

LIBRIS | We know
books
ANDREAS WILD

„Vissi d'Arte”

AM TRĂIT DIN ARTĂ

o istorie a legăturilor
dintre artele plastice și comerț



EDITURA VREMEA
BUCUREȘTI
2024

Cuprins

Mulțumiri	4
Echivalarea prețurilor	5
I INTRODUCERE	9
I.1. Câteva noțiuni de bază	9
I.1.1. Motivația	9
I.1.2. Domeniul	10
I.1.3. Arte și artiști	12
I.1.4. Litera scrisă	15
I.1.5. Piața și prețurile	16
I.1.6. Perspectiva autorului	17
II CEREREA	19
II.1. Cine cumpără arta	19
II.1.1. Volumul cererii	19
II.1.2. Produsul cel mai cerut	20
II.1.3. Unde se manifestă cererea	21
II.1.3.1. Cererea creată de acțiunile guvernului S.U.A.	21
II.1.3.2. Cererea în China	22
II.1.3.3. Cererea în Regatul Unit	23
II.1.3.4. Cererea în Franța	23
II.1.4. Nervul comerțului: colecționarii	25
II.1.4.1. Numărul și motivația colecționarilor	25
II.1.4.2. Cinci cele mai valoroase colecții	26
II.1.5. Dacă au noroc, colecțiile ajung la muzeu	28
II.1.6. Cadouri nedorite	29
II.1.6.1. Colecția Arensberg	30
II.1.6.2. Colecția Caillebotte	31
II.1.7. Colecții și achiziții în afara curților princiare	32
II.1.7.1. Colecționari în Franța	32
II.1.7.2. Comerțul cu artă la Roma spre 1700	33
II.1.7.3. Colecționari în restul Italiei	34
II.1.7.4. Cererea populară în Provinciile Unite	37
II.1.7.5. Colecționari în Provinciile Unite	39
II.1.7.6. Marele Tur	40
II.1.7.7. Tablouri la Florența	41
II.1.7.8. Colecționari în Republica Venețiană	41

II.1.8. Colecții de la Constantinopol	43
II.1.8.1. Hipodromul	43
II.1.8.2. Termele lui Zeuxipos, Palatul lui Lausos	43
II.1.9. Colecționari și cumpărători ocazionali la Roma	45
II.1.9.1. Cererea de picturi grecești la Roma	45
II.1.9.2. Cererea de statui grecești la Roma	46
II.1.9.3. Cazul Cicero	47
II.1.9.4. Portrete în biblioteci	48
II.2. Cine conservă arta	49
II.2.1. <i>Colecția Regală</i> a Casei Windsor	50
II.2.2. Miliardarii fondează muzee private	52
II.2.2.1. Muzeul Long, China	52
II.2.2.2. Fundații în Franța	52
II.2.2.3. Muzeul Brandhorst, Germania	53
II.2.2.4. Muzee private în S.U.A.	53
II.2.2.5. Institutul de Artă Courtauld, Regatul Unit	54
II.2.2.6. Muzee private în Mexic	55
II.2.3. Muzee fondate de guverne	55
II.2.3.1. Politica muzeelor în China	55
II.2.3.2. La New York	56
II.2.3.3. Rijksmuseum, Țările de Jos	56
II.2.3.4. Galeria Națională, Regatul Unit	57
II.2.4. Agenți achizitori	58
II.2.4.1. Un enciclopedist pe piața rusă: Diderot și Ecaterina a II-a	58
II.2.4.2. Jacopo Strada și Sfântul Imperiu Romano-German	59
II.2.4.3. Giovanni Battista Della Palla și Francisc I al Franței	60
II.2.5. Colecțiile suveranilor în muzee naționale	62
II.2.5.1. Casa Wittelsbach: Alte Pinakothek, München	62
II.2.5.2. Ecaterina a II-a: Muzeul Ermitaj, Sankt Petersburg	65
II.2.5.3. Împăratul Qianlong: Muzeul Palatului/Muzeul Palatului Național	67
II.2.5.4. Casa Medici: Galerile Uffizi, Florența	68
II.2.5.5. Casa Habsburg: Prado, Madrid	70
II.2.5.6. Casa Habsburg: Muzeul de Istorie a Artei, Viena ...	71
II.2.5.7. Casa Capet: Muzeul Louvre, Paris	74
II.2.6. Muzee și colecții în vechime	78
II.2.6.1. Un muzeu în Noul Imperiu Babilonian	78
II.2.6.2. O colecție la Mari	78

II.3. Cine comandă artă sacră	80
II.3.1. Comenzi recente de artă sacră	80
II.3.1.1. Sagrada Família	81
II.3.1.2. Catedrala Mântuirii Neamului, București	82
II.3.1.3. Bazilica Sanctuarului Național al Imaculatei Concepții, Washington	83
II.3.1.4. „Cristos Mântuitorul”	83
II.3.1.5. Statui gigantice	84
II.3.2. Finalizarea catedralelor	84
II.3.2.1. Catedrala Sfânta Maria a Florii	85
II.3.2.2. Domul din Köln	85
II.3.2.3. Alte Domuri: Speyer, Ulm, Paris	87
II.3.2.4. „Raiul pe pământ”	87
II.3.3. Comenzi papale la Roma	88
II.3.3.1. Comenzi în Vatican	89
II.3.3.2. Palatele familiilor papale	93
II.3.4. Comanditarul atotputernic	94
II.3.4.1. Congregația Oratoriului și Rubens	95
II.3.4.2. Comanditarul creator: Borromeo, Caravaggio și Brueghel	96
II.3.4.3. Capela Strozzi și Filippino Lippi	97
II.3.5. Comenzi protorenascentiste ale breslelor florentine	98
II.3.6. Diete și ceremonii în biserici romanice	100
II.3.7. Grotele cu 1000 de Buddha; Japonia	105
II.3.8. Artă sacră greacă	106
II.3.8.1. Acropola din Atena	106
II.3.8.2. Templul zeiței Artemis din Efes	108
II.3.8.3. Picturi votive	110
II.3.9. Portrete și statuete pentru lumea cealaltă	110
II.3.9.1. Portretele de la Fayyum, măști funerare	110
II.3.9.2. Statuete „Shabti”	111
II.3.9.3. Shabti în piramide nubiene	112
II.3.10. Picturi murale funerare în Regatul Mijlociu egiptean ...	112
II.3.11. Artă funerară în mileniul I î.Hr.	113
II.3.11.1. Armata de teracotă în China	113
II.3.11.2. Mormântul satrapului Mausol	114
II.3.11.3. Mormântul lui Filip al II-lea al Macedoniei ...	115
II.3.11.4. Necropola etruscă Monterozzi	116
II.3.12. Arhitectură funerară în Regatul Vechi egiptean	117
II.3.13. Satul neolitic Çatalhöyük	118
II.3.14. O comandă divină	119
II.4. Cine comandă arta seculară	120
II.4.1. Comenzi multianuale	121
II.4.1.1. Ambasade și clădiri guvernamentale	122
II.4.1.2. Stații de metrou etc.	122

II.4.2. Comenzi singulare	123
II.4.2.1. Statui gigantice seculare	123
II.4.2.2. Săli de concerte	123
II.4.2.3. Parcul Mileniului	125
II.4.2.4. Aripa nordică a palatului Louvre	127
II.4.3. Comenzi la operă: Marc Chagall	127
II.4.4. Comenzi murale: Diego Rivera	128
II.4.5. Portrete cu prestigiu social	131
II.4.5.1. Stilul Măreț	131
II.4.5.2. Moda în Provinciile Unite	133
II.4.5.3. Cultul personalității în baroc	134
II.4.5.4. O atenție din partea suveranului	135
II.4.5.5. Serii de celebrități	135
II.4.6. Portrete în pețit	137
II.4.6.1. Ludovic al XV-lea al Franței	138
II.4.6.2. Henric al IV-lea al Franței	139
II.4.6.3. Henric al VIII-lea al Angliei	139
II.4.6.4. Ducele Alfonso d'Este	139
II.4.6.5. În diferite țări	140
II.4.6.6. Turcia/Persia	141
II.4.6.7. Bizanț	141
II.4.6.8. Grecia	142
II.4.7. Păstrarea în amintire	143
II.4.7.1. Cariera lui Yan Liben și Gu Kaizi	143
II.4.7.2. Propaganda în Roma imperială	144
II.4.7.3. Confirmarea succesului	144
II.4.7.4. De la monede la mozaic	145
II.4.8. Kitsch la Roma	145
II.4.9. Mecenatul în Grecia preclasică	146
II.4.10. În epoca de bronz, Santorini	147
II.4.11. Importuri de artă și artiști din Egipt	147
II.4.12. Opere laice în preistorie	149
II.4.13. Dragostea de artă	151
II.4.13.1. Afrodita din Knidos	151
II.4.13.2. În literatură	152
III OFERTA	155
III.1. Cine vinde artă	155
III.1.1. Canale de piață	156
III.1.2. Galeristi și comercianți de artă	156
III.1.2.1. Ileana Sonnabend, ambasadoare a noului	158
III.1.2.2. Peggy Guggenheim	159
III.1.2.3. Galeria Maeght, suprarealismul	160

III.1.2.4. Daniel-Henry Kahnweiler, galeristul cubiștilor	162
III.1.2.5. Paul Durand-Ruel, promotorul impresionismului	164
III.1.3. Lordul Joseph Duveen și Galeria Națională din Washington	166
III.1.4. Vânzările private ale caselor de licitații	169
III.1.5. Licitații publice	170
III.1.5.1. Cifra de afaceri	170
III.1.5.2. Câte case de licitații există	171
III.1.5.3. Periodizarea artei la licitații	172
III.1.5.4. Phillips	172
III.1.5.5. Christie's	173
III.1.5.6. Sotheby's	175
III.1.5.7. Precursorii	176
III.1.5.8. Reglementări	177
III.1.6. Accesul la piața națională	179
III.1.6.1. Bătălia Academiiilor în Franța	179
III.1.6.2. Salonul	182
III.1.6.3. Controlul breslelor	183
III.1.6.4. Procesul lui Judith Leyster	184
III.1.6.5. Procesul lui Giovanni Battista Paggi	184
III.1.6.6. Specializare pe genuri	184
III.1.6.7. Expoziții de breaslă	185
III.1.7. Accesul la piața internațională	186
III.1.7.1. Arta la vamă în S.U.A. și Anglia	186
III.1.7.2. Arta și carnea de porc (Franța, S.U.A.)	187
III.1.7.3. Vama pe metrul pătrat (Import în Anglia)	189
III.1.7.4. Zeus și Moise la vamă (Austria, Italia)	190
III.1.7.5. Exporturi din Spania în secolul 17	190
III.1.7.6. Importuri din Italia în sec. 17-18	191
III.1.7.7. Exporturi din Țările de Jos către Italia	191
III.1.8. În Evul Mediu	193
III.1.9. Canale de piață în Imperiul Roman	193
III.1.9.1. Comercianți cu și fără „galerie” la Roma	193
III.1.9.2. Licitații în Imperiul Roman	194
III.1.10. Comerțul cu barbarii	195
III.1.10.1. Importuri din India	195
III.1.10.2. Exporturi către barbari	196
III.1.11. Licitații în Babilon	197
III.1.12. Piața secundară preistorică	198
III.2. Cine produce artă	199
III.2.1. Câți artiști sunt în lume	200
III.2.2. Productivitatea	202

III.2.2.1. Câte tablouri produce un pictor?	202
III.2.2.2. Jeff Koons Productions, Inc	204
III.2.2.3. Andy Warhol, The Factory	205
III.2.2.4. Banksy, arta stradală	205
III.2.3. Multiplicarea	206
III.2.3.1. Gravura	206
III.2.3.2. Dalí: Divina Comedie	208
III.2.3.3. Temă cu variațiuni	209
III.2.3.4. Madonierii florentini și familia della Robbia	210
III.2.4. Artiștii cu studii universitare	210
III.2.4.1. „Academia regală de arte” din Regatul Unit	211
III.2.4.2. „Academia regală de pictură și sculptură” din Franța	211
III.2.4.3. Academia germană a artelor nobile	213
III.2.4.4. Inventarea Academiilor de artă în Italia	214
III.2.5. Ateliere mari	216
III.2.5.1. Stilul Măreț: Batoni, Rigaud	216
III.2.5.2. Flandra: Rubens, Rogier van der Weyden	217
III.2.5.3. Provinciile Unite: Rembrandt	218
III.2.5.4. Veneția: Tintoretto	219
III.2.5.5. Roma: Rafael	220
III.2.5.6. Siena: Pinturicchio	221
III.2.5.7. Florența: Giotto	222
III.2.6. Ateliere mici	223
III.2.7. Evul Mediu	224
III.2.8. Învățământul în bresle	225
III.2.9. Învățământul de artă în Orient	226
III.2.9.1. Khurasan: Academia de pictură și caligrafie	226
III.2.9.2. China: Academia imperială de pictură	226
III.2.10. Învățământul în antichitate	228
III.2.11. Producția de statui în antichitate	228
III.2.11.1. Producția de statui de export	228
III.2.11.2. Praxiteles	229
III.2.11.3. Phidias	229
III.2.11.4. Lysippos	230
III.2.11.5. Vasul de la Vulci	231
III.2.12. Mozaicuri	232
III.2.13. Câți artiști au existat în antichitatea clasică	233
III.2.14. Producția în lumea veche	233
III.2.14.1. Persia	233
III.2.14.2. Noul Regat egiptean	234
III.2.14.3. Valea Indului în neolitic	235
III.2.15. În paleolitic și mai înainte	236

III.2.15.1. Arhitectura megalitică și sculptura	236
III.2.15.2. Pictura rupestră	238
III.2.15.3. Academia de pictură paleolitică	240
III.2.15.4. Arta amovibilă și producția de mare volum .	240
III.2.15.5. Homo Neanderthalensis, pictor	241
III.2.15.6. Homo Erectus, mozaicar	242
III.3. Cine reduce supraoferta	242
III.3.1. Excesul de artiști	243
III.3.1.1. Expatrierea artiștilor italieni	244
III.3.1.2. Șomajul celebrităților în Renaștere	245
III.3.2. Excesul de lucrări	246
III.3.2.1. Bătălia picturilor în secolul 18	246
III.3.2.2. Producția în Franța și Țările de Jos	247
III.3.3. Pierderea urmei	247
III.3.3.1. Picturile Levinei Teerlinc	247
III.3.3.2. Materiale perisabile sau reutilizabile	248
III.3.3.3. „Colosul din Rodos”	248
III.3.3.4. „Athena Parthenos”	249
III.3.4. Incendii, naufragii și alte catastrofe	249
III.3.4.1. 2019, Notre Dame, Paris	250
III.3.4.2. 1867, „Cel mai frumos lucru din Italia”	250
III.3.4.3. 1718, „Raiul pe pământ”	250
III.3.4.4. 1731, Curtea arsă de la Bruxelles	251
III.3.4.5. 1631-32, „Altarele de la Mainz”	251
III.3.4.6. 532, Termele lui Zeuxippos	251
III.3.4.7. 475, Palatul lui Lausos	251
III.3.4.8. Secolul 1 î.Hr., Antikythera	252
III.3.4.9. Secolul 4 î.Hr., „Atletul de la Fano”	252
III.3.4.10. 356 î.Hr., Templul lui Artemis	253
III.3.4.11. Efecte neașteptate	254
III.3.5. Furturi și jafuri	254
III.3.6. Ștergerea memoriei	259
III.3.7. Religiiile monoteiste combat idolatria	261
III.3.7.1. 2001: Statuile lui Buddha de la Bamian	261
III.3.7.2. 1566: Iconoclasmul protestant	262
III.3.7.3. 1524: Autodafé la Maní	263
III.3.7.4. 1543: Transilvania	264
III.3.7.5. La Florența: Savonarola	264
III.3.7.6. 1100: Grotele cu 1000 de Buddha	265
III.3.7.7. 843: Conciliul de la Constantinopol	266
III.3.7.8. 787: Conciliul de la Niceea	266
III.3.7.9. 754: Conciliul de la Hieria	267
III.3.7.10. 630: Mecca	267

III.3.7.11. 305: Sinodul de la Elvira	267
III.3.7.12. Secolul 5: Sepphoris; 255: Dura Europos	268
III.3.7.13. Secolul 7 î.Hr.: Ierusalim	269
III.3.7.14. Moise	269
III.3.7.15. Prima (sau a doua) poruncă	269
III.3.8. Distrugerea creativă	270
IV VALORIZAREA	273
IV.1. Cine ocupă piața	273
IV.1.1. Marketing la universitate	274
IV.1.2. Vânzări la piață, la târg, on-line și la loterie	275
IV.1.2.1. Concentrarea ofertei	275
IV.1.2.2. Târguri de artă	276
IV.1.2.3. Tranzacții on-line	278
IV.1.2.4. O loterie de artă în America	278
IV.1.2.5. Loterii în Țările de Jos	279
IV.1.3. Firmele de lux	280
IV.1.4. Patrimoniul muzeelor private	281
IV.1.5. Revoluția impresionistă	282
IV.2. Cine cucerește faima	285
IV.2.1. Artiști cucerind faima	285
IV.2.1.1. Arta provocării: Damien Hirst	286
IV.2.1.2. Succesul tenacității: Robert Rauschenberg ...	288
IV.2.1.3. Faime cosmice a lui Andy Warhol	289
IV.2.1.4. Strategia extravagantei: Salvador Dalí	291
IV.2.2. Pierderea faimei artei academice	292
IV.2.3. Faime obținute sau recâștigate postum	294
IV.2.3.1. Faime postumă a lui Vincent van Gogh	295
IV.2.3.2. Faime postumă a lui Vermeer	298
IV.2.3.3. Faime postumă a lui El Greco	300
IV.2.3.4. Faime îndoielnice a lui Pinturicchio	301
IV.2.3.5. Faime postumă a lui Matthias Grünewald ...	301
IV.2.3.6. Faime postumă a primitivilor de pe Rin	303
IV.2.3.7. Faime postumă a primitivilor italieni	304
IV.2.4. Poziția în societate	304
IV.2.4.1. Pictorul nobilimii: Tiepolo	304
IV.2.4.2. Partenerul ambasadorului britanic: Canaletto	306
IV.2.4.3. „Fraternitatea Romaniștilor” și diplomația: Peter Paul Rubens	308
IV.2.4.4. Prietenul lui Aretino: Tițian	311
IV.2.5. Un succes florentin: Renașterea	313
IV.2.6. Faime artiștilor greci	315

IV.2.7. Faima postumă a anonimului egiptean	316
IV.3. Cine apreciază arta	317
IV.3.1. Cât câștigă artiștii	317
IV.3.1.1. O estimare orientativă a venitului mediu ...	317
IV.3.1.2. Artiști săraci, artiști bogați	319
IV.3.2. Prețul	321
IV.3.2.1. Plata artiștilor	321
IV.3.2.2. Atribuirea	324
IV.3.2.3. „Arta însușită”, original, replică, copie	325
IV.3.2.4. Criterii măsurabile	327
IV.3.2.5. Criterii subiective și imponderabile	329
IV.3.2.6. Spălarea de bani	329
IV.3.3. Incertitudinea pieței	331
IV.3.3.1. Statistici incomplete	331
IV.3.3.2. Selecții arbitrare	332
IV.3.3.3. Încasări neverificabile	332
IV.3.4. Valoare comercială și politică	333
IV.3.4.1. Artele frumoase s-au impus în secolul 20 ...	333
IV.3.4.2. Mijloc de plată	334
IV.3.4.3. Arta ca marfă	334
IV.3.4.4. Mijloc de propagandă	335
IV.3.4.5. Evoluția valorii pe piața secundară	337
IV.3.4.6. Dezinteresul pentru trecut	337
IV.3.4.7. Anticiparea progresiei prețurilor	338
IV.3.4.8. Investițiile în artă	339
IV.3.5. Cui îi aparține opera de artă	342
IV.3.5.1. Convenția de la Berna	342
IV.3.5.2. Doctrina primei vânzări	343
IV.3.5.3. Licitația Secrétan	343
IV.3.5.4. Dreptul de urmărire	344
IV.3.5.5. NFT („non-fungible token”)	344
IV.3.6. Artiști „care nu vând”	345
IV.3.6.1. Artiști înnobilați	345
IV.3.6.2. Înnobilarea lui Velázquez	347
IV.3.6.3. Arte liberale	348
IV.3.6.4. Discursul lui Dion Hrisostomos	349
IV.3.7. Artă creată „nu ca să fie vândută”	349
IV.3.7.1. Regele Charles al III-lea al Regatului Unit ...	349
IV.3.7.2. George W. Bush, fost Președinte al S.U.A. ...	350
IV.3.7.3. Winston Churchill, prim-ministru britanic ...	351
IV.3.7.4. Hunter Biden, fiul președintelui S.U.A.	351
IV.3.7.5. Maria d’Orléans	352
IV.3.7.6. Împărați, Regi, Prinți și Prințese	353

IV.3.7.7. În China	354
IV.3.7.8. În Roma imperială	355
IV.3.8. Cine apreciază artiștii	355
IV.3.8.1. Prețuirea Regilor, Împăraților și a Papilor ...	355
IV.3.8.2. Prețuirea piraților și a faraonului	356
IV.3.8.3. Lipsa prețuirii în lumea elenistică și Roma ..	357
IV.3.8.4. În Regatul Nou egiptean	358
IV.3.8.5. Prețuirea „artistului” paleolitic	358
IV.3.9. „Maurul din Piața-Navona”	359
V EPILOG	361
V.1. Peretele alb	361
V.1.1. Muzica tăcerii și pictura albă	361
V.1.2. Acoperirea pereților	362
V.1.2.1. Pereți complet acoperiți	362
V.1.2.2. Temple în China	364
V.1.2.3. În antichitate, în peninsula italică	364
V.1.2.4. În alte locuri și în alte epoci	366
V.1.3. Pereți de stâncă în preistorie	367
V.1.3.1. Inciziile pe stânci din Val Camonica	367
V.1.3.2. Picturi pe stânci lângă Serranía La Lindosa	369
V.2. Cine a inventat artele plastice	370
V.2.1.1. În Islam	370
V.2.1.2. În creștinism	370
V.2.1.3. Pliniu: pictura greacă	371
V.2.1.4. Pliniu: relieful	371
V.2.2. Absența zeilor	372
V.2.3. „O distracție la Roma”	373
VI ANEXE	375
VI.1. Bibliografie	375
VI.1.1. Cărți și articole	375
VI.1.2. Publicații fără autor (f.a.)	405
VI.1.3. Adrese internet (URL)	408
VI.2 Indice de nume	413
VI.3 Lista artiștilor menționați în text	423

I

INTRODUCERE

Floria Tosca, în actul 2 al operei lui Giacomo Puccini, își rezumă viața în aria: „Vissi d’arte”: „am trăit din artă”; arta era deci rațiunea ei de a trăi și sursa veniturilor sale. Ca vedetă a artelor spectacolului, ea ducea o viață confortabilă. Oare cum se prezintă situația celor care trăiesc din artele plastice?

I.1. Câteva noțiuni de bază

I.1.1. Motivația

„Știți, eu fac aceste «dansatoare» ca să le vând. Lucrările mele serioase sunt abstracte” – spuse tânăra artistă celui care îi admira seria de statuete de bronz, surprins în ce măsură păreau a pluti în aer pline de grație și lipsite de greutate, contrazicând masivitatea materialului din care erau făcute. Artista părea să se scuze că a creat opere de vânzare, ceea ce ridică întrebarea dacă artistul creează vreodată opere fără să aibă intenția de a le vinde. Cam în același timp, admiratorul dansatoarelor de bronz a găsit într-o carte, în capitolul despre natura moartă în pictură¹, un citat din Pliniu cel Bătrân despre Piraikos, un „riparograf”, adică un pictor al lucrurilor umile, ale cărui tablouri erau „nеспus de plăcute și s-au vândut mai scump decât opere foarte însemnate ale multor artiști”². Părintele istoriei artei laudă operele lui Piraikos și pentru că se vindeau cu prețuri mari! Oare s-a schimbat relația între artă și comerț de-a lungul timpurilor?

Floria Tosca, în actul 2 al operei de Giacomo Puccini, își rezumă viața în aria: „Am trăit din artă”. Tosca trăia într-o perioadă în care opera, artă a spectacolului, îi asigura o existență confortabilă. În istorie, însă, artiștii spectacolului au cunoscut enorme suferințe și coborâșuri, economice și sociale. În prezent, actorii de succes pot spera să

¹Stoichiță 1999, pp. 32-33.

²Pliny 1952, XXXV, Cap. 37 (112)

ocupe cele mai înalte posturi în Stat, dar în Evul Mediu, menestrelii erau egali în rang cu servitorii care se ocupau de menaj; de fapt, numele lor, derivat din latină, înseamnă „mic servitor”. În antichitate, gladiatorilor faimoși și campionilor olimpici, vedete ale spectacolelor atletice, li se ridicau statui, în timp ce actrițele de teatru erau marginalizate social, fiindu-le interzisă căsătoria cu cetățeni romani. Oare cum au evoluat lucrurile pentru artiștii plastici? Și pentru ceilalți care trăiesc din artă, fără a fi artiști?

Cartea aceasta a fost scrisă din curiozitatea de a explora relațiile dintre artele plastice și comerț, întorcându-se în istorie către începuturi, fără a avea ambiția unei cercetări exhaustive sau a unor răspunsuri definitive. Ea este o colecție de „anecdote”, care, *mutatis mutandis*, este oarecum asemănătoare cu opinia lui Newton despre cercetările sale, exprimată în 1727, cu „puțin înainte de a muri”: „... eu însumi parcă nu am fost decât ca un băiat care se juca pe malul mării și care se distra găsind din când în când o pietricică mai frumoasă sau o scoică mai fină decât cele obișnuite, în timp ce marea ocean al adevărului se afla nedescoperit în fața mea.”³

I.1.2. Domeniul

Socrate era de părere că cizmarul nu poate face un pantof dacă nu știe ce este un pantof. În virtutea acestei tradiții, discuția despre artă ar trebui să înceapă cu definirea termenului. În enciclopedii, se afirmă că „arta” este orice activitate bazată pe cunoștințe, exercițiu, percepție, imaginație și intuiție. Așa sunt înțelese cuvintele „ars” în latină și „téchne” în greacă.⁴ Definiția aceasta este însă prea largă pentru discuția noastră, care se limitează la artele plastice:

– Istorici ai artei au afirmat că în Italia secolului 14 a apărut ideea operei de artă ca produs fără scop religios sau utilitar.⁵ Sociologi moderni au susținut că în secolul 18 s-a acceptat faptul că motivul existenței operei de artă este opera în sine.⁶

– Un clasic modern, Andy Warhol, s-a exprimat succint: „Dacă nu are sens, este artă. Artistul produce lucruri de care nimeni nu are nevoie”.⁷ Formularea lui Warhol nu este o definiție riguroasă, condiția nefiind nici necesară, nici suficientă: pe de o parte, multe dintre operele păstrate astăzi în muzee de artă aveau o funcție utilă la momentul

³Brewster 1855, Vol. II, p. 331

⁴Gerabek 2005 (Bergdolt)

⁵Hoog, Hoog 1995, pp. 11-12

⁶Luhmann 1997, p. 42

⁷Andy Warhol *Quotes* (URL)

și în contextul în care au fost create;⁸ pe de altă parte, nu toate obiectele fără sens sunt opere de artă.

- Un politician a exemplificat în mod pregnant faptul că inutilitatea nu este un criteriu suficient. După ce a vizitat *Expoziția internațională de artă modernă (Armory Show)* din 1913, plină de lucruri de care „nimeni nu avea nevoie”, Theodore Roosevelt, președintele Statelor Unite, a declarat cu emfază: „Aceasta nu este artă”.⁹ În ciuda opiniei președintelui, unele exponate au devenit opere de referință în istoria artei.

- În afara Europei, opiniile pot fi foarte drastice. Un pictor chinez de la curtea Împăratului Kangxi al Chinei, care a domnit între 1661 și 1722, a declarat că avea o profundă admirație pentru meșteșugul pe care îl demonstra pictura europeană din acea perioadă, dar că „nu poate fi numită artă”.¹⁰

- În sistemul juridic din Austria, s-a evitat intenționat formularea unei definiții, ba mai mult, arta a fost declarată ca fiind „indefinibilă”, întrucât Constituția garantează dreptul fundamental la libera exprimare a opiniei prin vorbire, scris, tipărituri sau imagini. Corolarul este că fiecare artist este liber să își definească arta așa cum crede de cuviință, ceea ce face imposibilă o definiție unică, general valabilă.

- Un pictor expresionist, Ernest Ludwig Kirchner, a formulat în mod exemplar libertatea de exprimare a artistului în pictură, scriind în jurnalul său: „Pictura este arta de a reprezenta o trăire pe o suprafață. Nu există reguli fixe...”¹¹. Mulți ani mai târziu, sociologii au confirmat „instituționalizarea anomiei”, adică a lipsei de reguli.¹²

Absența regulilor și a frontierelor înseamnă că domeniul – arta însăși – nu este niciodată pe deplin definit. Acesta nu este însă un obstacol de netrecut. În zilele noastre, chiar și științele exacte sunt capabile să opereze fără definiții socratice, obținând rezultate utile pe baza unor concepte incomplete și imprecise:

- Matematica a descoperit numerele iraționale, iar Bach le-a aplicat „clavecinului bine temperat”, acordat pentru a fi utilizabil în orice gamă, ceea ce este posibil dacă produce semitonuri cu frecvența superioară egală cu cea inferioară multiplicată cu radical de ordinul 12 din 2; factorul de multiplicare este un număr „irațional”, numit astfel pentru că nu poate fi exprimat ca raportul între două numere întregi, dar care poate fi aproximat de acordor.

⁸ Luhmann 1997, p. 256

⁹ The Outlook 1913 (f.a.)

¹⁰ Honour, Fleming 2000, p. 632

¹¹ Härth 2010, p.13

¹² Bourdieu 1987, p. 6-19

- „Sistemele dinamice”, cum ar fi mersul vremii și bursa, chiar dacă sunt descrise de ecuații matematice deterministe, au o evoluție haotică, imposibil de prezis pe termen lung.

- Mișcarea a trei corpuri în câmp gravitațional este impredictibilă, întrucât soluția ecuațiilor mișcării nu converge către o formă stabilă.

- Principiul de nedeterminare al mecanicii cuantice postulează că poziția și mișcarea unei particule nu pot fi precizate simultan.

- Logica „vagă” („fuzzy logic”) operează cu adevăruri parțiale, între „complet adevărat” și „complet fals”, dar poate ajunge la rezultate definitive și utilizabile în practică.

În consecință, considerăm că o discuție utilă și interesantă despre artă poate avea loc, chiar dacă vorbitorii știu doar intuitiv despre ce vorbesc, după exemplul cizmarului care face pantofi chiar dacă nu îi poate defini exact.

I.1.3. Arte și artiști

În ciuda absenței unei definiții a artei, ideea că există o frontieră care separă arta de non-artă este aproape universal acceptată. Dar precizarea poziției acesteia întâmpină dificultăți insurmontabile.¹³ Fascinanta întrebare: „ce face o operă de artă să fie operă de artă și nu un obiect oarecare”¹⁴ primește de la esteticieni și filozofi răspunsuri care pun accentul pe calitățile interne, generatoare ale unei valori estetice, în timp ce sociologii iau în considerare calitățile externe care au un impact social.¹⁵ Nespecialiștii sunt și ei înclinați să formuleze răspunsuri, spontan și fără argumente elaborate. Teoreticienii consideră că în domeniul artei sunt incluse „obiecte” cu o „semnificație”,¹⁶ percepută și acceptată de public, chiar dacă artistul însuși neagă intenția de a da un înțeles operei sale, ca în cazul lui Andy Warhol sau al artiștilor curentului Dada. Criticii moderni descriu operele de artă ca o reprezentare simbolică a unui conținut cultural, care, în afară de semnificație, este înzestrată cu valoare.¹⁷

În fața acestor variate puncte de vedere, este util să precizăm despre ce va fi vorba în această carte. Aici nu se încearcă formularea unui răspuns original, ci se acceptă faptul că specialiștii care au scris tratate de istoria artei au făcut deja o selecție care poate fi utilizată ca referință. Obiectele menționate în tratatele consultate vor fi acceptate ca opere

¹³ Heinich 1998a, p. 67

¹⁴ Bourdieu 1992, p. 400

¹⁵ Heinich 1998b, p.76

¹⁶ Ruppert 1998, pp. 37, 145

¹⁷ Bourdieu 1992, p. 399

de artă, iar autorii lor vor fi acceptați ca fiind artiști. În consecință, fără a implica o judecată de valoare, multe genuri sunt lăsate în afara discuției, chiar dacă unii specialiști le-au dedicat ample publicații. Similar, genuri mai recente care nu și-au găsit (încă?) locul în tratatele de istoria artei nu vor fi luate în discuție. În general, discuția rămâne în domeniul circumscris de pictorul și arhitectul Giorgio Vasari, care a publicat volumul „Viețile celor mai excelenți pictori, sculptori și arhitecți” în 1550, urmat de a doua ediție în 1568 care a rămas de referință. În introducere, Vasari precizează că se va ocupa exclusiv de „excelentele arte care sunt arhitectura, sculptura și pictura”, definite împreună ca „artele desenului”. „Desenul” (între ghilimele!) înseamnă aici intenția artistică, indiferent de forma în care este exprimată.¹⁸ În arhitectură, rolul primordial al „desenului” era evident, în timp ce pictura și sculptura au fost descrise de Vasari ca două surori gemene având ca tată „desenul”.¹⁹ Selecția lui Vasari se bazează pe publicațiile arhitectului Leon Battista Alberti: „Despre pictură” („De pictura” 1435-1436), „Despre statui” („De statua”, către 1435) și „Despre arhitectură” („De re aedificatoria”, 1443-1452). Alberti a introdus criterii de judecată preluate din „arta retorică”, precum capacitatea de invenție (ingegno), de judecată și selecție (iudicium), și adecvarea în raport cu obiectul reprezentat.²⁰ Alberti a afirmat că pictorul are un talent de origine divină care explică onorariile ridicate; a enumerat Împărații romani care au practicat pictura ca amatori; și a afirmat că scopul cel mai nobil al pictorului este acela de a „dobândi nume și reputație”, cu alte cuvinte, de a-și câștiga faima.²¹

Alegerea lui Vasari stă la baza selecției genurilor din istoriile artei elaborate în timpurile care i-au urmat. Genurile neglijate de Vasari au fost socotite de atunci încoace drept „arte minore” – chiar și tapiseria, pe care Vasari o considera „cea mai frumoasă invenție”. Operele din celelalte genuri sunt adesea prevăzute cu calificative care mai curând le descalifică, semnalând că ele nu aparțin artei „adevărate”, ci artelor aplicate, decorative, minore, industriilor de artă etc.

De remarcat că termenii de „artă” și „artist” sunt folosiți în acest text în mod anacronic, contând că cititorul contemporan nu va fi iritat de faptul că, altădată sau în alt loc, aceste noțiuni nu existau sau aveau o altă semnificație. În Florența secolului 14, „artă” era numită o profesie organizată într-o breaslă. Multă vreme, cuvântul „artist” a desemnat doar o persoană pricepută într-o anumită meserie (ca în expresiile

¹⁸ Luhmann 1997, p. 426

¹⁹ Vasari 1568, I&II, p. 1

²⁰ Alberti 1804, pp. 96-97

²¹ Alberti 1804, p. 44

„artist tapițer” sau „artist metalurg”), semnificația actuală apărând abia în ediția din 1762 a „Dicționarului Academiei Franceze”: „Artist, cel care activează într-o artă în care geniul și mâna trebuie să lucreze împreună”.²² Această primă definiție a artistului în sens modern se referă în mod specific la artistul plastic, pentru că în celelalte arte (literatura, muzica, artele spectacolului)²³ geniul se poate exprima și fără intervenția mâinii.

În lumea modernă, artele „desenului” au urmat traiectorii diferite. În universități există de obicei o facultate de arhitectură distinctă de cea de „arte frumoase”, cum au fost numite pictura și sculptura; la manifestări ca *Bienala de la Veneția*, arhitectura și artele frumoase nu sunt expuse împreună, ci în ani consecutivi.

Astăzi, denumirea de „arte frumoase” a fost abandonată, poate pentru că se preferă „urâtul” și „șocantul” care atrag atenția asupra unui mesaj ideologic, sau pentru că lumea s-a plictisit de „frumos”. Filosofii idealști germani și romanticii au imaginat „frumosul” ca pe un „ideal” în care se rezolvă toate contradicțiile,²⁴ dar teoreticienii contemporani nu îl consideră ca fiind scopul ultim al artei; o operă poate fi admirată și percepută ca valoroasă din motive ne-estetice, cum ar fi (pentru a menționa doar câteva) autenticitatea, celebritatea, moralitatea, originalitatea, perenitatea, universalitatea, virtuozitatea etc.²⁵ O cercetare sociologică, care a identificat 11 motive pentru care publicul respinge operele de artă de avangardă în spațiile publice, a constatat că faptul că nu sunt frumoase nu este nici pe departe motivul cel mai des invocat.²⁶ Denumirea de „arte frumoase” a fost înlocuită cu „arte plastice”.²⁷

Observăm că unele genuri ignorate de tratatele de istoria artei sunt tratate cu deferență de istoria culturii, fiind păstrate în instituții muzeale dedicate. *Muzeul de artă aplicată (MAK)* deschis la Viena în 1864 din ordinul Împăratului Franz-Josef I, sau *Muzeul Manufacturilor* înființat la Londra în 1852 (devenit apoi *Muzeul Victoria și Albert*) au stabilit un exemplu urmat în multe alte locuri. Chiar și un gen privit cu suspiciune poate fi tratat muzeal cu tandrețe și, poate, ironie: între 2009 și 2017 s-au deschis *Muzee de kitsch* la Los Angeles, Londra, Budapesta și București.²⁸

²² Vitet 1861, p. 17

²³ Brockhaus 2006 (f.a.): „Kunst”

²⁴ Luhmann 1997, p. 312

²⁵ Heinich 2014b

²⁶ Lardellier 1999 (Heinich), p. 160

²⁷ Moulin 1992, p. 93-94.

²⁸ Romanian Kitsch Museum (URL)

1.1.4. Litera scrisă

În ultima vreme, scrierile de istoria artei au devenit tot mai numeroase; s-a publicat chiar și o meta-istorie a „istoriilor artei”.²⁹ În timp ce contactul cu artele plastice este direct, prin intermediul operelor care ni s-au transmis, informațiile comerciale pot ajunge la noi numai în scris. Între referințele fundamentale cu informații atât artistice cât și comerciale se numără cartea lui Giorgio Vasari din secolul 16.³⁰

Din antichitatea romană a ajuns la noi importanta istorie a tehnologiilor epocii scrisă de Pliniu cel Bătrân în secolul 1 d.Hr., care include trei capitole dedicate artei (plus informații disparate în alte capitole).³¹ Pliniu a inclus, de asemenea, numeroase anecdote despre artiști și opere renumite, care ne permit să înțelegem multe aspecte ale comerțului cu arta la începutul erei noastre și în secolele precedente.

Alte surse scrise din antichitatea greacă, inclusiv poemele homerice, dezvăluie uneori aspecte de interes pentru demersul nostru. Grecii au inventat chiar și genul literar numit „ekphrasis”, care constă în descrierea în cuvinte a unei opere de artă vizuală. Dar scrisul fusese inventat înainte de greci și de romani, în cel puțin patru civilizații, independente una de alta.³²

– În civilizația Maya, scrisul a apărut în jurul anului 500 î.Hr., dar misionarii creștini din secolul 16 au ars pe rug volumele scrise pe scoarță de smochin sălbațic subțiată, considerându-le lucrări diavolești. Cele trei codice care au supraviețuit până la noi nu se referă la artă. Istoria artei Maya, dacă a fost scrisă undeva, a fost pierdută pentru totdeauna.

– În China, scrierile transmise conțin informații despre artiștii și genurile la modă, explică atitudinea societății față de comerțul cu arta și relatează anecdote despre artiști celebri. Scrisul însuși, caligrafia, este un gen foarte important al artei chinezești până în prezent.

– Egiptul are un rol eminent în istoria artelor, atât prin operele impresionante cât și prin numeroase surse scrise pe papirus, pe pereți sau pe monumente, care includ și aspecte comerciale. Scrierea hieroglifică a apărut, pe deplin matură, în jurul anului 2850 î.Hr. și este în toate privințele diferită de scrierile inventate în alte regiuni.³³

– Prima apariție (necontestată) a scrisului a avut loc în Sumer, de unde s-a extins în toată Mesopotamia și în regiunile învecinate. Timp de aproape două milenii, până la sfârșitul secolului 1 î.Hr., scrierea

²⁹ Wood 2019

³⁰ Vasari 1568, I&II, III/1, III/2

³¹ Pliny 1952

³² Clayton 2019

³³ Mann, Heuß 1986 (Wilson), p. 346

cuneiformă pe tăblițe de lut a fost folosită, în corespondența internațională, privată sau diplomatică, de toate statele din zonă, chiar și de egipteni. Multe au fost conservate neintenționat, ca de exemplu cele din palatul Mari de pe Eufrat, incendiat în 1759 î.Hr. de armatele lui Hammurabi, Regele Babilonului; prin ardere, acestea au devenit imperisabile și ne-au transmis informații de mare interes, deși până în 1986 se studiaseră doar 1.500 din cele circa 20.000 de tăblițe și fragmente găsite acolo.³⁴ În total, în Mesopotamia și în alte zone care preluaseră scrierea cuneiformă, au fost descoperite între 500.000 și 2 milioane de tăblițe scrise,³⁵ dintre care, până în prezent, au fost descifrate cel mult 100.000.³⁶ Se poate anticipa că arhivele cuneiforme ne mai rezervă multe surprize.

Dat fiind că informațiile de natură comercială provin numai din epocile de după inventarea scrisului, orice idei despre comerțul cu artefactele preistorice considerate azi ca opere de artă sunt de domeniul speculației.

I.1.5. Piața și prețurile

Piața de artă, însumând totalitatea tranzacțiilor, este împărțită în două segmente: o piață primară, în care opera de artă este cumpărată direct de la artist sau de la un intermediar care îl reprezintă; și o piață secundară, în care opera este cumpărată de la un proprietar care a obținut-o printr-o achiziție anterioară.³⁷ Piața primară exprimă cota unui artist în viață la un moment dat, în timp ce piața secundară exprimă evoluția cotei sale după vânzare, inclusiv gloria sa postumă. Sugestia potrivit căreia licitațiile ar fi o piață terțiară, avansată de unii analiști, nu s-a impus, licitațiile fiind considerate o tehnică de vânzare utilizată mai ales pe piața secundară.³⁸

În capitolele următoare, valoarea pieței de artă și a segmentelor sale este prezentată în dolari, așa cum a fost publicată în rapoartele citate. Prețurile plătite pentru opere de artă în diferite epoci sunt citate în moneda în care a avut loc tranzacția, menționând uneori spre comparație prețul altor articole din aceeași perioadă; prețurile originale sunt echivalate în euro, pentru orientare; echivalarea a avut loc mai ales pe baza criteriului puterii de cumpărare și este discutată în capitolul *Echivalarea prețurilor* de la pagina 5. Rezultatele sunt uneori neașteptate și pot fi foarte diferite de cifrele publicate anterior; intenția în

³⁴ Mann, Heuß 1986 (von Soden), p. 586

³⁵ Biblical Archaeology Review 2005 (f.a.)

³⁶ Watkins, Snyder 2020

³⁷ Findlay 2012, p. 14

³⁸ Barthelmes 2015, p. 12

această scriere nu este de a calcula valorile cele mai precise, ci de a produce un set de prețuri echivalente bazate pe un criteriu aplicat uniform, în speranța că rezultatele vor fi comparabile între ele. Scopul este pur orientativ.

Avertizăm cititorul că unele prețuri, care au fost considerate ca fiind exorbitante în epoca în care a avut loc tranzacția, au o valoare echivalentă surprinzător de mică în comparație cu sumele plătite pe piața de artă în vremea noastră. Desigur, comentatorii au avut alte referințe.

Ca regulă generală, recomandăm ca toate prețurile echivalente să fie tratate cu prudență.

I.1.6. Perspectiva autorului

Capitolele următoare tratează aspecte ale comerțului cu arte plastice văzute în perspectivă istorică. Pentru a pune subiectele în context, se vor cita dimensiuni, greutate, sume de bani etc. Avertizăm cititorul că cifrele citate nu sunt întotdeauna bazate pe surse acceptate de toți specialiștii, nici pe informații complete. Am menționat deja imprecizia echivalării sumelor de bani din epoci diferite, care, în funcție de criteriul ales, poate da rezultate neașteptate, dar imprecizia afectează multe alte date, fără a periclita însă concluziile generale. Astfel, o statuie renașcentistă înaltă de 5 „coți” este echivalată în sistemul metric cu diferite valori de diferiți autori. O dată de naștere dintr-o anumită „Olimpiadă” a Greciei antice este cunoscută cu o aproximație de 4 ani. Alteori, diferiți autori citează date diferite, pe care le-au preluat din surse sau din estimări diferite. În acest text, cifrele citate nu trebuie considerate ca adevăruri absolute, nici nu trebuie interpretate ca exprimând o preferință pentru o variantă sau alta. Rolul lor este de a da o idee generală, de a comunica ordine de mărime și nu datele cele mai precise.

În unele cazuri, discuția merge până în preistorie. După lungi dezbateri între istorici, s-a acceptat că artefactele preistorice care demonstrează o intenție clară a unei ființe umane (cu alte cuvinte, cele cu un „desen” recognoscibil) pot fi tratate ca artă. Acesta nu este cazul geofactelor produse de natură, care pot lua accidental forme mai mult sau mai puțin „artistice”.³⁹ Operele de artă preistorice sunt clasificate în două categorii: arta amovibilă, care include obiecte decorate și sculpturi figurative de animale și personaje umane; respectiv arta rupestră, fixată de suport, care include atât arta în aer liber, constând din incizii și picturi pe stânci, bolovani sau pereți stâncoși abrupti, cât și arta parietală de pe pereții și tavanele peșterilor și adăposturilor. Se constată o

³⁹ Peacock 1991, pp. 345-361

anumită continuitate, astfel că principiul de clasificare al artei preistorice poate fi preluat, completat cu genurile care nu existau pe atunci și complementat cu aspectele comerciale pentru a structura discuția despre artă. Azi ca și în vechime, se creează operele amovibile (tablouri, gravuri, desene, figurine...), care sunt în general create înainte de a fi vândute; și operele fixe (statui monumentale, opere arhitectonice, arta murală...), care sunt de obicei executate la comanda unui client, fiind vândute înainte de a fi create.

În capitolele care urmează acestei introduceri, vom vorbi despre cerere (cine cumpără, conservă, sau comandă arta religioasă sau seculară); despre ofertă (cine vinde, cine produce arta, cine reduce supraoferta); și despre valorizare (cine ocupă piața, cine obține faima, cine apreciază arta); textul se va încheia cu un epilog (provocarea peretelui alb, cine a inventat arta).