

Schopenhauer e o pensamento universal

Abstração e empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata

Abstraction and Empathy: Schopenhauer and the Foundations of Abstract Art

Rosa Gabriella Gonçalves¹ 

¹UFBA, Departamento de História da Arte e Pintura, Salvador, BA, Brasil

RESUMO

Dentre as fundamentações que baseiam a necessidade da abstração, uma das mais interessantes provavelmente é a de Wilhelm Worringer, historiador da arte que, sendo contemporâneo das vanguardas artísticas que se iniciavam nas experimentações abstratas, tradicionalmente vinculadas a culturas primitivas, estabeleceu, em sua obra *Abstração e empatia*, de 1907, a contraposição entre duas abordagens artísticas: a abstração e a arte mimética, ou realista. Segundo Worringer, a arte abstrata não seria de modo algum inferior à arte figurativa, não seria o resultado de algum tipo de incapacidade de se produzir arte figurativa, e sim o produto de uma intenção inteiramente distinta, um tipo de necessidade espiritual de ordenação da realidade caótica que nos rodeia.

Palavras-chave: Worringer; Abstração; Empatia; Vanguardas

ABSTRACT

Among the theories that support the need for abstraction, one of the most interesting was probably conceived by Wilhelm Worringer, an art historian who, being a contemporary of the artistic avant-gardes that started in abstract experiments, traditionally linked to primitive cultures, established, in 1907, the contraposition between two artistic approaches: abstraction and mimetic or realistic art. According to Worringer, abstract art would in no way be inferior to figurative art, would not be the result of some kind of inability to produce figurative art, but the product of an entirely different intention, a kind of spiritual necessity in face of the chaotic reality that surrounds us.

Keywords: Worringer; Abstraction; Empathy; Avant-Garde

Dentre as fundamentações que baseiam a necessidade da abstração, uma das mais interessantes provavelmente é a de Wilhelm Worringer, historiador da arte que, sendo contemporâneo das vanguardas artísticas que se iniciavam nas experimentações

abstratas, tradicionalmente vinculadas a culturas primitivas, estabeleceu, em sua obra *Abstração e empatia*, de 1907, a contraposição entre duas abordagens artísticas: a abstração e a arte mimética, ou realista.

O ponto de partida de Worringer foi a teoria da empatia de Theodor Lipps, segundo a qual a beleza é a decorrência do sentimento de identificação entre observador e objeto. A teoria da empatia, por sua vez, entende a experiência estética como uma fusão da alma com a natureza, com o apagamento da distinção entre sentimentos subjetivos e realidades objetivas. Para Theodor Lipps, o maior representante desta teoria, o sentimento de empatia seria a percepção dos objetos representados na arte como se estes fossem animados, tornando-se um espelho da personalidade do observador. Enquanto a pré-condição do sentimento de empatia é a relação harmoniosa e de confiança entre o homem e o mundo dos fenômenos, a necessidade de abstração resulta da grande perturbação que tais fenômenos inspiram:

Atormentados pelas relações tensas e pelo fluxo dos fenômenos do mundo exterior, tais povos (primitivos) são dominados por uma imensa necessidade de tranquilidade. A felicidade que buscam na arte não consiste na possibilidade de se projetarem nas coisas do mundo exterior, mas na possibilidade de extrair as coisas individuais do mundo exterior desta arbitrariedade para eternizá-las graças à aproximação com formas abstratas, encontrando nestas um refúgio para as aparências (WORRINGER, 1997, p. 16).

Ainda que concedesse a existência de uma busca pela mimese, tal como defendido por Riegl. A arte mimética seria o resultado de um sentimento de confiança e de satisfação com o mundo tal como ele é, bem com as formas nele encontradas, tal como na arte clássica e no Renascimento. A arte abstrata, por sua vez, não seria de modo algum inferior à arte figurativa, não seria o resultado de algum tipo de incapacidade de se produzir arte figurativa, mas o produto de uma intenção inteiramente distinta, um tipo de necessidade espiritual de ordenação da realidade caótica que nos rodeia, daí podermos encontrar motivos geométricos em todas as civilizações antigas. A arte egípcia, por exemplo, não foi extremamente estilizada por falta de talento ou habilidade daqueles que a executaram em reproduzir a realidade

exterior, mas porque a arte, naquele período, respondia a uma demanda psicológica inteiramente diferente.

Ora, o primitivismo, ou inspiração em artefatos considerados primitivos, surgiu na Europa no século XVIII, contemporaneamente ao Colonialismo, que é o fundamento das teorias acerca do primitivismo, por ter fornecido uma grande quantidade de exemplos e referências de culturas passíveis de serem consideradas primitivas pelos europeus. Geograficamente, as crenças europeias situaram o primitivo e por vezes o “selvagem” na África Central, nas Américas e na Oceania, podendo também considerar primitivos as crianças, os camponeses e os doentes mentais, mesmo quando europeus. Evidentemente, quando artistas se voltam para um artefato que consideram primitivo como uma possível inspiração, o fazem com uma ideia pré-concebida de cultura primitiva. O primitivo pode ser usado para se referir a algo mais instintivo, menos atrelado à convenções acadêmicas ou a história da arte, mais ligado a aspectos existenciais profundos e, nesse sentido, muitos modernistas procuraram captar essa liberdade e adota-la em seus métodos. Do ponto de vista formal, objetos arcaicos ou primitivos podem estar ligados ao desejo de se atingir algo atemporal e universal.

Antes do primitivismo modernista o fascínio pelo Oriente e pelo norte da África já havia se manifestado na Europa no século XVIII, com a *chinoiserie*, e no XIX, com o orientalismo e o japonismo. Como observa Gluck, ao partir para o Tahiti em 1891, Gauguin teria ajudado a criar um dos mitos mais duradouros da arte modernista: a atração por aquilo que os europeus consideravam primitivo e que permaneceria estreitamente vinculado à arte de vanguarda pelo menos até a I Guerra Mundial. Alguns artistas se tornaram ávidos colecionadores e muitos manifestaram suas afinidades com artefatos considerados primitivos por meios de escritos teóricos ou de suas próprias obras (GLUCK, 2000, p. 49).

Os impressionistas admiravam as gravuras japonesas, Picasso e Matisse se voltaram para a arte africana e para o orientalismo, enquanto os surrealistas foram atraídos pelo México e pela Oceania. Essa busca por originalidade, autenticidade ou

pureza em culturas não europeias pode se voltar tanto para o primitivo, como para o artesanal, para a arte popular, ou para o folclore. Os ideais modernistas no início do século XX foram moldados por princípios de simplificação, redução à essência e à organicidade, bem como pela atração ao extravagante, assim seus padrões muitas vezes foram encontrados em objetos artísticos considerados primitivos. De um modo geral, esta era uma influência difundida entre toda a vanguarda, excetuando os futuristas.

Além disso, o desenvolvimento das teorias artísticas modernas no final do XIX e início do XX coincidiu com um rápido crescimento e desenvolvimento dos estudos antropológicos de coleções a eles relacionados. Para aqueles que já estavam engajados com a arte moderna a associação entre expressividade formal e autenticidade, esse processo levou a uma reavaliação substancial das imagens e artefatos produzidos por sociedades tribais. O reconhecimento da inventividade e da originalidade de tais imagens levou a uma reconsideração de seu suposto primitivismo, ainda que tenham persistido generalizações e dificuldades para contextualizar essas produções e, por vezes, até em discernir entre arcaico e tribal.

No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas - devido a aspectos formais - e para os surrealistas - devido ao interesse pela alteridade: aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, como Picasso, Matisse, Apollinaire, entre outros, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania - na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original - como se estes pudessem constituir um reservatório de novas formas, composições, cores e soluções inusitados, além de manifestar conteúdos eróticos, exóticos ou inconscientes.

Tendo concebido sua teoria no início do século XX, o livro de Worringer tornou-se uma referência atraente para as experimentações de vanguarda daquele momento, ainda que não se saiba se Worringer tinha ou não conhecimento do trabalho de artistas como Gauguin e Picasso, dos *fauves*, entre outros, pois não os menciona, embora tenha

se inspirado, como todos eles, na coleção do Museu do Trocadero, atual Museu do Homem.

Em sua tese *Abstração e empatia* (1908), Worringer estabeleceu uma analogia entre sua descrição de uma inclinação para o abstrato e a defesa da imersão na obra de arte como possibilidade de escapar da vontade cega tal como esta foi abordada por Schopenhauer. Apenas dois anos depois suas ideias já eram intensamente discutidas entre os membros do *Blaue Reiter*, como Franz Mark, Emil Nolde, Ernst Kirschner e Vassily Kandinsky, além de terem influenciado a primeira obra de Carl Einstein, *Negerplastik*, publicada em 1915, primeira obra teórica sobre arte africana publicada na Europa. A inspiração para *Abstração e Empatia* surgiu, segundo Worringer, durante uma visita ao Museu do Trocadero em 1906, um dos maiores museus de etnografia na época, o mesmo visitado pelos fauvistas e por Picasso no período em que elaborava *Demoiselles D'Avignon*. Contudo, nas palavras de Worringer, não foi o acervo o que o levou a escrever sobre a arte primitiva e, sim, a aparição inusitada de Georg Simmel no museu:

Foram as horas passadas nas salas do Trocadero com Simmel, em um contato que consistiu unicamente na atmosfera criada por sua presença aquilo que produziu repentinamente o nascimento explosivo de um mundo de ideias que encontraram um caminho em minha tese e trouxeram meu nome a público (WORRINGER, 1997, p. vxii).

Como estudante em Berlim, Worringer assistiu a algumas conferências de Simmel e o fato de Simmel ter publicado seu Schopenhauer e Nietzsche em 1907 foi certamente aquilo que levou Worringer a interessar-se por Schopenhauer. O ponto central da tese de Worringer é a distinção entre a arte que proporciona prazer por criar um simulacro reconhecível do espaço tridimensional e que encontra sua gratificação com o belo orgânico e a arte que suprime a ilusão do espaço tridimensional em favor de algo abstrato, inorgânico ou inanimado além. O primeiro tipo de arte atenderia ao impulso da empatia do observador com a representação do mundo que lhe é familiar, natural e observável. No polo oposto, o impulso em direção à abstração seria o resultado de uma necessidade espiritual ou de uma atitude do homem em relação ao universo que tem

a ver com isolar os fenômenos do fluxo contínuo dos acontecimentos, purificá-los de tudo o que é arbitrário, retirá-los de um mundo externo hostil e assustador.

Worringer defende que a imitação da natureza e a estética são coisas distintas. Para ele, o impulso para a imitação é uma necessidade elementar do homem, e a satisfação desse impulso não tem nada a ver com arte: o impulso para a imitação e o naturalismo como um tipo de arte seriam coisas inteiramente distintas, e a confusão entre essas duas coisas poderia produzir sérias consequências. O impulso para a imitação teria existido em todos os períodos, mas sua história confunde-se com a própria história da destreza manual, o que não necessariamente implica significado estético. A contrapartida da busca pela empatia seria o impulso em direção à abstração, e Worringer insiste que, apesar da tendência à abstração ser comum a todos os povos primitivos, ela também está viva em contextos históricos que consideramos culturalmente desenvolvidos.

As pressuposições psíquicas do impulso em direção à abstração podem ser encontradas na sensação de incômodo, de estranhamento, de não pertencimento, dentre outros sentimentos negativos do homem em relação ao universo. A abstração tem a ver com extrair as formas do mundo exterior, do mundo as aparências, isolá-las, retirá-las da arbitrariedade, enquanto o impulso pela empatia deriva de uma relação panteística feliz e confiante do homem em relação ao mundo exterior.

Bastante crítico em relação a sua época, Worringer acreditava que seus contemporâneos estavam tão desorientados com as mudanças que se observavam no início do século XX quanto os homens primitivos quando confrontados com o desconhecido. Apesar deste ponto de vista, *Abstração e empatia* não é uma obra sobre o modernismo, mas sobre arte europeia clássica. Diferentemente de outros pesquisadores de sua época, Worringer acreditava que tanto a arte figurativa quanto as artes decorativas abstratas, ou consideradas primitivas naquele contexto, seriam igualmente capazes de ocasionar prazer estético.

A intenção da arte abstrata segundo Worringer, seria a de vislumbrar estratégias para minimizar a incerteza e a angústia face ao mundo da experiência, retirando os

objetos de seu contexto natural e do fluxo ininterrupto da existência. A arte tribal ou dos povos ditos primitivos seriam capazes de fazer isso ao criar padrões regulares e ordenados, altamente estilizados e não miméticos, como a arte egípcia, bizantina ou gótica, por exemplo. Do ponto de vista psicológico, a preferência pelas formas abstratas e padrões geométricos poderia ser explicada pelo fato nos períodos de incerteza e ansiedade se fazer necessário abstrair os objetos de sua contingência para transformá-los em formas permanentes, absolutas e transcendentais. Já pela dimensão por assim dizer sociológica, o medo e a angústia experimentados pelo homem primitivo seriam os motivos que teriam levado à criação de formas abstratas e geométricas, as únicas capazes de libertá-lo da obscuridade e da contingência. No caso da modernidade, esse tipo de angústia e ansiedade seria gerado pela experiência da industrialização e pela hostilidade da sociedade de massas.

O mundo visível dos fenômenos é para Worringer, assim como para Schopenhauer, obra de Maya: transitório e ilusório. Basta lembrar que Schopenhauer atribuía às coisas situadas no tempo e no espaço a mesma realidade que os fantasmas e sonhos. Quanto às nuvens, por exemplo, as figuras particulares que assumem não são essenciais. Assim como as águas de um rio que corre, ou o gelo que cristaliza, as figuras que se desenham são acidentais.

É nesse sentido que poderíamos arriscar, segundo Maria Lucia Cacciola, que a arte abstrata estaria no mesmo elevado patamar que a música ocupa na hierarquia das artes para Schopenhauer por ser, como esta, "inteiramente liberta da representação" (CACCIOLA, 2014, p. 99). Ou seja, quando se trata da arte não figurativa, ou abstrata, "a construção artística não precisa mais ser vista como o resultado da duplicação entre um mundo mais verdadeiro e outro menos verdadeiro, mas como um universo de expressão tão verídico e tão real que se equipara ao que está diante de nós, como se fora outra objetivação possível da mesma vontade" (CACCIOLA, 2014, p. 100).

Provavelmente, o teórico mais influenciado por Worringer foi Carl Einstein. Profundamente interessado pelo cubismo e envolvido com Georges Bataille e Michel Leiris, Einstein publicou seu estudo pioneiro, *Negerplastik*, em 1915. Colaborador do

periódico surrealista *Documents*, editado por Bataille, Einstein estava completamente envolvido no interesse pela etnografia propagado pelo periódico, que buscava fazer uma crítica cultural radical sem recair nas categorias e hierarquias estabelecidas pela história e pela crítica de artes mais conservadores. Em *Documents* eram quebradas distinções entre obra de arte e artefato, cultura erudita e cultura popular: todo objeto poderia ser digno de ser discutido. Nesse sentido, sua estrutura pode ser aproximada daquela do *Atlas Mnemosyne*, como uma montagem não hierarquizada de imagens e textos, estabelecendo aproximações não usuais e novas leituras. Além disso, é notável a importância da fotografia para a obra de ambos. *Negerplastik* foi publicado com 119 fotografias em preto e branco representando 94 esculturas diferentes, sem legendas e sem correspondência direta com o texto. As esculturas são praticamente todas fotografadas de frente, unicamente esculturas em madeira, das quais foram retirados complementos em palha, tecido, etc., provenientes de coleções particulares, numa apresentação sistemática. A impressão final é a da existência de uma unidade estilística, de coerência, de uma equivalência visual abstrata entre as imagens.

Para Einstein não importava o contexto, a origem precisa ou a função de cada obra, essas distinções foram deliberadamente deixadas de lado em favor da busca pela forma plástica pura. Assim como Worringer, Einstein via o interesse das vanguardas por objetos e artefatos provenientes de culturas não europeias como um sintoma de uma crise da arte moderna burguesa. No contexto das vanguardas históricas, sobretudo para os cubistas - devido a aspectos formais - e para os surrealistas - devido ao interesse pela alteridade: aquilo que era considerado primitivo parecia potencialmente capaz de promover rupturas com a tradição. Artistas modernistas representantes dos mais diversos estilos, como Picasso, Matisse, Apollinaire, entre outros, colecionaram objetos e artefatos originários do Oriente, da África ou da Oceania - na maior parte das vezes ignorando seu contexto funcional ou ritualístico original - como se estes pudessem constituir um reservatório de novas formas, composições, cores e soluções inusitados, além de manifestar conteúdos eróticos, exóticos ou inconscientes. Em 1913, o próprio Einstein participou da organização de uma exposição na Neue Galerie em Berlim que

apresentava, na primeira sala, obras de Picasso, Derain e Matisse e, na sala ao lado, esculturas africanas. Também em 1913 participou da organização de uma retrospectiva de Picasso que trazia uma série de esculturas africanas.

Posteriormente, em meados do século XX, reencontramos a atração pelo primitivo nos artistas do grupo Cobra e em vários representantes da Escola de Nova York, não tanto como uma apropriação das formas, mas da ideia do processo artístico como uma espécie de ritual, o que foi afirmado expressamente por Jackson Pollock, ao discutir o *dripping*, por exemplo. Os artistas da Escola de Nova York foram influenciados pelos surrealistas, com o quais conviveram e, como estes, bastante interessados em psicanálise, campo do conhecimento que, em certa medida coincide com o interesse modernista pelo primitivo, arcaico e mítico. O modernismo e a psicanálise compartilham uma visão segundo a qual o primitivo e o inconsciente se identificam.

Na contemporaneidade, abordagens antropológicas, ou etnográficas, têm despertado muito interesse e a história da arte tem se voltado para uma reflexão acerca da cultura em um sentido amplo. Nos últimos vinte ou trinta anos metodologias e processos criativos inspirados na etnografia e na antropologia têm sido amplamente utilizados por artistas, curadores e críticos, e nas últimas décadas o debate teórico em torno do pós colonialismo se ampliou e se diversificou, mantendo-se bastante vivo ainda na atualidade.

REFERÊNCIAS

CACCIOLA, M. L. A Contemplação estética: Schopenhauer e Mondrian. **Dois pontos**, Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p. 91-103, abr. 2014.

GLUCK, M. Interpreting Primitivism, Mass Culture and Modernism: The Making of Wilhelm Worringer's Abstraction and Empathy. **New German Critique**, n. 80, Special Issue on the Holocaust, p. 149-169, Spring - Summer, 2000.

WORRINGER, W. **Abstraction and Empathy**. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.

Contribuição de autoria

1 – Rosa Gabriella de Castro Gonçalves:

Professora de Estética e Teoria da Arte, Doutora em Filosofia

<https://orcid.org/0000-0002-8555-7486> • rosagabriella67@gmail.com

Contribuição: Escrita – Primeira Redação

Como citar este artigo

GONÇALVES, Rosa Gabriella. Abstração e empatia: Schopenhauer e a fundamentação da arte abstrata. **Voluntas Revista Internacional de Filosofia**, Santa Maria, v. 12, e23, 2021. DOI 10.5902/217937867561. Disponível em: <https://doi.org/10.5902/217937867561>. Acesso em: dia mês abreviado. ano.