos a utilizarem materiais do cotidiano, a tecer sem o uso de teares, empregando padrões e texturas, ou a recorrer a teares simplificados, como os de *backstrap*, portáteis e utilizados por povos indígenas da Bolívia, do México e do Peru. Essa abordagem estimulava a improvisação criativa em cor e textura e proporcionava contato sensorial e tátil com os materiais (Sorkin, 2015).

Dialogando com sua visão poética e filosófica de que a tecelagem deveria ser um campo de exploração criativa, capaz de gerar novas formas e ideias em vez de reproduzir fórmulas tradicionais, Albers tinha plena consciência de que as restrições do processo poderiam facilmente suplantar a criatividade. Por isso, valorizou a improvisação e incentivou os alunos a pensar para além das limitações técnicas dos teares manuais, trazendo à tona a *ludicidade* (grifo nosso) alinhada ao processo criativo. Para ela, o trabalho lúdico com os materiais permitia ao artista “começar a criar formas significativas” (Weber, 1999, p. 35). Nas palavras de Anni Albers:

Uma abordagem elementar será um começo lúdico, indiferente a qualquer exigência de utilidade, um prazer nas cores, formas, contrastes e harmonias de superfície, uma sensualidade tátil. O prazer nas qualidades físicas dos materiais é o mais importante, e deve sustentar tanto as técnicas mais simples, quanto as mais complexas. Somente por meio da satisfação que advém das qualidades dos materiais é que obtemos satisfação por meio da arte (Albers, 2017).

A ideia de “começar do zero”, recorrente em seus escritos e ensinamentos, integrou-se também à sua prática pedagógica. Durante as aulas, propunha exercícios em que os alunos deveriam imaginar-se tecendo em contextos pré-tecnológicos, como nas antigas culturas da costa do Peru, recorrendo a materiais naturais e a estruturas orgânicas, como galhos, folhas, penas, fibras vegetais (Weber, 1999). O objetivo era deslocar a atenção dos estudantes para a materialidade e para os fundamentos construtivos da tecelagem, incentivando a exploração de soluções formais com recursos mínimos. A prática de usar o essencial, de transformar o banal em algo inesperado, não era apenas uma lição sobre tecelagem, mas sobre ressignificação e criatividade.

A afirmação da artista de que “pelo menos uma vez na vida é bom começar do zero” (Weber, 2009, p. 415) confirma a ideia de que recomeçar era um exercício de liberdade criativa, uma oportunidade para experimentar. Contudo, “começar do zero” tornou-se não somente uma filosofia para Anni e Josef Albers, como também uma experiência vivida concretamente, com uma ressonância particular para o casal: ao se mudarem para a América, também começaram “do ponto zero”, adaptando-se a um novo continente, uma nova cultura e a um novo público (Benfey, 2005).

Especificamente no caso de Anni, “começar do zero” significou enfrentar um sistema que relegava as mulheres a campos considerados menores, como os têxteis; enquanto seu marido ascendia como referência artística, por suas teorias sobre cor e forma que influenciariam gerações de artistas internacionalmente.

Como destacado por Nochlin (2016), a experiência e a condição feminina como um todo, incluindo o fato de ser artista, difere daquela vivenciada por um homem. O problema não reside em uma suposta falta de talento feminino, mas sim nas estruturas institucionais e educacionais que historicamente impediram as mulheres de alcançar o devido reconhecimento.

De acordo com Smith (2010, p. 167), identidade artística de Anni era, com certa frequência, reduzida ao papel de “esposa do Albers”. Ademais, embora tenha sido a primeira mulher a ter uma exposição individual no MoMA, em 1949, a artista expressava frustração com a falta de representação em galerias e criticava a arbitrária escolha de legitimação artística, sintetizando sua constatação: “Se está no papel, é arte.” Ao observar que a arte valorizada institucionalmente privilegiava o conteúdo elaborado no “papel” em detrimento da “fibra”, Anni reafirmava sua convicção de que, em um bom *design*, “é melhor que o material fale do que nós mesmos”.

Essa dicotomia entre “papel” e “fibra”, bem como a luta por reconhecimento, também se refletiam na forma como seu nome era percebido publicamente. O sobrenome Albers, comum ao casal, alcançou projeção pública e passou a ser associado a Josef, enquanto Anni utilizava seu prenome para individualizar-se em relação à produção artística de seu marido. No entanto, foi também a ligação com Josef que proporcionou a ela o acesso a redes influentes e espaços de circulação no mundo da arte. De certo modo, essa relação contribuiu para que ela se destacasse como uma das figuras femininas mais reconhecidas da Bauhaus, sobretudo ao se considerar sua presença em acervos institucionais e seu reconhecimento como autora fundamental de obras a respeito da tecelagem (Smith, 2010).

A tecelagem como narrativa textual: viagens às Américas

Assim que se estabeleceram nos Estados Unidos, Anni e Josef Albers realizaram diversas viagens ao México e à América Latina. Entre expedições, convites e anos sabáticos, visitaram países como Cuba, Chile e Peru, dedicando-se ao estudo da arte americana antiga. Anni Albers, especificamente, foi atraída pela sofisticação técnica dos povos antigos, encontrando nessas tradições uma fonte de inspiração (Ambler, 2018).

Ao centrar seus ensinamentos na materialidade e desenvolver uma conexão com as tecelagens americanas e sul-americanas, Anni adquiriu experiências que lhe permitiram conhecer e colecionar uma ampla variedade de objetos, com especial atenção à rica herança têxtil das culturas maia e asteca. Entre os itens adquiridos nessas viagens, os tecidos andinos tiveram influência direta em sua produção artística, principalmente por meio da paleta de cores e arranjos geométricos que dialogavam diretamente com a estética explorada pela tecelã (Black Mountain College, [n.d.]; Weber, 1999).

A imersão de Anni Albers nos têxteis mexicanos e pré-colombianos transformou notadamente sua compreensão sobre a tecelagem e a seleção de materiais. Diante de uma cultura que não possuía linguagem escrita, a artista reconheceu nesses tecidos uma sofisticada

forma de comunicação (Molesworth, 2015). Isso representava, para Albers, que as tecelagens estavam imbuídas de conteúdos, sentidos e simbolismos, funcionando como um meio de transmissão de ideias e saberes, pois ela acreditava que “o código embutido na tecelagem não é verbal; é uma maneira diferente de articular espaço, pensamento e comunicação” (Albers, 2017, p. 243).

Na Europa, contudo, a arte têxtil havia sido encoberta pelas tradicionais artes da pintura e escultura. A nova perspectiva de Anni Albers gerou uma completa mudança diante do potencial da tecelagem para a comunicação, a partir de um posicionamento crítico em relação à tradição europeia, ao observar o vasto conhecimento e habilidade dos tecelões andinos para fazer do têxtil um campo representacional: “Albers observou que os andinos haviam desenvolvido uma base privilegiada para seus textos, um registro e meios básicos de comunicação em sua cultura, e que a tecelagem havia sempre sido, portanto, uma arte de maior importância” (Brugnoli; Hoces de la Guardia, 2008, p. 57).

A artista interpretava a ausência da linguagem escrita tradicional, ou sistemas formais de escrita, como uma força cultural. Por esse motivo, a cultura têxtil andina alcançou um dos patamares mais elevados já conhecidos: Albers destacou que, junto às pinturas rupestres, os fios representavam uma das primeiras formas de comunicação, essenciais em uma época e lugar como o Peru, em que ainda não existia uma linguagem escrita convencional. Foi exatamente a valorização dos têxteis como linguagem visual que transformou sua prática artística, enriquecendo-a com profundidade histórica e cultural (Weber, 1999).

Por meio de seu estudo dos têxteis andinos, Albers foi capaz de entender como a comunicação direta entre uso e *design*, entre processo e produto, era realizada na antiguidade em teares manuais simples por uma cultura sofisticada que não utilizava sistemas de escrita ocidentais convencionais, mas, em vez disso, empregava símbolos para comunicar ideias (Weber, 1999, p. 30).

Em suas duas primeiras peças produzidas nos Estados Unidos, *Ancient Writing* (Figura 2) e *Monte Alban*, ambas de 1936, percebe-se o quanto diferem de sua produção geométrica anterior, composta por padronagens repetidas e cheias de sobreposições realizadas ao estilo bauhausiano (Weber, 1999). Albers alcançou um momento decisivo em sua concepção da tecelagem como forma de arte ao nomear suas peças. *Monte Alban* (1936) foi a primeira tecelagem para a qual designou um título, marcando uma virada em sua abordagem artística. A partir desse ponto, as práticas artesanais locais, os materiais, as cores e até a paisagem começaram a se infiltrar em seu trabalho, tornando-se elementos centrais em sua produção criativa (Minera, 2018).

FIGURA 2: ANNI ALBERS. *ANCIENT WRITING*, 1936. RAYON, LINHO, ALGODÃO E JUTA, 149,9 × 111,1 CM. MUSEU DE ARTE AMERICANA SMITHSONIAN.



FONTE: COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book.**
Londres: Tate, 2018.

Em *Ancient Writing* (1936), observa-se a presença de uma grade com superfícies retangulares que funcionam como figuras em contraste com o plano de fundo, distinguindo-se por variações de textura, direção e cor (Brugnoli; Hoces de la Guardia, 2008). A literatura aponta que a confecção de obras como essa fortalece sua forma única de expressão por meio da tecelagem e permite estabelecer conexões com padrões presentes nos têxteis pré-colombianos: “as formas elaboradas são operações visuais conscientes que apontam para a riqueza semântica [...] ela se sentiu atraída por uma comunicação direta que não envolvia ilustração. Albers queria transmitir um sentido que não fosse facilmente decifrado” (Minera, 2018, p. 76).

A tecelã também utilizou fibras escuras e pesadas em sua técnica suplementar, resultando em formas que parecem se sobrepôr ao fundo, criando uma relação de alternância entre figura e fundo. A peça *Two* (1952) (Figura 3) se destaca por sua importância e por evidenciar claramente sua conexão com o movimento *De Stijl*. Ao longo de mais de três décadas, Albers permaneceu envolvida com o vocabulário formal desse movimento, que conheceu durante os anos em que esteve na Bauhaus, reinterpretando-o à luz de suas experiências com a arte ancestral das Américas.

Anni Albers compreendia que as primeiras representações do *De Stijl* eram simplificações de elementos reconhecíveis, resultando em abstrações que evocavam imagens pictográficas. Com o tempo, essas representações evoluíram para formas mais ideográficas e não objetivas. A partir dessa leitura, ela identificou paralelos entre o *De Stijl* e os têxteis andinos, principalmente no uso de linguagens abstratas e padrões universais capazes de transcender contextos específicos (Weber, 1999).

FIGURA 3: ANNI ALBERS. *TWO*, 1952. LINHO, ALGODÃO E RAYON, 46.4 X 104 CM. FUNDAÇÃO JOSEF & ANNI ALBERS.



FONTE: ALBERS, Anni. *On Weaving*; new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Com o passar dos anos e o desenvolvimento de sua técnica, houve um crescimento no interesse da tecelã em explorar a linguagem por meio de elementos visuais. Nessa fase, o foco da investigação de Albers passa a ser a linha que flutua sobre o tecido, utilizando o conceito de “trama suplementar, ou flutuante”, na qual um fio extra é inserido e “flutua” acima da superfície tecida. Com base nessa técnica, a tecelã conseguiu transformar seu trabalho “de protótipo em arte” (Weber, 1999, p. 32). A técnica pode ser observada na obra *Black White Gold* (1950), na qual a artista faz uso da trama flutuante como uma espécie de caligrafia, e há a presença de nós suplementares que auxiliam na composição visual da peça (Figura 4).

FIGURA 4: ANNI ALBERS. *BLACK WHITE GOLD*, 1950. ALGODÃO, LUREX E JUTA. 68,3 X 48,3 CM.



FONTE: ALBERS, Anni. *On Weaving*: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

Para Albers (2017), cada fio apresenta uma característica que é importante para a construção da tecelagem. Nesse contexto, Anni passou a desenvolver tramas pictóricas, nas quais as ideias são codificadas na estrutura do tecido e a imagem final pode ser lida, principalmente, por meio da composição física do material. Logo, um fio passa a influenciar o outro, atingindo diretamente a construção final da tecelagem.

Suas tecelagens pictóricas podem ser classificadas em dois grupos principais: as que evocam paisagens ou motivos antigos das Américas, e aquelas que remetem a sistemas linguísticos e caracteres por meio de padrões ideográficos. Como observa Weber (1999, p. 32), “as tecelagens pictóricas deste período revelam um esforço deliberado para criar um alto grau de contraste entre figura e fundo, mantendo uma linha retilínea dentro de padrões e em sequências estruturais”.

Segundo Albers, o material constitui, em sua essência, a tangibilidade. Assim, o artista que busca compreender plenamente a materialidade com a qual trabalha deve retornar ao estado original do material e observar seus estágios de transformação. Conforme argumentava a tecelã, todas as obras de arte podem ser vistas como a materialização do desejo que busca estabilidade e ordem, à medida que as técnicas são apreendidas e os materiais adquirem formas orgânicas conforme são manipulados e trabalhados. Nesse sentido, a artista afirmava: “[...] deixe os fios encontrarem uma forma por si mesmos, sem outro fim que não sua própria orquestração, não para serem sentados, pisados, apenas para serem olhados” (Albers, 2000).

Weber (1999, p. 120) destaca que, na década de 1960, o interesse de Albers pela caligrafia se manifestou também por meio da coleção de papéis reunidos pela artista. Essa coleção incluía uma diversidade de estilos de escrita, como “caligrafia japonesa, notação musical, cuneiforme e árabe, entre outros”. O que atraía a atenção da tecelã era a força expressiva dos elementos gráficos, já que a linguagem escrita possui qualidades diagramáticas e formas enigmáticas de abstração que ressoavam com sua sensibilidade artística.

A partir de 1963, Anni Albers dedicou-se à experimentação e ao desenvolvimento da gravura, ampliando sua produção artística com foco na abstração das formas, o que lhe possibilitou novas experimentações (Albers Foundation, 2023). Especialmente em um momento em que o uso do tear se tornava cada vez mais desafiador, a gravura surgiu como um meio restaurador de sua expressão artística, transformando-se em um grande interesse investigativo. Essa prática serviu como apoio fundamental em dois períodos marcantes de sua vida: após a morte de Josef, em 1976, e nos anos seguintes, quando suas capacidades físicas começaram a se reduzir (Coxon *et al.*, 2018).

Gradualmente, Anni Albers afastou-se do tear, realizando apenas algumas peças esporádicas. Sua aproximação com técnicas como a serigrafia e outras formas de impressão marcou uma nova fase em sua trajetória artística, acentuando ainda mais o enfoque na abstração da forma. Por meio da gravura, Albers conseguiu transferir para o papel aspectos da linguagem têxtil que sempre foram sua fonte de investigação, como cores, texturas, padrões e superfícies, expandindo as possibilidades de sua expressão criativa. Utilizando estruturas simples, como grades e fileiras de triângulos, a artista produziu uma ampla gama de com-

posições que revelam a influência dos têxteis e artefatos pré-colombianos que colecionou e pesquisou ao longo de sua vida. Ao explorar novas materialidades, Albers destacou sua capacidade de inovar, reinterpretando conceitos têxteis em novos meios, o que a consolidou como uma artista multidisciplinar (Albers Foundation, 2023).

A escrita como trama: a linguagem têxtil na obra de Anni Albers

A relação de Albers com o processo imbricado entre tecelagem e escrita vem de longa data. Desde seus primeiros passos na Bauhaus, como aluna na oficina de tecelagem, até seu período como professora no *Black Mountain College*, essa relação se desenvolveu. Além de criar tecidos voltados para a indústria e suas chamadas “tecelagens pictóricas”, Albers também se deleitava na prática de elaborar argumentos por meio de palavras: em palestras, ensaios, artigos e livros. Seu primeiro ensaio, “*Bauhaus Weaving*” (1924), foi publicado como um artigo de revista. Já seu último trabalho, “*Material as Metaphor*” (1982), teve origem em uma palestra apresentada durante um painel na conferência anual no *College Art Association* (Albers, 2017, p. 112).

A articulação entre palavra e fio é também evidenciada no profundo respeito que Albers demonstra pelos antigos tecelões, ao dedicar seu livro *On Weaving* (1965), escrito trinta anos após sua saída da Bauhaus, aos “melhores professores, os tecelões do Peru antigo”. Os ensaios refletem seu pensamento sobre a materialidade e a interação entre técnica e expressão artística, consolidando-se como um dos principais marcos teóricos das artes têxteis.

Smith (2017, p. 235) aponta para outro aspecto da obra da tecelã ao mencionar um movimento quase simultâneo envolvendo “o tecer dos fios e a construção de seus textos”. À medida que Anni Albers tece seus fios, ela também tece suas palavras e ambos os movimentos se entrelaçam, culminando em um único interesse: a produção têxtil.

A escrita conecta palavras em uma sequência linear, movendo-se de página em página e elaborando gradualmente um conjunto de pensamentos ao longo do tempo. O arranjo das palavras em uma frase se organiza na estrutura do parágrafo, do ensaio ou do livro. De forma semelhante, a tecelagem estabelece um caminho, um sentido, dá forma a um tecido, unindo fios e construindo camadas por meio de um processo que envolve a passagem da trama entre urdiduras esticadas e alternadamente levantadas, como ocorre no tecido plano básico ou entre outras combinações de urdiduras selecionadas, pressionando os fios em seu lugar (Albers, 2017). Em ambos os casos, há uma relação que envolve o tátil e corporal, manifestando-se no fazer: o corpo escreve e o corpo tece, analogia que articula a escrita como uma estrutura têxtil.

O livro permite que certos métodos e estruturas de tecelagem sejam entendidos, mas apenas porque esses elementos foram mediados – eles se tornaram outra coisa: configurações de fios encadernados, renderizados como diagramas, vistos em fotografias ou descritos por meio de palavras, foram renderizados como um tema de investigação e análise. [...] Por um lado, palavras, imagens e fios estão encadernados no espaço e na temporalidade do livro [...]. Por outro, o livro insere

uma camada de distância: lemos sobre a prática de tecer através de uma ferramenta (o livro), embora não estejamos, no processo, tecendo de fato (no tear). Estamos sempre conscientes, de alguma forma, dessa sobreposição e disjunção simultâneas. De fato, Albers entendeu e aparentemente procurou nossa atenção para esse fato – que essas duas técnicas culturais fornecem métodos semelhantes, mas também distintos, de articular o mundo (Albers, 2017, p. 110).

A obra publicada na década de 1960 vai na contramão de outros movimentos da época, como o *happening* ou o minimalismo. Anni Albers propunha, então, uma percepção empírica da técnica têxtil, vinculando a tecelagem ao trabalho visual e estrutural do fio, por meio da arte e do *design*, buscando investigar em seus trabalhos a materialidade, a tutilidade, o caráter pictórico das tapeçarias. Ao explorar o tear, sua história e possibilidades, a tecelã encontrou um equilíbrio teórico-crítico e trilhou um percurso de produção e criação entre teoria documentada e as obras entregues ao público.

Em seus ensaios, Anni Albers (2000) defendia a ideia de que, para lidar adequadamente com quaisquer materiais, o artista precisava, primeiramente, estabelecer uma relação dialógica com eles, aprendendo a “ouvir” suas propriedades e a “falar” sua linguagem. Para ela, essa interação permitia ao artista atingir uma liberdade criativa genuína, na qual a escolha do material constituía um processo comunicativo fundamental para a elaboração da obra.

Danilowitz (*apud* Albers, 2000, p. xi) complementa esse pensamento ao observar que, quando a criatividade inventiva do artista está alinhada à escolha de um material, ou mesmo das palavras para a construção textual, atinge-se uma situação ideal, em que há congruência entre forma e função, alcançando a harmonia da obra. Para tanto, os artistas devem se submeter à lógica inerente aos materiais, levando-os a experimentações que permitam extrair o máximo de sua materialidade. A própria Anni Albers (2000, p. xi) evidenciava que o artista deveria “contornar o Não do material com o SIM de uma solução inventiva – [pois] é assim que surgem as coisas novas”.

Portanto, aceitar as limitações impostas pela natureza do material é fundamental para que a estrutura da peça não se perca. De acordo com Anni Albers (2017), delimitar é parte importante do processo de criação e, ao observar as escolhas da artista, torna-se possível compreender o efeito final que ela deseja que a obra provoque no observador. Tal ideia é reafirmada quando a artista compara a tecelagem a uma escultura de pedra:

Assim como uma escultura de pedra que se contenta em viver dentro dos limites de sua natureza pétreia é superior em qualidade formal a uma que transgrida esses limites, também uma tecelagem que exiba a origem de seu entrelaçamento retangular de fios será melhor do que uma que esconde sua estrutura e tenta, por exemplo, assemelhar-se a uma pintura. A aceitação das limitações, como estrutura e não como obstáculo, é sempre a prova de uma mente produtiva (Albers, 2017, p. 35).

Todo esse processo de construção e produção criativa abrangia registros que foram deixados pela tecelã, entre eles, anotações, pesquisas, experimentações e, consequentemente, delimitações. Como já salientado, Anni Albers percorria a prática de tecer e escrever, estabelecendo uma correspondência entre “amarrar fios, encadear palavras em textos” (Albers,

2017, p. 105). Durante esse percurso, independentemente dos meios adotados, torna-se evidente que diversos processos eram percorridos até a conclusão de uma criação.

Anni Albers conseguiu dialogar entre teoria e prática, revelando a riqueza e a complexidade poética de suas obras. Assim, ao investigar o legado e a prática deixados pela artista, pode-se direcionar um olhar para o processo retrospectivo que dá origem ao objeto diante de nós. Isso nos apresenta múltiplas formas de comunicação, expressas pela escrita ou pelas imagens de suas tecelagens, permitindo uma compreensão dos fenômenos e processos que entrelaçam a tessitura de sua trajetória, bem como a construção do legado de suas criações.

Considerações Finais

Ao longo da história, as mulheres foram constantemente representadas nas artes visuais desde os períodos mais antigos, aparecendo como temas recorrentes em produções artísticas de diversas épocas. No entanto, enquanto a presença simbólica era amplamente explorada, muitas artistas foram suprimidas ao longo da história da arte e do *design*. Ainda que participassem e protagonizassem ativamente em meios intelectuais e artísticos, a presença feminina foi bastante silenciada pela historiografia dominante.

Mesmo na moderna Bauhaus, escola considerada um dos pilares para as artes e o *design*, os princípios revolucionários adotados pela instituição pouco alteraram as estruturas de gênero vigentes. As mulheres eram desencorajadas a frequentar os ateliês mais prestigiados, como os de arquitetura e pintura, sendo direcionadas quase exclusivamente à oficina de tecelagem, espaço menos valorizado dentro da hierarquia escolar (Simioni, 2010). A Bauhaus dificultava ativamente a entrada de mulheres e, mesmo quando conseguiam superar os obstáculos iniciais, eram desvalorizadas por seus pares, que consideravam suas produções extremamente “femininas” ou “artesaniais”. É nesse contexto que se insere a trajetória de Anni Albers.

A produção de Anni Albers contribuiu para redefinir a concepção disseminada no século XX sobre a tecelagem. Antes compreendida apenas em seu aspecto utilitário e decorativo, associado a elementos do cotidiano de uma sociedade de massas, com Albers houve um reposicionamento da produção têxtil como uma forma de expressão artística legítima, na qual a poética e o valor estético se materializaram nos ateliês de tecelagem. Um processo investigativo e de exercício criativo, marcado pela experimentação de materiais e pelo desenvolvimento de novas técnicas, além do diálogo interdisciplinar com outras linguagens artísticas, associou o nome de Anni Albers aos movimentos de vanguarda do século XX.

Abordar os temas da criação e do processo criativo na obra de Anni Albers permite reconhecer a importância com que a artista tratava o estudo de diferentes elementos para utilização na tecelagem. Seu compromisso em afirmar a materialidade como forma de linguagem não apenas atravessa suas experiências no tear, como também dialoga diretamente com o próprio gesto criativo.

Ao trabalhar com materiais que podem ser manipulados e transformados, dois aspectos passaram a se destacar em sua prática: a arte e a construção. Em uma de suas reflexões, Albers (2000, p. 15) afirma que “dar forma a um material também significa dar forma aos nossos desejos”, afirmação que permite compreender por que suas escolhas cromáticas

e o uso de materiais contrastantes não são meros detalhes técnicos, mas parte da expressividade que imprime vida às suas tecelagens, muitas vezes percebidas como imagens que pulsam em meio à bidimensionalidade do tecido.

Parte considerável de sua produção surgia como resultado da experimentação direta e da vivência cotidiana com o tear. Mais do que um método, Albers propunha uma escuta atenta. Criar, para ela, era um gesto de abertura, quase uma negociação com a matéria. Em vez de impor sua vontade, permitia que os fios indicassem seus próprios caminhos, respeitando os limites e as possibilidades que o material oferecia.

Em um de seus relatos, Albers (2017, p. 47) observa que “os começos costumam ser mais interessantes do que as elaborações e os finais. Começo significa exploração, seleção, desenvolvimento, uma vitalidade potente ainda não limitada”. Valorizar o início nos lembra que criar envolve lidar com o imprevisível e o informe. Qualquer material, ainda que simples, pode tornar visível uma ideia que antes existia apenas como sensação, na mente do artista, em estado de latência. Assim, a construção do fio e sua materialidade, a seleção e a transformação dos materiais, constituem parte intrínseca da própria obra final.

A obra de Anni Albers ultrapassa a noção de arte têxtil como categoria técnica, propondo-a como uma epistemologia sensível, um modo de conhecer o mundo a partir do toque, da estrutura, do que a constitui. Sua escuta ativa, aliada à experimentação constante, a permitiu unir arte e construção, pensamento e prática. Em suas mãos, o suporte passou a ser linguagem, algo que comunica, resiste, dialoga e participa do mundo.

Referências

ALBERS, Anni. **On Weaving**: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017.

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

ALBERS, Anni. Anni Albers: Black Mountain College (1943). **Black Mountain College Bulletin**, v. 2, n. 3, dez. 1943. Disponível em: <https://www.albersfoundation.org/alberses/teaching/anni-albers/black-mountain-college>. Acesso em: 16 mar. 2025.

ALBERS FOUNDATION. Biography. **The Josef and Anni Albers Foundation**, Connecticut, EUA, 2023. Disponível em: <https://www.albersfoundation.org/alberses/biography>. Acesso em: 16 mar. 2025.

AMBLER, Frances. **The Story of the Bauhaus**: the art and design school that changed everything. 1. ed. Londres: Ilex, 2018.

BENFEY, Christopher. Letters from Black Mountain. *In*: PERL, Jed; HARRIS, Mary Emma; BENFEY, Christopher; DIAZ, Eva; DE WAAL, Edmund (Orgs.). **Starting at Zero: Black Mountain College 1933-57**. Paperback, 1. jan. 2005, p. 23-37.

BLACK MOUNTAIN COLLEGE MUSEUM. Anni Albers. **Black Mountain College Museum + Arts Center**, Asheville, EUA, [s.d.]. Disponível em: <https://www.blackmountaincollege.org/anni-albers/>. Acesso em: 16 mar. 2025.

BRUGNOLI BAILONI, Diana Paulina; HOCES DE LA GUARDIA CHELLEW, María Soledad.

Awakhuni: tejiendo la historia andina. Santiago: Museo Chileno de Arte Precolombino, 2008.

COXON, Ann; FER, Briony; MÜLLER-SCHARECK, Maria. **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

DANILOWITZ, Brenda. Introduction. *In*: ALBERS, Anni. **Selected Writings on Design**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus, 1919-1933**. London: Taschen, 2006.

DUBERMAN, Martin. **Black Mountain: An Exploration in Community**. Nova York: Anchor / Doubleday, 1973.

MINERA, María. Discovering Monte Albán. *In*: **Anni Albers exhibition book**. Londres: Tate, 2018.

MOLESWORTH, Helen. Imaginary Landscape. *In*: LAGATTUTA, Ruth Erickson; HIGGINS, Kate Nesin (Eds.). **A Leap Before You Look: Black Mountain College, 1933-1957**. New Haven: Yale University Press, 2015, p. 25-75.

NOCHLIN, Linda. **Por que não houve grandes mulheres artistas?**. São Paulo: Aurora, 2016.

OTTO, Elizabeth; ROSSLER, Patrick. **Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture in Modernism's Legendary Art School (Visual Cultures and German Contexts)**. 1. ed. Nova York: Bloomsbury Visual Arts, 2019a.

OTTO, Elizabeth; ROSSLER, Patrick. **Bauhaus Womens: a global perspective**. Londres: Herbert Press, 2019b.

SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa: guia para pós-graduando em design e áreas afins**. Curitiba: Insight, 2018.

SANTOS, Vinicius Sanchez; DA SILVA, José Carlos Plácido; PASCHOARELLI, Luis Carlos. Bauhaus: uma contribuição pedagógica para a produção industrial, artística e cultural. **Educação Gráfica**, v. 15, n. 1, 2011, p. 81-92.

SIMIONI, Ana Paula. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, v. 2, p. 1-20, 2010. DOI: 10.20396/proa.v2i00.16429. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429>. Acesso em: 16 mar. 2025.

SORKIN, Jenni. Weaving. *In*: LAGATTUTA, Ruth Erickson; HIGGINS, Kate Nesin (Eds.). **A Leap Before You Look**: Black Mountain College, 1933-1957. New Haven: Yale University Press, 2015, p. 166-175.

SOUSA, Maísa. Ferreira. **O Bordado como linguagem na arte/educação**. Brasília: Instituto de Arte da Universidade de Brasília, 2012.

SMITH, T'ai. On Reading on Weaving. *In*: ALBERS, Anni. **On Weaving**: new expanded edition. Princeton: Princeton University Press, 2017, p. 234-250.

SMITH, T'ai. A collective and its individuals: the Bauhaus and its women. *In*: KISMARIC, Susan; SUZUKI, Sarah; HE, Jenny; HAUPTMAN, Jodi (Orgs.). **Women artists at the Museum of Modern Art**. New York: The Museum of Modern Art, 2010, p. 158-173.

VOLPATTO, Carlla Portal. As mulheres ocultas da Bauhaus. *In*: **XIV Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação UniRitter (SEPesq)**. Porto Alegre: UniRitter, nov. 2018.

WEBER, Nicholas Fox; ASBAGHI, Pandora Tabatabai. **Anni Albers**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1999.

WELTGE, Sigrid Wortmann. **Women's work**: textile art from the Bauhaus. San Francisco: Chronicle Books, 1993.

WICK, Rainer. **Pedagogia da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

* Revisão textual realizada por: Luciene Ribeiro dos Santos – Bacharel e Licenciada em Letras (FFLCH-USP). Mestra em Design e Arquitetura (FAU-USP). E-mail: lucyene@alumni.usp.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4553212711048164>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4183-8355>.