



Martin Wackernagel: o “espaço de vida” dos artistas no Renascimento florentino

Martin Wackernagel: the “espace of life” of the Florentine Renaissance artists

Cássio da Silva Fernandes¹

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* (O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino: tarefas e comitente, oficina e mercado de arte), 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. Ao voltar-se ao estudo das obras de arte, dos comitentes, das formas de colecionismo, dos modos de funcionamento das oficinas e do mercado de arte, da educação e da posição social dos artistas, Wackernagel pensava desnudar o mundo artístico renascentista florentino a partir do que chamou *Lebensraum des Künstlers* (espaço de vida dos artistas). O estudo sobre a obra de Wackernagel pode ser útil ainda para iluminar o destino da história da arte no Brasil ao longo do séc. XX, compreendendo no contexto brasileiro a dupla fortuna das leituras de Wölfflin e do Burckhardt historiador da arte.

Palavras-chave – Wackernagel, historiografia da arte, Renascimento.

Abstract

Focusing precisely the book that Martin Wackernagel published on 1938, *Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance: Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt* (The Artists life space in the Florence Renaissance: works and patrons, workshops and art market) we will try to establish the relationships that permit the author, at the same time, be near and far from the Wölfflin school, looking for, on the other way, his relationship with

¹ Cássio da Silva Fernandes possui doutorado em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (2003), com estágio de 18 meses (Bolsa Doutorado Sanduíche) na Università degli Studi di Pisa - Itália (2001 e 2002). Foi Professor Adjunto do Departamento de História da UFJF, entre 2005 e 2011. Atualmente é Professor Adjunto do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo, onde atua na área de História e Historiografia da Arte e da Cultura no Renascimento. Suas pesquisas privilegiam a obra de Jacob Burckhardt e de Aby Warburg.





Burckhardt's art historic works and with an important author for the art history on the 20th Century that is mentioned in Wackernagel's book: Aby Warburg. When he address himself to the study of the art works, the patrons, the forms of the art collections, the ways of the workshop's functioning and the art market, the artist's education and their social position, Wackernagel thinks to denude the artistic world in the Florence Renaissance according to the artists' life space (Lebensraum des Künstlers).

Key words – Wackernagel, art historiography, 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” (não isenta, também ela, de certo grau de abstração ou, pelo menos, de uma dose de generalização na apreciação histórica). 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, *Pintura e Experiência Social na Itália no século XV: Uma Introdução à História Social do Estilo Pictórico* (essa é a tradução literal do título no original), embora editado em Oxford em 1972, aparece no Brasil em 1991 e com o título um pouco modificado. A edição brasileira foi intitulada ***O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da***





Renascença.² Seja como for, o livro de Baxandall, tão difundido entre nós, sondava o mundo da arte no Renascimento italiano buscando compreender a relação de dependência entre forma e funcionalidade da obra de arte. Ele atentava para as condições do mercado artístico, então, para a relação entre artista e comitência, voltando-se para a realidade da produção da arte no interior do funcionamento das oficinas. 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**³, 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. Gombrich, na introdução, chegava mesmo a propor textualmente um retorno à obra histórico-artística do historiador suíço, Jacob Burckhardt. Nas palavras de Gombrich: “Nos onze capítulos que seguem, busquei desenvolver o programa de Burckhardt, e aplicá-lo a diversas demandas que encontramos na história da arte”⁴.

Sob certo aspecto, é de fato nessa trilha que se pode perceber, a partir das últimas décadas do século XX, 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, 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. Essas edições surgem, em especial, no âmbito da atuação de Enrico Castelnuovo e de

² BAXANDALL, Michael. **O Olhar Renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

³ GOMBRICH, E. H. **The Uses of Images**. London: Phaidon Press, 1999.

⁴ Tradução livre: Idem, ibidem, p. 11.





Maurizio Ghelardi, este último um dos principais responsáveis pela monumental reedição crítica das obras de Burckhardt e de Warburg e não apenas na Itália. Entretanto, caberia aqui a pergunta: como Martin Wackernagel pode se inserir no contexto em que cintilam as relações entre Burckhardt e Warburg? Ensiaremos apenas umas poucas notas a esse respeito.

Suíço de Basiléia, 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 Basiléia, de onde emergia naquele momento a obra de dois historiadores da arte: Jacob Burckhardt e o jovem Heinrich Wölfflin. Martin Wackernagel descende de uma família de estudiosos notáveis, emigrada de Berlim a Basiléia, onde seu avô, um famoso germanista, chega em 1835. Seu tio, Jacob Wackernagel, era reconhecido como filólogo clássico, professor na Universidade de Basiléia. Seu pai era diretor dos arquivos de Basiléia. Sua mãe pertencia a uma das famílias do patriarcado local, a família Burckhardt. Basiléia era, portanto, a cidade de Jacob Burckhardt, o historiador da cultura, autor de um livro clássico, editado em 1860: ***A Cultura do Renascimento na Itália***.

Mas Jacob Burckhardt representara para Martin Wackernagel, sobretudo, uma abertura em direção à história da arte. Burckhardt era professor de história na Universidade de Basiléia, e ali criara, em 1874, a cátedra de História da Arte, ocupando-a, ele próprio, até a aposentadoria, em 1893. Burckhardt morre em 1897. Porém, um ano depois, em 1898, saíra editado, em Basiléia, 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***⁵ era dividido em três partes (“O retrato na

⁵ 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:





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. À 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 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 Heinrich 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**⁶ (O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino: tarefas e comitentes, oficina e mercado de arte). 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

das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. In: **Jacob Burckhardt Werke**. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.

⁶ Utilizamos aqui a edição italiana: WACKERNAGEL, Martin. **Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino**. Roma: Carocci Editore, 1994.





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 as obras de arte, concentrando-se, entretanto, na relação entre artistas e comitentes, nas formas de colecionismo, nos modos de funcionamento das oficinas e do mercado de arte, na educação e na posição social dos artífices. O historiador da arte, professor na Scuola Normale Superiore di Pisa, Enrico Castelnuovo, apresentador da edição italiana do livro de Wackernagel, conclui seu prefácio afirmando que o historiador suíço propôs “um modelo de historia da arte destinado a durar no tempo”⁷.

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.⁸

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. E para atingir seu objetivo, o historiador buscou deslocar o foco central da observação da biografia dos artistas, para perceber a obra de arte como produto de um

⁷ Tradução livre de CASTELNUOVO, Enrico. Premessa all'edizione italiana. In: WACKERNAGEL, Martin. *Idem, Ibidem*, pp. 22-23.

⁸ Trad. livre: WACKERNAGEL, Martin. *Idem, Ibidem*, p. 25.





conjunto mais amplo de fatores. Sondando de modo muito concreto o ambiente de onde emerge a criação artística no mundo florentino no *Quattrocento*, Wackernagel pretende 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 mesma⁹.

Wackernagel não era o único, e muito menos seria o primeiro, a investigar o mundo do artista no Renascimento florentino, ampliando dessa forma o centro da compreensão do universo artístico. E, longe de querer demonstrar originalidade em sua abordagem, 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 a seu 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 executor¹⁰.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 28.

¹⁰ Trad. livre: WARBURG, Aby. Bildniskunst und florentinisches Bürgertum. In: WARBURG, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band I, *op. cit.*, p. 95.





E mais à frente, completa Aby Warburg:

As forças motrizes de uma arte viva do retrato não devem ser pesquisadas exclusivamente no artista; é necessário ter presente que entre retratista e retratado tem lugar um íntimo contato que numa época de um gosto especialmente refinado faz nascer entre os dois uma esfera de relações recíprocas, de freio e de impulso¹¹.

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 Aby Warburg:

Como pioneiro exemplar, Jacob Burckhardt abriu à ciência e dominou genialmente o campo da civilização italiana do Renascimento. [...] Assim, nos dá, em sua **Cultura do Renascimento**, por um lado, a psicologia do indivíduo social sem referência à arte figurativa, do mesmo modo que em seu **Cicerone**, por outro lado, quer oferecer somente “um guia à fruição das obras de arte”. [...] E finalmente, depois da morte, este conhecedor genial e erudito apresenta-se-nos ainda como pesquisador incansável; em suas póstumas **Contribuições à história da arte na Itália**, para aproximar-se da grande meta de sua síntese histórica daquela civilização, ele abriu ainda uma terceira via empírica: não desdenhou o esforço de indagar a obra de arte singular em seu nexos direto com o fundo da época para interpretar as exigências ideais ou práticas da vida real como “causalidade”.

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 supra-citadas **Contribuições à história da arte na Itália**¹².

¹¹ *Idem, ibidem.*

¹² *Idem, ibidem*, pp. 93-94.





O referido livro de Burckhardt, composto por textos escritos nos últimos anos de sua vida, apresentava o desfecho da obra do historiador sobre a arte italiana do Renascimento. Todavia, a abordagem apresentada no livro 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 nos voltarmos ao livro de Burckhardt citado por Warburg, *Contribuições à história da arte na Itália*, e tomarmos o exemplo de seu ensaio sobre os colecionadores no Renascimento italiano, ouviremos do próprio Burckhardt pronunciadas as seguintes palavras no início do referido estudo:

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 garantir¹³.

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 sondado 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*¹⁴, 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 está preocupado ainda com a função extra-artística realizada pela obra de arte. Ele quer desvendar, então, os motivos precisos e os pressupostos gerais que sustentam o que ele

¹³ 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.

¹⁴ WARBURG, Aby. Flandrisch Kunst und florentinische Frührenaissance. In: WARBURG, Aby. **Die Erneuerung der Heidnischen Antike**. Band I, *op. cit.*, pp. 185-206





chama “**necessidade de arte**” no mundo florentino do Renascimento. Ele pretende desvendar como esta “necessidade” se manifestou na vida privada, familiar, nas mais variadas posições sociais, mas também nas corporações de ofício e nas organizações da vida pública. Wackernagel deseja compreender as particularidades, naquele contexto preciso, da “necessidade de imagens para se olhar”¹⁵. Nesse conjunto de preocupações é que entra a figura do comitente, que, nesse momento, pela primeira vez, carrega 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 Martin 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

¹⁵ Ver WACKERNAGEL, Martin. *Op. Cit.*, p. 29.





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, e sabemos o quanto a obra de Wölfflin teve importância para a história da arte ao longo do século XX. 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 produtos¹⁶.

Sua indagação histórico-artística parecia distanciar-se conscientemente da proposta histórico-estilística de Wölfflin, ao mesmo tempo em que se espelhava numa

¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 37.





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 culturais¹⁷.

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 arte¹⁸”.

Era, portanto, uma discussão com a história dos estilos de Wölfflin e o conseqüente formalismo de sua perspectiva histórico-artística. Wackernagel pretendia, então, restituir o mundo do artista, e nisso se aproximava daquela conexão originalmente burckhardtiana entre história de arte e história da cultura. Aliás, sobre o tema da história dos estilos, seria interessante pronunciar duas palavras a respeito da relação entre Burckhardt e Wölfflin.

O contato entre os dois tem início em 1882, quando Wölfflin transfere-se de Winterthur (cantão de Zurique) para Basiléia, onde inicia os estudos acadêmicos. Em Basiléia, encontra Burckhardt, que naquele momento desempenhava a dupla tarefa de professor de História e de História da Arte, na universidade local. Depois de um período de estudos em Berlim e Munique, onde defende tese, e uma estadia em Roma, Wölfflin

¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 35.

¹⁸ *Idem, ibidem*.





publica seu primeiro livro importante em 1888, *Renascimento e Barroco*, livro que recebe de Burckhardt um comentário elogioso, em tom professoral: “consERVE sua simplicidade”. Quando Burckhardt se aposenta do ensino de história da arte, em Basileia, no ano de 1893, é Wölfflin quem o substitui, ocupando a cátedra até 1901. Entretanto, no momento em que preparava *A Arte Clássica*, editado em 1899, escreve a Burckhardt, que lhe responde numa carta de 29 de agosto de 1896:

Estimadíssimo,

O que se deve dizer ao constatar a minha total falta de disposição para a filosofia e minha apenas vaga idéia de “estilo clássico”?¹⁹

Tinha uma ponta de ironia no comentário de Burckhardt, que refletia seu desacordo com o princípio de abordagem histórico-artística que Wölfflin apresentara já em 1885, quando estudava em Munique, numa carta a seus familiares, ao afirmar seu projeto de estudar a história da arte de “maneira filosófica”. Um ano depois, ele apresentaria sua tese na Universidade de Munique: *Prolegômenos sobre uma psicologia da arquitetura*. As teorias da visualidade, que já se apresentavam aqui, e se fariam presentes em seus estudos posteriores, eram certamente elementos alheios ao autor do *Cicerone*. Ao mesmo tempo, há passagens em que Wölfflin, ele próprio, expressa suas diferenças em relação à história da arte de Burckhardt. Numa ocasião, ao mencionar a grande síntese histórica de Burckhardt sobre o Renascimento italiano, ele afirmou: “é vão buscar nele uma definição do estilo renascentista”²⁰. Em outra ocasião, desta vez numa

¹⁹ Trad. livre: BURCKHARDT, Jacob und WÖLFFLIN, Heinrich. *Briefwechsel und andere Dokumente ihre Begegnung – 1882-1897*, p. 110.

²⁰ Tradução livre de WÖLFFLIN, Heinrich. *Reflexiones sobre la Historia del Arte*. Barcelona: Ediciones Peninsula, 1988, p. 151.





conferência sobre o Burckhardt historiador da arte, Wölfflin, ao tratar os ensaios postumamente editados como ***Contribuições à história da arte na Itália***, afirma: “Estas publicações póstumas foram recebidas com o devido respeito, ainda que no fundo tenham causado certa decepção. Depois de tudo o que as havia precedido, esperava-se algo maior, mais ambicioso, e não semelhante obra fragmentada²¹”.

Wölfflin referia-se ao mesmo livro que, anos antes, havia impactado positivamente Warburg de modo definitivo. Esta opinião de Wölfflin se faria presente ainda quando da apresentação dos escritos histórico-artísticos na edição das ***Obras Completas*** de Burckhardt, em 1932. E desta vez, sua opinião pesara por décadas como uma condenação sobre os estudos burckhardtianos a respeito da arte italiana do Renascimento.

Então, em 1938, Martin Wackernagel situava-se mesmo numa encruzilhada historiográfica. E ainda que tenha tratado, em outro livro seu, um tema tão caro a Wölfflin como o do Renascimento e do Barroco; ainda que tenha, nesse mesmo livro (de título ***Renascimento e Barroco***) reconhecido, como Wölfflin, na fase florentina de Michelangelo a origem da arte barroca; ainda que tenha, de fato, uma dívida de gratidão ao ensinamento tomado de Wölfflin; malgrado tudo isso, com o livro de 1938, *O espaço de vida dos artistas no Renascimento florentino: tarefas e comitentes, oficina e mercado de arte*, Wackernagel tinha como modelo uma tradição historiográfica que guardava certa distância em relação à obra de Wölfflin. Em 1938, Wackernagel se espelhava no último Burckhardt, então no Burckhardt dos ensaios sobre a arte italiana do Renascimento, e se inspirava em Aby Warburg. Assim, longe de perseguir a concepção dos estilos artísticos observados como tipo ideal em cada período da história da arte, Wackernagel teve como meta científica a compreensão da concretude do mundo em que se movia o artista em Florença durante o Renascimento. Ele queria seguir as etapas do processo criativo para,

²¹ *Idem, ibidem*, p. 167.





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 recusar o modelo wölffliniano da história da arte como história dos estilos, Wackernagel parecia apontar para uma recusa à idéia da arte como representação de sentimentos nacionais gerais. Ao procurar o sentido da compreensão histórico-artística na concretude do 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.

Texto recebido em 29 de abril de 2010

Text received on April 29, 2010

Texto publicado em 01 de outubro de 2010

Text published on October 01, 2010

