

LIK SLIKE
IMAGING THE IMAGE

Zbornik radova s područja povijesti i teorije vizualnih umjetnosti
Collection of Texts on the History and Theory of Visual Arts

uredili / edited by

Nataša Lah
Nenad Mišćević
Miško Šuvaković

LIK SLIKE
IMAGING THE IMAGE

Filozofski fakultet u Rijeci, 2019
Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka, 2019.

LIK SLIKE

IMAGING THE IMAGE

Uredili / Edited by

Nataša Lah

Nenad Mišćević

Miško Šuvaković

Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, 2019

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka, 2019.

LIK SLIKE / IMAGING THE IMAGE

UREDNICI / EDITORS

Nataša Lah

Nenad Mišćević

Miško Šuvaković

AUTORI / AUTHORS

Sonja Briski Uzelac, Jagor Bučan, Nikola Dedić, Nadežda Elezović, Jasna Galjer, Leonida Kovač, Nina Kudiš & Marin Bolić, Nataša Lah, Nenad Mišćević, Žarko Paić, Sanja Puljar D'Alessio, Krešimir Purgar, Katarina Rukavina, Vinko Srhoj, Miško Šuvaković, Damir Tulić, Marina Vicelja Matijašić, Iris Vidmar

IZDAVAČ / PUBLISHER

Filozofski fakultet, Sveučilište u Rijeci, 2019 /

Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Rijeka, 2019.

RECENZENTI / REVIEWERS

dr.sc. Božidar Kante / University professor of philosophy from Maribor

dr.sc. Ješa Denegri / University professor of art history from Belgrade

dr.sc. Ljiljana Kolečnik / The Institute of Art History scientific advisor from Zagreb

REDAKTURE za jezike korištene u knjizi potpisuju autori tekstova i prevoditelji /
TEXT EDITING of the original essays and translations was done by their respective authors and translators.

NASLOVNICA / FRONT PAGE

Jean-Léon Gérôme, Pygmalion and Galatea, 1890, Metropolitan Museum of Art, NY

GRAFIČKO OBLIKOVANJE I TISAK / GRAPHIC DESIGN AND PRINTING

Redak, Split

Rijeka, 2019.

SADRŽAJ / CONTENT

Miško Šuvaković	
DIJAGRAMI TEORIJE	21
DIAGRAMS OF THEORY	30
Jagor Bučan	
INTERPRET(ACIJA) SLIKE	41
THE INTERPRETER(SHIP) OF IMAGE	48
Nenad Mišević	
UMJETNIČKA VRIJEDNOST - Funkcionalistička, dispozicijska teza	57
ARTISTIC VALUE - A functionalist, response-dependentist proposal	65
Nina Kudiš, Marin Bolić	
VRIJEDNOST I CIJENE SLIKA U VENECIJI,	75
ISTRI I DALMACIJI TIJEKOM 17. STOLJEĆA	
VALUE AND PRICES OF PAINTINGS IN VENICE,	83
ISTRIA AND DALMATIA DURING THE 17TH CENTURY	
Krešimir Purgar	
REPREZENTACIJA I POJAVLJIVANJE	95
O kategorijama slikovnog iskustva	
REPRESENTATION AND APPEARING	102
On the categories of pictorial experience	
Nadežda Elezović	
KONCEPT I REPREZENTACIJA NEVIDLJIVOG U	111
UMJETNOSTI 20. STOLJEĆA	
CONCEPT AND REPRESENTATION OF THE INVISIBLE	119
IN 20TH CENTURY ART	
Žarko Paić	
O POSTKONCEPTUALNOM STANJU: UMJETNOST I TEHNOSFERA	129
ON POST-CONCEPTUAL CONDITION: ART AND TECHNOSPHERE	139
Nikola Dedić	
MANEOV ZAOKRET	151
MANET'S TURN	159
Damir Tulić	
VJERA POD VELOM – ESTETIKA SKRIVENOG	169
(Nekoliko primjera skulptura u 18. stoljeću)	
FAITH UNDER VEIL - THE AESTHETICS OF THE HIDDEN	176
(A Few Examples of the 18th Century Sculptures)	

Sonja Briski Uzelac	
STATUS SLIKE U PROSTORNOM DISKURSU	187
THE STATUS OF IMAGE IN THE SPATIAL DISCOURSE	194
Sanja Puljar D'Alessio	
SLIKA U ANTROPOLOGIJI NA PRIMJERU ETNOGRAFSKOG FILMA	205
THE IMAGE IN ANTHROPOLOGY: ETHNOGRAPHIC FILM	216
Jasna Galjer	
NOVE ULOGE ČASOPISA U MEDIJALIZACIJI KULTURE	231
I MODERNIZACIJI DRUŠTVA 1960IH U HRVATSKOJ	
THE NEW ROLE OF JOURNALS IN THE MEDIATIZATION	239
OF CULTURE AND THE MODERNIZATION OF SOCIETY IN	
CROATIA DURING THE 1960S	
Katarina Rukavina	
STIL KAO EPISTEMOLOŠKA METAFORA	249
STYLE AS THE EPISTEMOLOGICAL METAPHOR	257
Marina Vicelja-Matijašić	
RIEGL I (ZLO)UPORABA „STILA“U POVIJESTI	267
UMJETNOSTI RANOG SREDNJEG VIJEKA	
RIEGL AND (AB)USE OF "STYLE" IN ART	277
HISTORIOGRAPHY OF THE EARLY MIDDLE AGES	
Vinko Srhoj	
UMJETNOST U ZNAKU OSOBNOG USPJEHA –	291
SLUČAJ DAMIENA HIRSTA	
ART UNDER THE SUCCESS SIGN – A CASE OF DAMIEN HIRST	298
Iris Vidmar	
KANTOVE ESTETSKE IDEJE I POJAM LJEPOTE	307
KANT'S AESTHETIC IDEAS AND THE NOTION OF BEAUTY	318
Leonida Kovač	
DIGRESIJE O KONFABULACIJAMA	331
SOME DIGRESSIONS ON THE CONFABULATIONS	339
Nataša Lah	
LETHE ATLAS	351
LETHE ATLAS	361



Matteo Ponzzone, *Bog Otac sa sv. Antom Padovanskim i sv. Klarom* crkva sv. Frane, Šibenik, četrto desetljeće 17. st./ *God the Father with St. Anthony of Padua and St. Claire*, Church of St. Francis, Šibenik, 1630s

VRIJEDNOST I CIJENE SLIKA U VENECIJI, ISTRI I DALMACIJI TIJEKOM 17. STOLJEĆA

(Nekoliko primjera)

Nina Kudiš, Marin Bolić

Pretpostaviti je da su danas kao i tijekom prethodnih stoljeća, a ovdje će nas posebno zanimati ono sedamnaesto, akteri involvirani u tržište umjetnina u najvećem broju slučajeva postupali racionalno. Dakle, stavivši na stranu izuzetno važne, no frustrirajuće inkonkluzivne teorijske pristupe o vrijednosti umjetnosti koji se bave pitanjem udjela promatrača, odnosno procjenitelja u određivanju vrijednosti djela ili, obrnuto, (ne)moгуćnošću suglasja oko vrijednosti nekih umjetnina tijekom vremena i na različitim prostorima (pitanje postojanja/izostanka vječnih vrijednosti)¹ ili pak vječnom tenzijom između (percipiranja) intrinzične i instrumentalne vrijednosti umjetničkih djela,² ovdje će biti riječi o tome kako su racionalni djelatnici poput naručitelja, kolekcionara, posrednika ili trgovaca i, na koncu, ali ne najmanje važno, procjenitelja – u pravilu slikara,³ tijekom 17. stoljeća na području *Serenissime* odlučivali o vrijednosti pojedinog slikarskog djela.

* Istraživanje za ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost putem projekta *ET TIBI DABO: Naručitelji i donatori umjetnina u Istri, Hrvatskom primorju i sjevernoj Dalmaciji od 1300. do 1800.* (IP-2016-06-1265).

¹ Koerner, Rausing (2003²: 419-433)

² Van den Braembussche (1996: 32-33) Pitanje je odnosa umjetničke i ekonomske vrijednosti djela postalo vrlo važno već tijekom sredine 16. stoljeća te je bilo naročito potaknuto Michelangelovom produkcijom za koju se vjerovalo da nema premca (Sohm, 2010: 2).

³ Sohm (2010:17)

Kako se teorija vizualnih umjetnosti, naročito ako je zastupaju ili tumače znanstvenici koji nisu u prisnim odnosima sa situacijom na terenu, odnosno terenskim istraživanjem, ili metodologijom dubinske analize slučajeva⁴ ili pak uopće nisu povjesničari umjetnosti,⁵ često ponaša kao dvije zle Pepeljugine polusestre koje su u duhu stare srednjoeuropske narodne tradicije odgajanja uz pomoć zastrašujućih primjera rezale pete i prste na svojim stopalima da bi im noge ušle u zlatnu cipelicu, ovdje valja krenuti obrnutim putem – od pojedinačnih slučajeva koji ukazuju na uobičajenu praksu, prema općenitijim razmišljanjima.

Potkrepljujući zamisao o vječnoj tenziji između estetike i novčanog iznosa u procjeni vrijednosti umjetnina, cijena se slika u Veneciji tijekom 17. stoljeća oblikovala, općenito uzevši, temeljem dva kriterija.⁶ Prvi je kvantiteta, mjerljiva kroz dimenzije djela i broj prikazanih likova, a drugi je kvaliteta, odnosno percipirana ili procijenjena umjetnička vrijednost. U osnovi je riječ o istom kriteriju koji je u Veneciji vrijedio od 15. stoljeća nadalje, a koji Peter Humfrey sažima u dvije riječi: vrijeme i reputacija.⁷ Za izradu većih slika, bez obzira je li riječ o temperi na drvu ili ulju na platnu, pa ako su pritom bile napućene mnoštvom likova, trebalo je puno više radnih sati nego li za izradu manjih kompozicija ili onih na kojima dominira pozadinski pejzaž ili scenografija.⁸ Visina je naknade, uz to,

⁴ Engleski – *case study*. O ovoj metodi istraživanja u društvenim i humanističkim znanostima postoji bogata literatura, no ovom bismo prilikom uputili na članak Roba VanWynsberghe i Samie Khan iz 2007. u kojem se redefinira termin i njegov sadržaj te upozorava na predrasude što su uz njega vezane. Jedna je od njih i ta da *case study* ne može proizvoditi generalizacije, iako ih, kako autor upozorava, općenito valja prihvaćati s rezervom i jedino ukoliko su ograničene npr. vremenom i kontekstom (VanWynsberghe, Khan, 2007 : 85).

⁵ Dobar su primjer za to svi oni teoretičari, najčešće filozofi, koji su tijekom povijesti ili sasvim recentno zastupali ekstremne pozicije viđenja umjetnosti kao sredstva postizanja uzvišenog iskustva ili pak viđenja umjetnosti kao robe. O tome vidjeti, na primjer, Van den Braembussche (1996:34-41).

⁶ U stvari, cijena se slika oblikovala na malo složeniji način, a na nju su utjecali tema, odnosno žanr prikaza (*pittura d'istoria* je bila najcjenjenija, a zatim portreti, pejzaži, pa mrtve prirode, vidjeti Félibien, 1669: *Preface*, bez paginacije), vrijeme proizvodnje, dimenzije, broj likova. Originali i autografa djela su bila skuplja od brojnih kopija koje su kolale tržištem, kao i od djela izrađenih u majstorovoj radionici. Na cijenu je slika često utjecala i dob slikara (što su stariji, postižu nižu cijenu), slikarev ugled, reputacija naručitelja ili kolekcionara jer su slikari prilagođavali potraživanja njihovim financijama. Sohm (2010 : 23-30)

⁷ Humfrey (1993 : 152)

⁸ Kada je riječ o slikarstvu 15. stoljeća na Apeninskom poluotoku, izuzetno je instruktivno, fundamentalno i često citirano poglavlje iz knjige Michaela Baxandalla, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, „Conditions of Trade“ (1988:3-27), u prijevodu „Uvjeti poslovanja“, u kojem autor temeljem analize promjena u sadržaju i klauzulama ugovora za izradu pojedinih djela, uglavnom slikanih poliptiha firentinskih i toskanskih majstora, utvrđuje promjenu u načinu njihova vrednovanja. Dok je na početku stoljeća veći dio ugovorena novčanog iznosa odlazio na materijale i pigmente, posebno skupocjeni lapis lazuli, vremenom naručitelji počinju sve više cijeniti i nagrađivati majstorov rad čija se kvaliteta određuje usporedbom s drugim njegovim slavim i cijenjenim djelima ili s djelima nekog uglednog suvremenika. Drugi kriterij garancije kvalitete ugovorenog djela često je bio stipuliran u vidu obvezivanja majstora da određene likove ili većinu njih izradi osobno, vlastitom rukom te da ne prosljeđuje posao svojim pomoćnicima. Slični su se trendovi manifestirali i u venecijanskom slikarstvu, pogotovo kada se napušta korištenje zlatnih listića za podlogu slikanog prizora.

uvijek ovisila i o reputaciji majstora: oni percipirani kao slabi i osrednji nikada po prikazanom liku nisu mogli postići cijenu prvaka poput Giovannija Bellinija (Venecija, oko 1435. - 1516.) ili njegova sljedbenika Cime da Conegliana (Conegliano, 1459. - 1517.). Valja, međutim, imati na umu da iz ugovora i arhivskih dokumenata često nije moguće procijeniti kolika je zapravo bila slikareva zarada. Kada se od impresivne sume od više stotina dukata oduzme cijena materijala (na primjer skupocjenih pigmenata i zlatnih listića), izrade podloge ili okvira, nadnica pomoćnika i, na primjer, troškovi transporta do udaljene destinacije, slikaru je ostalo daleko manje novaca, možda čak trećina ili četvrtina od ugovorenog honorara.⁹ Da stvar bude kompliciranija, majstori su ponekad bili dodatno nagrađivani, a nagrada je, osim u novcu, mogla biti isplaćena u naturi, primjerice u vinu ili pšenici. Uzevši u obzir sve nejasnoće i vjerojatnost izostanka ključnih podataka za pojedinu transakciju, od izuzetne važnosti ostaje činjenica da, u načelu, razlike u postignutim cijenama odražavaju razliku u procijeni kvalitete pojedinog majstora te one ne odstupaju bitno od stava suvremenih specijalista za venecijansko slikarstvo. Riječju, tijekom cijele je karijere Francesco Bissolo (Treviso, 1470. - Venecija, 1554.) bio daleko slabije plaćen od Cime da Conegliana ili Alvisea Vivarinija (Venecija, 1446. - 1502.).¹⁰

Međutim, u trećem desetljeću 16. stoljeća u Veneciji i, postepeno, na cijelom području *Serenissime* dolazi do velike promjene u obrascu oblikovanja cijena slika. Nju su potakle višestruko uvećane cijene Tizianovih (Pieve di Cadore, oko 1490. - Venecija, 1576.) djela, kako za venecijanske, tako još i više za inozemne naručitelje, mahom europsku aristokraciju i vladare.¹¹ Od tada, platna vrhunskih majstora nerijetko postižu vrhunske cijene, uglavnom potkrijepljene gorljivošću naručitelja da pribave njihovo djelo. Ovakva su tržišna kretanja pokrenula inflatorni val, dodatno potaknut u posljednjoj četvrtini stoljeća velikom obnovom crkvenih interijera, sjedišta velikih i malih bratovština (*scuole grandi* i *scuole piccole*) te Duždeve palače nakon požara iz 1574. i 1577. godine.¹²

Doista, tijekom posljednjih desetljeća 16. stoljeća, cijene su slika u Veneciji doživjele nevjerojatan uzlet. *Procurazia di Citra* je tako, na primjer, portrete dužnosnika najprije plaćala pet, zatim 10, da bi se takva vrste usluga u jednom trenutku popela do vrtoglavih sedamdeset dukata. Na koncu je maksimalna cijena morala dekretom biti ograničena na 15 dukata po portretu. Istovremeno, čini se da je stvarna cijena izrade ovog manje

⁹ Prijevoz vodenim putevima, kako morskim tako riječnim, bio je daleko jeftiniji, pa je i to moglo utjecati na cijenu djela ukoliko sam naručitelj nije preuzeo brigu o isporuci. Humfrey (1993 : 153, 155)

¹⁰ Humfrey (1993 : 154, 155, 356, kat. 83.)

¹¹ Humfrey (1993:156)

¹² Humfrey (1998 : 518-552); Sohm (2010:208)

cijenjenog žanra kod najpopularnijih slikara iznosila oko 25 dukata tijekom cijelog stoljeća.¹³ Kada je riječ o velikim slikama, *telerima* za crkve i javne zgrade, nastalima u razdoblju od posljednjih desetljeća 16. stoljeća pa do sredine idućega, prosječna je cijena po metru kvadratnom slikane površine iznosila otprilike 15 dukata, uz osjetni pad za vrijeme velike epidemije kuge oko 1630. godine. Jacopo Palma Mlađi (Venecija, 1548./1550. – 1628.), međutim, postiže cijenu od 400 dukata za veliko platno što je i danas smješteno u svetištu venecijanske crkve Santa Maria dei Carmini, dok za istu ubikaciju i platno gotovo istih dimenzija Marco Vicentino (Venecija, 1583. – 1615.) dobiva tek 140 dukata.¹⁴ Od sredine *Seicenta* cijene velikih slika počinju povremeno skokovito rasti, da bi tek u trećem desetljeću 18. stoljeća dosegle značajnih 46 dukata po metru kvadratnom. Što se oltarnih pala tiče, početkom 17. stoljeća cijene su se uglednih slikara kretale od 200 do 300 dukata, s vrlo različitom visinom naknade po liku, i otprilike 15 do 25 dukata po metru kvadratnom slikanog platna. Krajem se istog stoljeća ne može detektirati bitna razlika u prosjeku, no najugledniji slikari sada naplaćuju svoje oltarne pale preko 300 dukata, dok oni manje traženi često pristaju i na cijene između 50 i 100 dukata. Gledajući u rasponu od gotovo 150 godina, odnosno do sredine 18. stoljeća, cijena je slika ipak inflatorno rasla i to daleko više od cijene rada ili, na primjer, pšenice.¹⁵

Cijene su ugovarali slikari izravno s naručiteljem, a uloga posrednika nije bila uobičajena. No, često je uslijed nesporazuma između dviju strana, ili prema sklopljenom ugovoru, vrijednost djela trebao procijeniti stručnjak ili čak stručno povjerenstvo. To su bili slikari koji su birani temeljem ugleda, poznanstava i blizine smještaja radionice. Oni su pri procjeni imali znatnu slobodu, no od njih se očekivala pravednost i nepristranost.¹⁶ U praksi je to izgledalo drugačije te se u literaturi navodi paradigmatički slučaj Francesca Ruschija (Rim, oko 1598. – Treviso, 1661.), Rimljanina udomaćenog u Veneciji, koji je od Francesca Morosinija za oltarnu palu koja i danas krasi jedan od bočnih oltara u tadašnjoj katedrali San Pietro di Castello zahtijevao dogovorenih 300 dukata, dok mu je

¹³ Sohm (2010 : 208)

¹⁴ Mason Rinaldi (1984 : 251-254); Sohm (2010:238)

¹⁵ Sohm (2010 : 210, 248-250) Tijekom 17. stoljeća u Veneciji je 100 dukata iznosila godišnja plaća majstora staklara, a 60 građevinskog radnika. Nešto je manja bila godišnja plaća pomoćnika u ljekarni, dok je, na primjer, tumač pri venecijanskom konzulatu u Istanbulu imao godišnju plaću nešto veću od 200 dukata. Cecchini, 2007:144-145. Uz to, treba znati da je ovdje uvijek riječ o srebrnim venecijanskim dukatima kao novčanoj jedinici. Isplate honorara su se uglavnom realizirale u lirama, a omjer je tijekom cijelog stoljeća uglavnom iznosio 1 dukat za 6,4 lire. Omjer dviju novčanih jedinica se često eksplicitno navodi u ugovorima ili inventarima.

¹⁶ Cecchini (2007 : 149)

štedljivi naručitelj, vjerojatno ljut i zbog predugog čekanja na isporuku, nudio samo 100. Procjenitelji koje je u ovom sporu odredio *Procuratore de Supra*, slikari Sebastiano Mazzoni (Firenca, 1611. – Venecija, 1678.), i Ermano Stroiffi (Padova, 1616. – Venecija, 1693.), željeli su očigledno zauzeti jasan stav u ime cijele slikarske zajednice te su stoga predložili da Morosini plati nečuvenu sumu od 900 (Mazzoni), odnosno 550 (Stroiffi) dukata. U konačnici je drugi iznos prihvaćen pa je Ruschijeva pala postala primjer najskuplje slike u Veneciji što je izrađena sredinom 17. stoljeća¹⁷ te ujedno i upozorenje naručiteljima da ne pokušavaju iznuditi bitno niže cijene od ugovorenih.

Sekundarno tržište

Pravo, razvijeno i vrlo živahno sekundarno tržište slika, odnosno tržište starih majstora i djela koja su prethodno bila dijelom neke zbirke, u Veneciji se razvija tek u 17. stoljeću, no u potpunosti izostaje u dijelovima *Stato da Mar* kao što su Istra i Dalmacija. Već početkom *Seicenta* za mletačku aristokraciju postaje važno posjedovati slike slavnih majstora iz prošlih vremena te se ta se tendencija javlja ne samo u Veneciji nego i u ostalim velikim centrima na Apeninskom poluotoku te diljem Europe. Lakoća i učestalost kojom slike tijekom 17. stoljeća mijenjaju vlasnike u Veneciji je gotovo nevjerojatna, a ovdje je riječ o djelima velikih majstora prošlih vremena, živućim autorima, kopijama, ali i najmanje cijenjenim slikama serijske proizvodnje. Kako Tizianovi, Veroneseovi (Verona, 1528. – Venecija, 1588.) ili originali nekog drugog traženog majstora iz 16. stoljeća postaju preskupi uslijed rastuće potražnje, često se izrađuju njihove kopije koje su također vrlo cijenjene ako su „di buona mano.“ Njih su nerijetko izrađivali suvremeni majstori na molbu samih kolekcionara koji bi ih, u tu svrhu, udomljavali u svojim palačama tijekom dužeg ili kraćeg vremena te se može pretpostaviti da je postojalo i zasebno tržište za takve kopije. Istovremeno, djela velikih majstora vrlo rijetko završavaju na javnim dražbama koje su se dnevno odvijale na Rialtu ili uz Piazza San Marco zbog toga što se u privatnim transakcijama postižu veće cijene. Slike su se ponekad ostavljale kao zalag za posudbu novca, posuđivale na duže ili kraće vrijeme, uz naknadu ili bez, dobivale na lutriji, a rijetko su se kada poklanjale. One su često mijenjale vlasnika temeljem oporuke, odnosno nasljeđivanja. Vrlo se je često tražila procjena stručnjaka, odnosno odabranog slikara, temeljem koje se dogovarala cijena u kupoprodaji, na dražbi ili u okviru procjene (osporavanog) nasljedstva. Elementi koji su se kod procjene uzimali u obzir opet su bili oni objektivni (stanje sačuvanosti, tehnika, veličina djela), ali i oni koji se odnose na

¹⁷ Sohm (2010 : 17)

umjetničku vrijednost koja se je uglavnom kvantificirala reputacijom umjetnika.¹⁸ Ulogu je, međutim, igrao i ugled kupca: slavnim kolekcionarima se nude sulude cijene, pa posrednici često taje za koga kupuju slike da izbjegnu precjenjivanje. Zanimljivo je da, iako je njihov zadatak na sekundarnom tržištu slika bio dati atribuciju i procjenu vrijednosti, praksa pokazuje kako se je malo koji slikar usudio upuštati u *connoisseurske vode*, pogotovo ako su morali procjenjivati djela „nevenecijanaca“.¹⁹

Potražnja je za slikama na sekundarnom tržištu umjetnina u Veneciji tijekom stoljeća rasla, a rasle su i cijene, što nije usporavalo intenzivnu cirkulaciju djela. Veliki su pritisak na tržište vršili novi aristokrati regrutirani iz redova prebogatih trgovaca koji su kupili svoje plemstvo kako bi napunili državnu kasu iscrpljenu Kandijskim ratom (1645. – 1669.). Oni su željeli posjedovanjem starih djela, ali i cijenjenih suvremenih majstora pokazati svoje bogatstvo, ukus, ali i fiktivne aristokratske korijene. Pred kraj stoljeća, kao konkurencija novom venecijanskom plemstvu sve se češće u lovu na umjetnine javljaju strani diplomati, ali i prvi inozemni aristokrati na *grand touru*.

Istra i Dalmacija

Poznate arhivske vijesti o formiranju cijene slika tijekom 17. stoljeća u venecijanskoj Istri i Dalmaciji izuzetno su oskudne i uglavnom se odnose na dokumente o isplati pojedinom slikaru. Tako je, na primjer, Domenico Tintoretto (Venecija, 1560. – 1635.) za svoju oltarnu palu namijenjenu krstionici piranske župne crkve bio isplaćen 1625. godine 70 dukata, odnosno oko 18 dukata po metru kvadratnom slikane površine.²⁰ Stefano Celesti (Venecija, ? – nakon 1659.), manje poznati otac cijenjenog venecijanskog slikara Andree (Venecija 1637. – Toscolano Maderno, 1712.), bio je 1638. godine plaćen 223 lire i 4 solda, što bi otprilike iznosilo 35 dukata, odnosno 10 dukata po kvadratnom metru i

¹⁸ Danas je sekundarno tržište umjetnina izuzetno kompleksan i dinamičan mehanizam te je stoga zanimljivo vidjeti što stručnjaci koji pripadaju ovom svijetu smatraju da utječe na formiranje cijene pojedinog djela. Na internetskim stranicama Sotheby'sa objavljena je u prosincu 2016. serija intervjuja s voditeljima pojedinih odjela ove izuzetno ugledne aukcijske kuće, pod nazivom *The Value of Art* – vrijednost umjetnosti. Za Sotheby's ona se sastoji od deset elemenata, a to su autentičnost, stanje sačuvanosti, rijetkost, provenijencija, povijesni značaj, dimenzije, moda, tematika, medij i kvaliteta djela. Posljednju stavku je ujedno i najteže definirati, ističu stručnjaci Sotheby'sa: za njezinu procjenu postoji mnoštvo različitih kriterija poput majstorstva, tehničke inovacije, jedinstvene inovativne sheme ili čudesnog postignuća koje nadilazi vrijednost autorova ukupnog opusa. <https://www.sothebys.com/en/series/the-value-of-art>, stranica posljednji put posjećena 19.1.2019.

¹⁹ Cecchini (2007 : 142, 145-146, 148-149)

²⁰ Craievich (2001 : 197-198) Dimenzije slike su 270 x 145 cm, a napućena je mnoštvom likova i polulikova.

35 dukata po liku, za oltarnu palu koja prikazuje sv. Marka što se nalazi u koparskoj katedrali.²¹ Iste je godine Matteo Ponzzone (Venecija, 1583. – nakon 1663.), boraveći u Splitu, za šibensku franjevačku crkvu izradio dvije oltarne pale (250 x 129 cm) za vrlo skromnu sumu od 100 dukata, koja mu je isplaćena u lirama.²² Početkom stoljeća samo Palma Mlađi za svoje oltarne pale postiže deseterostruko veću cijenu po kvadratnom metru slikane površine, naplaćujući pojedino djelo i do 300 dukata. Alessandro Varotari zvan Padovanino (Padova, 1588. – Venecija, 1649.) je za izradu oltarne pale *Bogorodica s Djetetom, Pravdom i sv. Markom* za Pordenone zadovoljan s iznosom od 70 dukata, a Maffeo Verona (Verona, 1576. – Venecija, 1618.) za oltar u crkvi časnih sestara u Udinama 1610. godine naplaćuje samo 30 dukata.²³

Tridesetak godina nakon isplate Stefanu Celestiju, za koparsku su stolnicu nabavljene dvije relativno velike slike jednog od tada najuglednijih živućih slikara u Veneciji, tenebrista Antonija Zanchija (Este, 1631. – Venecija, 1722.), svaka za 100 dukata.²⁴ Riječ je o relativno skromnom iznosu, no cijene koje je ovaj slikar postizao od kraja šezdesetih do kraja devedesetih godina 17. stoljeća, u vrijeme vrhunca svoje karijere, dosta su varirale. Osim izuzetne svote od 550 dukata za oltarnu palu za crkvu S. Faustino e Giovita u Vicenzi, Zanchi uglavnom postiže niže cijene za svoja djela te naknada dobivena za koparske slike, iako spada među one najniže, ne odstupa bitno od prosjeka. Kako su tijekom cijele druge polovine 17. stoljeća sljedbenici tenebroznog slikarstva sustavno u Veneciji postizali niže cijene od onih koji su pripadali takozvanoj *corrente neoveronesiana*, jasno je da su istovremeno djela Pietra Liberija (Padova, 1614. – Venecija, 1687.) postizala nešto bolju cijenu. Međutim, i jedni i drugi su bili najbolje plaćeni kada su izrađivali kopije starih majstora kao što je Veronese.²⁵

Arhivske vijesti o cijenama slika tijekom 17. stoljeća u Veneciji i na području sjevernog dijela *Stato da Mar* (Istra i Dalmacija) ukazuju da su slikari, naručitelji, kolekcionari i procjenitelji kao što je početno pretpostavljeno, uglavnom postupali racionalno, u duhu zakonitosti tržišta, odnosno diktata ponude i potražnje. Kada je riječ o kvantitativnim elementima koji su utjecali na postignutu novčanu naknadu, jasno je da dimenzije djela

²¹ Lucchese (2001 : 46)

²² Stošić (1940 : 31, bilj. 7) Valja imati, međutim, na umu da je slavni Giovanni Lanfranco (Parma, 1582. – Rim, 1647.) za svoju lastovsku palu gotovo identičnih dimenzija tražio 110 dukata, dakle nešto više od dvostruke cijene. Radić (1895 : 358-361)

²³ Sohm (2010 : 248)

²⁴ Lucchese (2001 : 47-48) Zanchijeva slika s prikazom *Svadbe u Kani* (250 x 310 cm) što se i danas nalazi u prezbiteriju koparske katedrale, koštala je stoga oko 13 dukata po metru kvadratnom slikane površine i 7 dukata po prikazanom liku.

²⁵ Sohm (2010 : 249)

i broj prikazanih likova tijekom cijelog 17. stoljeća igraju važnu ulogu, imajući pritom na umu činjenicu da što je platno veće to je cijena kvadratnog metra slikane površine manja. Očekivalo bi se da i drugi čimbenici poput reputacije slikara, odnosno procijenjene kvalitete djela također, na relativno ravnomjeran način, utječu na oblikovanje konačne cijene djela. No, znatna odstupanja u postignutim honorarima pojedinog slikara u kratkom vremenskom razdoblju ukazuju da su dominantan faktor bili specifični uvjeti pogodbe, spremnost naručitelja da plati veću ili manju cijenu, a što je sigurno ovisilo ne samo o novcu kojim je raspolagao već i o tome je li bila riječ o osobnim ili kolektivnim sredstvima, je li bila riječ o izravnoj narudžbi ili o provedbi oporuke i slično. S druge strane, očigledno je da su slikari, da bi poslovali s dobitkom i preživjeli na tržištu, morali znati procijeniti kada se je honorar moglo „napuhati“, a kada su morali ići ispod realne tržišne vrijednosti. Razvidno je da su za siromašnije ili štedljivije naručitelje iz Istre i Dalmacije, kako bi ugovorili posao i dobili nove narudžbe u budućnosti, bili spremni donekle sniziti cijenu. To je nerijetko značilo i veći udio radionice u realizaciji oltarne pale ili kompozicije čija je namjena bila dekoracija crkvenih ili samostanskih zidova. Međutim, za razliku od dalmatinskih naručitelja Tizianovih, Tintoretovih i Veroneseovih djela koji su tijekom 16. stoljeća plaćali izuzetno velike cijene za djela njihovih pomoćnika, vjerujući da dobivaju remek-djela samih majstora,²⁶ čini se da su nove generacije bile daleko bolje obaviještene o situaciji na venecijanskom tržištu umjetnina. Iako je malo vjerojatno da su pojedini naručitelji bili u mogućnosti procijeniti dobivaju li sliku koju je uglavnom izradio slavni majstor ili njegovi pomoćnici, sigurno su daleko opreznije trošili svoj novac, možda tražeći i više ponuda za pojedinu narudžbu, uspoređujući cijene i informacije o kvaliteti slikara s kojima su pregovarali.

²⁶ Petter (1857 : 145); Krasić (1976 : 375-377); Tomić (2011 : 203-209), s prethodnom literaturom; Trška Miklošić (2011 : 192-195), s prethodnom literaturom.

Literatura / Literature

BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, London 1988².

VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon, „The Value of Art: A Philosophical Perspective“, u/in: *The Value of Culture: On the Relationship between Economics and Arts*, Amsterdam 1996, 31-43.

CECCHINI, Isabella, „I modi della circolazione dei dipinti“, u/in: *Il collezionismo d'arte a Venezia. Il seicento*, Venezia 2007, 141-165.

CRAIEVICH, Alberto, „Domenico Tintoretto“, u/in: *Istria: città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal medioevo all'Ottocento*, Mariano del Friuli 2001, 197-198, kat. 371.

FÉLIBIEN, André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris 1669.

HUMFREY, Pelham, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven and London 1993.

KOERNER, Joseph Leo; RAUSING, Lisbet, „Value“, u: *Critical terms for art history*, Chicago 2003², 419-434.

LUCCHESI, Enrico, „Stefano Celesti“, u/in: *Istria: città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal medioevo all'Ottocento*, Mariano del Friuli 2001, 46, kat.18.

LUCCHESI, Enrico, „Stefano Celesti“, u/in: *Istria: città maggiori: Capodistria, Parenzo, Pirano, Pola: opere d'arte dal medioevo all'Ottocento*, Mariano del Friuli 2001, 47-48, kat. 21.

MASON RINALDI, Stefania, *Palma il Giovane: l'opera completa*, Milano 1984.

PETTER, Franz, *Dalmatien in seinen verschiedenen beziehungen*, Gotha 1857.

RADIĆ, Frano, „Povjesno-umjetničke bilješke sa dalmatinskih ostrva“, u/in: *Glasnik zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, 7/1, 1895, 357-364.

SOHM, Philip, „Venice“, u/in: *Painting for profit: the economic lives of seventeenth-century Italian painters*, New Haven and London 2010, 205-254.

Sotheby's, *The Value of Art*, <https://www.sothebys.com/en/series/the-value-of-art>, (19. 1. 2019.)

STOŠIĆ, Krsto, *Samostan i crkva franjevača konventualaca u Šibeniku*, rukopis, 1940.

TOMIĆ, Radoslav, „Paolo (Caliari) Veronese, Poliptih sv. Lovre“, u/in: *Tizian, Tintoretto, Veronese : veliki majstori renesanse*, Zagreb 2011, 203-209, kat. 44.

TRŠKA MIKLOŠIĆ, Tanja, „Tiziano Vecellio, Poliptih Uznesenje Blažene Djevice Marije“, u/in: *Tizian, Tintoretto, Veronese : veliki majstori renesanse*, Zagreb 2011, 192-195, kat. 41.

VanWYNSBERGHE, Rob; KHAN, Samia, „Redefining Case Study“, u/in: *International Journal of Qualitative Methods*, 6 (2), 2007, 80-94.