

Martin Wackernagel

e o mundo dos artistas no Renascimento florentino

Cássio da Silva Fernandes

(Departamento de História da Arte - UNIFESP)

Nas últimas décadas do século XX, ocorre um renovado interesse pelo ramo dos estudos histórico-artísticos preocupados em compreender a arte a partir de um conjunto de elementos que, direta ou indiretamente, possam ter participado de sua concepção. Este esforço conduzia inevitavelmente o historiador a sondar o objeto artístico de um ponto de vista que ligava o artista a seu mundo circundante e abria a história da arte a uma apreciação preocupada com o entorno social do qual a obra da arte emerge. Este interesse, entretanto, não conduziu os estudos histórico-artísticos a retomar teorias que, no passado, perseguiram a conexão da arte com um abstrato espírito de época ou mesmo com a concepção das “mentalidades”. Ao contrário, o impulso em direção ao ambiente dos artistas conduziu um ramo da historiografia da arte a compreender de modo muito concreto a relação entre os artistas e seu mundo circundante.

É com base nesse interesse que ganha importância no Brasil, por exemplo, um estudo como o de Michael Baxandall sobre o Renascimento na Itália. O livro de Baxandall, *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, editado em Oxford em 1972, aparece no Brasil em 1991.¹ É também nesse sentido que se pode ler um dos últimos livros de um historiador da arte tão significativo ao longo de quase todo o século XX, como é o caso de Ernst Gombrich. Em *O Uso das Imagens*², editado em 1999, Gombrich ressaltava a importância do estudo sobre a comitência, o colecionismo artístico e o mercado de arte como forma de compreender a arte do passado. Sob certo aspecto, é de fato nessa trilha que se pode perceber uma retomada do interesse pela obra de Jacob Burckhardt, então uma renovada importância concedida a

¹ BAXANDALL, Michael. *O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

² GOMBRICH, E. H. *The Uses of Images*. London: Phaidon Press, 1999.

seus últimos escritos, sobre a arte italiana do Renascimento. Também nesse caminho, verifica-se a retomada dos escritos de Aby Warburg, com novas edições em várias partes da Europa, além de novos estudos sobre a sua obra. É nesse contexto que advém nosso interesse por Martin Wackernagel, cuja obra conhece, a partir da última década do século XX, novas edições, especialmente na Itália.

Suíço de Basileia, Martin Wackernagel (1882-1962) insere-se na historiografia da arte da primeira metade do século XX com uma obra dedicada ao período que engloba o Renascimento e o Barroco. Professor na Universidade de Münster a partir de 1920, a formação de Wackernagel, entretanto, deveu muito à atmosfera acadêmica de Basileia, de onde emergia naquele momento a obra de dois historiadores da arte: Jacob Burckhardt e o jovem Heinrich Wölfflin.

Burckhardt era professor de história na Universidade de Basileia, e ali criara, em 1874, a cátedra de História da Arte, ocupando-a, ele próprio, até a aposentadoria, em 1893. Porém, um ano depois de sua morte, em 1898, saíra editado, em Basileia, um livro que reunia ensaios histórico-artísticos escritos por Burckhardt nos últimos anos de sua vida. O livro intitulado *Contribuições à História da Arte na Itália*³ era dividido em três partes (“O retrato na pintura”, “O retábulo de altar” e “Os colecionadores”) e apresentava a arte italiana do Renascimento a partir de um estudo pioneiro sobre a relação entre artistas, comitentes, gosto artístico e colecionismo. A essa época, Martin Wackernagel ainda não havia iniciado seus estudos acadêmicos.

Entretanto, quando Wackernagel decide-se pela história da arte, o catedrático da disciplina em Basileia era o sucessor e ex-aluno de Burckhardt, Heinrich Wölfflin. Nessa época, Wölfflin era conhecido como autor de dois livros: *Renascimento e Barroco* (1888) e *A Arte Clássica* (1899). Wackernagel, entretanto, conclui sua formação na Universidade de Berlim, onde, em 1905, apresenta a tese de título *Representação e idealização da vida de corte nas xilogravuras do Imperador Maximiliano I*. Seu orientador foi o próprio Wölfflin, que ensinava em Berlim desde 1901.

³ Uma reedição revista desse escrito de Jacob Burckhardt saiu recentemente como parte do trabalho de edição das obras completas do historiador. BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte Von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. In: *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.

Entretanto, Martin Wackernagel é especialmente referido como autor de um livro, editado em 1938, sob o sugestivo título *Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* (O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino: tarefas e comitentes, oficina e mercado de arte).⁴ O termo utilizado no título, *Lebensraum des Künstlers*, traduzido na edição italiana como *Il mondo degli artisti*, numa versão literal em português pode ser definido como “o espaço de vida dos artistas”. Este termo é empregado por Wackernagel em seus escritos apenas após 1935. Em 1917, numa conferência na Universidade de Leipzig, o historiador utiliza um termo paralelo: *das italienische Kunstleben* (a vida artística italiana). A referida conferência, então, teve o título: “A vida artística italiana e a oficina de arte na época do Renascimento”. O termo *Kunstleben* (vida artística) apareceria em seus textos editados na Suíça após 1928. A partir de 1935, no entanto, ele passa a utilizar a palavra *Lebensraum* (espaço de vida), ao mesmo tempo em que transfere cada vez mais seu interesse da biografia dos artistas, em direção a uma história do ambiente dos artífices, de seu mundo circundante. Portanto, seu interesse pelo “espaço de vida” dos artistas traduz-se em seu estudo sobre a relação entre artistas e comitentes, as formas de colecionismo, os modos de funcionamento das oficinas e do mercado de arte, a educação e a posição social dos artífices.

O próprio Martin Wackernagel, no prefácio à edição de 1938, revela sua busca pelo espaço de vida dos artífices no Renascimento florentino ao afirmar:

Assim, com a ajuda de testemunhos trazidos das fontes contemporâneas, esperava conseguir obter uma representação (a mais clara possível) da situação geral de uma civilização particular, compreender em que modo certas condições e certas relações que resultam familiares em nossa sociedade contemporânea (o método de trabalho do artista, a estrutura do mercado de arte, as inter-relações entre o artista e o público), possam ter se manifestado no passado.⁵

⁴ Utilizamos aqui a edição italiana: WACKERNAGEL, Martin. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. Roma: Carocci Editore, 1994.

⁵ Tradução livre de: WACKERNAGEL, Martin. *Idem, ibidem*, p. 25.

Na verdade, o propósito principal de Wackernagel era compreender as condições materiais sob as quais se movia a vida artística florentina ao longo do século XV, sem descuidar, entretanto, de perceber seu desenvolvimento e suas modificações durante este período. Sondando de modo muito concreto o ambiente de onde emerge a criação artística no mundo florentino no *Quattrocento*, Wackernagel pretendia tocar elementos essenciais ao processo de criação artística nesse contexto. Ele próprio o esclarece:

Os fatores determinantes e fundamentais para a produção da obra de arte encontram-se, ao contrário, fora do artista. Trata-se dos dois elementos que constituem a “encomenda”: o “pedido”, a necessidade de obra de arte que o artista era chamado a satisfazer e o “comitente”, que ao mesmo tempo era o fruidor da obra, cuja presença ativa era indispensável para que a habilidade inventiva do artista tomasse forma e a obra de arte fosse materialmente realizável.

A obra, então, [continua Wackernagel] não tinha origem apenas por iniciativa do artista e, considerando o problema do ponto de vista teórico, não tinha fim em si mesma.⁶

E, longe de querer demonstrar originalidade em sua abordagem, Wackernagel preferiu, ao contrário, esclarecer ao leitor os modelos historiográficos de sua indagação científica. Após o trecho acima mencionado, ele abre uma nota de rodapé e cita a passagem escrita por Aby Warburg na introdução ao estudo de 1902, *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. Neste ensaio, em que analisa a pintura de Domenico Ghirlandaio na Capela Sassetti da Igreja de Santa Trinità, em Florença, Warburg afirmara o que segue:

É um fato fundamental da civilização do primeiro Renascimento florentino que as obras de arte devem a sua origem à colaboração compreensiva entre comitentes e artistas, e devem, portanto, ser consideradas desde o início, de certo modo, produtos da ação comum entre comitente e artista executor.⁷

O ensaio de Aby Warburg tinha sido, para Wackernagel, uma inspiração, e ele próprio o atestava. Warburg, por sua vez, no mesmo ensaio de 1902, tinha composto um

⁶ *Idem, ibidem*, p. 28.

⁷ Tradução livre: WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, p. 95.

prefácio em forma de dedicatória a Burckhardt, no qual apresentava, ele próprio, as raízes de sua indagação histórico-artística. Assim afirmara Warburg:

A nossa consciência da superior personalidade de Jacob Burckhardt não nos deve impedir de continuar pela via por ele indicada. Uma estadia de anos em Florença, estudos naquele *Archivio*, os progressos da fotografia, e a delimitação local e cronológica do tema encorajam-me a publicar no presente escrito uma nota ao ensaio burckhardtiano sobre “o retrato” nas [...] *Contribuições à história da arte na Itália*.⁸

O referido livro de Burckhardt apresentava o desfecho da obra do historiador sobre a arte italiana do Renascimento. Todavia, a abordagem privilegiava o conhecimento material das obras de arte, a maneira como tinham sido criadas, colecionadas e avaliadas. Burckhardt recusava a explicação generalizada do fenômeno artístico e partia, ao contrário, da obra entendida como testemunho individualizado de um contexto histórico-cultural. Além do mais, o livro editado em 1898 continha o teor derradeiro da intenção de Burckhardt de conceber a pintura italiana do Renascimento, como ele próprio afirmou mais de uma vez, segundo “os temas e as tarefas” (*nach Gegenständen und Aufgaben*) e “os meios e as capacidades” (*nach Mittel und Kräften*). Burckhardt chegou mesmo a definir o seu papel no estudo histórico-artístico a partir de uma frase, elaborada no crepúsculo de sua vida: “Die Kunst nach Aufgaben, das ist mein Vermächtnis” (A arte segundo as tarefas, eis o meu legado). Com a frase, o historiador pretendeu revelar exatamente o seu interesse em compreender a arte italiana do Renascimento de acordo com a origem das comitências. Se tomarmos o exemplo de seu ensaio sobre os colecionadores no Renascimento italiano, ouviremos do próprio Burckhardt:

O capítulo de história da arte italiana que aqui tem início é muito mais amplo e importante do que se possa pensar. Por decênios, o peso maior da produção artística – não tanto pela quantidade, quanto pelo significado interno – devia à comitência e à posse privada. [...] Assim, tudo o que era encomendado pela casa e oferecido à consideração próxima e atenta de numerosas famílias, reivindicava uma execução totalmente particular. De tal modo, formou-se

⁸ WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, pp. 93-94.

progressivamente um gosto privado que exigia da arte propriamente aquilo que a comitência não podia, nem queria garantir.⁹

Burckhardt, portanto, estabelecia conexão entre o gosto dos comitentes e as formas artísticas, ampliando a compreensão histórico-artística em direção ao mundo dos artistas. Aby Warburg, por seu turno, já havia buscado a relação entre artista e comitência em sua tese de 1893, sobre o *Nascimento de Vênus* e a *Primavera* de Sandro Botticelli. Em 1902, como vimos, Warburg retornaria ao problema da relação entre encomenda e execução artística em *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. E ainda em 1902, no texto intitulado *Arte flamenga e primeiro Renascimento florentino*, o gosto artístico de um círculo de mecenas florentinos é observado como elemento central da recepção da arte flamenga em Florença e de sua conseqüente influência sobre a produção artística da cidade. E Warburg, já na primeira página, citara o volume de Burckhardt sobre os colecionadores para afirmar a importância da circulação em Florença de tapetes, de tecidos e de quadros a óleo, e de seu colecionismo por parte de um refinado ramo da burguesia florentina.

Anos depois, Martin Wackernagel iria se debruçar de maneira sistemática sobre o papel das encomendas, dos comitentes, dos colecionadores na produção artística no Renascimento florentino, mas também sobre os métodos de trabalho nas oficinas, as características do mercado de arte e sobre a posição social do artista. Wackernagel estava preocupado ainda com a função extra-artística realizada pela obra de arte. Ele queria desvendar, então, os motivos precisos e os pressupostos gerais que sustentavam o que ele chama “**necessidade de arte**” no mundo florentino do Renascimento. Ele pretendia desvendar como esta “necessidade” se manifestara na vida privada, familiar, nas mais variadas posições sociais, mas também nas corporações de ofício e nas organizações da vida pública. Wackernagel desejava compreender as particularidades, naquele contexto preciso, da “necessidade de imagens para se olhar”.¹⁰ Nesse conjunto de preocupações é que entrava a figura do comitente, que, nesse momento, pela primeira

⁹ Tradução livre: BURCKHARDT, Jacob. Beiträge zur Kunstgeschichte Von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. In: *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000, p. 291.

¹⁰ Ver WACKERNAGEL, Martin. *Op. Cit.*, p. 29.

vez, carregava também, ao lado do colecionador e do entendedor, uma preocupação com o valor formal da obra de arte. Uniam-se, então, na apreciação historiográfica de Wackernagel, a função e a forma, como elementos indissociáveis do processo criativo. E é no mínimo curioso que Wackernagel procurasse resolver um problema de história da arte oriundo da escola formalista de Viena, a “necessidade – ou desejo - de arte” (então, o “*Kunstwollen*”), com um aparato de compreensão da arte na história tomado de outros modelos historiográficos.

Certamente, as obras de Burckhardt e de Warburg não eram, naquele momento, suas únicas referências para desvendar a concretude do mundo artístico florentino de então. Porém, não é pouco significativo que ele tenha recorrido ao próprio Warburg para sustentar, logo na introdução, as bases de seu estudo. A primeira nota aberta por Wackernagel em seu livro é exatamente uma referência ao ensaio warburguiano, *Arte do Retrato e Burguesia Florentina*. Além disso, ao tratar da relação entre comitência e produção artística, Wackernagel utiliza-se do termo criado por Burckhardt para compreender o assunto: a palavra em alemão “*Aufgabe*” (tarefa). Ao pretender elucidar elementos do processo de criação da obra de arte, Wackernagel compreendia o artista como executante de uma tarefa a ele imposta pelos encomendantes da obra. E para isso era necessário desvendar o problema dos artistas enquanto grupo social, compreendendo sua organização, seu comportamento, sua importância no universo concreto no qual participava. Era preciso conhecer também o funcionamento do trabalho nas oficinas. É assim que seu livro se dividiu em três grandes partes: “As encomendas”, “Os comitentes” e “A oficina do artista e o mercado de arte”.

Mas, é **preciso não esquecermos**, Wackernagel tinha sido aluno de Heinrich Wölfflin. Em 1938, quando Wackernagel edita *O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino*, Wölfflin já tinha ensinado em Berlim e em Munique e já havia redigido os seus livros mais importantes. Certamente seus anos de aprendizado com Wölfflin não tinham passado em vão. Na verdade, Wackernagel guarda na mente o modelo histórico-artístico wölffliniano e se debate com ele ao longo do livro. Wackernagel não se furtou a citar a obra do mestre, demonstrando sua gratidão, entretanto sem deixar de afirmar suas diferenças.

O método de pesquisa e de observação aqui seguido [afirma Martin Wackernagel] não pretende, de modo algum, opor-se à pesquisa sobre o Renascimento de Wölfflin, a cujo ensinamento o autor é grato pelos fundamentos adquiridos durante e depois dos anos de estudo. Este livro busca, sobretudo, completar, **de outro ponto de vista**, os conhecimentos obtidos com o método histórico-estilístico na acepção wölffliniana, de pô-lo em termos histórico-gerais e de inseri-lo no complexo dos pressupostos e das circunstâncias que definiam e determinavam o mundo no qual o artista florentino vivia, um mundo do qual num certo sentido é buscada também a essência formal e espiritual de seus produtos.¹¹

Sua indagação histórico-artística parecia distanciar-se conscientemente da proposta histórico-estilística de Wölfflin, ao mesmo tempo em que se espelhava numa história da arte que buscava mergulhar o objeto artístico no campo mais vasto da cultura. Para Wackernagel, então, o imediato e concreto mundo do artista (o “espaço de vida do artífice”, como ele próprio denominou) era o elemento de onde devia emergir a compreensão da arte como fenômeno da história. Ele próprio o afirma:

Neste livro, a história da arte não será concebida e tratada nem simplesmente como história do estilo – história da criação de formas e história da visão –, nem simplesmente ligada à história das idéias; será considerada, sobretudo, enquanto ‘história da inteira vida artística’, dando conta o máximo possível de todos os concomitantes fatores materiais e culturais.¹²

E, mais à frente, conclui:

Já que nos pusemos este tipo de objetivo, será necessário examinar, enfim, os ‘artistas como grupo’ no âmbito das oficinas e do mercado e, em geral, a inteira economia da arte.¹³

Era, portanto, uma discussão com a história dos estilos de Wölfflin e o conseqüente formalismo de sua perspectiva histórico-artística. Wackernagel, ao contrário, queria seguir as etapas do processo criativo para, com os olhos voltados para a obra de arte, desvendar as relações mais diretas entre a própria obra artística e o entorno mais próximo de sua criação. Era este um modo de atentar para a concretude da vida cidadina, e em seu interior, para as peculiaridades das relações do artífice em seu

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 37.

¹² *Idem, ibidem*, p. 35.

¹³ *Idem, ibidem*.

campo de ação mais direto. Ao procurar o sentido da compreensão histórico-artística no concreto ambiente do artista no seio da vida cidadina, Wackernagel certamente mirava o sentido mais profundo da civilização do Renascimento tecida pelas mãos de Burckhardt. Ao mesmo tempo, seu esforço apresentava uma maneira de restituir a conexão entre história da arte e história da cultura. E a especificidade da busca de Wackernagel em estabelecer esta relação apontava para um passado recente, apontava para uma construção historiográfica em que se podia ouvir as vozes de Burckhardt e de Warburg, como um grito na já obscura noite da Europa de 1938.