

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**A transferência da
tradição Clássica
entre Europa e
América Latina**

Martin Wackernagel: a história da arte e o “espaço de vida” dos artistas

Cássio da Silva Fernandes
UFJF

Resumo

Detendo-nos especialmente no livro que Martin Wackernagel edita em 1938, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* intentaremos estabelecer as relações que aproximam e distanciam o autor da escola de Wölfflin, buscando, por outro lado, sua relação com a obra histórico-artística de Burckhardt e de um importante personagem para a história da arte do séc. XX, várias vezes citado no livro de Wackernagel: Aby Warburg.

Palavra Chave

Wackernagel, Historiografia da Arte, Renascimento

Abstract

Analyzing the Martin Wackernagel's book from 1938, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt*, we will try to establish the relationship that approximate and the differences between the author and the Wölfflin's school, looking for, on the other side, its relationship with the historic artistic opera from Burckhardt and an important personage to the art history from the XX century many times mentioned in Wackernagel's book: Aby Warburg.

Keywords

Wackernagel, Art History, Renaissance

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^{1F}. 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*¹, 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 seus últimos escritos, sobre a arte italiana do Renascimento. Também nesse caminho, verificasse 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, saíria 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*² era dividido em três partes (“O retrato na pintura”, “O retábulo de altar” e “Os colecionadores”) e apresentava a arte italiana do

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

2 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.

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 cate-drático da disciplina em Basileia era o sucessor e ex-aluno de Burckhardt, Hein- rich Wölfflin. Nessa época, Wölfflin era conhecido como autor de dois livros: *Renascimento e Barroco* (1888) e *A Arte Clássica* (1899). Wackernagel, entretan- to, conclui sua formação na Universidade de Berlin, 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 Berlin desde 1901.

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)^{AF}. O termo utilizado no título, *Lebensraum des Künstlers*, traduzido na edição italiana como *Il mondo degli artisti*, numa ver- são 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 uti- lizar 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 parti- cular, 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^{AF}.

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 am- biente 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^{3F}.

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.³

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 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 Arquivo, 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.⁴

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,

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

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

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 progressivamente um gosto privado que exigia da arte propriamente aquilo que a comitência não podia, nem queria garantir.⁵

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,

⁵ 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.

da “necessidade de imagens para se olhar”²⁶. Nesse conjunto de preocupações é que entrava a figura do comitente, que, nesse momento, pela primeira 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.

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.⁶

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.⁷

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 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.

⁶ *Idem, ibidem*, p. 35.

⁷ *Idem, ibidem*.