pensamentos design

Entre urdume, trama e memória: a contribuição das mulheres da Bauhaus para a consolidação do design de superfícies têxteis

Between warp, weft, and memory: the contribution of Bauhaus women to the consolidation of textile surface design

Francine Ferreira de Nardi Golia
Joedy Luciana Barros Marins Bamonte

Resumo: : Este estudo analisa a trajetória das mulheres na Bauhaus, com foco na oficina de tecelagem entre 1919 e 1933, evidenciando como artistas como Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte, Otti Berger e Anni Albers transformaram a marginalização institucional em oportunidade criativa. A pesquisa busca reconhecer a contribuição feminina para o desenvolvimento do design têxtil, articulando questões de estética e funcionalismo. A metodologia adotada é de natureza histórica, com base na análise de documentos institucionais da Bauhaus, bibliografia especializada e o cruzamento entre fontes teóricas, iconográficas e pedagógicas. Ao valorizar e trazer à memória produções têxteis consideradas menores ou artesanais, o trabalho propõe a revisão dos paradigmas atuais sobre arte e design e destaca a relevância das práticas têxteis como campo legítimo de inovação técnica, simbólica e social.

Palavras-chaves: Bauhaus; tecelagem; feminino; design; artes aplicadas.

Abstract: *This study analyzes the trajectory of women at the Bauhaus, focusing on the weaving workshop between 1919 and 1933, highlighting how artists such as Gunta Stölzl, Benita Koch-Otte, Otti Berger, and Anni Albers transformed institutional marginalization into creative opportunity. The research seeks to recognize women's contribution to the development of textile design, articulating issues of aesthetics and functionalism. The methodology adopted is historical in nature, based on the analysis of Bauhaus institutional documents, specialized bibliography, and a cross-section of theoretical, iconographic, and pedagogical sources. By valuing and recalling textile productions considered minor or artisanal, the work proposes a review of current paradigms regarding art and design and highlights the relevance of textile practices as a legitimate field of technical, symbolic, and social innovation.*

Keywords: *Bauhaus; weaving; feminine; design; applied arts.*

Introdução

O artigo aborda a trajetória das mulheres na Bauhaus, ressaltando seu papel inovador nas artes têxteis entre 1919 e 1933. A escola, embora promotora de ideias modernas e defensora de preceitos pedagógicos sociais avançados, manteve estruturas conservadoras e segregacionistas, restringindo o acesso feminino aos ateliês considerados os mais prestigiados, como os de arquitetura ou metalurgia. Nesse contexto, a oficina de tecelagem, originalmente destinada às mulheres por questões de gênero, tornou-se um espaço fértil para revoluções estéticas e técnicas.

Por meio da experimentação com materiais, cores e texturas, artistas como Gunta Stölzl (1897–1983), Otti Berger (1898–1944), Benita Koch-Otte (1892–1976) e Anni Albers (1899–1994) romperam com os padrões decorativos tradicionais e desenvolveram metodologias funcionais, industriais e sensoriais que influenciaram o design e as artes visuais. Apesar dos obstáculos institucionais e sociais, essas mulheres transformaram a restrição em potência, conciliando arte e técnica.

As artistas exploraram materiais sintéticos, cor, textura e estrutura, alinhando suas criações às demandas industriais e arquitetônicas, ao mesmo tempo que defendiam a especificidade do têxtil como meio de expressão artística legítimo. Seus trabalhos resistiram às questões decorativas associadas ao "feminino" e conquistaram reconhecimento técnico, mesmo em um ambiente marcado pela exclusão, confrontando as convenções vigentes da época.

O estudo das produções têxteis desenvolvidas pelas mulheres da Bauhaus permite compreender o tecido, não apenas como um artefato utilitário ou decorativo, mas sim como uma superfície ativa, tecnológica e um campo legítimo de teoria do design. Dessa forma, o artigo tem como objetivo evidenciar a relevância da produção têxtil feminina na Bauhaus, reinterpretando sua contribuição para o design e as artes visuais à luz de seus contextos sociais, políticos e pedagógicos. Pretende-se resgatar o protagonismo de artistas que atuaram em condições adversas e destacar como suas práticas influenciaram gerações posteriores.

Além disso, o artigo busca investigar como as tecelagens produzidas pelas mulheres da Bauhaus podem ser compreendidas como acervos de memória, preservando narrativas individuais e coletivas que desafiam hierarquias estéticas, revelando modos de vida, pertencimento e resistência. A metodologia adotada é de natureza histórica e documental, fundamentando-se no cruzamento de dados de registros institucionais da escola alemã com a literatura crítica especializada, com base em textos teóricos de autores como Weltge (1993), Droste (2006), Smith (2014) e Otto e Rössler (2019), bem como nas discussões de Buckley (2025) e Campi (2010) sobre o apagamento historiográfico feminino, e de Carneiro, Bem, Santos e Menezes (2025) acerca da divisão técnica e de gênero nas artes aplicadas.

O apagamento histórico no design

Compreender a real dimensão das realizações femininas na Bauhaus exige um olhar atento sobre as estruturas sociais, culturais e pedagógicas que, historicamente, ditaram e restringiram o espaço profissional feminino nas artes e no design. Conforme aponta a historiadora Isabel Campi (2010, s.p.), a trajetória das mulheres foi abafada por aquilo que ela define como o "manto de silêncio" historiográfico. A autora afirma que, durante o século XIX e grande parte do século

XX, as contribuições de profissionais que atuaram com afinco e competência técnica em fábricas, ateliês e oficinas foram relegadas a um plano secundário, o que as excluiu do circuito oficial de consagração e reconhecimento dentro da história do design (Campi, 2010, s.p.).

A inviabilização de nomes femininos alinha-se com a análise de Buckley (2025), que problematiza a persistente exclusão de trajetórias de mulheres na história, teoria e prática do design. Longe de ser acidental ou aleatório, esse silenciamento é decorrente de escolhas historiográficas intencionais e de métodos específicos de seleção, classificação e priorização de determinados estilos, movimentos e modos de produção industrial, que são estruturados contra a atuação feminina.

O silenciamento historiográfico apontado por Buckley (2025) corrobora diretamente com os obstáculos enfrentados pelas mulheres e mapeados por Campi (2010, s.p.) a respeito da própria estrutura teórica da história do design e da arte, na qual a historiografia tradicionalmente operou sob o viés de que "o gênio e o talento seriam atributos exclusivos do gênero masculino". Nesse sentido, embora as mulheres tenham integrado o campo sob diversas frentes, atuando "como designers, teóricas, consumidoras, historiadoras e como objetos de representação" (Buckley, 2025, p. 37), não conseguiam alcançar o estatuto de protagonistas de suas próprias criações. Como consequência dessas escolhas, as poucas mulheres que chegavam a figurar na bibliografia do design eram "definidas, a partir do seu gênero, como designers ou usuárias de produtos femininos, ou subordinadas ao nome do marido, amante, pai ou irmão" (Buckley, 2025, p. 37–38). Para Campi (2010), esse obstáculo teórico soma-se àquele de ordem cultural e laboral, que se manifestava em preconceitos históricos que impediam ou desencorajavam as mulheres de aceder a profissões qualificadas, supostamente de domínio masculino, gerando uma desvantagem estatística no campo profissional.

As construções androcêntricas da história da arte e do design operavam, segundo Buckley (2025, p. 21), por meio das "as regras do jogo" historiográfico, em que uma de suas principais engrenagens pode ser observada no mito do designer como "autor" (*auteur*), ou seja, "uma figura onipotente, heroica e assemelhada a um deus, que ocupou um lugar na história de sujeitos pioneiros (homens, inevitavelmente)" (Buckley, p. 80). A preferência dos historiadores pelo enfoque em narrativas biográficas de indivíduos isolados e em estudos monográficos, acabaram por apagar as práticas coletivas e colaborativas de criação em oficinas compartilhadas, que eram justamente os espaços em que as mulheres mais encontravam terreno para trabalhar profissionalmente.

A divisão de gênero torna-se ainda mais evidente quando relacionada à cisão histórica entre o que se definia como "Belas Artes" e as "artes aplicadas", também chamadas de artes maiores e menores. Na divisão tradicional das práticas criativas, disciplinas como pintura, escultura e arquitetura eram consideradas campos intelectualmente *nobres*, de modo que o fazer e o teorizar eram dominados por homens, pois considerava-se que "a razão, a reflexão e o pensar, eram atribuições para este gênero e prática artística" (Castro, 2019 *apud* Carneiro *et al.*, 2025, p. 3); por outro lado, os objetos utilitários do cotidiano, as cerâmicas e as produções têxteis eram consideradas atividades de menor prestígio.

Conforme analisam Carneiro, Bem, Santos e Menezes (2025, p. 3), a arte pura seria aquela capaz de transmitir "uma mensagem com aspirações para reflexão", ao passo que a arte aplicada visava apenas "atingir os indivíduos a partir de um uso essencialmente prático, sem maiores densidades para reflexão no campo subjetivo". Dessa forma, a divisão do fazer artístico relegou aos objetos

que envolvem o cotidiano "à prática do fazer feminino" (Castro, 2019 *apud* Carneiro *et al*., 2025, p. 3), justificando a segregação e a desvalorização do trabalho executado pelas mulheres, em que as práticas têxteis eram classificadas como "*labores de aguja*" ("tarefas de agulha") (Campi, 2010, s.p.) domésticas, sem mérito intelectual.

Assim, sob o pretexto de ser uma *vocação biológica inata*, a atividade das mulheres foi omitida com frequência em discussões teóricas do design, reduzindo suas trajetórias a "contribuições relegadas à possibilidade de esquecimento" (Carneiro *et al*., 2025, p. 4), de modo que a literatura apresenta dados empíricos a respeito da marginalização feminina nos registros da área. O levantamento de Lima (2017 *apud* Carneiro *et a*l., 2025, p. 4) expõe de que forma a bibliografia formadora da disciplina de design omite nomes femininos. Já na obra "Desenho Industrial", de John Heskett (1997 *apud* Carneiro *et al*., 2025, p. 4), "apenas dez nomes de mulheres são mencionados em comparação aos 447 totais". O mesmo silêncio se faz presente na "História do Design Gráfico", de Meggs e Purvis (2009 *apud* Carneiro *et al*., 2025, p. 4–5): em um universo de 1.058 profissionais citados, "apenas 77 são de mulheres". Portanto, nota-se que esses indicadores demonstram que o apagamento não decorre de uma escassez de produção ou de competência técnica por parte das mulheres, mas sim de critérios de seleção e valor que moldaram a historiografia oficial.

A desvalorização pode ser ainda ampliada quando observa-se a divisão entre o "Design" (com D maiúsculo, corporativo e com "atitude") e as chamadas "coisas selvagens" (*wild things*), noção que Buckley (2025, p. 24) recupera de Judy Attfield (2000) para definir o design em letra minúscula. Nesse ambiente, enquanto o discurso hegemônico priorizava a produção industrial de grande escala, as patentes e a autoria masculina; as práticas ordinárias como costura, tecelagem e decoração, acabavam marginalizadas pela história oficial, que costumava rotulá-las como tarefas corriqueiras. No entanto, observa-se que Buckley (2025) sustenta justamente o contrário: é no aspecto cotidiano, rotineiro e íntimo que reside a verdadeira potência e significado social dos objetos, capaz de moldar identidades individuais e coletivas.

Durante a Revolução Industrial, a criação artística feminina era somente tolerada pela sociedade burguesa quando realizada como passatempo doméstico e sem remuneração, de maneira que as jovens não tinham acesso ao ensino acadêmico oficial. A partir da segunda metade do século XIX, movimentos organizados por mulheres na Europa e nos Estados Unidos passaram a exigir uma formação que garantisse a profissionalização e a independência financeira. Inspiradas no modelo das escolas de desenho vitorianas da Grã-Bretanha, surgiram as primeiras instituições de artes aplicadas exclusivamente para mulheres. Destacam-se nesse cenário a *Philadelphia School of Design for Women*, a *New York School of Design for Women* (unida posteriormente ao *Cooper Institute*) e a *Western Reserve School of Design for Women*, em Cleveland. Na Alemanha, a reestruturação do ensino técnico também abriu portas com a *Lette-Verein* (Letteschule) de Berlim, em 1865, e a Escola Feminina de Kiel, em 1877, oferecendo instrução profissional em tecelagem e cerâmica para alunas que buscavam o mercado de trabalho (Campi, 2010). Segundo a autora, a rede de ensino técnico se expandiu a partir de 1900 com o surgimento de novas escolas de artes aplicadas em centros como Berlim, Stuttgart, Hamburgo e Weimar. Ainda que tais espaços admitissem o ingresso de alunas, a proporção exata dessa participação e o caráter misto das salas de aula eram incertos, um cenário que antecipava as contradições de gênero que, em 1919, definiriam a fundação da própria Bauhaus em solo weimariano.

Porém, a criação de escolas não bastou para erradicar preconceitos consolidados, que continuaram a afetar a visibilidade e a própria recepção dessas obras pela crítica. Os grandes eventos internacionais como as Exposições Universais de Viena (1873), Filadélfia (1876), Chicago (1893) e Paris (1900) segregavam a produção feminina em pavilhões apartados, onde cerâmicas e tecidos não eram julgados por sua técnica, elaboração ou potencial, mas sim por critérios subjetivos de "feminilidade", "delicadeza" e "sensibilidade ornamental", com o objetivo de evitar a concorrência direta com a produção masculina (Campi, 2010).

Superar o apagamento histórico exige, como defende Buckley (2025), uma mudança prática na forma como o passado é pesquisado. Dessa forma, apoiando-se nos conceitos de John Brewer (2010), a autora sugere alternar entre a "história de perspectiva" (*prospect*) e a "história de refúgio" (*refuge*). A primeira adota um olhar distante e superior, descrita como a visão "a partir de um ponto de vista superior e único – a perspectiva do olho de um pássaro, ou de um pico elevado" (Brewer, 2010 *apud* Buckley, 2025, p. 94), que prioriza grandes narrativas de progresso técnico e industrial, ignorando vozes e contradições periféricas. Já a história de refúgio "é um *close* e de pequena escala", na qual a "ênfase recai sobre formas de interdependência, de interioridade e intimidade, em vez de superfície e distância" (Brewer, 2010 *apud* Buckley, 2025, p. 95). Analisar a tecelagem da Bauhaus sob essa perspectiva de refúgio ajuda a descentralizar o foco individual no *mestre-autor* e voltar os olhos para a rotina diária do ateliê, onde o tear, o toque nos fios, a importância da materialidade, as dinâmicas de assistência mútua e os processos de autoria coletiva das alunas passam, enfim, a ocupar o centro da análise.

Portanto, os obstáculos sociais, institucionais e teóricos evidenciam o cenário enfrentado pelas estudantes ao ingressarem na Bauhaus em 1919. A promessa inicial de Walter Gropius, que declarava igualdade de gênero e a consolidação de uma comunidade de trabalho mista e colaborativa, atraiu uma geração de mulheres em busca de profissionalização. No entanto, na prática institucional em Weimar, a escola restabeleceu barreiras discriminatórias de gênero, direcionando as alunas para oficinas apartadas e consideradas de menor prestígio acadêmico.

Ser mulher na Bauhaus

A Bauhaus, escola alemã de design, arte e arquitetura, foi fundada em 1919 por Walter Gropius (1883–1969) com a intenção de unificar arte e design para moldar uma nova sociedade. Em seu manifesto fundacional, Gropius explicitou que a escola seria uma resposta direta à destruição da Primeira Guerra Mundial (1914–1918), buscando a unidade de todas as artes plásticas sob a égide da arquitetura (Ambler, 2018).

Gropius via a Bauhaus como uma oportunidade de "ultrapassar o historicismo mediante uma linguagem formal clara e uma nova unidade entre artes e ofícios" (Schneider, 2010, p. 64). Com essa missão, a escola prometia inaugurar um novo modo de vida, enfatizando um retorno ao artesanato para desenvolver novos métodos de ensino (Ambler, 2018). Os estudantes eram vistos como uma "comunidade criativa de trabalho", sem a distinção de classes entre artesãos e artistas (Schneider, 2010, p. 64), e a escola se destacava pelo modo com que discentes de ambos os gêneros (os modernos *Bauhäusler*) conviviam e trabalhavam nas mesmas dependências (Otto; Rössler, 2019b).

Com o término da Primeira Guerra Mundial, as academias de arte alemãs em geral deixaram de barrar formalmente a entrada feminina, uma vez que a recém-promulgada Constituição da República de Weimar (1919–1933) havia consagrado a igualdade de gêneros perante a lei, gerando uma tendência nacional de incentivo aos talentos femininos (Otto; Rössler, 2019b).

No discurso inaugural, Gropius assegurou publicamente às candidatas que não haveria nenhum tratamento diferenciado, afirmando que na nova escola todos seriam tratados igualmente (Droste, 2006). Da mesma forma, a própria política de admissão da Bauhaus assegurava a aproximação igualitária entre todas as pessoas, sendo isso evidente nos primeiros documentos da instituição, que dizia: "[...] 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). No entanto, a direção subestimou o expressivo contingente de mulheres que buscavam a matrícula, surpreendendo-se com o grande número de candidatas altamente qualificadas que se interessavam pela proposta pedagógica da escola (Simioni, 2010).

Nesse sentido, apesar de ser considerada um ícone da modernidade artística e educacional, a Bauhaus pouco alterou as relações entre os gêneros em sua prática institucional. A escola, fundada sob os ideais de inovação e inclusão, manteve políticas que perpetuavam desigualdades e relegavam às mulheres as funções secundárias e os espaços considerados menos prestigiados dentro da instituição. A persistência de estereótipos ligados à produção feminina contribuiu para que o gênero continuasse sendo um fator de exclusão.

A "agenda oculta" de Gropius, em conjunto com o Conselho de Mestres (*Meisterrat*), visava justamente reduzir o alto número de estudantes do sexo feminino, bem como sua participação nas oficinas mais conceituadas, além de cercear suas ambições artísticas (Otto & Rössler, 2019a, p. 3). Por esse motivo, em 1920, criou-se a "Classe Especial de Mulheres" (*Frauenklasse*) em resposta ao desejo das estudantes (Otto; Rössler, 2019a, p. 3). No mesmo ano, o conselho sugeriu realizar uma separação no processo de admissão, justificando que o público feminino já contava com um número "excessivo de representantes" (Droste, 2006, p. 40).

A divisão de gênero refletia diretamente na organização dos ateliês: os considerados industriais, como vidro, marcenaria e metais, detinham maior prestígio e eram majoritariamente ocupados por homens; enquanto os manuais e tradicionais, como cerâmica, encadernação e tecelagem, eram atribuídos às mulheres por serem vistos como "menos criativos" ou mais decorativos (Simioni, 2010, p. 7).

Após o curso preparatório (*Vorkurs*), as alunas eram direcionadas para esses ateliês femininos. Entretanto, em 1922, a oficina de encadernação foi encerrada. Já em 1923, a oficina de cerâmica passou a vetar completamente a entrada de mulheres, salvo duas exceções alguns anos depois – seu mestre de forma, Gerhard Marcks (1889–1981), e Walter Gropius estavam de acordo: "se possível, não admitir mulheres na Oficina de Cerâmica, tanto por elas quanto pela própria oficina" (Weltge, 1993, p. 37). Quanto à arquitetura, os documentos apontam que nenhuma estudante feminina deveria ser admitida (Droste, 2006). Isso consolidou a oficina de tecelagem como praticamente o único espaço de atuação disponível às mulheres dentro da Bauhaus.

O direcionamento, no entanto, não condizia com os interesses originais das estudantes, muitas das quais ingressavam na Bauhaus com o objetivo de estudar pintura com mestres como Paul Klee (1879–1940) e Kandinsky (1866–1944) (Weltge, 1993). Mesmo com formação prévia em escolas de arte, ensino comercial ou com professores particulares, elas eram impedidas de atuar em áreas consideradas intelectualmente nobres.

Entretanto, as mulheres não se deixaram silenciar. Ao contrário, apropriaram-se dos espaços disponíveis, como foi o caso da oficina de tecelagem, e transformaram restrições em um espaço profícuo para inovação estética e técnica. Nesse ambiente, as tecelãs encontraram formas de expressar sua criatividade, ressignificar o artesanato e dar visibilidade à produção têxtil como campo legítimo de arte e design, tornando-se uma das oficinas mais rentáveis e duradouras da instituição (Weltge, 1993).

O ateliê têxtil na Bauhaus

Apesar da posição secundária a que foi atribuído, o ateliê têxtil desempenhou papel importante para o desenvolvimento na tecelagem no design e nas artes visuais. Com o uso de padrões abstratos e forte presença na produção de tecidos e macramês, o ateliê dialogava com outras oficinas e conquistava espaço entre os consumidores da Alemanha de Weimar (Otto; Rössler, 2019a; Droste, 2006).

Em sua fase inicial, a oficina possuía caráter experimental, e as alunas eram autodidatas, uma vez que nenhuma dominava a técnica. Como não havia um programa pedagógico, muitas buscaram capacitação fora da escola, retornando para compartilhar o conhecimento adquirido. Nesse ambiente, o ateliê mantinha estreita relação com a carpintaria, fornecendo revestimentos para mobiliários (Droste, 2006).

Na cidade de Weimar, a oficina foi inicialmente liderada pela pintora Helene Börner (1899–1967). O espaço de trabalho era totalmente equipado, pois Börner possuía contrato com uma indústria da cidade, o que possibilitou fazer uso dos teares e das instalações em troca de seu trabalho como instrutora (Weltge, 1993).

A oficina era chamada de “técnicas artesanais”, mas como o foco que se encaixava no programa da Bauhaus era sobre tecnologia, passou-se a chamar “tecelagem”. Nesse momento, o trabalho artesanal foi incluído na produção industrial. A gama de produtos desenvolvidos incluíam travesseiros, cobertores e materiais para vestuário, mas também tapeçaria de parede (Menegucci; Da Silva; Paschoarelli, 2011, p. 38).

Gunta Stölzl – ainda como discente, mas já despontando aspectos de liderança – reconheceu que as alunas enfrentavam dificuldades para dominar as técnicas de tecelagem, e acreditava que mecanismos da tecelagem deveriam ser estudados a fundo, não podendo ser dominados apenas intuitivamente, pois à época, a oficina estava voltada à função estética e eram realizados experimentos práticos com fios diversos (Menegucci; Da Silva; Paschoarelli, 2011). Mesmo em um ambiente que valorizava a experimentação, “a verdadeira liberdade diante das restrições depende[ria] da expertise profissional”, assim, a transição estética dos tecidos da Bauhaus não se deu apenas pela “padronização crescente”, mas principalmente pela aquisição de novas habilidades técnicas (Weltge, 1993, p. 52).

Em Dessau, nova sede da escola, o ateliê passou a se alinhar ao design industrial. As produções tornaram-se seriadas, elaboradas por várias estudantes simultaneamente, com experimentações cromáticas e gráficas. Nesse contexto, Klee colaborou diretamente com a oficina, o que possibilitou às alunas a oportunidade de ter aulas com ele, como também de participar de um processo formativo em que a arte se entrelaçava com a técnica. A orientação de Klee manifestava-se sobretudo na ordenação das cores e na aplicação de padrões, conduzindo as estudantes a explorar novas possibilidades visuais e a compreender a estética como parte fundamental da prática artística (Droste, 2006).

A partir de 1925, a estrutura e os conteúdos do curso ficaram sob responsabilidade de Gunta Stölzl, embora sua nomeação como Jovem Mestre (*jungmeister*) tenha ocorrido apenas em 1927. Stölzl foi responsável por introduzir diferentes tipos de tear, além de ensinar técnicas de ligamento, tingimento e aprofundar o domínio dos materiais. Logo, o ateliê evoluiu para um laboratório de experimentação técnica e estética, passando a trabalhar com o tear de *jacquard*, produzindo têxteis em gobelin (Menegucci; Da Silva; Paschoarelli, 2011).

A formação na oficina, que tinha uma duração de três anos e exigia um certificado de aprendizagem, mostrava o rigor do programa (Droste, 2006). Assim, as alunas, ao dominarem o tear manual básico, estavam aptas para abrir seus próprios ateliês artesanais, o que seria uma alternativa empreendedora independente da indústria.

Em 1931, Gunta Stölzl deixa o ateliê, sendo sucedida por Lily Reich (1885–1947), que, sem conhecimentos específicos sobre tecelagem, introduziu o curso "exercícios de combinação de material e cor". O foco passou então à criação de padrões para impressão em tecidos e organização de amostras para empresas (Droste, 2006).

Na mesma época, a ascensão eleitoral dos nazistas levou ao fechamento da Bauhaus em Dessau. Apesar dos esforços do então diretor, Mies van der Rohe (1886–1969), a escola não resistiu, encerrando suas atividades no verão de 1932 e transferindo-se temporariamente para Berlim (Ambler, 2018, p. 82).

Ainda segundo Ambler (2018), o período da Bauhaus em Berlim foi breve e marcado por dificuldades. Reaberta por Mies como instituição independente, contava com poucos docentes, estudantes e oficinas. O ensino sofreu alterações e tornou-se cada vez mais inviável diante do contexto político hostil. Em julho de 1933, os mestres decidiram pelo encerramento definitivo da Bauhaus e de seus ateliês, impondo fim à trajetória da oficina têxtil.

Mulheres, tecelagem e superfícies na Bauhaus

Embora a Bauhaus tenha sido fundada em 1919 sob um manifesto que proclamava a igualdade absoluta entre os gêneros, a prática institucional e o ambiente patriarcal da época relegaram as mulheres a um espaço segregado. Consideradas pelos mestres homens como incapazes de lidar com a complexidade tridimensional da arquitetura, as alunas foram direcionadas para a oficina de tecelagem, estigmatizada inicialmente como uma "classe feminina" associada a artes menores e hobbies domésticos. Contudo, em vez de sucumbirem a essa limitação, as designers transformaram o ateliê têxtil no departamento mais longevo, intelectualmente inovador e financeiramente rentável de toda a instituição, redefinindo as bases do design têxtil moderno e

do que hoje compreendemos como Design de Superfícies (Weltge, 1993). A revolução operada nesse espaço obteve destaque por meio de quatro figuras centrais: Gunta Stölzl, Anni Albers, Benita Koch-Otte e Otti Berger.

A trajetória de Gunta Stölzl ilustra a transição da tecelagem manual em direção à indústria, sendo ela a única mulher a alcançar o cargo de Mestra (*Jungmeister*) na direção de um ateliê na Bauhaus (Weltge, 1993). Nos primeiros anos da escola em Weimar, sob a forte influência do expressionismo de Johannes Itten (1888–1967) e Paul Klee, a produção do ateliê focava em peças únicas que a própria Stölzl descrevia como "quadros feitos de lã", em que a estética pictórica dominava a função estrutural dos tecidos (Smith, 2014, p. 66). Percebendo que o autodidatismo artístico não seria suficiente para atender às demandas do design moderno, Stölzl, acompanhada de Benita Koch-Otte, viajou para Krefeld no início da década de 1920 para estudar tecnologia de fibras e tingimento químico, introduzindo rigor técnico para a oficina (Weltge, 1993).

Com a mudança da escola para Dessau em 1925, Stölzl reorientou definitivamente o ensino para a "construção lógica de estruturas", defendendo o uso do tear manual não como um fim em si mesmo, mas como um laboratório experimental para a posterior produção industrial mecanizada (Smith, 2014, p. 64). Logo, a nova metodologia permitiu deixar de lado o caráter pictórico espontâneo de Weimar em prol da unidade entre mobiliário e têxtil (Weltge, 1993). Um exemplo deu-se com o desenvolvimento de revestimentos para as inovadoras cadeiras de tubo de aço projetadas por Marcel Breuer (1902–1981), denominadas *Wassily* (Smith, 2014).

Para essas cadeiras, Stölzl desenvolveu o *Eisengarn* (Figura 1), um fio de ferro feito de algodão altamente torcido e tratado com parafina, que atuava para além de uma capa decorativa, mas como a própria estrutura de sustentação arquitetônica que suportava o peso do corpo do usuário (Smith, 2014).



Figura 1: Gunta Stölzl, Eisengarn – tecido para estofamento de cadeiras de aço tubular, 1925
Fonte: MUSEUM OF MODERN ART.

Além da inovação material, Stölzl firmou contratos comerciais lucrativos, como o estabelecido em 1930 com a empresa *Polytextil*, que passou a fabricar e vender os tecidos das alunas sob o selo "bauhaus-dessau", garantindo a viabilidade financeira da escola em tempos de grave crise econômica (Weltge, 1993, p. 113).

Apesar de revolucionária, as criações e inovações de Stölzl expõe o silenciamento e a falta de reconhecimento que as tecelãs enfrentavam no cotidiano, evidenciando o que a historiografia contemporânea aponta como um apagamento de gênero e autoria. Se por um lado, a estrutura metálica de Breuer alcançou *status* icônico com sua assinatura, por outro, o assento têxtil, indispensável para o funcionamento e conforto da cadeira, foi relegado às margens, sendo muitas vezes, tratado de forma anônima em registros históricos de design (Smith, 2014). Como observa Weltge (1993, p. 9), os têxteis historicamente desempenharam um papel subalterno de suporte visual: "nota-se a cadeira, mas não o seu revestimento". Além disso, as disputas e ambiguidades de atribuição em acervos museológicos, que alternam o crédito do design desse tecido entre Gunta Stölzl e sua aluna Grete Reichardt (1907–1984), refletem o caráter coletivo do ateliê têxtil, em que o trabalho de fiação e montagem do tear muitas vezes dissolvia a assinatura individual das estudantes na marca corporativa da Bauhaus (Smith, 2014).

Sob a direção técnica de Stölzl, Benita Koch-Otte assumiu um papel importante ao conferir à oficina uma base interdisciplinar, rompendo as barreiras que tradicionalmente restringiam as mulheres ao universo do tear. Antes de ingressar na Bauhaus, Koch-Otte atuava como professora de desenho e, nesse contexto, tornou-se a principal responsável por adaptar as complexas teorias cromáticas de Paul Klee à lógica ortogonal da tecelagem. Com isso, a cor deixou de ser "mero ornamento e passou a constituir um elemento estrutural da própria trama" (Weltge, 1993, p. 58). Durante o período de Weimar, a tecelã buscava enfatizar contrastes de luz e sombra, conforme aprendera com Johannes Itten, ao mesmo tempo em que explorava os experimentos de Klee sobre os efeitos das cores no entrelaçamento de urdume e trama. Sua produção de 1923, marcada por composições abstratas de formas geométricas e cores translúcidas, evidenciava a capacidade de traduzir conceitos pictóricos em soluções inovadoras para o design têxtil (Figura 2).



Figura 2: Benita Koch-Otte, Tapete para quarto infantil, 1923. Fonte: Rossler, P., & Otto, E. Bauhaus Womens: a global perspective. Londres: Herbert Press, 2019b, p. 43.

A atuação de Benita Koch-Otte expandiu-se para a arquitetura de interiores durante a primeira grande exposição da Bauhaus, em 1923. Na casa experimental *Haus am Horn*, espaço concebido como residência-modelo para demonstrar a integração entre os diversos ateliês da escola e considerada "um protótipo da vida moderna", Koch-Otte desenvolveu peças têxteis, e projetou, em colaboração com Ernst Gebhardt, uma cozinha moderna em que a funcionalidade a consagrou como "protótipo histórico da ideia contemporânea de cozinha planejada" (Weltge, 1993, p. 58). Além disso, Koch-Otte foi responsável por aplicar têxteis nas paredes, suavizando a austeridade e a angularidade dos ambientes, contribuindo para que o interior fosse mais bem recebido pela crítica do que o exterior da casa. O espaço racionalizado demonstrava a capacidade feminina de dominar o raciocínio espacial e tridimensional, desafiando os estigmas da época. Após deixar a Bauhaus, Koch-Otte assumiu a direção da oficina de tecelagem na *Burg Giebichenstein*, consolidando um legado pedagógico que influenciaria gerações de designers têxteis na Alemanha (Weltge, 1993).

Se Stölzl e Koch-Otte consolidaram a profissionalização industrial da tecelagem, coube a Anni Albers elevá-la à condição arquitetônica e teórica. Para Albers, tecer era, antes de tudo, um processo de "organização estrutural" de planos flexíveis, concebidos para responder às exigências tecnológicas da nova arquitetura (Smith, 2014, p. xxvi). Sua obra mais significativa na Bauhaus exemplifica essa visão: o projeto final que a conferiu o diploma na escola, desenvolvido em 1929 para o auditório da Escola Sindical ADGB em Bernau (Figura 3). Na ocasião, o arquiteto Hannes Meyer buscava uma superfície capaz de solucionar simultaneamente um complexo problema acústico e luminoso. Em resposta, Albers concebeu um tecido técnico revolucionário, que combinava celofane na face frontal, refletindo a luz, e fios de *chenille* no verso, absorvendo o som (Smith, 2014; Weltge, 1993). As propriedades físicas desse material foram submetidas a testes científicos por empresas de ótica, validando sua eficácia e consagrando a superfície têxtil como uma verdadeira parede ativa e tecnológica.

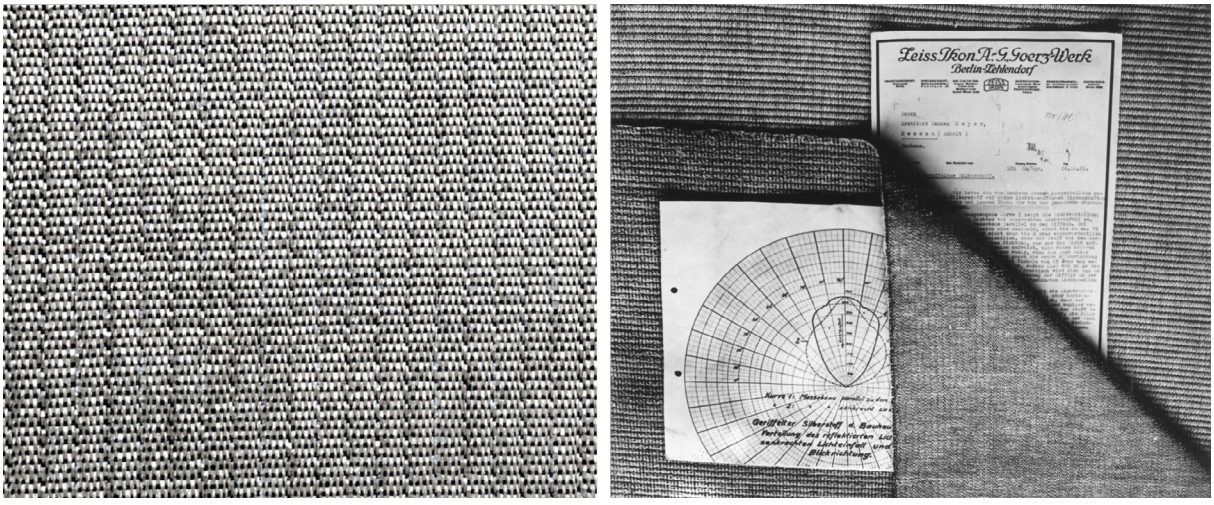


Figura 3: Anni Albers, material de revestimento de parede com propriedades de absorção sonora. acompanhado de um diagrama que indica a reflexão da luz para Auditório da Bundesschule em Bernau, Alemanha, 1929.
Fonte: MUSEUM OF MODERN ART.

Além de sua contribuição material, Albers tornou-se uma das maiores teóricas do design têxtil. Fascinada pelos têxteis andinos pré-colombianos, a tecelã percebeu que, em culturas antigas como a pré-colombiana, o entrelaçamento dos fios não se limitava a uma função estética ou utilitária: constituía um código estrutural rigoroso, capaz de substituir a linguagem escrita e de

atuar como forma de comunicação. Após emigrar para os Estados Unidos com o fechamento da Bauhaus, publicou obras seminais como *On Weaving* (1965), onde teorizou as origens conjuntas da textura, da estrutura e do texto.

A premissa de Albers, de que o tecido deveria ser olhado sob o mesmo ponto de vista contemplativo, elevou a tecelagem ao *status* legítimo de obra de arte, desafiando as barreiras existentes entre arte e artesanato. O trabalho da tecelã obteve maior notoriedade, quando, em 1949, se tornou a primeira artista têxtil a receber uma exposição individual no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), abrindo caminhos inéditos para o meio têxtil nos espaços expositivos (Weltge, 1993).

Apesar de alcançar conquistas marcantes, a trajetória de Anni Albers também expõe seu próprio apagamento dentro da história do design, já que seu nome frequentemente permaneceu eclipsado pela fama de seu marido, o pintor e professor Josef Albers (1888–1976). Enquanto Josef alcançou um *status* consagrado pelo sobrenome "Albers", Anni quase sempre precisava do prenome para demarcar seu gênero, sendo muitas vezes reduzida no meio artístico à condição de "esposa de Albers que também era tecelã" (Smith, 2014, p. 167). Ciente do persistente preconceito contra o trabalho manual com fios, Anni costumava repetir, ironicamente, um lema que sintetizava a hierarquia artística de sua época: "se está no papel, é arte; se está no tecido, é artesanato" (Idem, p. 167).

Fechando esse ciclo de inovações, Otti Berger foi responsável por teorizar a experiência sensorial das superfícies e lutar pelo reconhecimento autoral feminino na indústria de massa. Assumindo tarefas pedagógicas na oficina a partir de 1931, Berger contrariou a hegemonia puramente visual e ótica do modernismo através de seu influente ensaio-manifesto *Stoffe im Raum* (Tecidos no Espaço, 1930). Nele, Berger argumentava que "o tátil no tecido é o primário" e que a estrutura de um material precisava ser compreendida essencialmente através do toque, de modo que "[Berger] frequentemente apontava para uma reciprocidade entre elementos ópticos e táteis nos objetos tecidos e em seu funcionamento no espaço" (Smith, 2014, p. 84). Para aplicar essa pedagogia, desenvolveu o *Tasttafel* (Painel Tátil) (Figura 4), onde tecia com diferentes fios, como seda, raiom, veludo e metal, cruzados com cores vibrantes, a fim de estudar cientificamente como a textura e o brilho alteravam a percepção humana (Rossler; Otto, 2019b).



Figura 4: Otti Berger, "Tasttafeln" (painel tátil), do curso preliminar de László Moholy-Nagy, 1928. Fios sobre malha de arame, com cartões de papel colorido aplicados. Fonte: Rossler, P., & Otto, E. Bauhaus Womens: a global perspective. Londres: Herbert Press, 2019b, p. 91.

Sua investigação sensorial traduziu-se por meio da constante exploração de matérias-primas alternativas. Em 1932, desenvolveu um tecido que utilizava celofane; no ano seguinte, criou uma cortina translúcida para as janelas da casa *Landhaus Schminke* (projeto referencial da arquitetura moderna alemã projetado pelo arquiteto Hans Scharoun) que promovia o cruzamento de fios de *kapok* e *chenille*, unindo as sensações táteis de aspereza e suavidade a um efeito óptico cintilante (Smith, 2014).

Berger também sistematizou a engenharia da trama criando o *Bindungslehre*, um manual de ensino que unia o desenho técnico estrutural a amostras físicas de tecidos, provando o cálculo matemático envolvido na tecelagem (Smith, 2014). Para além da sala de aula, sua contribuição foi política e profissional: recusando o papel imposto de "artesã anônima", Berger reivindicou o registro de patentes de suas invenções, a exemplo do *Möbelstoff-Doppelgewebe*, um tecido duplo de alta resistência feito de crina artificial impermeável para estofamentos de trens e aviões, exigindo às indústrias parceiras a estamparem suas iniciais minúsculas "o.b." nos mostruários, reivindicando, de forma pioneira, o *status* inegociável de "autora-inventora" para a mulher no design industrial (Smith, 2014, p. 120).

Ao transformar o tear em campo de experimentação interdisciplinar, essas mulheres para além de responderem às demandas da modernidade industrial, conseguiram expandir os limites do design para a arquitetura, forma de organização espacial e experiência sensorial. Nesse processo, as mulheres da Bauhaus não apenas desafiaram os estigmas de gênero de sua época, mas inscreveram suas contribuições como fundacionais para a história das artes visuais e do design.

Através do estudo sensível da matéria, da transição entre a superfície que apenas reveste o móvel e aquela que estrutura fisicamente o produto, e do desenvolvimento de soluções feitas para interagir com o usuário e o espaço, Stölzl, Koch-Otte, Albers e Berger demonstraram que a superfície vai além de ser considerada somente um acabamento decorativo, tornando-se uma tecnologia que é, muitas vezes, indissociável de sua própria estrutura.

Conclusão

Ao revisitar a atuação das mulheres na Bauhaus, especificamente na oficina de tecelagem, este estudo contribui para a reconstrução de uma memória coletiva que por muito tempo foi silenciada e muitas vezes desvalorizada pela história da arte e do design. Em um contexto institucional que, apesar de se declarar a frente de seu tempo e igualitário, reproduzia padrões excludentes e hierarquias de gênero, as tecelãs conseguiram enfrentar essas limitações e afirmar a legitimidade de suas produções de maneira determinante para o desenvolvimento técnico e conceitual da arte e do design têxtil na atualidade.

Mais do que responder às necessidades produtivas da Bauhaus, elas desafiaram hierarquias de gênero e redefiniram o estatuto da tecelagem, deslocando-a de uma posição periférica para o centro da prática artística e do design. O trabalho dessas mulheres demonstrou que o têxtil podia ser simultaneamente estrutura, superfície tecnológica e campo teórico, antecipando debates sobre interdisciplinaridade, materialidade e autoria que ainda ressoam na história da arte e do design contemporâneo

Assim, ao reconstruir essa memória coletiva, não apenas se reconhece a relevância de suas contribuições, mas também se evidencia que a modernidade foi moldada por gestos de resistência e inovação vindos justamente do espaço que lhes fora imposto como *excludentes*. A oficina de tecelagem da Bauhaus, conduzida por essas mulheres, inaugurou um novo paradigma para o design têxtil e para o que hoje compreendemos como Design de Superfícies, reafirmando que o protagonismo feminino é indissociável da história da arte e do design do século XX.

Referências

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

BUCKLEY, C. **Design no patriarcado**. Tradução de Mariana Delfini. Apresentação de Bibiana Oliveira Serpa. São Paulo: Clube do Livro do Design; Porto: Bikini Books, 2025.

CAMPI, I. ¿El sexo determina la historia? Las diseñadoras de produto. Un estado de la cuestión. *In*: Isabel Campi (Ed). **Diseño e historia**. Tiempo lugar y discurso. México DF: Editorial Designio, 2010.

CARNEIRO, Luciane do Prado; APARECIDA DO BEM, Natani; SANTOS, Rodrigo; MENEZES, Marizilda dos Santos. Design têxtil e as mulheres nas escolas Bauhaus e Vkhutemas: contributo para o design contemporâneo. **Projetica**, Londrina, v. 16, n. 3, p. 1–21, 2025.

DROSTE, M. **Bauhaus, 1919–1933**. Londres: Taschen, 2006.

MENEGUCCI, A. M.; DA SILVA, D. A.; PASCHOARELLI, L. C. **Bauhaus e a Institucionalização do design**: reflexões e contribuições. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.

OTTO, E.; RÖSSLER, P. Bauhaus Bodies: Gender, Sexuality, and Body Culture *In*: **Modernism's legendary art School**. Londres: Bloomsbury Academic, 2019a.

OTTO, E.; RÖSSLER, P. **Bauhaus women**: a global perspective. Londres: Herbert Press, 2019b.

SCHNEIDER, B. **Design – uma introdução**: o design no contexto social, cultural e econômico. 1. ed. São Paulo: Editora Blücher, 2010.

SIMIONI, A. P. C. Bordado e transgressão: questões de gênero na arte de Rosana Paulino e Rosana Palazyan. **Proa, Revista de Antropologia e Arte.** Campinas, v. 2, p. 1–20, 2010. Disponível em: https://econtents.sbu.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/16429/11183. Acesso em: 10 mar. 2026.

SMITH, T'Ai. **Bauhaus weaving theory**: from feminine craft to mode of design. Saint Paul: University of Minnesota Press, 2014.

WEBER, N. F. **Anni Albers.** Londres: Phaidon Press, 1999.

WELTGE, S. E. **Women's work:** textile art from the Bauhaus. São Francisco: Chronicle Books, 1993.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) que permitiu a realização desta pesquisa.

Sobre as autoras

Francine Ferreira de Nardi Golia é doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design da Universidade Estadual Paulista (FAAC/UNESP), Campus de Bauru, onde atua como bolsista CAPES. É mestra em Comunicação pela FAAC/UNESP (bolsista CAPES/FAPESP), bacharela e licenciada em Artes Visuais (bolsista FAPESP), e bacharela em Relações Públicas pela mesma instituição. É integrante do grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq). Desenvolve pesquisas na área de Design, na linha de Planejamento de Produto, com ênfase em arte têxtil, poéticas têxteis, história do design e das artes, exposições culturais e inovações pedagógicas.

E-mail: francine.golia@unesp.br
Lattes: http://lattes.cnpq.br/8256593159618996
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-1187-5238

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte é artista visual e professora do Departamento de Artes e Representação Gráfica da Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design (FAAC) da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Bauru. Atua no curso de graduação em Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Design, do qual também é vice-coordenadora. Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1991), mestrado em Comunicação e Poéticas Visuais pela FAAC/UNESP (1998), doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP, 2004) e pós-doutorado pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL), realizado com bolsa FAPESP (2020). É líder do grAVA – Grupo de Pesquisas Poéticas em Artes Visuais (CNPq).

E-mail: joedy.bamonte@unesp.br
Lattes: http://lattes.cnpq.br/3926126789184059
Orcid: https://orcid.org/0000-0002-9519-624X