

Neue Frau e a Representação Feminina nas Pinturas de Lotte Laserstein entre 1927 e 1933

*Neue Frau and Female Representation in Lotte
Laserstein's Paintings between 1927 and 1933*

Lara Casares Rivetti*

Recebido em
31/08/2026

Aprovado em
24/09/2026

*Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES, onde realizou pesquisa sobre artes plásticas e cultura de massas na Alemanha da República de Weimar. Estágio de pesquisa realizado na Humboldt-Universität zu Berlin, na Alemanha, entre abril e setembro de 2024, com apoio da CAPES/Print. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2019) com pesquisa sobre a obra do artista Antonio Dias nos anos de 1960 e 1970, também financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior/CAPES. Possui bacharelado em Letras - Linguística pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP, 2015). Foi assistente editorial da Revista *Ars* entre 2019 e 2021 e editora assistente do mesmo periódico entre 2021 e 2023. Atua como preparadora, revisora e tradutora. Publicou traduções de textos de Robert Morris, Kaira Cabañas, Martin Jay e Anne Lafont (este, em parceria com Liliane Benetti).

Como citar:

Casares Rivetti, L. (2026). Neue Frau e a Representação Feminina nas Pinturas de Lotte Laserstein entre 1927 e 1933. *Imagem: Revista de História da Arte*, 8(1), e22932. <https://doi.org/10.34024/ktfg5v20>

Resumo:

A partir principalmente da obra de Lotte Laserstein realizada entre 1927 e 1933, mas também de outros artistas atuantes durante a República de Weimar, este texto tem como propósito analisar a *neue Frau* (nova mulher), uma espécie de categoria social que, surgida à época, endereçava as então recentes mudanças nos papéis sociais de gênero naquele contexto. Apresentaremos os sentidos que tal imagem carregava, num momento em que posições ideológicas distintas, e muitas vezes dissonantes, disputavam espaço no imaginário da época. Em seguida, examinaremos como aquela figura aparece nas artes plásticas do período, com ênfase nas diferenças que lhe são legadas a partir de um olhar fundado nas experiências sociais masculina e feminina. Finalmente, buscaremos articular esse debate às cenas de ateliê de Laserstein, que compõem um subconjunto de trabalhos criado naquele intervalo no qual a artista questiona as estruturas de poder no campo da arte.

Palavras-chave:

Lotte Laserstein

Neue Sachlichkeit

Pintura alemã

Papéis de gênero

República de Weimar

Abstract:

Based mainly on the work by Lotte Laserstein from 1927 to 1933, but also considering other artists active during the Weimar Republic, this text aims at analyzing the *neue Frau* (New Woman), a social category which arose by that time and addressed the then recent changes regarding gender social roles that took place in that context. We will present the meanings behind that image, in a moment when distinct—and even dissonant—ideological positions struggled for the dominance of the time's imaginary. Then, we will examine how that image presents itself in the visual arts during that period, emphasizing the differences in perspective presented by both male and female social experiences. Finally, we seek to articulate this debate to Laserstein's studio paintings, which form a subgroup of works developed in that period that questions the power structures established within the art field.

Keywords:

Lotte Laserstein

Neue Sachlichkeit

German Painting

Gender Roles

Weimar Republic

Neue Frau e a Representação Feminina nas Pinturas de Lotte Laserstein entre 1927 e 1933

Introdução

O contexto social e cultural da Alemanha da República de Weimar (1918-1933) é assinalado pela produção, circulação e pelo consumo de imagens em ritmo vertiginoso. Múltiplas edições de jornais eram anunciadas diariamente pelas ruas dos centros urbanos do país; revistas ilustradas eram amplamente consumidas pelo público leitor e abrangiam os mais variados temas e distintas condições de impressão, incluindo desde títulos organizados por grandes editoras e com tiragens consideráveis até iniciativas independentes, como publicações satíricas de teor político ligadas a grupos de esquerda. A fotografia se estabelecia, em definitivo, não apenas no rol de práticas artísticas, mas também como língua franca da mídia impressa e dos anúncios publicitários – este, um domínio que adquiriu renovado ânimo na Alemanha a partir de meados de 1923 (Ward, 2001), inclusive, intimamente conectado a esse circuito de imagens e alimentado pelo vocabulário visual desenvolvido à época não só na fotografia, mas também em esferas como a tipografia. O cinema ocupava um lugar de destaque na vida social de Weimar e constituía uma experiência coletiva, muitas vezes tornada espetáculo, comum aos grandes centros urbanos, onde uma audiência fiel encontrava nessa linguagem uma das formas mais populares de entretenimento.

Era uma espécie de “fome de imagens” que assinalava a experiência moderna alemã daqueles anos, conforme definiu Jan Tschichold (2012, p. 111). Mas a relevância desses domínios que faziam circular uma profusão de imagens nos anos de Weimar não se resume à sua prodigalidade ou a uma espécie de onipresença; estas, na verdade, são produto da avidez, prontamente diagnosticada por Tschichold, com que tais produtos comerciais eram demandados e consumidos na Alemanha daqueles anos. A substância mais significativa de tal fenômeno, na verdade, pode ser encontrada no tanto que ele se instaura enquanto campo, verdadeiramente, de expressão de uma esfera pública, local em que as disputas e negociações sociais vinham à tona e eram constantemente endereçadas, retrabalhadas, cristalizadas ou colocadas em xeque.

Enquanto domínio de disputas, a mídia impressa contribuía, como se disse, para sedimentar ou reconfigurar certas percepções socialmente compartilhadas, e

um dos *topoi* mais amplamente debatidos na sociedade alemã daquela época era a figura feminina e os novos papéis sociais então desempenhados pelas mulheres, especialmente conforme cristalizados sob a personagem da *neue Frau* (nova mulher, em português),¹ que estampava inúmeras páginas de revistas e jornais e aparecia em diversos filmes da época. Conforme veremos adiante, essa imagem condensava uma série de paradoxos que rodeavam a sociabilidade feminina e a construção de sua representação na mídia e nas artes do período, paradoxos estes centrados sobretudo no conflito entre a conquista, por parte das mulheres, de maior liberdade, autonomia e participação na esfera pública e uma certa ansiedade que esses novos modelos provocavam em suas contrapartes masculinas.

Não parece insignificante, portanto, que a obra de Lotte Laserstein tenha se concentrado, entre 1927 e 1933, na representação de figuras femininas. É certo que a artista já demonstrava, desde os anos de sua formação, na década de 1910, em Berlim, especial interesse pelo gênero do retrato, que dispõe de centralidade em toda sua trajetória, mas não é trivial que, naquele curto período, ela tenha decidido voltar-se, quase exclusivamente, a pinturas protagonizadas por mulheres. Em grande medida, portanto, seu trabalho do final dos anos 1920 endereça diretamente a construção pública de uma determinada imagem do feminino que era constantemente negociada, a partir de visões não raro antagônicas, na mídia impressa e nos produtos de uma cultura de massas de Weimar.

Sua obra se via atravessada não apenas pelas contradições que assinalavam a experiência social feminina dos anos 1920 e início dos 1930 na Alemanha, conforme iremos discutir, mas também por tantas outras: gestada no seio da experiência social moderna da República de Weimar, a representação feminina nas imagens de Laserstein, além de se distanciar daquela feita por seus pares masculinos, também apresenta diferenças significativas – ainda que intercaladas com importantes pontos de contato – em relação às artistas que lhe foram contemporâneas, como é o caso de Hannah Höch e Jeanne Mammen. Além disso, sua prática se desenvolve à luz de preocupações tipicamente weimarianas a respeito da objetividade, ao mesmo tempo que desenvolve temas e procedimentos provenientes da tradição da pintura, decisivamente presentes na fatura pictórica de sua obra. Finalmente, sua trajetória ilustra, talvez de modo exemplar, os paradoxos a que as mulheres estavam submetidas em sua busca por legitimação institucional e reconhecimento

1 Daqui em diante, usaremos o termo em português e italicizado para designar que se trata especificamente desse fenômeno social.

pela via das Academias de Belas Artes, a partir da segunda década do século XX, quando o acesso a essa formação lhes foi concedido na Alemanha.

O período escolhido como foco deste texto obedece não apenas à detecção da prevalência de imagens de mulheres na obra de Laserstein, mas também corresponde ao intervalo em que a artista se lança, em definitivo, ao trabalho artístico independente. Isto é, tendo frequentado a Academia de Belas Artes de Berlim (*Akademische Hochschule für die bildenden Künste*), fato ao qual voltaremos adiante, Laserstein viveu, em 1927, uma espécie de marco em sua carreira, quando encerrou em definitivo seus estudos, primeiro no curso regular e, sem seguida, uma formação complementar (*Meisterschule*) sob orientação de Erich Wolfsfeld, de quem era uma espécie de pupila. Isso significa que, a partir daquele ano, ela passou a se dedicar profissionalmente ao ofício de artista, e talvez o interesse mais detido por retratar figuras femininas, a partir desse momento, possa ser visto como indício da busca por um vocabulário próprio que então se construía – o que atesta a relevância dessas imagens.

Já o encerramento do escopo aqui considerado em 1933 faz menção ao evento político mais marcante daqueles anos, a ascensão do Partido Nacional Socialista ao poder, que legou sérias consequências à prática artística de Laserstein. Considerada judia pela lei racial do regime, a artista, de família de judeus assimilados, até então pouco informada por essa cultura e religião (Krausse, 2018; Stroude & Stroude, 1988), sofreu perseguição e coação do governo do país, o que dificultou sua atuação profissional, impossibilitou sua participação em exposições e determinou seu autoexílio, em 1937, na Suécia, onde viveu até o final da vida. Antes mesmo que a extrema-direita assumisse o poder, no entanto, a sua pesquisa em torno de figuras femininas, firmemente calcada no espírito da época, já começava a arrefecer, o que parece denotar o esgarçamento das condições políticas e sociais da sociedade weimariana, tornadas, em grande medida, assunto nessas telas de Laserstein. Nesse sentido, seus retratos femininos empreendem uma reflexão renovada, conforme veremos, a respeito da nova sociabilidade das mulheres, ao mesmo tempo que constata o seu ocaso.

Frente ao arcabouço teórico em língua alemã e inglesa existente sobre a artista,² este texto busca argumentar que a pintura weimariana, centrada na

2 Embora a arte da República de Weimar tenha sido objeto de estudos importantes que compõem a bibliografia nacional consolidada sobre o tema (ver, por exemplo, Pedrosa, 2015; Fabris, 2003; Fabris, 2013), parte da produção realizada naquele período em solo alemão – e mais especificamente os trabalhos reunidos em torno da *neue Sachlichkeit*, que será abordada adiante – carece de análises em português, e este artigo busca colaborar, igualmente, para reduzir essa lacuna.

experiência cotidiana daqueles tempos, explorava códigos, práticas e estereótipos sociais compartilhados que eram não apenas reforçados, mas, muitas vezes, também efetivamente reavaliados ou modificados, o que a colocava em pé de igualdade com a mídia impressa e os canais de uma cultura de massas enquanto domínio real de uma esfera pública, centrada na circulação de imagens. Tal leitura permite pensar a obra de Laserstein como prática interessada em propor novas possibilidades de socialização e existência, e não o simples reflexo das circunstâncias vigentes à época – perspectiva que dominou as interpretações sobre a *neue Sachlichkeit* desde seu surgimento e por muitos anos, como veremos adiante. Além disso, buscamos delinear a visão singular que a artista oferece a respeito do fenômeno da *nova mulher*, localizada entre a crítica à sua iteração mais comercial e uma reflexão a respeito das determinações sociais subjacentes à prática artística.

Nova Mulher: Objetificação, Crítica e Autonomia

O trabalho de Laserstein entre 1927 e 1933, mais do que simplesmente representar a mulher enquanto uma espécie de categoria geral, comunica uma certa experiência social do feminino possível na República de Weimar. As figuras que ocupam o centro de suas telas estão firmemente enraizadas nas circunstâncias de vida da Alemanha daquele momento e carregam códigos visuais que confirmam sua pertinência àquele tempo. Elas encarnam a imagem feminina dos anos 1920 conforme ela ficou historicamente sedimentada no país: cabelos curtos, corpo atlético e com poucas curvas, acenando a certa androginia, muitas vezes reforçada pelo uso de trajes tipicamente masculinos (como calças compridas e gravatas), e não raro registradas a partir de uma espécie de altivez em ocupar espaços para além daqueles aos quais a presença feminina fora relegada – o que será de especial interesse no trabalho de Laserstein.

Não há dúvidas, portanto, que suas imagens evocam o fenômeno da *nova mulher*, que surgira naqueles primeiros anos da década de 1920, tipificado sob a imagem daquela que, tendo galgado relativa autonomia e independência, incorpora determinados atributos para comunicar sua aderência a tal modelo de sociabilidade. Essa figura feminina, tipicamente weimariana e amplamente explorada na mídia e nas artes da época, como dissemos, encontra base em mudanças então recentes que se processavam na sociedade alemã da época, dentre elas o direito ao voto e uma maior participação no mercado de trabalho, resultado da combinação entre circunstâncias do pós-guerra, como a necessidade de que

a mão de obra feminina compensasse as baixas do conflito, e a mobilização do movimento feminista organizado iniciada no século XIX (Loureiro, 2020).

Essa imagem cristalizada da *nova mulher* aparece do modo recorrente nas pinturas de Laserstein entre os anos 1927 e 1933. Em *Traute Rose mit Krawatte* [Traute Rose com gravata] (circa 1931) [Figura 1], a menção a esse tipo social é evidente. A retratada – que a artista conheceu em 1924, quando ambas se tornaram amigas, e que foi sua colaboradora por cinquenta anos (Stroude & Stroude, 1988), tendo posado para diversas de suas pinturas – aparece usando um item tomado do guarda-roupa masculino, em pleno destaque na composição: num registro frontal, o centro é ocupado justamente por essa peça, que atrai o olhar de quem vê a pintura. Criada a partir de pinceladas ásperas em preto, amarelo e vermelho vibrante, a gravata condensa e ao mesmo tempo ecoa os tons mais terrosos dos cabelos (curtos) da mulher e da saia – ou das calças – que ela veste. Sua postura inspira imponência e assertividade, intuídas a partir da verticalidade decisiva que seu corpo ereto assume, potencializada pela perspectiva ligeiramente inferior com que é retratada. A mão esquerda posicionada logo abaixo da cintura, a perna do lado oposto que parece apoiar-se num banco, a frontalidade do tórax, a cabeça erguida em perfil: são todos elementos que sugerem uma espécie de dignidade com que a retratada se apresenta e ocupa o espaço – figurativa e literalmente, já que sua imagem toma praticamente toda a tela – e que desembocam numa visão, ao final, celebratória dessa nova figura social feminina, focalizada em sua autossuficiência e emancipação.



Figura 1: Lotte Laserstein, *Traute Rose mit Krawatte*, circa 1931. Óleo e aquarela sobre papel, 43 x 49 cm. Coleção particular, Alemanha.

Fonte: <https://www.mutualart.com/Artwork/Traute-Rose-mit-Krawatte/78F2035401EDCAD4>

Outras pinturas de Laserstein convocam a mesma imagem. *Tennispielerin* [Jogadora de tênis] (1929) [Figura 2], por exemplo, explora as novas formas de sociabilidade feminina por meio de sua combinação ao elogio da vitalidade e da eficiência do corpo humano, um tema recorrente nos produtos de uma cultura de massas na República de Weimar [Figura 3]. Essa mobilização por meio de imagens, tanto no regime comercial quanto artístico, ao longo dos anos 1920 e 1930, de uma “cultura do corpo” [*Körperkultur*] – que constitui uma espécie de traço da identidade alemã que se preservou até hoje em certas práticas sociais e no imaginário comum do país – também sinaliza um campo conflagrado.

O fascínio pela integridade e o desempenho físicos participava do ideário da *nova mulher* e adensava, ao lado de outros códigos, o amálgama simbólico que compunha as projeções de autonomia e independência femininas em Weimar, de tal modo que seu apelo continha uma dose inegável de utopia e autoafirmação. Ao mesmo tempo, a contraparte de idealização contida nesse topos acena para certo caráter regressivo, prontamente identificado por Siegfried Kracauer (2009), em sua dimensão ideológica, a partir da aliança, ainda que inconsciente, que tal ideia preserva com dispositivos e instituições que normatizam e dirigem a educação do corpo, dos quais sua manutenção depende – percepção confirmada pela sua posterior instrumentalização durante o Terceiro Reich.



Figura 2: Lotte Laserstein, *Tennispielerin*, 1929. Óleo sobre tela, 110 x 95,5 cm. Coleção particular, Alemanha.

Fonte: <https://www.studiointernational.com/index.php/lotte-laserstein-face-to-face-review-stadel-museum-frankfurt>



Figura 3: Sport-Revue, Welt-Magazin, ano 3, n. 3, mar. 1927, pp. 97-100.

Fonte: https://www.arthistoricum.net/werkansicht/dlf/418491/85?tx_dlf_navigation%5Bcontroller%5D=Naviga tion&tx_dlf_tableofcontents%5Baction%5D=main&tx_dlf_tableofcontents%5Bcontroller%5D=TableOfContents &cHash=d944b3741091a463cc55706dbeb05666

De todo modo, nesta obra de Laserstein, a presença feminina na quadra de tênis serve para dar forma, e corpo, à visão daqueles novos espaços sociais sendo negociados pelas mulheres na Alemanha. A fisicalidade é essencial nesta e em outras pinturas da artista do período. Ocupando o primeiro plano, a protagonista da tela assume uma espécie de densidade material que se destaca em relação às outras personagens, não apenas porque estas se encontram em planos mais afastados da imagem e, portanto, menores ao observador, mas sobretudo porque a representação feita da tenista lhe confere certa qualidade escultórica, ou, melhor dizendo, monumental – um traço que percorre diversas obras da artista, a despeito das dimensões reduzidas da maioria dos seus trabalhos, que, salvo algumas exceções, não chegam a ultrapassar um metro e pouco de altura ou largura.

É importante, portanto, que essa tenista seja retratada em seu vigor físico, enquanto um corpo que habita o espaço e que condensa, como dissemos, em suas características, as condições dessa nova sociabilidade. Nesse sentido, a representação buscada por Laserstein se aproxima da atenção aos detalhes e do tratamento minucioso conferidos aos componentes fisionômicos que marcam a

pintura da *neue Sachlichkeit* [nova objetividade] alemã. Formalizada no campo da crítica de arte e no discurso curatorial da primeira metade dos anos 1920,³ a *neue Sachlichkeit* constituía uma estética dominante na literatura – e, podemos dizer, também nas artes plásticas – durante a República de Weimar (Becker, 2000).

Tratava-se não exatamente de um movimento artístico, conforme esta expressão sugere, se pensarmos no contexto do início do século XX, pois lhe faltava particular coesão: antes, o que se tinha era um conjunto muito amplo e diverso de trabalhos reunido sem que, inicialmente, os próprios artistas reivindicassem qualquer filiação ou agrupamento, congregado a partir de certas semelhanças nos temas e no modo como estes eram tratados, a partir de uma espécie de clima de época que se propagou pelo território alemão e alimentou a prática artística sem contudo redundar num fenômeno homogêneo e de fácil apreensão.

De todo modo, o que se enfatizou, desde cedo, na análise dos trabalhos que surgiam àquela época era o compartilhamento de certas preocupações, dentre elas uma abordagem que buscava retratar o cotidiano de maneira direta e que investia numa representação meticulosa, paciente, atenta aos detalhes mais superficiais, como a textura e o volume de tecidos e peças de roupa;⁴ a topografia do corpo humano, com ênfase nos pormenores da pele e da sua constituição fisionômica; e o mundo dos objetos que rodeava os retratados, como maços de cigarros, monóculos, acessórios, todos elementos que contribuíam para construir uma espécie de registro tipificado de tais personagens, como veremos adiante.

Em parte, conforme entendemos, a avaliação negativa que a *neue Sachlichkeit* recebeu tão logo de sua aparição e nos anos subsequentes⁵ deriva justamente do fato de que, voltada à superfície mais aparente da vida, tal produção endereçava assuntos e temas ainda em disputa no domínio público alemão, e que poderiam ser – como muitos foram, a partir de 1933 – mobilizados em discursos regressivos. Esse componente, aliado à preocupação com uma fatura sóbria e objetiva, sacramentava a percepção de que aqueles trabalhos apenas endossavam os fenômenos sociais que os nutriam, quando, na verdade, eles pareciam interessados em disputar e ativamente construir o imaginário da época.

3 Para uma breve consideração a respeito de como a expressão *neue Sachlichkeit* surge nos anos 1920 e suas conotações naquele contexto, ver Schmalenbach (1940). Embora seja mais comumente traduzida para o português como nova objetividade (e apareça frequentemente como New Objectivity no contexto anglófono), em função da polissemia que o termo *Sachlichkeit* carrega em alemão, preferimos manter o nome no original em todas as suas ocorrências neste texto.

4 Para uma análise da representação de tecidos e vestimentas em Otto Dix, ver Reimers (2022).

5 Para críticas à *neue Sachlichkeit* já nos anos 1920 e 1930, ver, por exemplo, Balázs (1928), Benjamin (2012a, 2012b), Bloch (1990) e Lukács (2016).

A obra de Laserstein, conforme é possível ver em sua jogadora de tênis, demonstra aquele interesse na inspeção minuciosa da figura humana, em especial se observarmos o empenho com que detalhes são representados, como as unhas da mulher, que parecem quase saídas de um tratado médico, delicadas e ao mesmo tempo contundentes em sua precisão. Não chega a ser uma surpresa que a artista se dedicasse com tanto esmero a essa questão se considerarmos que ela foi treinada, durante seus anos de estudo em Berlim, no desenho anatômico, tendo inclusive ilustrado um massivo compêndio médico (Krausse, 2018).

Diferentemente da voga weimariana em tratar o corpo humano como uma superfície homogênea, distanciada, num compromisso com a exatidão médico-científica que alcançava, paradoxalmente, os limites da própria forma humana (ver, por exemplo, o trabalho de Christian Schad), no entanto, Laserstein opera num registro mais espontâneo, talvez fruto de seu contato íntimo com a tradição alemã da pintura naturalista, que lhe serviu de base em seus estudos na Academia de Belas Artes e com a qual ela sentiu particular conexão.⁶ No retrato de sua tenista, como em toda sua obra, as inflexões da luz sobre a pele são apresentadas de modo mais nuançado, sem a claridade uniforme que neutraliza as reentrâncias e descontinuidades da superfície do corpo humano (presente no trabalho de muitos de seus contemporâneos), numa pincelada decididamente mais dinâmica e móvel. A ênfase na fisicalidade, em Laserstein, atua menos como ferramenta de despersonalização e afastamento e mais em prol da afirmação do corpo retratado – no caso, o feminino –, como se disse.

Ao fundo da cena, personagens constituídas por um gesto mais provisório contrastam com a assertividade do corpo da tenista, e sua já referida monumentalidade é adensada, ainda, pela aparente melancolia ou serenidade que ela comunica, sua feição parcialmente negada a nós, orientada ao jogo que transcorre ao fundo. A interioridade que a cena sugere, com a mulher perdida em seus pensamentos, contrasta com o firme aceno à linguagem da publicidade e da moda que muitas das pinturas da artista desse período carregam. Tal aspecto aparece de modo evidente também em *Polly Tieck* (1929) [Figura 4]. Sua personagem principal, uma escritora de Weimar que incorporava o ethos da *nova mulher* – e que é retratada enquanto tal nesta obra –, assemelha-se, em sua pose, ao que poderia ser um anúncio de roupas ou acessórios femininos, uma leitura reforçada pelas figuras presentes no segundo plano da imagem, que parecem manequins saídos de peças publicitárias e das páginas das revistas da época.

6 Ver nota 8 deste texto.

Não apenas os trajes que vestem, perfeitamente atinados à moda em voga nos anos 1920, mas também sua linguagem corporal, que parece simular os gestos da indústria *fashion*, a ausência de qualquer sugestão de movimento ou dinamismo, como se elas posassem para um fotógrafo, e, principalmente, a economia da representação, com rostos resumidos a algumas poucas inflexões de volume e quase nenhum detalhamento, contribuem para que aquelas pessoas se assemelhem mais a simulacros humanos das vitrines de alguma loja.



Figura 4: Lotte Laserstein, *Polly Tieck*, 1929. Óleo sobre tela, 89,5 x 79 cm. Coleção particular, Suécia.

Fonte: <https://www.bukowskis.com/en/auctions/660/588-lotte-laserstein-polly-tieck>

Enfim, o estereótipo da *nova mulher* a que Laserstein recorre de maneira produtiva nesse momento condensa todos os vetores, não raro contraditórios, de uma situação de mobilidade social sob uma imagem igualmente replicada em produtos de uma cultura de massas e no domínio artístico da época. Tais contradições incluem inflexões de perspectiva que ficam evidentes se compararmos como essas imagens são construídas a partir de olhares fundados nas experiências sociais masculina e feminina. Vale dizer que não se pretende argumentar em favor de uma determinação biológica (homem *versus* mulher) subjacente às diferenças de perspectiva que assinalam muitas das representações da *nova mulher* em Weimar. Tampouco seria correto atribuir tal variedade meramente ao componente do gênero, enquanto construção social. Na verdade, as imagens cotidianas da pintura weimariana são frequentemente ambíguas e acenam para os fenômenos compartilhados que elas buscam capturar a partir de um lugar entre o elogio e a crítica (o que parece ter colaborado, inclusive, para suas acusações

de complacência). No entanto, o trajeto comparativo que propomos desenvolver pretende salientar as contribuições que a pintura de Laserstein oferece a respeito da constituição da *nova mulher* alemã em relação a seus pares, tanto homens quanto mulheres.

De todo modo, recusar qualquer espécie de determinismo não parece estar em contrariedade com uma leitura que pretende extrair das obras, e especialmente da maneira como a figura feminina é nelas construída, certos indícios de uma experiência social fundada nas constrições e nos privilégios concedidos a cada gênero, àquela época, e que invariavelmente se deixam ver pelo olhar veiculado nos trabalhos. Ao menos no que concerne aos nomes aqui analisados, é possível argumentar que muitos dos trabalhos feitos por artistas homens que tematizavam a *nova mulher* revelam uma tendência a objetificar essa figura, revelando uma espécie de reação masculina socialmente fundamentada frente à reorganização da sociedade alemã da época.

As mulheres, nesse sentido, podem se tornar objeto de sexualização, por exemplo, de tal modo que seus atributos físicos sejam concebidos e enfatizados com vistas à satisfação do desejo masculino, como nos retratos *Lotte* (1927-28) e *Maika* (1929), de Christian Schad [Figuras 5 e 6]. Nestes casos, a ênfase recai numa certa atratividade concedida às retratadas, cujo olhar, que indaga diretamente o observador e/ou a posição intuída do retratista, sugere nem tanto assertividade, segurança ou uma postura desafiadora (embora esses traços também estejam presentes), mas uma espécie de receptividade sutil e provocação sensual. E não são todos os retratos femininos de Schad que carregam esse tipo de carga erótica entre retratada e artista (há muitos em que a troca de olhares é decididamente mais austera), apenas aqueles de mulheres jovens, bonitas e altamente idealizadas.



Figura 5: Christian Schad, *Lotte*, 1927-28. Óleo sobre madeira, 66,2 x 54,5 cm. Sprengel Museum Hannover. Kunstbesitz der Landeshauptstadt Hannover © Christian Schad Stiftung Aschaffenburg, Aschaffenburg / VG Bild-Kunst, Bonn 2021.

Fonte: <https://geheimnis-der-bilder.zdf.de/sprengel-museum-hannover/christian-schad-lotte-die-berlinerin.html>



Figura 6: Christian Schad, *Maika*, 1929. Óleo sobre madeira, 65 x 53 cm. Coleção particular. © Christian Schad Stiftung, Aschaffenburg, VEGAP, Bilbao, 2021.

Fonte: <https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/press-room/images/the-roaring-twenties>

O quadro *Zwei Mädchen* [Duas jovens] (1927) [Figura 7] é particularmente revelador dessa dimensão sexualizada, voltada e construída a partir do desejo masculino, que perpassa algumas das obras de Schad. Coincidentemente, e de modo muito significativo, também Laserstein realizou, e somente um ano depois, uma pintura de mesmo título [Figura 8], e a comparação entre ambas é didática quanto às diferenças que buscamos aqui assinalar. No primeiro caso, o eixo de força em

torno do qual se constrói a cena observada é a figura masculina, paradoxalmente ausente do nosso campo de visão, mas a todo momento intuída. Ela está no cinto masculino que aparece na porção superior do quadro, jogado sobre a cama, por exemplo. Mais do que isso, ainda, é a partir da presença ausente de um homem que o acontecimento ganha sentido.

As mulheres que protagonizam a obra têm seu olhar desviado para um ponto fora do espaço pictórico. Elas não convocam diretamente o observador ou o artista, mas um terceiro participante, muito provavelmente aquele homem sugerido, a quem a encenação se dirige: é o olhar masculino que mobiliza e organiza aquilo que vemos, e é em nome de sua satisfação que as mulheres agem. O olhar perdido, quase apático que apresentam, além de acenar para um componente da pintura alemã da época, também sugere, e mais decisivamente, que o jogo erótico não se instala entre ambas as mulheres, mas entre estas e a figura masculina dominante. Nesse sentido, embora elas ocupem todo o espaço da representação, sua agência e subjetividade são reduzidas. O que organiza e articula a obra é o olhar imperativo masculino, tão onipresente que se instaura mesmo na falta dessa personagem.

Já no caso de Laserstein, a dinâmica de forças que constitui o trabalho é oposta. As duas mulheres aqui retratadas se destacam pela assertividade que transmitem. Uma delas projeta o corpo para frente, numa pose decidida, enquanto pinta um quadro, totalmente envolvida na tarefa que realiza. A outra, posicionada atrás da primeira, observa, igualmente absorta, a imagem que surge na tela, e cuja visão não nos é concedida. Também aqui elas não interagem diretamente, mas a forma como são construídas sinaliza um envolvimento profundo entre ambas. Cria-se toda uma sucessão de olhares que encerra a obra em torno da tarefa artística: a mulher ao fundo inspeciona a tela, para a qual dirige sua atenção; a pintora, em seguida, se volta diretamente ao observador, que ocupa o mesmo lugar da pessoa retratada, e nós, finalmente, devolvemos nosso olhar ao acontecimento, numa circularidade que não se afasta do gesto central. Seus corpos, bastante próximos um do outro, indicam o espaço de intimidade construído em torno daquela ação e a cumplicidade que ambas parece partilhar.

Evidentemente, o fato de se tratar de duas mulheres empenhadas em uma atividade artística, e não objeto da representação, como na pintura de Schad, já sinaliza uma mudança decisiva (e as cenas de ateliê de Laserstein, que compõem uma espécie de núcleo importante dentro do conjunto de imagens que vimos analisando, inclusive, serão esmiuçadas mais adiante). A recusa a modelos

anteriores de sociabilidade e de papéis de gênero, expressa na conversão do objeto em sujeito, no entanto, além de se manifestar nessa inflexão, encontra eco, também, na postura de ambas, que parecem rejeitar certas noções de decoro atribuídas ao feminino. Despreocupadas que estão em transmitir delicadeza ou acanhamento, permanecem de pernas abertas, firmes e corpóreas, confirmando sua presença no espaço. Altivez, monumentalidade e verticalidade assinalam, mais uma vez, os retratos femininos da artista, e não restam dúvidas de que Laserstein buscava comunicar, ainda que não sem contradições, a dimensão afirmativa e otimista daquela experiência moderna encerrada sob a figura da *nova mulher*.



Figura 7: Christian Schad, *Zwei Mädchen*, 1928. Óleo sobre tela, 109,5 x 80 cm. Coleção particular. © 2019 Christian Schad Stiftung Aschaffenburg/ARS, New York/ VG Bild- Kunst, Bonn.

Fonte: <https://richardnagy.com/artworks/9427-christian-schad-two-girls-1928/>

Figura 8: Lotte Laserstein, *Zwei Mädchen*, 1927. Óleo sobre tela, 49,5 x 69,5 cm. Coleção particular, Reino Unido.

Fonte: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/00043079.2019.1602455>



Em paralelo à sua sexualização, *a nova mulher* também avivava percepções nada elogiosas, para não dizer abertamente hostis, inspiradas por uma aparente ansiedade que os novos papéis de gênero pareciam despertar na sociedade e, especialmente, nos homens da época. O retrato da jornalista Sylvia von Harden [Figura 9], de Otto Dix, parece apresentar exatamente esse tipo de ponto de vista. A figura dessa mulher, personagem conhecida nos meios boêmios e intelectuais de Berlim durante a República de Weimar, é construída a partir da combinação entre dois conteúdos frequentemente reunidos sob aquela nova categoria social feminina.



Figura 9: Otto Dix, *Bildnis der Journalistin Sylvia von Harden* [Retrato da jornalista Sylvia von Harden], 1926. Óleo e têmpera sobre madeira, 121 x 89 cm. Centre Pompidou, Paris.

Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cjyXKB7>

Por um lado, é inegável que ela transmite autonomia e liberdade. Sua presença num cabaré ou bar, desacompanhada de qualquer par masculino, afirma sua autoidentificação com o paradigma alemão da mulher moderna. Com um cigarro entre os dedos, um monóculo no rosto e o corte de cabelo da moda, Von Harden acumula códigos que se reportam justamente àquela forma de sociabilidade

feminina, reverberados, ainda, no maço de cigarros, na caixa de fósforos e no drink sobre a mesa, que também acenam para a dimensão decisivamente pública que essa persona ocupa. Afinal, a *nova mulher* constituía um estereótipo particular aos ambientes urbanos, praticamente inexistente na realidade dos contextos rurais do país, inclusive por falta de lastro material para o desenvolvimento de tal estereótipo (McDonough, 2023), e sua representação está intimamente conectada a espaços de divertimento e socialização e, sobretudo, à vida noturna, o que lega consequências importantes à obra de Laserstein, como veremos adiante.

Ao mesmo tempo, o retrato que é feito da jornalista não esconde que o olhar do artista à sua figura principal encerra certo desconforto, expresso no modo como ela é representada, e revela uma percepção algo negativa de uma mulher que não abdica do espaço conquistado. Aqui, as distorções fisionômicas, tão recorrentes à fatura das pinturas de Dix, criam uma imagem que parece inspirar certa aversão ou rejeição. Os dedos das mãos, finos, compridos e recurvados, e o rosto excessivamente anguloso e alongado, concedem um aspecto estranho a essa figura, que quase perde seus contornos humanos – a mão que repousa sobre suas pernas parece um animal pertencente a qualquer outra taxonomia.

A face branca, recoberta por uma camada de pó-de-arroz, alude às convenções da época, mas definitivamente recusa qualquer tom elogioso ou investimento erótico. Diferentemente de *Lotte*, de Schad, em que a palidez da retratada contribui para sua representação idealizada e sua objetificação pelo olhar masculino, aqui, esse traço confere a Von Harden um caráter quase espectral – e até uma semelhança com personagens cinematográficas do expressionismo alemão, como o Cesare de Conrad Veidt em *O gabinete do Dr. Caligari*, de Robert Wiene. As manchas pretas abaixo dos olhos parecem sugerir certa displicência em não corrigir a maquiagem escorrida, conduta reforçada pela meia-calça engruvinhada acima do joelho na perna direita. Tais componentes podem ser lidos como indício de que, na verdade, o incômodo do artista talvez resulte da rejeição da jornalista em se deixar cooptar pelo olhar masculino ou em agir exclusivamente para satisfazer seu desejo. Daí é possível entender por que Dix enfatiza traços tidos como não atraentes.

Significativamente, o artista afirmava que todas as decisões relativas a uma pintura deveriam provir do objeto, e não constituírem uma escolha tomada *a priori* (Dix, 1979). Essa máxima adotada no final dos anos 1920 para sintetizar sua prática artística dá pistas dos sentidos que a distorção assume em sua obra. Em seu trabalho, as imagens são tomadas como correspondentes de uma realidade visível,

isto é, elas assumem a pretensão de registrar a materialidade da vida comum, entendida enquanto algo evidente em si mesmo. Os traços de seus retratados, portanto, seriam tidos por Dix como componentes observáveis, e não projeções do artista ou uma percepção social compartilhada.

No entanto, suas imagens atuam precisamente no limite entre essas três instâncias, e daí talvez resulte sua força e interesse. A rejeição em enquadrar Von Harden a partir de qualquer atratividade ou feminilidade articula tanto a própria renúncia, possivelmente, da jornalista em responder aos anseios masculinos, numa ênfase de sua autonomia, quanto uma ansiedade frente às novas divisões sociais de gênero que não era exclusiva do artista, mas que denotava uma resposta mais ampla à figura da *nova mulher* (Frevert, 1986, como citado em Meskimmon, 1999).

Como é possível notar, a *neue Sachlichkeit*, em seu interesse pela matéria cotidiana imediata, explorou recorrentemente a figura da *nova mulher*, tendo contribuído não apenas para sua cristalização, mas para a criação propriamente, podemos dizer, da imagem-síntese desse fenômeno. Nesse sentido, esses trabalhos se colocam numa posição novamente ambígua: ao mesmo tempo que eles descrevem um fato, eles não deixam de se coadunar à faceta mais comercial que aquela figura representava. A *nova mulher* tornou-se tão disponível em Weimar, tanto na arte quanto nos produtos de uma cultura de massas, também por acolher com tamanha eficiência propósitos comerciais. Assim, se tal imagem podia invocar conquistas importantes garantidas às cidadãs da república alemã, tampouco ela podia abdicar de certos contornos regressivos, enquanto um simulacro estereotipado que buscava conter uma expressão de mobilidade social sob um registro unidimensional.

E, em que pese seu evidente interesse, as obras de muitos desses artistas homens que examinam tal fenômeno acabam por colaborar, ainda de que forma não intencional, com esse processo. Seja enquanto alvo de desejo, seja enquanto ameaça, a objetificação a que muitos daqueles nomes submetiam a figura feminina e exploravam as imagens da *nova mulher* em seus trabalhos partilhava dos mesmos mecanismos que tornavam possível transformar um complexo fato social em produto comercializável. E é justamente contra essa dinâmica que muitas artistas mulheres buscavam atuar.

A representação da *nova mulher* weimariana aparece com certa dose de desconfiança e ironia em muitos trabalhos de Hannah Höch, por exemplo. Uma obra como *Die Kokette I* [A coquete I] (1923-25) [Figura 10] é exemplar, nesse

sentido, e assinala o quanto a experiência feminina naqueles anos se via eivada por contradições. A ideia de uma feminilidade moderna encontra-se personificada sob a figura da esquerda, que, embora não esteja próxima da androginia que assinala, em parte, esse ideário, comunica sua pertinência ao ambiente de boemia dos “dourados anos 20” por meio de suas roupas e acessórios. Sua pose parece receptiva às investidas masculinas que se desdobram à sua frente, conduzidas pelas duas figuras a seus pés, com as quais a mulher forma uma espécie de diagonal que organiza o espaço da obra.



Figura 10: Hannah Höch, *Die Kokette I*, 1923-25. Fotomontagem com colagem, 18,5 x 20,5 cm. Coleção Institut für Auslandsbeziehungen, Estugarda.

Fonte: Makela e Boswell (1996, p. 81).

A comicidade da composição, que contribui para o seu tom irônico, advém em grande parte do embaralhamento entre categorias humanas e não humanas. Homem e cachorro têm suas cabeças trocadas, o que sugere uma espécie de subserviência canina – e patética – diante do alvo do cortejo. Consequentemente, a mulher aparece como figura que manipula esse interesse e se aproveita dele, sentido corroborado pelo retraimento encenado sugerido pela máscara que substitui seu rosto, que parece encabulada e ao mesmo tempo satisfeita com tamanha atenção. Tudo leva a crer que, aos olhos da artista, a figura da *nova mulher* reunia tanto promessas de emancipação quanto a preservação de dinâmicas de gênero já antigas e não superadas, o que conferia limites à percepção estritamente laudatória que se poderia alimentar desse fenômeno. Mais do que isso, Höch parece cética

quanto à dimensão utópica que tal categoria poderia apresentar quando convertida em produto comercializável.

De modo significativo, Laserstein não compartilha exatamente da mesma visão crítica que Höch e outras de suas contemporâneas pareciam destinar às renovadas categorias de gênero que então se apresentavam. Estas, para Laserstein, são exploradas também, e talvez sobretudo, em sua potencialidade como instrumento afirmativo de autonomia e agência femininas, em conexão profunda com a representação da mulher enquanto artista dentro do espaço do ateliê.

Um teto todo seu: as pinturas de ateliê de Lotte Laserstein

Ao mobilizar a figura da *nova mulher*, Laserstein repercute o grande interesse, comum a muitos artistas reunidos em torno da *neue Sachlichkeit*, em sondar as tipologias sociais que tomavam corpo naqueles anos da República de Weimar (Makela, 2002). Essa espécie de fascínio compartilhado pelos tipos que percorriam as ruas dos centros urbanos, em particular, estava alinhada a certa frieza objetiva buscada na linguagem artística, e especialmente em parte da pintura e fotografia da época, que submetia a representação do sujeito, não sem ambiguidades, à sua estilização e despersonalização enquanto categoria social.

No caso da obra de Laserstein, essa tipologia social ocupa um lugar ambivalente: ao mesmo tempo que ela se instaura de modo inconfundível, ela não se resume a uma visão distanciada da mulher enquanto objeto da representação. Em parte, isso se deve, como vimos, à projeção de um olhar feminino que encara seu objeto sem as armadilhas da objetificação nas quais a postura masculina muitas vezes recai. Mas, paralela e complementarmente, Laserstein desenvolveu um conjunto de pinturas que ilumina sua produção entre 1927 e 1933 como um todo e que reforça não apenas a equiparação não hierárquica entre retratista e retratada como também permite falar em uma espécie de olhar amoroso que pode ser divisado sempre que a artista escolhe se debruçar sobre a figura feminina.

Esse núcleo de pinturas tem como traço mais distintivo o recolhimento da experiência social feminina para o ateliê. A imagem da *nova mulher*, portanto, deixa de ocupar as ruas e os cabarés das cidades, e o espaço público, tão presente nos retratos dessa figura em Weimar, passa a dispor de uma presença alusiva. Mais do que mero cenário e menos do que um protagonista, o ambiente urbano acena para as condições sociais que tornam aquela nova categoria de gênero possível, ao

mesmo tempo que delimita uma esfera íntima na qual outras dinâmicas podem ser estabelecidas.

Essa decisão é importante e cria uma espécie de subgrupo de retratos de Laserstein dentro do conjunto que já temos observado, como dissemos, que destoa da maior parte das representações da *nova mulher* na arte alemã daquele período, centradas no domínio público enquanto palco principal. Na obra de Jeanne Mammen, também atuante naquelas décadas, isso se dá quase que de maneira exclusiva. A artista retratou avidamente a vida boêmia de Berlim, com foco na participação feminina. Suas mulheres têm traços resumidos e feições semelhantes entre si, olhos amendoados, rostos angulosos, sobrancelhas finas e arqueadas e lábios delgados, muitas vezes coloridos com batom, num reflexo das práticas de beleza da época.

Embora também ela não aceda aos jogos de controle e sujeição às vezes delineados pelo olhar masculino, e sua obra deixe ver, em muitos momentos, instantes cândidos de intimidade e cumplicidade entre mulheres, a reiteração de fisionomias tão semelhantes parece aproximar suas personagens de bonecas ou manequins feitas em ritmo industrial [Figura 11]. Ao invocar tédio, homogeneidade e repetição, Mammen equaciona as formas do divertimento e do entretenimento – ou o que Kracauer (2009) entendia como o ornamento de massas – à imagem da *nova mulher*, de modo a sinalizar, assim como Höch, os limites dessa categoria.



Figura 11: Jeanne Mammen, *Revuegirls* [Garotas do show], 1928-29. Óleo sobre cartão, 64 x 47 cm. Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, DE. ©VG Bild-Kunst, Bonn

Fonte: <https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/en/collection/item/141645/>

Nesse sentido, em sua singularidade, a proposta de Laserstein de recorrer ao espaço privado do ateliê para ambientar muitos de seus retratos femininos é significativa em si mesma. Em *In meinem Atelier* [No meu ateliê] (1928) [Figura 12], vemos, ao fundo, através de grandes janelas, o bairro de Berlin-Wilmersdorf, no qual a artista instalou seu estúdio. Sua presença não é irrelevante, como dissemos, mas a paisagem urbana não chega a desempenhar um papel central, como em outros trabalhos da época. Uma de suas principais funções parece ser compositiva (e o esmero da artista nesse sentido é notável na maior parte de sua obra). As superfícies irregulares e sucessivas de telhados cobertos pela neve funcionam como eco dos elementos em primeiro plano – a textura rugosa do lençol e as inflexões da luz sobre a pele da retratada (que é, mais uma vez, sua colaboradora de longa data, Rose) –, além de reverberarem, em branco e bege, as cores predominantes desses componentes. Esse espelhamento encerra a composição num todo coeso, mas o cerne da ação transcorre decisivamente dentro do ateliê, e não fora.

Nesse espaço, Laserstein convoca o peso da tradição da pintura ao referenciar diretamente os *topoi* da Vênus renascentista e do nu reclinado da arte moderna (àquela época, não exatamente canônico, mas já bem consolidado). Mas aquilo que poderia constituir mera tentativa de se inserir num repertório de formas e temas revela-se, na verdade, uma tomada de partido quando a artista se implica na cena retratada e desloca o eixo da cena da modelo para a figura da retratista. Laserstein poderia muito bem apenas confirmar seu virtuosismo técnico e oferecer um retrato distanciado. No entanto, a questão, para ela, não é somente a mulher enquanto objeto, mas a mulher enquanto artista, enquanto sujeito que toma para si as condições da representação.



Figura 12: Lotte Laserstein, *In meinem Atelier*, 1928. Óleo sobre madeira, 46 x 73 cm. Coleção particular, Estados Unidos.

Fonte: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/lotte-laserstein/i-min-atelje/>

Por isso que, em muitos momentos, ela escolhe refugiar-se no espaço do ateliê, onde a dinâmica por trás da criação de imagens pode ser explicitada. Em suas pinturas de estúdio, a artista cria uma espécie de discurso autorreferente que se volta a todo momento às circunstâncias da prática artística. O horizonte da cidade encontra-se suavizado, mas talvez em poucos outros momentos ela tenha sido tão feliz ao evocar as estruturas de poder – o “fora” (como se isso existisse) da obra – que subjazem à tarefa de pintar, naquele período histórico, sem precisar localizar as cenas representadas no espaço público.

A referência ao acúmulo da tradição pictórica não constitui um movimento pacificado, mas um embate declarado, já que Laserstein escolhe ocupar o lugar que fora historicamente legado aos homens artistas. No fim, é como se ela colocasse luz sobre as convenções que sustentam a categoria de gênio. A *nova mulher*, nesse sentido, ocupa um lugar especial em sua pintura, um lugar que não se resume ao elogio ingênuo de um estereótipo comercializável e carregado de ambiguidades, como seria possível supor, mas uma ferramenta que permite que ela questione e critique, à semelhança do que fizeram Höch e Mammen, por exemplo, e ainda que a partir de uma estratégia diferente, as divisões de papéis conforme os gêneros.

E o sucesso dessa empreitada depende daquele tipo social, já que os retratos em que a artista se vê implicada⁷ aparecem justamente nas imagens de ateliê realizadas no intervalo entre 1927 e 1933 e sempre com a imagem da criadora e da retratada estilizadas sob a conformação específica da *nova mulher*. Àquela altura já firmemente sedimentada no ideário coletivo da sociedade weimariana, alguns anos após seu surgimento, no início da década de 1920, a figura da mulher moderna e emancipada, disponível em todas suas possibilidades, parece ter se manifestado a Laserstein como ferramenta útil a partir da qual desenvolver sua reflexão sobre o lugar social da mulher artista.

A ênfase em veicular uma perspectiva feminina a partir das possibilidades de acesso – ou de seu desengano – ao mundo da arte parece encontrar lastro na própria biografia de Laserstein, que se situava numa espécie de encruzilhada comum às mulheres que buscavam a legitimação profissional pela via institucional. A artista ingressou na Academia de Belas Artes de Berlim em 1921, pouco tempo após esse direito ter sido concedido ao público feminino, em 1919 (resultado, também, da pressão política feita, nos anos anteriores e no contexto da revolução fracassada que deu origem à República de Weimar, por grupos organizados) (Krausse, 2018).

⁷ Em um retrato de sua avó feito em 1924, e ainda que sob um outro registro e com outros propósitos, Laserstein insere-se na pintura a partir da função de artista. Ver reprodução da obra em Krausse (2018, p. 38).

Lá, Laserstein encontrou o acolhimento do pintor e artista gráfico Erich Wolfsfeld, um de seus professores, de quem se tornou pupila, como dissemos.⁸

No entanto, a “generosidade” em garantir o direito a uma formação institucional vinha acompanhada de um sabor agri-doce, já que, àquela altura, as academias de belas artes estavam sendo amplamente questionadas, não só na Alemanha como em toda Europa, pelo seu convencionalismo ultrapassado, e as vanguarda de início do século já haviam se encarregado de questionar a autoridade e o reconhecimento desse tipo de instituição. No entanto, para as mulheres, como o foi para Laserstein, tais escolas ainda exerciam uma força de atração e representavam a conquista de algo que lhes havia sido interdito por muitas décadas. Não se pode ignorar, portanto, que motivações de ordem psicológica também estavam em jogo quando se fala da decisão de mulheres artistas em buscar esse tipo de acesso e formação (Krausse, 2018).

Cabe lembrar que, se as escolas de belas artes eram uma conquista recente em território alemão e ainda admitiam poucas mulheres entre seus estudantes (uma foto da classe de Laserstein revela apenas quatro delas em meio a todos os colegas [Figura 13]), a outra alternativa disponível para que se galgasse certo espaço no mundo das artes residia no domínio das artes aplicadas. E este era, de fato, o caminho mais comum àquela época. No entanto, esse trajeto parecia insuficiente à artista. Laserstein preservava uma distância intencional daquele campo da produção visual, mesmo tendo frequentado uma escola privada de artes aplicadas (na qual foi desencorajada por Adolph Propp, um dos seus professores, a se inscrever no processo seletivo da Academia de Belas Artes) e trabalhado na área para financiar seus estudos (Krausse, 2018).

Figura 13: Turma de Erich Wolfsfeld (ao centro, de jaleco branco) na Academia de Belas Artes de Berlim. Na fileira de trás, olhando para o professor, está Lotte Laserstein.

Fonte: Imagem feita a partir de reprodução em Krausse (2018, p. 33).



⁸ Para a relação entre Laserstein e Wolfsfeld, incluindo todo o panorama da pintura naturalista alemã que ele lhe teria apresentado e as primeiras referências artísticas da estudante, ver Krausse (2018).

Talvez pelo seu comercialismo, talvez pelo inconformismo de ter que aceitar as limitações impostas às mulheres, muito provavelmente pelas distinções entre uma arte “séria” e a prática movida por horizontes funcionais – uma cisão que já estava em processo de dissolução naqueles anos, mas que ainda ressoava no imaginário coletivo –, fato é que essa rejeição de Laserstein não lhe era exclusiva. Grete Jürgens, pintora de Hanôver, identificava o mesmo tipo de separação entre belas artes e artes aplicadas, o que se revela na sua declaração de que ela teria largado seu emprego como artista comercial para não se tornar uma “pintora de domingo” [*Sonntagsmalerin*] (Krausse, 2018, p. 209, n.49). Höch demonstrava um ressentimento (justificável) semelhante quanto ao assunto. Ela própria relatou, em 1958, que nem havia ousado ingressar na Academia de Belas Artes de Berlim, que era seu real desejo, já que sabia que as mulheres que se dedicavam às artes aplicadas – um ofício que ela precisou desempenhar por muitos anos, assim como Laserstein – não eram nem consideradas artistas (Höch, 1993).⁹

Laserstein foi exposta, assim, a todas as contradições a que as mulheres artistas eram submetidas na República de Weimar, e de uma forma quase emblemática. Ela gozou de reconhecimento e legitimidade incomuns aos seus pares femininos da época. Além de ter se tornado discípula de Wolfsfeld, conquistando um lugar de prestígio de que nem todos seus colegas homens desfrutavam, ela foi contemplada com a medalha do Ministério da Ciência, Arte e Educação Pública da Prússia, em 1925, quando encerrou seu primeiro ciclo de estudos na Academia e iniciou sua formação complementar, na mesma instituição. Na década de 1930, ela foi celebrada nos jornais como um “talento radiante”, uma “grande mestra” e “uma das maiores jovens pintoras” da época (Krausse, 2018, p. 9), para depois amargar sua falta de reconhecimento em todo o continente europeu, à exceção da Suécia, até 1987, quando um interesse renovado por sua obra e iniciativas expositivas projetaram seu trabalho para o restante da Europa (incluindo sua terra natal) (Stroude & Stroude, 1988).

Não parece pouco, portanto, que Laserstein tenha escolhido investir de maneira tão consistente na figura da artista mulher, retratada sob os códigos da *nova mulher* weimariana, que lhe permitiu vislumbrar um local de crítica

9 Ao longo de sua trajetória, Höch investiu reiteradamente no corpo de suas colagens e fotomontagens, reforçando sua materialidade e contrariando o desenvolvimento que tais expedientes testemunharam na Alemanha da República de Weimar no final da década de 1920 e início da seguinte, quando elas se tornaram cada vez mais incorporadas e rarefeitas. Enquanto seus pares masculinos, como é o caso de John Heartfield, por exemplo, se compraziam com as possibilidades de trabalhar esse regime visual, e a partir dos meios de comunicação de massas e das formas comerciais, Höch parece ter investido no sentido contrário, o que pode assinalar, também, sua antipatia frente ao domínio das artes aplicadas.

das divisões de gênero a partir da tradição da prática pictórica. Nesse sentido, o ambiente particular e resguardado do *seu* ateliê se apresenta como um espaço salutar, no qual ela pôde finalmente colocar-se em pé de igualdade com suas contrapartes masculinas, realmente um teto todo seu, conforme Virginia Woolf havia concebido mais ou menos naquela época, que lhe garantisse as condições materiais para realizar seu ofício.

No entanto, embora Laserstein busque se ombrar à figura do gênio – ou, melhor dizendo, busque evidenciar a construção social e de gênero dessa categoria, disputando-a com seus pares masculinos –, as conversões de olhar que sua obra opera são decisivas. Suas imagens de ateliê comprovam que reivindicar a posição de artista altera em completo as dinâmicas de poder instauradas pelo trabalho. O distanciamento entre retratista e modelo se dissolvem, como já mencionado anteriormente; quase já não existe hierarquia entre sujeito da ação e objeto da representação, mas um estado de partilha.

Essa leitura já fica sugerida na pintura *Zwei Mädchen*, na qual o gesto artístico, longe de constituir uma ação solitária e puramente mental (concepção finamente alinhada à própria definição de gênio), é um investimento físico, do corpo que se debruça sobre a tela, e uma tarefa compartilhada por aquele par de protagonistas, ambas enredadas na construção da obra. Em *Ich und mein Modell* [Eu e minha modelo] (1929-30) [Figura 14], essa ideia aparece de modo ainda mais nítido. Também aqui, como em outros trabalhos, figuram na imagem artista e modelo, mas não no presente da representação – enquanto a segunda posa para a primeira –, e sim no que parece ser um momento posterior.

A retratada parece ter desmontado a pose que então mantinha e, depois de cobrir-se displicentemente com suas roupas de baixo, num gesto que atesta seu conforto naquela situação, coloca-se atrás da artista para observar a pintura. A sensação de um convívio relaxado que percorre a cena é adensada pela mão da modelo que aparece sobre o ombro da pintora, um indício também de que a relação entre ambas ultrapassa a esfera profissional e é repleta de reconhecimento mútuo, abertura e cumplicidade.

Diferentemente de outras pinturas de Laserstein, aqui, nos é concedida uma fração da imagem que aparece na tela dentro do quadro, geralmente voltada contra o olhar do observador [Figura 12] ou ainda em branco [Figura 15]. A mancha em sua superfície, mais do que compor cromaticamente com o restante da pintura, sugere que a tarefa está finalizada, ou quase. Também a mão direita que segura

o pincel corrobora a ideia de que se trata de um registro *a posteriori*; em muitos outros trabalhos em que a figura da artista está implicada no espaço pictórico, ela aparece trabalhando com a mão esquerda [Figuras 8, 12 e 15]. A conversão, neste caso (visível apenas em um outro autorretrato seu [Figura 16]), sugere que não estamos diante de uma imagem criada a partir do recurso ao espelhamento, que possibilita o registro simultaneamente ao momento de observação da modelo, e sim de uma construção encenada. E, se formos por este caminho, podemos admitir que o que Laserstein pretende aqui é uma encenação (mas não no sentido de falseamento) da intimidade.



Figura 14: Lotte Laserstein, *Ich und mein Modell*, 1929-30. Óleo sobre tela, 49,5 x 69,5 cm. Coleção particular, Reino Unido.

Fonte: <https://guide.modernamuseet.se/stockholm/en/collection/lotte-laserstein/jag-och-min-modell/>



Figura 15: Lotte Laserstein, *Selbstporträt mit Katze* [Autorretrato com gato], 1928. Óleo sobre madeira, 61 x 51 cm. New Walk Museum and Art Gallery, Leicester.

Fonte: <https://www.bremenzwei.de/audios/kunst-kolumne-laserstein-100.html>

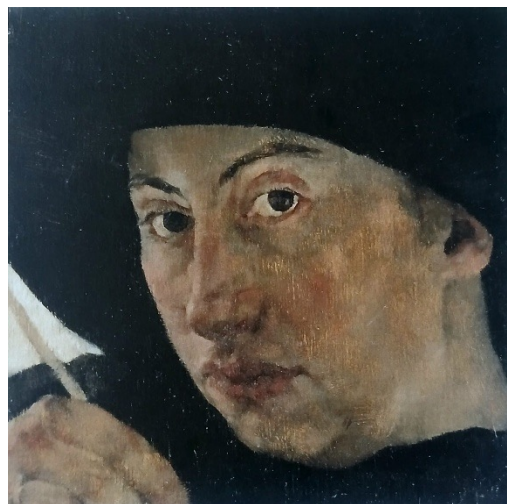


Figura 16: Lotte Laserstein, *Selbstporträt in Schwartz* [Autorretrato em preto], circa 1928. Óleo sobre compensado de madeira, 20 x 20 cm. Coleção particular, Alemanha.

Fonte: Imagem feita a partir de reprodução em Krausse (2018, p. 97)

A interioridade das cenas de ateliê, a proximidade natural dos corpos, a partilha do ato criativo e a consequente não hierarquia entre os papéis de pintora e modelo, tudo acena a uma dimensão afetiva que a artista estabelece por meio da representação, uma proximidade que emana das imagens. Essa postura contraria a ausência de sentimentalismo tipicamente atribuída à *neue Sachlichkeit* e a substitui por uma relação de cumplicidade entre as mulheres. É de especial importância, nesse sentido, a convergência entre materialidade pictórica e materialidade efetiva (Krausse, 2018) em sua obra. A pintura de Laserstein é uma pintura encarnada, o que se manifesta não apenas na centralidade do corpo feminino, mas também na gestualidade assertiva que sua obra preserva ao longo de toda sua trajetória, e que destoa da tendência da pintura weimariana da época, conforme já mencionado.

A corporeidade decisiva de suas imagens alude à dimensão física, à presença material de suas personagens, e não apenas à sua idealização, e devolve a representação ao espaço de intimidade onde o encontro entre os corpos é tornado possível. E esse teor acaba por estender-se, em alguma medida, a todos os retratos femininos realizados pela artista no intervalo aqui considerado, ambientados ou não no ateliê, apresentando-se como um imperativo que sobrepuja a impessoalidade da tipificação no retrato que ela empreende da figura da *nova mulher*: aqui, qualquer sexualização ou voyerismo se dá sob esse olhar generoso – e uma certa erótica da proximidade, em alguns casos – que se projeta sobre a figura feminina.

Ainda que haja resquícios de uma dessubjetivação das figuras femininas, decorrente do recurso a uma tipologia social, o que predomina na obra de Laserstein é o recolhimento à intimidade. Muitas vezes lida como melancolia ou introspecção conservadora, como busca por um refúgio da vida pública (Krausse, 2018), essa conduta não parece ser o caso – até porque, como vimos, suas cenas de ateliê e a maneira como ela mobiliza a figura da *nova mulher* convocam diretamente as estruturas de poder que determinam os papéis de gênero na sociedade weimariana, sobretudo no que diz respeito à prática artística desenvolvida por mulheres. Existe, na verdade, uma força em afirmar, àquela altura, a esfera da afetividade e em criar espaços de intimidade que contrariavam não apenas a exigência à objetividade encampada pela *neue Sachlichkeit*, mas também a presunção implícita a essa demanda: a de um sujeito universal que subjaz a esse olhar distanciado, direto e eficiente, no mais das vezes equivalente à identidade masculina dominante.¹⁰

Laserstein não precisa abdicar, em seu trabalho, do domínio desgastado da sensibilidade; em vez disso, ela extrai justamente desse olhar os compromissos

¹⁰ Ver, a esse respeito, Haraway (1988).

que irão organizar suas escolhas estéticas. No tempo refreado de suas pinturas, que instaura um contraponto à efervescência com que a Alemanha de Weimar se cristalizou no nosso imaginário, ela constrói um espaço de intimidade e amorosidade decisivas, no qual enraíza sua crítica às restrições ainda vigentes à atuação feminina no domínio artístico. Mesmo que no ambiente protegido do estúdio, ela projeta um espaço – físico e imaterial – de agência e autonomia femininas, no qual não precisa renunciar às condições de sua experiência social, mas pode partir dela para desfazer a categoria de gênio e disputar um lugar ao sol.

Referências

- Balázs, B. (1928). Sachlichkeit und Sozialismus. *Die Weltbühne*, 24(2), 916–917.
- Becker, S. (2000). *Neue Sachlichkeit. 1, Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*. Böhlau Verlag.
- Benjamin, W. (2012a). O autor como produtor. Conferência pronunciada no Instituto para o estudo do fascismo em Paris, 27 de abril de 1934. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 129–146). Brasiliense.
- Benjamin, W. (2012b). Pequena história da fotografia. In *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp. 97–115). Brasiliense.
- Bloch, E. (1990). *Heritage of Our Time* (Trans. Neville Plaice and Stephen Plaice). University of California Press.
- Dix, O. (1979). Das Objekt ist das Primäre. In Schneede, U. M. (Ed.). *Die zwanziger Jahre. Manifeste und Dokumente deutscher Künstler* (p. 138). DuMont Buchverlag.
- Fabris, A. (2003). A fotomontagem como função política. *História*, 22(1), 11–58. <https://doi.org/10.1590/S0101-90742003000100002>.
- Fabris, A. (2013). Por um realismo crítico. John Heartfield e a história da arte. In Schwartz, J. & Monzani, M. (Eds.). *John Heartfield: Fotomontagens* (s.p.). Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Museu Lasar Segall.
- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, 14(3), 575–599. <https://doi.org/10.2307/3178066>.

- Höch, H. (1993). Lebensüberblick. In Lavin, M. (Ed.). *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (pp. 211–215). Yale University Press.
- Kracauer, S. (2009). O ornamento da massa. In *O ornamento da massa* (pp. 91–103). Cosac Naify.
- Krausse, A.-C. (2018). *Lotte Laserstein: Meine einzige Wirklichkeit*. Deutscher Kunstverlag.
- Loureiro, I. (2020). *A revolução alemã, 1918-1923*. Editora Unesp.
- Lukács, G. (2016). Trata-se do realismo!. In Machado, C. E. J. (Ed.). *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (pp. 247–283). Editora Unesp.
- Makela, M. (2002). “A Clear and Simple Style”: Tradition and Typology in New Objectivity. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 28(1), Negotiating History: German Art and the Past, 38–51+108–109. <https://doi.org/10.2307/4113050>.
- Makela, M. & Boswell, P. (Eds.). (1996). *The Photomontages of Hannah Höch*. Walker Art Center.
- McDonough, F. (2023). *The Weimar Years: Rise and Fall, 1918-1933*. Bloomsbury Publishing.
- Meskimmon, M. (1999). *We Weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*. University of California Press.
- Pedrosa, M. (2015). As tendências sociais da arte e Käthe Kollwitz. In Mammi, L. (Ed.). *Mário Pedrosa: arte ensaios* (pp. 25–47). Cosac Naify.
- Reimers, A. (2022). *Otto Dix and Weimar Media Culture: Time, Fashion and Photography in Portrait Paintings of the Neue Sachlichkeit*. Peter Lang.
- Schmalenbach, F. (1940). The Term Neue Sachlichkeit. *The Art Bulletin*, 22(3), 161–165.
- Stroude, C. & Stroude, A. (1988). Lotte Laserstein and the German Naturalist Tradition. *Woman's Art Journal*, 9(1), 35–38. <https://doi.org/10.2307/1358361>.
- Tschichold, J. (2012). Photography and Typography. In Aragon, L. et al. *Photomontage Between the Wars (1918-1939)* (pp. 111–113). Fundación Juan March.
- Ward, J. (2001). *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*. University of California Press.