



MULHERES E A OFICINA DE TECELAGEM DA BAUHAUS

MARIA ISABEL DE SOUZA GRADIM¹

A BAUHAUS

A Bauhaus apesar de ter curta existência nas cidades de Weimar e Dessau na Alemanha, produziu grande influência do design do século XX. (BENSON, 2003). Iniciou uma transformação na arquitetura, design e educação de design no mundo moderno, foi um símbolo de uma época. Ela sucedeu a Escola de Artes e Ofícios dirigida por Van de Velde², que fechou em 1915 e continuou fechada durante a guerra. (WELTGE, 1993)

Em 1919 na cidade de Weimar³ há uma união entre a Escola de Artes e Ofícios e a Academia de Belas Artes, a nova instituição passou a se chamar Bauhaus e foi uma quebra radical na tradição. Após anos de tensão os mestres da escola decidiram dissolver a escola em 1924, se mudando para Dessau⁴. A paz era ilusória, assim como em Weimar, a escola era alvo contínuo de hostilidades, se mantendo com grande dificuldade Dessau até 1932, depois sobreviveu só mais um ano em Berlim, e foi fechada pela oposição nazista em 1933. (WELTGE, 1993)

A Bauhaus foi um importante fenômeno cultural da história do design do século XX, apesar de só 14 anos de existência. A Bauhaus foi uma ideia⁵, a ideia de Walter Gropius, que foi publicada em um manifesto em 1919. Gropius lamentava o isolamento das artes cuja a renovação poderia

¹ Mestranda pelo Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, bolsista CAPES.

² Van de Velde era belga, foi importante no movimento Jugendstil e um dos fundadores Deutscher Werkbund (cujo objetivo era melhorar os produtos feitos a máquina). Ele era cosmopolita e tinha visão progressista, o que foi uma desvantagem em 1914, ano em que o espectro do nacionalismo cresceu junto com o futuro repressivo. Ele foi forçado a se demitir, mas, recomendou Gropius como sucessor antes de deixar a Alemanha. (WELTGE, 1993)

³ Na mesma época a cidade de Weimar se tornou o centro da conservadora República Constitucional Nacional, e apesar das devastações da guerra a cidade mantinha um caráter romântico com parques e prédios históricos. Era, portanto, um lugar improvável para o nascimento de uma instituição progressista e orientada para o futuro. (WELTGE, 1993)

⁴ Escolhida entre as cidades se interessaram pela escola. Dessau era um centro de crescimento industrial. Nesta localidade foi construído um lugar para instalações de ensino e uma residência estudantil. (WELTGE, 1993)

⁵ As origens da ideia da Bauhaus podem ser retomadas no século XIX. Segundo Droste (2011) a industrialização trouxe consequências devastadoras sob as condições de vida e os produtos manufaturados de artífices e operários primeiro na Inglaterra e posteriormente Alemanha. A produção de Bens foi racionalizada e tornada mais barata. No século XIX, até 1890, a Inglaterra era líder das potências industriais europeias.

O escritor John Ruskin foi um dos primeiros a criticar a desumanidade da condição inglesa, ele pretendia melhorar a situação por reformas sociais e a redução do trabalho mecanizado. O ideal, para ele, era o modo de trabalho da Idade Média. William Morris, foi aluno e amigo de Ruskin, e transferiu as ideias de Ruskin para a prática no Art and Craft Movement. (DROSTE, 2011) O movimento foi uma tentativa de reconciliação entre design e artesanato. (BENSON, 2003)

De acordo com Benson (2003) o Expressionismo alemão também foi uma importante influência da Bauhaus, ela nasceu do pós-impressionismo, e assim como os fauvistas na França, se interessam pelo uso expressivo da cor na transmissão de emoção, humor e mensagem. Um dos grupos mais proeminentes do expressionismo alemão foi "O Cavalheiro Azul" formado em Munique em 1911 com foco na abstração não figurativa, Wassily Kandinsky professor da Bauhaus era oriundo deste grupo. Outros dois professores, Johannes Itten e Paul Klee estavam associados com o expressionismo alemão no início da carreira.

A Bauhaus não foi a primeira instituição europeia a juntar arte e ofício ou artesanato, a Wiener Werkstätte já existia em Viena na Áustria, e funcionou entre 1903 e 1932. Começou como uma associação entre artistas artesãos, como o objetivo de produzir produtos esteticamente agradáveis e bem trabalhados, diferentes dos mal concebidos objetos de produção em massa. (BENSON, 2003)



vim só com a cooperação entre artista e artesão, elevando o nível do artesanato⁶ para o status das Belas Artes⁷, ele vislumbrava o artista com um “artesão exaltado” e chamou para a criação de uma nova guilda de artesões sem distinção de classe, segundo ele a barreira arrogante entre o artista e o artesão. Ele declarava que a arte é criada independentemente do método específico, e diferente do artesanato ou ofício não poderia ser ensinada. As oficinas eram o coração do programa da Bauhaus, algumas tiveram vida curta, outras mudavam junto com a instituição, como a de tecelagem, a única a sobreviver do início ao fim da Bauhaus. (WELTGE, 1993)

O manifesto da Bauhaus não significava uma briga com a hierarquia das artes. Gropius desafiava remover as distinções de classe como barreira entre o artista e o artesão, a tensão sobre o que constituía o decorativo e as belas artes não tinha se disseminado. Foi formulada uma teoria explanatória, novamente redesenhando as fronteiras, especialmente em relação com a arte abstrata, que o público geral relacionava com 2 palavras que os artistas mais temiam: ornamento e decoração. A narrativa da história da arte tende a descrever a evolução no modernismo de forma linear, uma sequência de eventos e valores eurocêntrico, partindo ramos inteiros das artes e trivializando eles como artefatos etnográficos de arte popular⁸. Arte abstrata tem sido prontamente legitimada, embora fosse devedora de uma variedade de fontes, desde o simbolismo francês até a arte não europeia, além das artes decorativas. Os líderes do Art and Craft Movement, Vienna Secession, Art Nouveau e Jugendstil também guiavam para a abstração, a primeira abstração não foi uma pintura (invenção da colagem com Picasso), nos anos 20 a arte abstrata temia ser confundida com decoração, repudiando parte da ancestralidade e afirmando a superioridade e expondo ideologias complexas. Basicamente as Belas Artes negam que as artes decorativas tenham qualquer habilidade de comunicação de ideias e emoção. (WELTGE, 1993)

Na opinião dos mestres, enquanto confidencia, havia um temor na mudança na crítica de arte, ou que o artesanato se tornar superior, temor na imagem da própria Bauhaus. A instituição tinha a arquitetura como última meta, e era relutante em se perceber como outra escola para as artes aplicadas. O espectro de uma imagem assolava ainda mais com o sucesso da oficina de tecelagem. As oficinas cerâmica e tecelagem estavam de tornando a marca da Bauhaus, se é que elas ainda não eram, e os pintores percebiam isso com ameaça. (WELTGE, 1993)

Para os estudantes da Bauhaus as teorias dos mestres entravam em conflito com os objetivos da instituição. Para as mulheres que tentavam se integrar com profissionais no mundo das artes, as ambiguidades eram profundamente incomodadas, elas estavam na Bauhaus devido a promessa de igualdade na escolha profissional, na realidade elas percebiam que o papel delas dentro da instituição era negado. Só então isso torna-se aparente que os talentos e capacidades delas eram vistas como femininas, na qual havia predileção pelos têxteis. (WELTGE, 1993)

QUESTÕES DE GÊNERO

Durante os primeiros dois anos da escola, o conselho de professores, tomava decisões contrárias as mulheres que desejavam estudar na Bauhaus. Entretanto, a nova constituição de Weimar concedia liberdade para as mulheres nos estudos, a partir de então as academias não podiam mais negar o acesso a elas. Em setembro de 1920 a proposta do conselho dos professores era

⁶ A palavra usada pela autora em inglês é craft.

⁷ A palavra usada pela autora em inglês é fine arts.

⁸ A palavra usada pela autora em inglês é folk art.

selecionar com mais dureza para a admissão na escola devido a elevada presença feminina, também se aconselha as mulheres não fazerem experiências desnecessárias. (DROSTE, 2001)

Havia, portanto, um contraste com a Política de admissão da Bauhaus em que a aproximação igualitária estava evidente nos primeiros documentos “Qualquer pessoa com boa reputação, sem considerar idade ou sexo, cuja educação previa for julgada adequada pelo conselho de mestres será admitida”⁹ (WINGLER¹⁰ *apud* WELTGE, 1993 p. 41) Assim como nas anotações de Gropius: “não há diferenças entre o gênero bonito e o gênero forte, absoluta igualdade, mas também deveres absolutamente iguais. Sem proteção para as senhoras, tanto quanto o trabalho interessar, somos todos artesões”¹¹ (FRANCISCONO¹² *apud* WELTGE, 1993 p. 41)

Gropius severamente subestimou o desejo das mulheres de estudar na Bauhaus, e foi alarmado da proporção de candidatas femininas, então quase imediatamente o conselho criou um departamento das mulheres aparentemente em resposta ao desejo das estudantes. (WELTGE, 1993)

Assim, depois do curso preparatório¹³, elas eram enviadas diretamente para as oficinas¹⁴ de Tecelagem, Encadernação ou Cerâmica. A oficina de encadernação foi fechada em 1922, e a de cerâmica, a partir de 1923 não aceita mais nenhuma mulher; pelo bem das mulheres e da oficina. Mais tarde, por falta de mão de obra foram aceitas duas mulheres sem curso preparatório na oficina de cerâmica. Na oficina de Arquitetura não se admitia mulheres. A partir de 1922 só a oficina de tecelagem era acessível para as estudantes mulheres. (DROSTE, 2001)

Clima da Bauhaus para pintoras mulheres era hostil, poucas mulheres eram capazes de frequentar as aulas escolhidas por elas sem serem inscritas na oficina de tecelagem. Existem algumas exceções com a americana Florence Henri, membro da vanguarda parisiense, que abraçou o construtivismo com um estilo em vez de uma ideologia e tinha produzido um expressivo trabalho de pinturas cubistas. A introdução desta artista na Bauhaus foi através de Margarete Wilers (membro da oficina de tecelagem que estudou pintura em Munique e Paris). Florence também conheceu Moholy-Nagy e George Munche e visitou a Bauhaus em 1927, teve aulas de Moholy, Kandinsky e Paul Klee e se tornou amiga de Irene e Herbert Beyer, Anni e Josef Albers entre outros. Com o apoio de Lucia Moholy ela mudou a pintura para a fotografia, e se tornou pioneira. Sua forte autoestima possibilitou ela de ignorar a oficina de tecelagem, na qual outras igualmente bem estabelecidas se inscreveram. (WELTGE, 1993)

Quase todas as estudantes da Bauhaus tinham uma escolaridade previa, elas eram um grupo excepcional de pioneiras numa época em que a educação para a mulher não era norma. Barradas das academias de arte tradicionais elas tinham estudado em escolas de artes aplicadas, instituições comerciais, ou com professores individuais. Muitas destas estudantes tinham um

⁹ Tradução livre minha.

¹⁰ WINGLER, Hans Maria, Bauhaus: Weimar Dessau Berlin Chicago, The MIT Press, Cambridge, Mass, 1969. P. 33

¹¹ Tradução livre minha.

¹² FRANCISCONO, Marcel, Walter Gropius and the Creation of the Bauhaus in Weimar: The Ideals Theories of its Founding Years, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, London, 1971. P. 250.

¹³ Como nas outras oficinas da Bauhaus, primeiro era preciso terminar o curso introdutório. Este foi iniciado com Johannes Itten, e em 1923 passou a ser ensinado por Josef Albers e Moholy. O foco era o desenho, a teoria da cor e experimentação com materiais. (BENSON, 2003)

¹⁴ A palavra usada pela autora em inglês é workshop.



interesse passional por pintura, o que atraía elas para a Bauhaus era a pintura, ter Paul Klee e Kandinsky como professores, não a instrução em tecelagem. (WELTGE, 1993)

Algumas mulheres como Dorte Helm, Kitty Fischer, Else Mogelin entre outras já tinham realizações artísticas quando chegaram à Bauhaus. Kerkovious era uma das estudantes mais velhas, tinha sido professora de Johannes Ittes quando ela era um jovem artista, ela fazia parte do “círculo Holzelt” artistas reunidos em volta do pintor Adolf Holzelt, conhecido por sua contribuição na teoria da cor. (WELTGE, 1993)

A oficina de Tecelagem era uma espécie de gueto feminino, e passava por muitos preconceitos, inclusive dos pintores envolvidos na Bauhaus, que não achavam que a tecelagem era uma arte menor e que as mulheres eram incapazes de trabalhar em áreas mais exigentes. (BENSON, 2003) Muito da arte que era produzida nesta oficina e pelas mulheres era qualificado pelos homens como feminino e artesanato. (DROSTE, 2001)

As estudantes da oficina de tecelagem podem ser colocadas em três categorias. Primeira: marginais, sem traços de maior envolvimento profissional. Segunda: mulheres que completaram todos os estudos prescritos, mas, devido a outras aspirações não faziam a tecelagem como modo artístico de expressão. Muitas buscavam carreiras fora do mundo dos têxteis como por exemplo Ré Soupault que estudou na oficina de tecelagem e depois se voltou para a produção fílmica. Terceira: aquelas que abraçaram a tecelagem como carreira vitalícia como designer e educadores disseminando as ideias da Bauhaus. (WELTGE, 1993)

É preciso saber que a Oficina de Tecelagem da Bauhaus era um nicho para as mulheres da Bauhaus, um lugar para estudantes mulheres com aspirações educacionais divergentes. De acordo com Gunta Stölzl, no começo as garotas da Bauhaus iam para todas as oficinas onde elas não eram bem-vindas, poucas resistiram como Marianne Brandt¹⁵ e Alma Buscher, as outras iam para um departamento onde encontravam aceitação, o de tecelagem parecia com um campo de trabalho principalmente da mulher. (WELTGE, 1993)

GUNTA STÖLZL E A OFICINA DE TECELAGEM

Gunta Stölzl era uma presença dominante na oficina de tecelagem, entrou como estudante na Bauhaus em 1919, deixando a escola em 1931 como uma profissional consumada. De acordo com Weltge (1993) ela foi única mestre mulher da Bauhaus. Stölzl é descrita com personalidade modesta, profissionalmente obstinada e persistente, e totalmente comprometida com suas metas. Entre 1914 e 1916 ela estudou pintura, cerâmica e história da arte na escola de artes aplicadas de Munique, nos anos seguintes ela serviu como enfermeira para a Cruz Vermelha e em 1919 ela retomou os estudos. Estava ativamente envolvida na reforma curricular da escola, ela se impressionou tanto com o manifesto da Bauhaus que viajou para Weimar para conhecer Gropius. Durante o verão de 1919 ela ficou na oficina de vidro, depois para a classe de pintura

¹⁵ Marianne Brandt entrou na Oficina de Metais, campo aparentemente masculino, ela começou a estudar na Bauhaus em 1924. Ela não foi transportada para a “classe de mulheres”, como a maioria, pois ela tinha um status excepcional, e foi encorajada por Moholy-Nagy (então mestre da oficina de metais). Ela viveu em uma atmosfera hostil entre os colegas homens, e fazia tarefas subalternas na preparação do uso do metal. Brandt produziu significantes cinzeiros, bules e conjuntos de chá, reconhecidos posteriormente com ícone no design moderno. (SMITH, 2010)



mural antes de ser aceita no curso preliminar de Johannes Ittes. Na primavera de 1920 ela foi plenamente matriculada e no outono ela recebeu uma bolsa de estudos.

Segundo Weltge (1993) Gunta Stölzl reivindicou co-fundar um departamento das mulheres durante o primeiro ano, em 1920. De acordo com Droste (2001) também em 1920 a classe das mulheres se tornou a oficina têxtil, homens também podiam se inscrever mais eram exceções. O primeiro plano de estudos de aprendizagem de técnicas têxteis da Bauhaus data de julho de 1921 e era ministrado pela professora Helene Borner. Nele estava previsto tecer, fazer tapetes de nó, bordado, crochê, costura e macramê. Mais tarde a aula de têxtil se converteu com tecelagem e tapeçaria.

A oficina contava com um horário de seis horas de trabalho: quatro de manhã e duas de tarde. O atendimento regular era obrigatório, embora visitas a outras oficinas não eram só possíveis como encorajadas. As estudantes eram responsáveis por todos os equipamentos, e os projetos delas se tonavam propriedade da Bauhaus. O conselho de mestres monitorava cada oficina assim com as habilidades e performance de cada estudante individual.

Gunta Stölzl era ativa na oficina de tecelagem onde ela tomou a liderança desde o início, tinha entusiasmo, vitalidade e seriedade com a qual ela buscava o conhecimento era um exemplo para outros estudantes que faziam dela um modelo incontestável. Ela era apaixonada na preocupação com a oficina de tecelagem diferentes dos outros mestres. (WELTGE, 1993)

Nenhuma das numerosas estudantes dominava as técnicas de tecer. As estudantes procuravam aprender por conta própria. Era aconselhado que o desenho fosse seguido, mas, havia uma grande liberdade na oficina. (DROSTE, 2001). Durante os anos de Weimar a oficina de tecelagem se focou mais na experimentação do que na técnica. As primeiras peças tinham as seguintes características: bordas irregulares, tecidos encurvados, e finalização sem atenuação. Isso ocorria pois havia falta de instrução formal técnica nos primeiros anos. (BENSON, 2003)

Gunta Stölzl, uma estudante entre outras naqueles dias, imediatamente deu uma direção para a oficina explorando o artesanato. Anni Albers recorda em uma conversa com a autora em 1987 “não existia professor real nos têxteis. Nós não tínhamos aulas formais. (...) nós aprendíamos alguma coisa começando. Eu aprendi com Gunta, que foi minha grande professora.” Gunta comentava que as alunas eram autodidatas, os primeiros produtos da oficina sofrido com comparações em relação a têxteis industriais, alguns deles atestam a tentativa das tecelãs de aprender o artesanato sem instrução profissional, a execução era frequentemente amadora, os têxteis de Weimar devem ser examinados de outro ponto de vista, não pela técnica mais pelo visual, a maioria dos criadores já tinha repertório das artes. (WELTGE, 1993)

Longe de serem principiantes, a maioria das estudantes da Bauhaus vinha com um impressionante repertório de conhecimento visual. Gunta Stölzl foi para a Itália para ver a pintura e arquitetura que tinha estudado em Munique. A Bauhaus a atraía especialmente pelos pintores que ela admirava, e porque ela desejava fazer parte do que era percebido como vanguarda. De fato, Gropius nomeava os pintores não como artesões mais com cabeças das oficinas, como um método de atrair estudantes talentos. A fascinação pelos pintores provava-se irresistível para um jovem brilhante, e as mulheres não eram exceções. (WELTGE, 1993)

Sob a direção não oficial de Gunta Stölzl, nem Helene nem Georg Muche eram capazes de avançar os estudos tecnicamente. Gunta Stölzl rapidamente entendeu as possibilidades do tear,



ela tinha afinidade com os materiais e rapidamente transformou a oficina. (WELTGE, 1993) A administração da Bauhaus percebeu que os tecelões não se desenvolveriam profissionalmente sem instrução técnica apropriada. Assim, as estudantes adquiriam parte do conhecimento técnico fora da Bauhaus. Em março de 1922 Gunta Stölzl e Benitta Otti foram para Krefeld fazer cursos sobre tingimento¹⁶, e fiação em seda. Entretanto a carência de conhecimento básico e desconhecimento das tradições tinha suas vantagens, a aprendizagem buscava novos caminhos, os trabalhos produzidos destes anos tinham forma e padrões completamente novos. (DROSTE, 2011). Também em 1922 a oficina de tecelagem reivindicava mais estudantes que qualquer outra. Surpreendente principalmente se pensarmos que esta oficina não tinha tido inicialmente planejada. (WELTGE, 1993)

Em 1923 a oficina de tecelagem participou da primeira exposição oficial da Bauhaus, os têxteis foram destacados pela crítica. Os têxteis do período de Weimar rejeitavam a tecelagem tradicional em favor de um novo vocabulário de design, eram trabalhos pioneiros e eram vistos com tradução lógica da arte educacional recebida pelas estudantes. (WELTGE, 1993)

Os estímulos das inovações vinham das aulas de história da arte. As aulas de Johannes Itten foram determinantes para quase toda a produção têxtil. As aulas de Paul Klee também influenciavam, os tapetes com representações de “historias” foram substituídos por formas construtivas, e o novo estilo de arte abstrata. (DROSTE, 2011)

Itten de acordo com Weltge (1993) enfatizava as propriedades dos materiais, ele foi responsável pelos têxteis, e tinha uma impressionante biblioteca sobre têxteis, os estudou desde a história a perspectiva de design. Em 1925 a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Modernas Industriais em Paris, exibiu trabalhos dele na seção da Suíça, dois tapetes foram premiados com medalha de ouro. Tão importante quanto os experimentos com matérias foram as aulas de Itten sobre teoria da cor.

Como as demais oficinas a de Tecelagem combinou a atividade educativa com produtividade comercial. Se trabalhava conforme o pedido junto oficina de metal, eram feitas visitas a exposições e feiras o que trazia ganhos adicionais. A carência de material e força de trabalho dificultava a frequência da produção. Seção comercial da oficina têxtil sofria com as mesmas dificuldades da oficina de cerâmica. Também havia uma cooperação entre a Oficina de Tecelagem e de Carpintaria que resultaram em ícones da Bauhaus¹⁷. A documentação da produção era cuidadosa, as peças mais importantes eram fotografadas, muitos trabalhos eram comprados pela Bauhaus, e os demais eram registrados. (DROSTE, 2011)

Nos anos de Dessau, mais especificamente no ano de 1927, Gunta Stölzl se tornou professora oficialmente, Além de Gunta havia o professor tecelão Wanke, que era responsável pelos problemas técnicos. Stölzl adquiriu vários sistemas de teares para a aprendizagem e produção industrial. Ela elaborou um programa educativo de 3 anos incluindo formação; pratica

¹⁶ Mais tarde ela reativaram laboratório de tingimento que estava inativo desde o tempo de Van de Velde. (WELTGE, 1993)

¹⁷ Um dos produtos fruto da cooperação Gunta Stölzl e Marcel Breuer (mestre da oficina de carpintaria) foi a “Cadeira Africana”. Ela é saudada com resumo do período romântico e expressionista da Bauhaus, as influencias variavam das artes populares africanas e húngara aos ensinamentos de Itten. A estrutura da cadeira serviu de tear para Gunta. A cadeira tinha quase uma presença antropomórfica, o espectador mais olhava que sentava nela.

Esta cooperação também resultou em cadeiras mais convencionais tanto em Weimar quanto em Dessau.



experimental e mostras. A oficina trabalhava todo o processo industrial do tingimento e tessitura. Neste período houve um salto para o desenho industrial, uma sistematização do processo criativo. Os tecidos eram expostos e colocados à venda com preços e medidas. Uma nova profissão estava sendo criada a de desenhista de tecidos. Muitas mulheres preferiam naquele momento atividades independentes da indústria. (DROSTE, 2011)

Em 1927 um novo diretor assume a Bauhaus, Hannes Meyer, ele tinha ideias sociais e não via arte ou estética como prioridade. Para a oficina têxtil isso significava produzir revestimento do chão no lugar de tapetes. Houve uma intensificação da experiência científico-sistêmica foram criados tecidos resistentes para moveis, para recobrir paredes, além de cortinas. Anni Albers conseguiu um resultado formidável, um tecido que de um lado era isolante de som, e de outro refletia luz¹⁸. Também havia um programa para as melhores alunas fazerem um semestre externo na indústria, e ao retornarem aplicavam o conhecimento adquirido na oficina. (DROSTE, 2011) Em 1930, a indústria reconheceu possibilidade de colaboração com os designs da Bauhaus, é firmado um contrato entre a Bauhaus e a Polytextil Company, empresa têxtil de Berlim, resultando na produção e comercialização de tecidos com a etiqueta “bauhaus-dessau”. (BENSON, 2003)

Em 1931 Gunta é substituída, e em seu lugar é colocada a arquiteta de interiores Lilly Reich, Otti Berger foi nomeada como sua assistente. Reich fez parte dos Wiener Werkstätte nos primeiros anos, ela tentou introduzir impressão de estampa com parte da oficina, mas, a escola fechou antes disso. (BENSON, 2003)

DEPOIS DA BAUHAUS – ANNI ALBERS

Depois do fechamento da Bauhaus seus membros se dispersaram. Havia muitos membros judeus, que se tornaram alvo da perseguição nazista e tiveram que fugir da Alemanha. Entre elas duas das mais talentosas tecelãs da Bauhaus: Otti Berger¹⁹ e Friedl Dicker²⁰ foram executadas nos campos de concentração nazista, junto mais com pelos menos outros 20 membros da Bauhaus. As duas morreram em Auschwitz na Polônia em 1944. Outros evitavam o rótulo de “artista degenerado” e permaneceram na Alemanha Nazista continuando sua carreira²¹. Muitos outros tecelões da Bauhaus se refugiaram nos EUA, Inglaterra, e Suíça – muitos encontraram reconhecimento após deixar a Alemanha. (BENSON, 2003)

¹⁸ Johnson viu as amostras de tecido dela em Berlim 1933. Elas eram a prova de som e foi criada para as paredes do auditório da escola. As propriedades do tecido interessaram Johnson, e em 1949 ele falou para ela que este foi o passaporte para a América.

¹⁹ Anos de 1930 Otti Berger era provavelmente a mais conhecida aluna da oficina de tecelagem da Bauhaus. Ela recebeu o diploma em 1930, e no ano seguinte ela foi assistente Lilly Reich na própria oficina de tecelagem da Bauhaus, e trabalhou como designer na Holanda de 1933 a 1937, e na Inglaterra de 1938 a 1939. Ela tentou, sem sucesso, imigrar para os EUA em 1938 para a “New Bauhaus” e, em 1939 ela voltou a Iugoslávia, para visitar a mãe doente, foi deportada para Auschwitz onde foi executada. (BENSON, 2003)

²⁰ Friedl Dicker foi aluna da oficina de tecelagem no tempo de Weimar, na metade dos anos 1920 ela fazia uma parceria dela com Franz Singer arquiteto/designer de interior em Viena, ela continuou na cidade mesmo depois do estúdio deles fechar em 1931. Em 1934 ela foi forçada a imigrar para Praga, onde foi ativista política e continuou seu trabalho com designer, recusou a oportunidade de imigrar para a palestina em 1938, e foi deportada para o campo de concentração em 1942. (BENSON, 2003)

²¹ Grete Reichert é uma das poucos tecelãs da Bauhaus que foi capaz de continuar a carreira nos regimes Nazista, Comunista, e depois na segunda guerra mundial. Teve um estúdio independente na Alemanha até sua morte em



Anni Albers, Marli Ehrman²² e Trude Guermoprez²³ emigraram para os Estados Unidos. Anni Albers é a mais conhecida tecelã da Bauhaus nos EUA. (BENSON, 2003) 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. Na Bauhaus, no entanto, ela era uma estudante entre outras, sua contribuição não era muito maior que a que qualquer outro tecelão. Ele entrou na escola em 1922, e para a oficina de tecelagem em 1923, recebeu o diploma em 1930. Em 1925 ela se casou com Josef Albers, que tinha sido recentemente promovido a mestre júnior da Bauhaus. (SMITH, 2010)

Em 1933 o arquiteto Philip Johnson visitou a escola, se impressionou com o método de ensino de Josef, e convidou o casal para lecionar no Black Mountain College. Nos Estados Unidos Josef se tornou um artista moderno internacionalmente reconhecido. Reconhecimento de Anni foi menos pronunciado, muito vezes lembrada com a esposa de Albers. A identidade dela com designer era informada por sua relação com Josef, íntima relação estilística com o trabalho em vidro de seu marido de 1925, momento icônico da produção dele, a fama dele tem eclipsado a dela, mas, também forneceu a ela acesso, filiação, e rede de contatos. (SMITH, 2010)

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 americano. (SMITH, 2010)

REFERENCIAS

BERNSON, Julia E. *Weaving at the Bauhaus: Origins and Influences*. Fall Semester, 2003.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus: 1919-1933*. Tradução de Magdalena Droste. London: Taschen, 2001

1984. Recebeu honras durante os anos pós-guerra. Produziu um trabalho artisticamente orientado. (BENSON, 2003)

²² Tecelã da Bauhaus que fugiu da Alemanha por causa do Nazismo. Foi diretora da oficina de tecelagem da Escola de Design de Chicago, fundou a associação de artes e indústrias na direção de Moholy e trouxe princípios e filosofia da Bauhaus para os EUA. Depois que a oficina fechou em 1947 ela continuou ensinando em outro estabelecimento além de continuar sua atuação com designer. Ela influenciou uma geração de artistas têxtil entre eles: Lenore Tawney, Else Regensteiner, Claire Zeisles, Angelo Testa. (BENSON, 2003)

²³ Trude Guermoprez foi uma das primeiras tecelãs da segunda geração da Bauhaus. Ela estudou com Benitta Otti e como Gerhard Marcks (mestre da oficina de cerâmica original da Bauhaus) na escola municipal de Artes e Ofícios de Halle entre 1931 e 1933. Ela teve dois subsídios para estudar técnicas escandinavas de tecelagem na Finlândia em 1937 e na Suécia em 1946. Guermoprez ficou a maior parte da segunda guerra “escondida” na Holanda embora trabalhasse clandestinamente como free lancer para indústrias têxteis alemãs, depois da guerra ela viajou para os EUA, quando substituiu Anni Albers (que estava viajando pela América Latina junto com Josef Albers) no Black Mountain College, mais tarde ela foi para o College of Art and Craft da Califórnia onde permaneceu até a morte em 1976. Na Califórnia, ela foi chefe de departamento da tecelagem, onde desenvolveu muitos artistas têxteis da última metade do século XX, além de trabalhar como free lancer neste período, produzindo protótipos para a indústria e peças artísticas. (BENSON, 2003)



SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. IN: Proa – Revista de Antropologia e Arte. Ano 02, vol.01, n. 02, nov. 2010.

SMITH, Tai. A collective and its individuals: The Bauhaus and its women. IN:. Modern women: women artists at the Museum of Modern Art. 2010

SMITH, Tai. Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design. London. University of Minnesota Press. 2014.

SMITH, Tai. “Pictures made of wool”: the gender of Labor at the Bauhaus Weaving Workshop (1919-1923). In: Invisible Culture. An Electronic Journal for Visual Culture, 2002.

WELTGE, Sigrid Wortmann. Women’s Work: textile art from Bauhaus. London. Thames and Hudson. 1993.