

CONSIDERAÇÕES SOBRE DESIGN NOS ESCRITOS DE ANNI ALBERS

Considerations about design in the writings of Anni Albers

Carvalho, João Victor B. S.; Mestrando; Universidade de São Paulo, joavictorbrito@usp.br¹
Kanamaru, Antonio Takao; Doutor; Universidade de São Paulo, kanamaru@usp.br²
Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e
Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS)

Resumo: Este artigo discute algumas das reflexões de Anni Albers acerca do design e do pensamento projetual moderno, sistematizados em seus escritos ao longo de sua trajetória na Bauhaus e no Black Mountain College. A partir da pesquisa da qual este artigo resulta, o objetivo é que tais reflexões possam fomentar questões sobre o design têxtil moderno, seu processo histórico de conformação, e suas interações com formas culturais vernaculares e tradicionais.

Palavras chave: Design têxtil; design moderno; teoria e crítica do design.

Abstract: This article discusses a few of Anni Albers' reflections on modern design, compiled in her writings along her trajectory in both Bauhaus and Black Mountain College. According to the research from which this article emerges, the aim here is that these reflections contribute to discussions on modern textile design, its historical conformation process, and its interactions with local and traditional cultural forms.

Keywords: Textile design; modern design; design theory and critic.

Introdução

Anni Albers foi uma das alunas e, posteriormente, professoras das oficinas de tecelagem da Bauhaus, ingressando na escola em 1922 e a deixando somente em 1933, quando foi fechada por conta do contexto de ascensão nazista na Alemanha (DROSTE, 2006; MENEGUCCI et al., 2011). No último ano em que a Bauhaus ocupou Weimar, 1924, Albers e outras integrantes das oficinas de tecelagem – como Gunta Stölzl, que desempenhou um papel importante em liderar a oficina em seus primeiros anos e se tornou professora posteriormente – começaram a sistematizar seu entendimento acerca da

¹ Mestrando em Têxtil e Moda pela EACH-USP sob orientação do Prof. Dr. Antonio Takao Kanamaru. Bacharel em Design de Moda pela Universidade Anhembi Morumbi (2020) e técnico em Comunicação Visual pela ETEC Albert Einstein (2016). Atuou no Grupo de Pesquisa Design e Filosofia: teoria e crítica dos processos de design e é membro do Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS).


² Professor-Doutor na EACH/USP, no Bacharelado Têxtil e Moda, desde 2009. Doutor em Arquitetura e Urbanismo (Design), pela FAU/USP (2006). Mestre em Artes (Artes Visuais) pelo IA/UNESP (2000). Graduado e licenciado em Artes Plásticas e em Ensino da Arte pelo IA/UNESP (1996). Líder do Grupo de Estudo e Pesquisa sobre o Papel e Responsabilidade da Arte e Design (GEPARDS).

arte e do design têxtil por meio de artigos publicados principalmente em jornais e revistas. Esses escritos refletiam dois objetivos principais, naquele momento:

- a) elaborar uma teoria moderna da tecelagem, pensando nas especificidades das fibras, dos fios, das variadas técnicas têxteis e das infinitas combinações possíveis entre esses elementos, com base na retórica funcionalista que começava a ser incentivada por parte do diretor Walter Gropius em todos os departamentos da escola (SMITH, 2014), e
- b) demonstrar à administração da escola que o trabalho desenvolvido nas oficinas de tecelagem, ocupadas principalmente por mulheres, era tão relevante e sofisticado, em termos de projeto, quanto aqueles desenvolvidos nas demais oficinas, como as de metal, tipografia ou mobiliário. (Ibid.)

Albers foi a primeira das estudantes a publicar um desses textos, intitulado *Bauhausweberei* (ou *Bauhaus Weaving*, em inglês) e divulgado na revista *Jungen Menschen*, em Weimar. Seu exercício de reflexão teórica a partir da atividade prática – que, num movimento constante, impactaria novamente a prática – foi aprofundado à medida em que a Bauhaus se mudou para Dessau e ainda mais quando Albers foi convidada a lecionar no Black Mountain College nos Estados Unidos, em 1933, após o fechamento da escola alemã (WEBER, 2009). Durante os dezesseis anos que dedicou ao Black Mountain College e para além deles, Anni continuou a escrever sobre seu entendimento do processo de projetar têxteis, elaborando sobre as fronteiras entre arte e design têxtil (ALBERS, 1938), a necessidade de se conhecer todas as possibilidades que a matéria-prima traz ao projeto (ALBERS, 1937; 1965), o desafio de se conjugar produção em massa e manufatura ao se projetar têxteis (ALBERS, 1943), entre diversos temas.

O objetivo aqui é realizar uma revisão bibliográfica acerca das reflexões de Albers sobre o processo projetual contidas nesses escritos, observando como seu entendimento deste se torna mais complexo ao longo de sua trajetória a partir de dois temas, elencados com base em sua relevância dentro do objeto de estudo e em concordância com a pesquisa a partir da qual este artigo surge:

- a) a retórica funcionalista;
 - b) considerações sobre matéria-prima e
- 

c) interações entre design moderno e formas culturais vernaculares e tradicionais


A intenção é que a reflexão aqui empregada possa contribuir para a sistematização do pensamento de Albers e fomentar questões sobre o design têxtil moderno e o próprio processo de projetar.

Este projeto, de abordagem qualitativa, é descrito como uma pesquisa histórica (RODRIGUES, 1978; RICHARDSON, 2010; LEEDY, 2015) que utiliza como principal procedimento metodológico a revisão bibliográfico-documental e inclui levantamentos de dados em acervos museológicos, a exemplo do acervo online da The Josef and Anni Albers Foundation e do acervo físico do Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca de São Paulo. Comentadores da obra de Albers, como Troy (1999), Danilowitz (2000), Weber (2009) e Smith (2014) são indispensáveis a essa reflexão.

Retórica funcionalista

O funcionalismo e questões ligadas a essa retórica são temas que tomam certa centralidade na literatura acerca da Bauhaus e das trajetórias de seus estudantes e educadores ao longo do século XX, principalmente pensando no contexto de difusão das ideias bauhausianas pelo mundo nas décadas que seguiram seu encerramento. Perceber essa centralidade não necessariamente significa tomar o funcionalismo como sinônimo com a escola e com essa diáspora. No entanto, é válido notar que, nas experiências pedagógicas que surgiram em todo o mundo e tomaram a Bauhaus como referência, – ou que tiveram como membros importantes de seu corpo docente ex-alunos e ex-professores bauhausianos – a legitimidade dessa “herança” parece estar sempre atrelada ao grau com que a instituição em questão se aproximava de tal retórica ou a rechaçava, deliberadamente ou não.

O discurso funcionalista, que, nessa literatura, se caracteriza como diametralmente oposto à decoração, ao adorno e ao caráter expressionista que a Bauhaus apresentava em seus primeiros anos, é caro à lógica de produção industrial e incentivado por Walter Gropius justamente pela necessidade de se estabelecer um diálogo entre a produção da escola e a indústria alemã (DROSTE, 2006; SIEBENBRODT & SCHÖBE, 2007).



Cardoso aponta que na Escola de Ulm, por exemplo, as ideias de Max Bill na direção da escola se chocaram com as de seus colegas, que desaprovavam a ênfase na ‘arte como um domínio estético separado’ (CARDOSO, 2008, p.188) e a ideia do artista como criador privilegiado incentivadas por ele. Após sua saída como diretor, a instituição sublinhou ainda mais a retórica funcionalista e tecnicista, estreitando laços com a indústria e criticando, inclusive, a ideia bauhausiana de basear soluções formais no quadrado, no triângulo e no círculo, que parecia pouco fundada em preceitos funcionais.

O Instituto de Arte Contemporânea, que funcionou entre 1951 e 1953 na cidade de São Paulo, também emulou o discurso funcionalista da Bauhaus à sua maneira, com um curso preliminar obrigatório e oficinas optativas. Ao contrário de Ulm, no entanto, e muito por conta do contexto de modernização tardia do Brasil, o IAC encontrou pouco apoio dos industriais, apesar de seu diretor, Pietro M. Bardi, incentivar a relação dos projetos da escola com a indústria; daí o curto período de funcionamento do instituto (LEON, 2014). Leon aponta, inclusive, a ênfase dada por Bardi e pelos próprios alunos do IAC ao fato de que sua escola descendia – ou tentava descender – especificamente da Bauhaus de Dessau e do Institute of Design de Chicago (fundado por Gropius e Lázló Moholy-Nagy, ex-professor da Bauhaus), afastando o instituto da sombra do expressionismo da Bauhaus de Weimar.

A experiência de Anni Albers no Black Mountain College, nos Estados Unidos, no entanto, ecoa de maneira menos enfática e mais complexa a lógica do funcionalismo: Duberman aponta que ela trouxe consigo, sim, a ideia de pensar em projetos têxteis funcionais, que serviam a usos específicos dentro da vida moderna, mas isso não significava que ela repelia o fazer têxtil que operava fora dessa retórica. Pelo contrário, suas obras que tinham fins puramente artísticos – chamados por ela de *pictorial weavings*, tecelagens pictóricas – eram sua grande paixão, e eram apenas para ‘serem observados’³ (DUBERMAN, 1973, p. 46).

Albers chega ao Black Mountain College em 1933, após o fechamento da Bauhaus pelo contexto de ascensão nazista na Alemanha, junto de Josef Albers, seu marido, também ex-professor da escola alemã. A esse ponto de sua trajetória, a produção de arte e design têxtil de Anni havia passado por saltos qualitativos desde sua entrada na Bauhaus em 1922. Ela havia, assim como outras ex-alunas das oficinas de tecelagem, desenvolvido uma noção própria acerca da tecelagem a partir de referências pessoais suas (a saber, os têxteis e demais artefatos pré-colombianos aos quais teve acesso desde cedo pelo *Museum für*

³ ‘To be looked at’ é a expressão utilizada originalmente por Duberman.

Volkerkunde, em Berlim), as incorporando ao saber construído no cotidiano da vida bauhausiana. (DANILOWITZ, 2008; WEBER, 2009; SMITH, 2014).

Similarmente, seu entendimento acerca das ideias da Bauhaus passava, também, por um filtro que os ajustava às suas convicções pessoais, e a retórica funcionalista não foi uma exceção. Em *Selected Writings on Design*, obra que reúne parte de seus escritos – alguns produzidos a partir de palestras e conferências suas – dois textos mostram como sua própria noção do funcionalismo se alteram ao longo de seu percurso: *Weaving at the Bauhaus*, que foi escrito em 1938, mas retrata sua experiência na Bauhaus, principalmente em Weimar e Dessau, e *One aspect of work*, de 1944, que versa sobre o ensino de arte e design.

No primeiro, ela aponta como houve um salto qualitativo na oficina de tecelagem entre os anos iniciais da escola em Weimar (1919-1924) e os anos de Dessau (1925-1931), precisamente por meio da implementação da retórica funcionalista. Nos primeiros anos, e livres da obrigação de pensar na aplicação prática dos têxteis, as tecelãs alcançaram resultados interessantes por meio da experimentação espontânea com cores e composições visuais e de processos de tentativa e erro, mais associados a uma junção entre artesanato e projeto do que a um pensamento projetual plenamente desenvolvido. Nos anos seguintes, provavelmente já ao final da fase de Weimar, quando começam a ser publicados os escritos das alunas,

Uma mudança curiosíssima aconteceu quando a ideia de um propósito prático, um propósito além do puramente artístico, foi sugerida a este grupo de tecelãs. [...] A consideração da utilidade trouxe uma concepção profundamente diferente. Aconteceu uma mudança, da livre experimentação com formas a uma construção lógica de estruturas. Como resultado, um treinamento mais sistemático na construção dos tecidos foi introduzido. [...] A realização de um propósito apropriado introduziu também outro fator: a importância de se reconhecer novos problemas surgindo conforme os tempos mudam, de prever o desenvolvimento [...] Utilidade se tornou o ponto chave do trabalho, e com isso o desejo de alcançar um público maior. Isso significou uma transição do trabalho manual para o trabalho em máquina ao pensar em produção em larga escala. Percebeu-se que o trabalho manual deveria ficar restrito à oficina, e que a máquina deveria tomar conta quando produção em massa estivesse envolvida. (ALBERS, 1938, p. 4, tradução nossa).

Junto a essa citação, é válido notar que essa orientação ao funcionalismo foi importante para a própria estruturação da oficina de tecelagem da Bauhaus. A primeira mestra da oficina, Helene Börner, que atuou previamente na Escola de Artes e Ofícios de Weimar, dirigida por Henry Van de Velde, era considerada pelas alunas como pouco adequada para ensinar tecelagem num sentido projetual, nos moldes do que era pretendido por todas as oficinas da Bauhaus (WEBER, 2009; MENEGUCCI et al., 2011). Isso

porque a professora não possuía noções de projeto, cor, forma etc., apenas tinha prática com técnicas como feltagem, costura, tricô etc. A mudança de tom na oficina se deve a uma ênfase ao funcionalismo, incentivada por Gropius, e na qual Gunta Stölzl desempenhou importante papel.

Percebe-se que, mesmo falando sobre função e sobre a importância das máquinas no processo projetual moderno, o trabalho manual jamais deixa de ser uma preocupação de Albers, sendo entendido por ela como o ponto de partida para qualquer projeto. Essa concepção reflete os objetivos iniciais da Bauhaus de integrar arte e desenho industrial (DROSTE, 2006; MENEGUCCI et al., 2011) sem deixar de preconizar a produção industrial em larga escala e uma orientação à indústria em detrimento do fazer artesanal. No segundo texto, porém, após mais de uma década no Black Mountain College, uma experiência pedagógica tão experimental quanto a Bauhaus de Weimar (DUBERMAN, 1973), ela parece valorizar um pouco menos a tônica racionalista e tecnicista dos anos de Dessau:

Nós negligenciamos um treinamento em experimentação e no fazer [...] Muita ênfase é dada, hoje, em nossa educação, ao treinamento intelectual. Uma ênfase em trabalho intelectual sugere um entendimento a partir de uma base que não são nossas experiências. [...] Nossa avaliação na escola e na universidade é quase inteiramente uma avaliação de intelectualidade. (ALBERS, 1944, pp. 25-26, tradução nossa)

Experimentação manual, então, parece ser mais valorizada conforme Albers se distancia da Bauhaus e formata suas próprias ideias sobre design e arte, especialmente quando se considera que os têxteis pré-colombianos passam a ter uma influência ainda maior e mais complexa em sua prática – tanto a prática artística quanto projetual. À medida em que Anni e Josef realizam diversas viagens pela América Latina, principalmente ao México e ao Peru, a partir de 1934 (DANILOWITZ, 2008), ela parece complexificar seu entendimento acerca das fronteiras entre arte e design e do caráter recíproco – ao menos em sua obra – da relação entre ambos, desafiando, também, a ideia de que o funcionalismo seria oposto a uma prática calcada na manualidade, comumente associada às artes decorativas. Esse entendimento é ressaltado em *On Weaving*, quando ela comenta sobre sua fixação com a tecelagem em momentos anteriores da história humana (a exemplo das culturas pré-colombianas) e diz que esse interesse não surge de uma curiosidade histórica, em olhar para trás; trata-se de usar o que foi feito no passado para se guiar em direção ao futuro (ALBERS, 1965, p. 34). Essa ideia pode ser entendida como metáfora para o fato de que a experimentação manual guia seu fazer projetual têxtil, mesmo no contexto moderno.

Isso não significa que Albers refuta ou abandona a retórica funcionalista, afinal, ela foi fundamental em sua trajetória e em seu desenvolvimento como designer têxtil. Ao invés disso, ela a adapta à prática da tecelagem moderna e reconhece os paradoxos de se conjugar saberes manuais à produção industrial em máquina. A figura do paradoxo é cara a autores que discutem a modernidade num sentido amplo, como Gilles Lipovetsky em *Os tempos hipermodernos* (2004).

Matéria-prima

Algo que aponta para o quanto a retórica funcionalista influencia a prática de Albers desde o começo de sua trajetória como tecelã é o seu entendimento acerca da necessidade de se conhecer a matéria-prima empregada no processo. Albers demonstra, em *On Weaving*, que o saber projetual têxtil deve ser perpassado não apenas pelo conhecimento das técnicas de entrelaçamento dos fios em um tecido, mas principalmente pela noção de que a conjugação de três elementos é indispensável a essa prática:

- a. as fibras (ou a materialidade crua);
- b. os fios (a especificidade formal tomada por essa materialidade) e
- c. as técnicas de tecelagem (que determinam como se dá a interação dos fios entre si)

As técnicas de tecelagem por si só, conforme descritas por Albers em distinção a outras técnicas têxteis, se aproximam de uma noção fundamentalmente cartesiana de interação entre um sentido vertical (os fios do urdume) e um sentido horizontal (os fios de trama) num mesmo plano, em ângulos retos entre si (ALBERS, 1965). Ao enfatizar a importância da escolha das fibras e dos fios, ela demonstra o quanto as partes alteram o todo e ressalta, intencionalmente ou não, a relação entre forma e função, derivando novamente das ideias da Bauhaus, mas as ajustando às especificidades da tecelagem:

Todo tecido resulta, sobretudo, de dois elementos: o caráter das fibras utilizadas na construção do fio – ou seja, a matéria-prima – e a construção da tecelagem em si. [...] As fibras, que são o material cru, podem ser flexíveis, e fiadas em um fio igualmente flexível, e ainda assim podem ser transformadas em um material rígido como resultado da tecelagem. [...] A implicação importante aqui é a influência de um desses fatores sobre o outro, as modificações pelas quais cada um deles passa, por meio da agência do outro, a intensificação ou diminuição de suas qualidades naturais, ou sua alteração (Albers, 1965, p. 41, tradução nossa).

Em *Work with material*, de 1937, ela reforça a importância de pensar a matéria-prima como um dos elementos mínimos da linguagem que é a tecelagem moderna, similarmente a como linhas e formas são caras à linguagem visual. Além disso, Albers elenca os materiais e suas limitações e possibilidades como importantes no processo de estabelecer uma organização à experimentação manual, inferindo que a escolha consciente dos materiais é indispensável ao pensamento projetual têxtil.


[...] As leis inerentes aos materiais são importantes. Elas introduzem limites para a tarefa da imaginação livre. Essa liberdade pode causar confusão para uma pessoa que pode acabar levando à resignação se ela for apresentada à imensidão de possibilidades; mas dentro dos limites a imaginação pode encontrar algo para se agarrar. (ALBERS, 1937, p. 8)

Para além da materialidade óbvia da tecelagem em si, Albers também realizou uma série de experimentos com materiais não convencionais e não relacionados a têxteis, emulando uma característica do fazer têxtil: a criação de padronagens. Em *On Weaving*, esses experimentos incluem plantas, pedaços de metal, pedaços de papel, e até mesmo a escrita, criando padrões com letras datilografadas em folhas de papel.

Dessa forma, é possível inferir que ela pensa o processo projetual têxtil como integrante de uma prática projetual ampla, que inclui áreas mais convencionais do design, como o design visual e o design de produtos, para além do design de superfície – área na qual comumente os têxteis são incluídos. Isso porque, especificamente por meio desses experimentos, ela dá a entender que sua prática é perpassada por uma linguagem comum a todo fazer projetual, e que olha para essa linguagem como referência, a adaptando ao contexto da tecelagem assim como faz com os ideais caros ao design moderno, a exemplo do funcionalismo. A máxima de que a forma segue a função não é complexa o suficiente para tratar da prática e do pensamento projetual de Albers, pois ela demonstra que forma e função trabalham em processo de reciprocidade e afetam uma à outra em intensidades similares, ao invés de uma necessariamente determinar a outra.

Interações entre design moderno e formas culturais vernaculares e locais

Dos três temas aqui elencados, este é o que se aproxima de maneira mais clara à pesquisa que origina este artigo. Por isso mesmo, o número de passagens nos escritos de Albers que servem como norteadores dessa discussão encontrados pelos autores é amplo; não é possível debater todos neste texto, por isso alguns pontos principais foram selecionados



O primeiro deles é o fato de que, como mencionado anteriormente, muito da prática projetual e da própria visão de mundo de Albers são conformados a partir de suas experiências com os artefatos pré-colombianos e as culturas latino-americanas. Ainda criança, ela foi exposta a esses artefatos em museus e publicações, em um momento em que o governo alemão financiava explorações arqueológicas em países como Peru e México (TROY, 1999). Quando as alunas da oficina de tecelagem da Bauhaus em Weimar se viram confrontadas com a falta de instrução a nível teórico-prático, muitas delas, a exemplo de Stölzl, procuraram referências concretas fora da escola. Albers, instintivamente, se voltou para esses artefatos e sua linguagem visual: nesse momento, o uso de *grids* nos artefatos têxteis, alcançados por meio de uma variedade de técnicas, foi incorporado à sua prática.

Quando imigra para os Estados Unidos, em 1933, ela e Josef percebem a oportunidade de visitar os países que originaram esses artefatos e se imergem em suas culturas, principalmente do México, que visitam cerca de quatorze vezes ao longo de décadas (DANILOWITZ, 2008), e do Peru. Dessa forma, estabelecem uma rede de contato com artistas modernos mexicanos, como Diego Rivera, e criam suas próprias coleções particulares de têxteis, cerâmicas e artefatos de metais pré-colombianos. A partir dessa mudança, suas referências se tornam mais complexas, assim como seu processo de tradução delas à prática da arte e do design modernos.

Ela passa a incorporar, por exemplo, técnicas específicas desses têxteis, como a trama suplementar, e a sintetizar referências de diferentes usos nos contextos pré-colombianos, como a trama suplementar nodosa, termo criado por Troy (1999) que descreve a junção das técnicas de tecelagem a artefatos chamados *quipus*, que eram instrumentos de comunicação e registro nos contextos mencionados. Um dos textos de Albers, *Constructing textiles*, de 1946, demonstra a profundidade de sua relação com essas culturas, que passam a influenciar não apenas sua prática, mas a maneira como ela entende conceitos como trabalho, pedagogia, permanência e a história da humanidade em si:

É fácil visualizar o quão intrigado e mistificado um tecelão do antigo Peru ficaria olhando para os têxteis dos nossos dias. Tendo sido exposto à maior cultura na história do têxteis e tendo contribuído ele próprio para essa cultura, ele pode ser considerado um juiz justo de nossas realizações. Ele ficaria maravilhado, podemos imaginar, com a velocidade da produção em massa, a uniformidade dos fios, a precisão da tecelagem, e o preço baixo. Ele aproveitaria novos fios... raiom, náilon, aralac, dacron, orlon, dynel e fibra de vidro [...] Ele admiraria materiais esmaltados ou que repelem água, resistentes a dobras, permanentemente plissados, que retardam chamas [...] todos resultantes de novos processos de finalização. (ALBERS, 1946, pp. 29-30)

Por meio desse fragmento, é perceptível que Albers não faz juízo de valor quanto aos saberes tradicionais dessas culturas, fabulando sobre uma situação que coloca os saberes vernaculares tradicionais frente à frente como os saberes modernos sem que os primeiros sejam preteridos. Ela não estabelece uma dominância do moderno para com o tradicional, sublinhando, na verdade, o fato de que, apesar de as inovações tecnológicas do século XX serem uma progressão dos saberes tradicionais, as culturas que originaram essas práticas são, em seu entendimento, soberanas em termos de impacto cultural e influência.


Essa noção parece sintetizar o que esses saberes representavam para Albers, a situando como uma intérprete dessas referências no contexto moderno ao mesmo tempo em que a coloca no lugar de aprendiz dessas culturas: seu lugar na história da tecelagem é menos um de triunfo sobre as culturas pré-colombianas do que um de reciprocidade ou simbiose. Por fim, uma fala de Albers descrita por Danilowitz reitera essa ideia:

Quando Anni e Josef Albers visitaram o Peru em agosto de 1953, um jovem arquiteto, Alfredo Linder, foi seu guia no Museu de Arqueologia e Antropologia em Lima. Linder, cujo pai, Paul Linder, havia sido um colega de Anni e Josef na Bauhaus, em Weimar, ainda tem uma memória vívida da ocasião. Anni Albers estava, enfim, frente a frente com um dos mais belos acervos de têxteis andinos antigos. As cores sutis, os padrões geométricos e as estruturas têxteis profundamente compreendidas afirmavam os caminhos por vezes solitários que ela e Josef haviam escolhido como artistas. A resposta compartilhada por Anni e Josef a esses trabalhos foi expressada naquele dia com convicção silenciosa e emoção intensa. “Veja”, diziam um ao outro, “não estamos sozinhos afinal de contas”. (DANILOWITZ, 2008, p. 20)

Considerações finais

A partir dos escritos de Albers aqui mencionados fica implicado seu papel na construção de uma prática projetual têxtil no contexto moderno, e é perceptível que suas contribuições ajudam a complexificar o entendimento acerca não apenas da tecelagem, mas do design moderno e do pensamento projetual em si, na medida em que desafia convenções atreladas à Bauhaus e a uma teoria moderna do design.

Por meio de tais contribuições, a designer mostra que é possível incorporar referências cronologicamente anteriores ou simultâneas – porém distintas em conteúdo – à modernidade e ainda assim pensar em termos modernos; evidencia que o funcionalismo não necessariamente é opositor de uma prática calcada nas manualidades, e sim uma consequência destas. A prática de Albers ajuda, também, a questionar dinâmicas de interação entre formas culturais vernaculares e o design moderno, pois apresenta essas referências sob um ponto de vista que não as higieniza ou as entende como anterior num processo da



evolução humana, sem recair em noções positivistas e proporcionando uma experiência fecunda de equilíbrio entre saberes artesanais e uma prática projetual orientada para a indústria.

Acredita-se que o objetivo inicial, de trazer contribuições específicas desses escritos para fomentar essas discussões, tão caras ao design moderno, tenha sido alcançado. Vale a pena mencionar que essa pesquisa, originalmente, discute mais profundamente as questões de interação entre modernidade e formas culturais vernaculares. Esse artigo é pensado, então, como uma parte dos esforços de sistematizar o pensamento de Anni Albers e olhar de maneira crítico-reflexiva para o legado de instituições importantes para o design moderno, como a Bauhaus; esforços que vêm sendo construídos e fomentados nas últimas décadas por autoras como Baumhoff (2001), Troy (1999; 2002) e Smith (2014).

Referências

- ALBERS, Anni. **On Weaving**. Middletown: Wesleyan University Press, 1965.
- _____. **Work with material**. 1937. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- _____. **Weaving at the Bauhaus**. 1938. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- _____. **One aspect of work**. 1944. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- _____. **Constructing textiles**. 1946. In: ALBERS, A.; DANILOWITZ, B. Anni Albers: Selected Writings on Design. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.
- BAUMHOFF, Anja. **The Gendered World of the Bauhaus: The Politics of Power at the Weimar Republic's Premier Art Institute, 1919-1932**. Frankfurt: Peter Lang GmbH, 2001.
- CARDOSO, Rafael. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Blucher, 2008.
- CEDOC – Centro de Documentação e Memória da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- DANILOWITZ, Brenda. “Não estamos sozinhos”: **Anni e Josef Albers na América Latina**. In: THE JOSEF AND ANNI ALBERS FOUNDATION. Anni e Josef Albers: Viagens pela América Latina. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2008.
- DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Berlim: Bauhaus-Archiv, 2006.

DUBERMAN, Martin. **Black Mountain: an exploration in community**. New York: Anchor Press, 1973.

LEEDY, Paul. **Practical research: planning and design**. 11^a ed. Pearson Education, 2016.

LIPOVETSKY, Gilles. **Os tempos hipermodernos**. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004

MENEGUCCI, F.; DA SILVA, J.; PASCHOARELLI, L. **A Bauhaus entre 1919 e 1933: uma revisão sobre os métodos, os mestres, as fases e oficinas**. In: DA SILVA, J.; PASCHOARELLI, L. **Bauhaus e a institucionalização do design: reflexões e contribuições**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

RICHARDSON, Roberto. **Pesquisa Social: Métodos e Técnicas**. São Paulo: Editora Atlas S.A., 2010.

RODRIGUES, José Honório. **Teoria da História do Brasil: Introdução Metodológica**. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.

SIEBENBRODT, M.; SCHÖBE, L. **Bauhaus 1919-1933**. New York: Parkstone International, 2007.

SMITH, T'ai. **Bauhaus Weaving Theory: From Feminine Craft to Mode of Design**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

TROY, Virginia Gardner. **Thread as Text: The Woven Work of Anni Albers**. In: WEBER, Nicholas F.; ASBAGHI, Pandora T. (Org.). **Anni Albers**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1999.

TROY, Virginia Gardner. **Anni Albers and Ancient American Textiles: From Bauhaus to Black Mountain**. London: Ashgate, 2002.

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