

Erica Tietze-Conrat (1883-1958) e o Erotismo na História da Arte escrita por mulheres

Daniela Pinheiro-Machado Kern, Univ. Federal do Rio Grande do Sul

Uma das primeiras historiadoras da arte profissionais do século XX, formada pela Universidade de Viena e única aluna mulher de Franz Wickhoff (1853-1909), grande representante da Escola de Viena de História da Arte, Erica Tietze-Conrat surpreende pela amplitude de interesses em suas pesquisas. Além de pesquisar desenhos venezianos do Renascimento e de ser uma especialista na obra de Dürer, Erica Tietze-Conrat escrevia sobre variados assuntos e períodos, inclusive sobre arte moderna. Para as mulheres de sua geração que optam pela carreira em história da arte as opções ainda eram poucas. Além das barreiras institucionais – apenas depois da Segunda Guerra Mundial haverá professora titular de história da arte na Universidade de Viena –, havia as barreiras simbólicas de toda ordem, como falta de estímulo da família, para citar apenas a mais comum. Uma barreira ainda pouco discutida é justamente o conteúdo erótico de grande número de obras de arte. Tendo em vista tal dado, seria essa área adequada para mulheres? Como historiadoras da arte mulheres abordariam essa questão no começo do século XX, quando as portas das instituições ainda estavam fechadas para seu trabalho e havia a necessidade premente de ampliar as áreas de atuação feminina, e ao mesmo tempo de reiterar sua grande capacidade profissional? Para compreender esse cenário e, sobretudo, para investigar como historiadoras da arte desse período poderiam abordar obras eróticas, Erica Tietze-Conrat se apresenta como um exemplo privilegiado, pois atuava em Viena, onde o movimento feminista tinha muita relevância, as artistas mulheres contavam com associação própria e o erotismo na arte se faz sentir com força nas obras dos Secessionistas, e muito especialmente nas de Klimt, Kokoschka e Schiele. Ilse Conrat, irmã de Erica, era conhecida escultora. Além de ser uma das organizadoras da pioneira exposição retrospectiva de 1910, *A arte da mulher*, que ocorreu na Secessão, em Viena, e foi resenhada por Erica, produziu algumas obras de forte teor erótico, como *O cabelo molhado*, de 1900-1901 (Fig. 1).

Erica também conhecia, muito provavelmente, as obras de outra escultora vienense, Teresa Ries, como *A sonâmbula*, de 1894, em mármore, que retrata uma jovem sonâmbula com os seios parcialmente encobertos. Ries, como ressalta Julie Johnson, tinha interesse pela questão do erotismo na arte, como deixou claro em alguns momentos, a exemplo de sua autobiografia: “Ries ela mesma se interessava no relacionamento entre modelo e artista, e discutia o papel do erotismo e da sublimação em sua autobiografia” (JOHNSON, 2012, p. 221). Outra obra sua com forte conteúdo erótico é a escultura *Penélope*, de cerca de 1912 (Fig. 2). Para Johnson (2012, p. 228), trata-se de uma “representação abertamente sexual”.



À esquerda: Fig. 1. Ilse Conrat, *Cabelo Molhado*, 1900-1901 / À direita: Fig. 2. Teresa Ries: *Penelope*, 1912

Dito de outro modo, Erica Tietze-Conrad atuava em um meio artístico no qual era produzida uma boa quantidade de obras de arte moderna com conotação erótica, e em que esse aspecto das obras era discutido de modo relativamente aberto, mesmo por mulheres. Claro que Viena em 1900 constituía-se, do ponto de vista artístico, ambiente bem mais arejado do que o que encontraremos em boa parte das capitais europeias ao longo de todo o século XIX. Para uma mulher crítica de arte no século XIX, por exemplo, não seria de bom tom tratar desse tipo de tema. Wendelin Guentner, por exemplo, chama a atenção para tal julgamento ao abordar a reação da crítica de arte Claude Vignon a uma escultura *La toilette d'Atalante*, de Pradier, de quem havia sido aluna. A citação é algo longa mas merece leitura:

“Há tanto em um drapeado! Tantos pensamentos severos ou loucos, castos ou voluptuosos!” [...] Não está claro o quanto sua emotiva evocação do que os drapeados e sua colocação em um nu feminino podem trazer à mente – incluindo prazer voluptuoso – expressava sua própria resposta ou o olhar masculino sobre o nu feminino que ela pode ter aprendido no estúdio de Pradier. Independente disso, tal comentário sem dúvida estaria ausente do ensaio se ela tivesse assinado o seu próprio nome, pois para uma mulher não apenas expressar tais sentimentos de sensualidade em

público mas fazer isso em um texto público com uma ampla audiência teria sido acusado de imodéstia por muitos e provavelmente pela maioria dos seus leitores (GUENTNER, 2013, p. 145).

Ainda no século XIX é bem sabida, agora por parte das mulheres artistas, a dificuldade que enfrentavam no acesso a modelos nus, como ressalta Filipa Vicente:

Por detrás destas razões práticas, assim como de motivos mais abstractos, encontra-se a questão do nu, com todas as suas implicações sexuais. Considerava-se que homens e mulheres não podiam estar perante um modelo nu na mesma sala, mas, ao mesmo tempo, também não era considerado apropriado que um grupo de mulheres artistas sozinhas pudesse exercitar a sua técnica perante um corpo desnudo, masculino ou feminino. A presença das mulheres transformava um tema clássico da arte num corpo sexualizado, despido da conotação artística que o protegia de um olhar que não o estético (VICENTE, 2012, p. 141).

Por outro lado, é no século XIX que a sexualidade feminina começa a ser publicamente discutida por mulheres, como reforça Elaine Showalter: “No entanto, um pequeno grupo de novas mulheres também estava começando a defender abertamente a realidade e a importância da sexualidade feminina” (SHOWALTER, 1993, p. 70). Eram mulheres como Elizabeth Cady Stanton, que defendia a “naturalidade do desejo sexual feminino” (SHOWALTER, 1993, p. 70). Ou Eleanor Marx, que conduziu algumas pesquisas sobre sexualidade feminina. Todas elas “lutaram por um futuro de desejo mútuo” (SHOWALTER, 1993, p. 70). Alexandra Kolontai, em *O amor e a nova moral*, de 1921, reivindica que as nuances da atividade sexual da mulher sejam melhor compreendidas pelo homem:

Acostumado com as carícias submissas e forçadas, nem sequer tenta compreender a múltipla atividade a que se entrega a mulher amada durante o ato sexual. Esse tipo de homem não pode perceber os sentimentos que desperta na alma da mulher. É incapaz de captar seus múltiplos matizes (KOLONTAI, 2011, p. 31-32).

E a artista Paula Modersohn Becker não se furtou mesmo, como nos lembra Germaine Greer (1979, p. 50) a realizar um autorretrato em que aparece nua, e do qual uma leitura com alguma conotação erótica não está descartada. Rilke compôs um *Requiem* para Paula, provavelmente falando desse mesmo autorretrato: “E finalmente você viu a si mesma como fruto, tirou suas roupas, e carregou aquele *self* para diante do espelho, deixou-o diante de seu olhar; que permaneceu amplo, frontal, e não disse: *Essa sou eu*; não, mas *esta é*”.

É nesse cenário de ampla conscientização sexual e de interesse por sexo, nudez e erotismo que escreve Erica Tietze-Conrat. Ainda que tenha se especializado em desenhos do Renascimento italiano, escreveu sobre arte de vários períodos, e mesmo sobre arte moderna. Para perceber brevemente de que modo lida com a

questão do erótico, e delinear as estratégias críticas e historiográficas adotadas por ela para tratar desse tema, selecionei sua análise de quatro obras: *A moça e o porco-espinho*; *Tarquínio e Lucrecia*, de Ticiano; estátuas de bronze de Josef Humplik e *O beijo*, de Munch.

Erica Tietze-Conrat não se furta de fazer comentários sobre questões eróticas em seu caudaloso e já publicado diário pessoal:

30.IX.1923 No Casino de Paris uma Revista, Rubens, Toilettes, Chapéus - os mais estúpidos costumes sentimentais u. d. apresentação mais fabulosa. Como destaque sempre a mulher nua - que com os seios macios que para mim sempre tem algo de casto, mesmo aqui neste ambiente (CARUSO, 2015, p. 111).

Ao comentar o Cassino de Paris, destaca o ponto alto, a aparição de uma mulher nua, e faz uma observação sobre os seios (“os seios macios que para mim sempre têm algo de casto”). Nos artigos, no entanto, seus comentários sobre nudez e erotismo podem assumir diferentes coloridos. Em *Kupferstiche als Deutungs-behelfe für Skulpturen (Gravura como auxílio na interpretação para escultura)*, artigo de 1916 sobre um relevo e um vaso, Tietze-Conrat contesta a interpretação que Julius Schlosser faz de um vaso de Christoph Gandtner em que uma mulher nua está sentada sobre um ouriço, por ela assim descrito: “É um recipiente de bebida na forma de uma mulher nua, sentada em um ouriço segurando em uma mão uma cornucópia de frutas (com uma tampa removível), na outra um objeto irreconhecível” (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 73). Para Schlosser trata-se da alegoria da paciência. Tietze-Conrat duvida: “Mas como se pode explicar a nudez da Paciência, e essa é uma configuração surpreendente: a maior parte das alegorias está vestida; quando a cobertura cai, deve haver uma razão, como beleza, claridade, verdade. O que tem a nudez a ver com Paciência? É melhor que abandonemos o conceito de alegoria” (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 74). A inusitada nudez da mulher que roça a vagina dolorosamente sobre um ouriço (Fig. 3) é uma configuração forte, agressiva demais para ser lida como paciência, e é isso que Tietze-Conrat procura, desabridamente, deixar claro, abrindo a porta para um potencial significado lascivo da obra, como se depreende da imagem gravada: “se os atributos nas mãos da mulher [...] podem ou não reforçar o significado lascivo deve ser deixado em aberto” (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 74).



À esquerda: Fig. 3. Gravura Mulher sobre o Ouriço. / À direita: Fig. 4. Josef Humplick, Figura sentada, desenho preparatório.

Em outro texto, sobre as estatuetas de bronze de Josef Humplick, de 1921, Erica Tietze-Conrat lançará um olhar estetizante sobre as estatuetas nuas do artista. Em sua análise predominantemente formal e composicional a nudez não será tematizada, mesmo quando o desenho preparatório de uma das estatuetas que comenta, a *Figura sentada*, deixa à mostra o sexo da modelo (Fig. 5):

O mesmo se aplica à *Figura sentada*; está sentada em uma pose a olhar, que, no entanto, permite que o modelo se expanda indefinidamente, sem qualquer aborrecimento. Ela não sente seu corpo, porque abre subitamente uma perna e suporta a outra, cada uma achando apoio confortável e suporte adequado (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 196).

Trata-se do olhar não sexualizado para a obra de arte ao qual Vicente (2012) já havia se referido. Já em seu artigo sobre o *Tarquínio e Lucrecia de Ticiano*, de 1920 (Fig. 4), o que Tietze-Conrat destaca é a violência sexual da cena, o momento escolhido pelo pintor, o da resistência de Lucrecia ao iminente estupro:

Quando Sexto Tarquínio, tentado pela beleza e não menos pela reconhecida castidade de Lucrecia, atacou-a com uma adaga na mão, a nobre mulher não se retirou e desprezou a morte diante da pureza preservada. Somente quando ele a ameaçar, ele colocará uma escrava assassinada nua entre os mortos (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 147).



Fig. 5. Ticiano, Tarquínio e Lucrécia, 1570, óleo sobre tela.

Essa violência é também analisada em termos composicionais, como lemos a seguir:

[...] todo movimento do homem está preso em um contra-movimento da mulher, sua ânsia em sua defesa. Mas já está claro a partir dos meios formais de expressão, pois seu poder quer prevalecer: sua cabeça se projeta sobre o eixo central e agarra sua mão, e como um grito desamparado, o braço dela sobe ao topo (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 148).

Tietze-Conrat descreve ainda, em termos de colorido, a aparência tentadora de Lucrécia, em amarelos e brancos, bem como sua roupa de baixo, e o seu rubor diante do ataque que sofre.

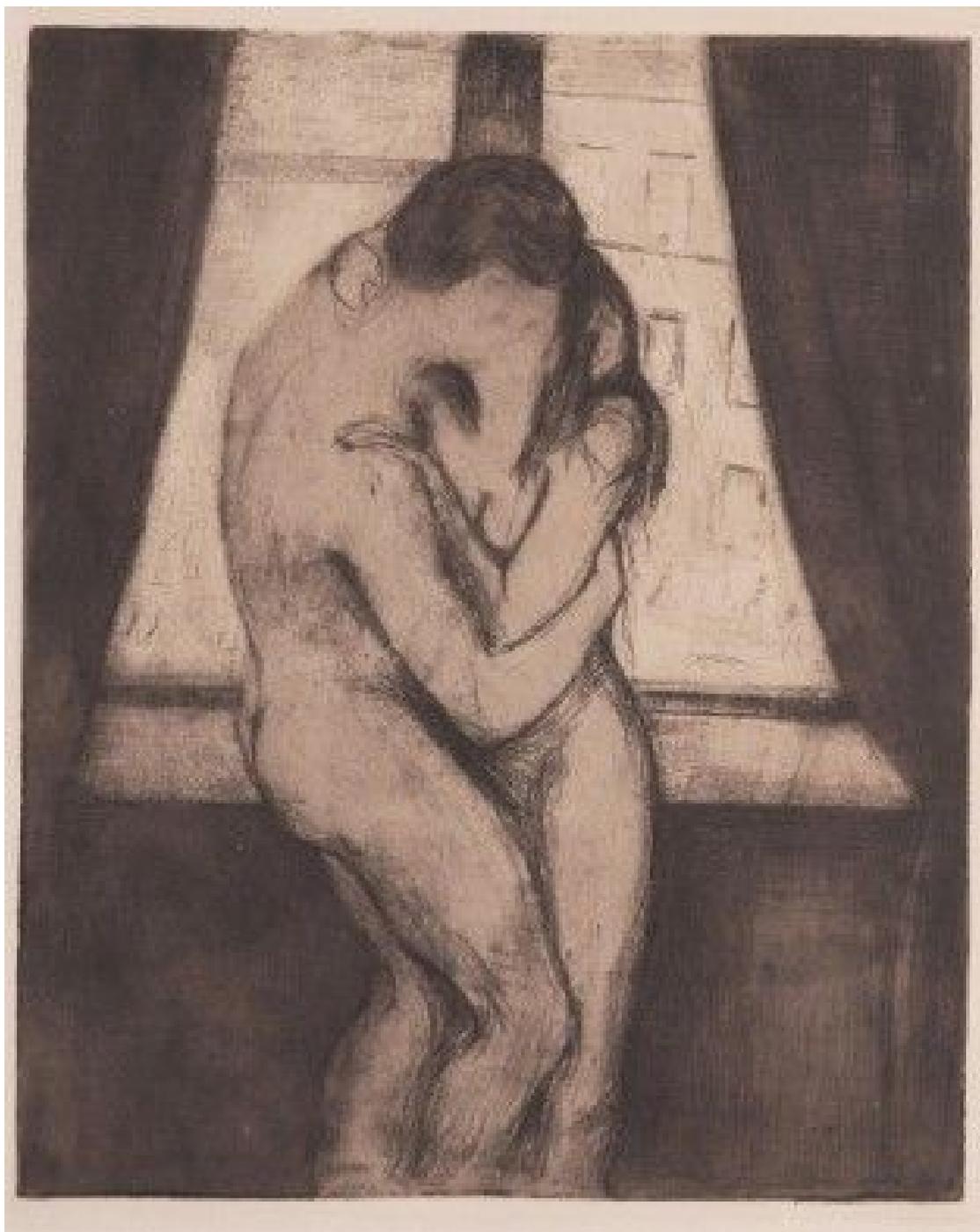


Fig. 6. Munch, O Beijo, gravura em metal, 1895

No último artigo escolhido, sobre Munch, de 1924, Tietze-Conrat faz uma análise simpática da gravura intitulada *O Beijo*, de 1895 (Fig. 6), tema que já rendera uma pintura do artista em 1892:

Um homem e uma mulher em abraço próximo em pé na frente da janela fechada, do lado de fora é a rua. O contraste [...] entre o solitário e o aberto, tantas vezes sentido pela entrada lírica de Rembrandt na escuridão da porta da frente e no dia da aldeia, foi trabalhado aqui com todas as poderosas associações de um homem do presente, um homem do

nosso tempo. A doçura do sigilo, que é um traço fundamental do erotismo, está nele. O constrangimento de ser surpreendido - os amantes não temem, mas o espectador que vê a rua fica mais atraído (TIETZE-CONRAT, 2007, p. 228).

Se com a análise de Tarquínio e Lucrécia Tietze-Conrad destaca características iconológicas e composicionais da cena que antecede o estupro, aqui se trata da iconologia e composição do amor erótico, alimentado pelo ambiente íntimo e recluso e pela postura dos amantes. Mesmo sendo da primeira geração de historiadoras da arte formadas pela Universidade de Viena, procurei evidenciar, através dos variados exemplos escolhidos, tanto o quanto Erica Tietze-Conrad estava conectada com o ambiente de discussões sobre sexo e erotismo em sua época e o quanto não se furtou de tratar desses temas, de modos diversos, sempre que necessário para a compreensão de uma obra de arte.

Referências bibliográficas

CARUSO, Alexandra (Hg.). *Erica Tietze-Conrat Tagebücher*. Mit Geleitworten von Edward Timms und David Rosand. Band I: Der Wiener Vasari (1923–1926). Wien: Böhlau Verlag, 2015.

GREER, Germaine. *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*. New York: Farrar Strauys Giroux, 1979.

GUENTNER, Wendelin. Claude Vignon's Salon de 1850-51: Dialogues of Art and Ideology. In: GUENTNER, Wendelin (org.). *Women Art Critics in Nineteenth-Century France*. Vanishing Acts. Newark: University of Delaware Press, 2013. p. 141-172.

JOHNSON, Julie M. *The Memory Factory: the forgotten women artists of Vienna 1900*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2012.

KAHR, Madlyn Millner. Erica Tietze-Conrat (1883-1958): productive scholar in Renaissance and Baroque Art. In: SHERMAN, Claire Richter; Adele M. Holcomb (orgs.). *Women as Interpreters of the Visual Arts, 1820–1979*. Westport, CT: Greenwood, 1981. p. 301-326.

KOLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a moral sexual*. 2. Ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

SHOWALTER, Elaine. *Anarquia sexual: sexo e cultura no fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco. 1993.

TIETZE-CONRAT, Erica. Bronzestatuetten von Josef Humplik. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958*. Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 194-198.

TIETZE-CONRAT, Erica. Edvard Munch. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958*. Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 224-235.

TIETZE-CONRAT, Erica. Kupferstiche als Deutungs-behelfe für Skulpturen. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958*. Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 68-74.

TIETZE-CONRAT, Erica. Tizians Tarquinius und Lucretia. In: TIETZE-CONRAT, Erica. *Die Frau in der Kunstwissenschaft, Texte 1906-1958*. Wien: Schlebrügge Editor, 2007. p. 146-149.

VICENTE, Filipa L. *A arte sem história: mulheres e cultura artística (séc. XVI-XX)*. Lisboa: Babel, 2012.