
ZBERATEĽSTVO VÝTVARNÉHO UMENIA: POTEŠENIE, VÁŠEŇ, POSADNUTOSŤ?

*Kompendium základných vedomostí
k predmetu Znalectvo - aukcie - zberateľstvo*

VŠ skriptá - 2. časť

INGRID HALÁSZOVÁ

FF Trnavskej univerzity v Trnave, 2024

Recenzent: Mgr. et Mgr. Martin Šugár, PhD.

© Ingrid Halászová, 2024

© Filozofická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave, 2024

ISBN 978-80-568-0665-4

OBSAH

Predhovor autorky a poďakovanie	5
---------------------------------------	---

3 ZBERATEĽSTVO VÝTVARNÉHO UMENIA

3.1 Čo je zberateľstvo umenia	7
3.1.1 Jean Baudrillard o zberateľstve	9
3.1.2 Walter Benjamin o zberateľstve	13
3.1.3 Ethan Wagner a Thea Westerichová Wagnerová o zberateľstve ...	14
3.1.4 Michael Třeštík o zberateľstve	15
3.1.5 Revízia a aktualizácia tém vo výskume zberateľstva	18
3.1.6 Krzysztof Pomian a pohľad na zberateľstvo ako dejiny vytvárania semiofór	19
3.2 Dejiny zberateľstva v staroveku	23
3.2.1 Antické Grécko	24
3.2.2 Antický Rím	25
3.3 Stredoveké zberateľstvo: chrámové a vladárske klenotnice	29
3.3.1 Klenotnica burgundského vojvodu Jeana de Berry	31
3.3.2 Zrod habsburskej klenotnice v stredoveku	35
3.4 <i>Studiolo</i> v kontexte renesančného zberateľstva	38
3.5 Samuel Quiccheberg a divadlo sveta	44
3.5.1 Renesančná <i>Kunstkammer</i> a <i>Wunderkammer</i>	47
3.5.2 Ranonovoveká galéria ako priestor pre vystavenie obrazových zbierok	50
3.6 Habsburské zbierky arcivojvodu Ferdinanda Tirolského	52
3.7 <i>Kunstkammer</i> cisára Rudolfa II. Habsburského	56
3.8 Galéria arcivojvodu Leopolda Wilhelma v Bruseli a vo Viedni	60

3.9	Zriaďovanie šľachtických portrétnych galérií v 16. a 17. storočí v Uhorsku	62
3.10	Klasifikácia a systematizácia zbierok v osvietenstve na príklade habsburských zbierok	68
	Zoznam použitej literatúry a elektronických zdrojov	77

PREDHOVOR AUTORKY A POĎAKOVANIE

Predložená publikácia je druhou časťou dvojdielných vysokoškolských skrípt so zastrešujúcim podnázvom *Kompendium základných vedomostí k predmetu Znalectvo - aukcie - zberateľstvo*. Podľa dvoch hlavných tém, ktoré definujú prvú časť, bol zvolený aj názov: *ZNALECTVO A TRH S VÝTVARNÝM UMENÍM*.

Predložené skriptum si nenárokuje na úplnosť ani z hľadiska pomerného zastúpenia všetkých relevantných tém, ani z pohľadu chronológie. Aj táto problematika je po dlhodobo súčasťou magisterského štúdia dejín výtvarného umenia a architektúry na Katedre dejín a teórie umenia FF Trnavskej univerzity. Práca s rozmanitou literatúrou a predovšetkým elektronickými zdrojmi si žiadala pripraviť pre študentov ucelenejší prehľad základných oblastí a vedomostí, ktoré je možné v rámci predmetu obsiahnuť. Až pri príprave samotného textu skrípt - tentoraz mám na mysli rukopisy oboch častí - sa ukázalo, ako je táto problematika dosiaľ rozptýlená, nejednoznačne definovaná, pričom poznatky z praxe sú často len sporadicky publikované, slabo overiteľné a ako samotná teória ešte len ťažko hľadá spoločnú výpoveď nielen s praxou znalectva a aukčného trhu s umením, ale tiež s akademickým prostredím a limitmi vyučovacieho procesu.

Recenzent druhého zväzku je rovnako Mgr. Mgr. Martin Šugár, Ph.D. Ako súdny znalec v oblasti výtvarného umenia, vyštudovaný historik umenia a právnik je v kontakte so zberateľmi umenia na Slovensku a teda má výborný prehľad o problémoch, ktoré zberateľstvo v legislatívnej, umeleckohistorickej i základnej etickej stránke významne sprevádzajú. Zberateľstvo nestoja len na humanitných vedných základoch, ale vyžadujú interdisciplinárny prístup: zapojenie spoločenských vied (sociológie, psychológie, azda i politických vied), práva, IT odborov, ekonomiky, manažmentu a v niektorých prípadoch i prírodných vied a chémie. Je celkom pravdepodobné, že v krátkej dobe bude potrebné zohľadňovať aj vplyv AI.

Aj v tejto publikácii teda vyjadrujem vďaku za jeho ochotu a pomoc o veciach diskutovať, pomôcť ich uviesť na pravú mieru - tak, aby teória a prax boli podané a zosúladené korektne a aby sa do akademického učebného materiálu dostali objektívne, nekolidujúce informácie.

Vzhľadom na formu voľne dostupnej e-knihy bude pre mňa ako autorku veľkým zadost'účením a radosťou, ak si kniha nájde svojich čitateľov nielen v radoch študentov dejín umenia príbuzných odborov z domácej univerzity i ďalších vysokých škôl, ale tiež medzi záujemcami z radov širšej odbornej verejnosti.

V Trnave dňa 1. septembra 2024

Ingrid Halászová

3

**ZBERATEĽSTVO
VÝTVARNÉHO UMENIA**

3.1 ČO JE ZBERATEĽSTVO ?

Hľadať odpoveď na takto priamo položenú otázku je možné rôznymi spôsobmi: okrem nám blízkeho umelecko-historického pohľadu, skúmajúceho najmä premeny objektov a foriem zberateľstva naprieč dejinami, je rovnako dôležité brať do úvahy aj filozofické, psychologické, antropologické a sociologické výskumy pohnútok zberateľov k vytváraniu svojich zbierok. Uvedené vedné odbory vo všeobecnosti skúmajú päť základných otázok: v prvom rade je to otázka, čo sa zbiera? Po druhé, kto zbiera? Akí ľudia? Po tretie, kde, v ktorej časti sveta? Po štvrté, kedy, v ktorých historických obdobiach? A nakoniec, prečo, z akých pohnútok?

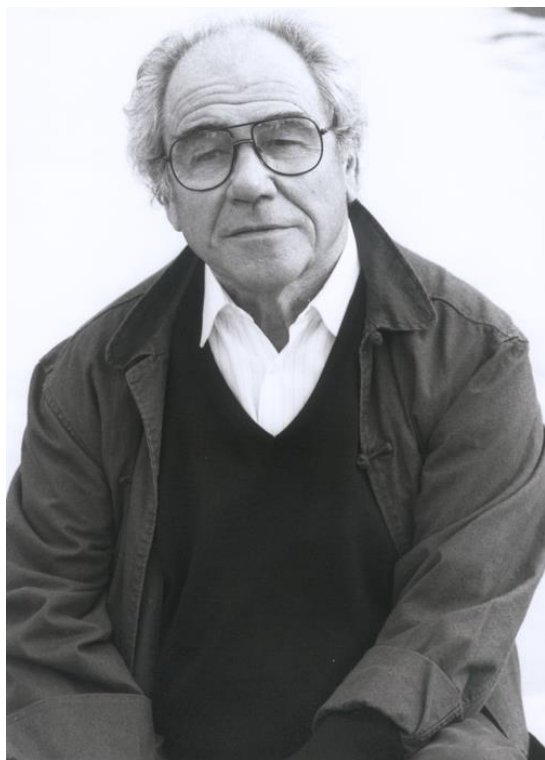
Na tieto otázky sa začali hľadať odpovede až v osemdesiatych rokoch 20. storočia, no je potrebné pokračovať ďalej ku komplexnejším a systematickejším záverom. Jednou z prvých publikácií, ktorá sa pokúsila priniesť takto komplexný interdisciplinárny pohľad na pohnútky k zberateľstvu a dodnes patrí k základnej literatúre, je *The Cultures of Collecting: From Elvis to Antiques – Why do we Collect Things?* (1994), zostavená Johnom Elsnerom and Rogerom Cardinalom. Povestným sa stalo ich konštatovanie, že prvým zberateľom bol vlastne už biblický Noe, ktorý vyselekoval a zhromaždil párnny počet reprezentantov z každého jestvujúceho druhu živočíchov na svojej arche, aby prežili potopu. Ako jeden z kľúčových podnetov pre zberateľstvo potom identifikovali „nutkanie postaviť permanentný kompletný systém proti deštruktívnosti času“, pričom zberateľ funguje ako „prenášač materiálnych dôkazov tvorivého aj imitatívneho ľudského konania“.

3.1.1 JEAN BAUDRILLARD

O ZBERATEĽSTVE

Súčasťou spomínanej Elsnerovej a Cardinalovej knihy je tiež antropologicky koncipovaná, precízne analytická Baudrillardova stať zberateľstve a zberateľoch umenia nazvaná *System of Collecting* (Baudrillard, 1994). V podstate je to aktualizovaná verzia kapitoly z jeho publikovanej dizertačnej práce *Le système des objets* (1968).

Jean BAUDRILLARD (1927-2007) bol významný francúzsky filozof a sociológ, ktorý v predmetnej stati čitateľovi otvorene prezentuje zberateľstvo ako „NARCISTICKÉ ZRKADLENIE MEDZI ZBERATEĽOM A OBJEKTMI JEHO ZBIERKY“. Zbierané predmety definuje ako „objekty našej vášne“ a preto aj naša finančná a



citová investícia do nich má potenciál byť rovnako intenzívna ako investícia do človeka, ku ktorému pociťujeme vášnivé city.

Baudrillarda pri písaní dizertácie silne inšpirovali myšlienky **Mauricea RHEIMSA** (1910-2003): tento francúzsky historik umenia, prozaik a organizátor aukcií písal o zberateľstve ako vášni v knihe *La vie étrange des objets* (Paris: Plon, 1959). Zatiaľ čo Rheims, ktorý v rokoch 1935 až 1972 organizoval najväčšie aukčné predaje umeleckých zbierok majiteľov z Francúzska i rôznych krajín sveta, považoval zberateľský „apetít“ za druh vášnivej hry, Baudrillard zberateľstvo interpretoval ako „únikový“ druh vášne, pri ktorom „všetko, čo sa nedá investovať do ľudských vzťahov, sa investuje do predmetov, [ktoré] v každodennom živote slúžia k duševnej

autoregulácii, rozptyľujú mnohé neurózy a poskytujú prietok všetkým druhom napätia a frustrácie prameniach v smútku. To je to, čo im [zbieraným predmetom, pozn. I.H.] dáva ich „dušu“, čo ich robí „našími“ (Baudrillard, 1994). Niet divu, že človek najintenzívnejšie vyhľadáva spoločnosť predmetov, keď sa potrebuje zotaviť. Predmet je potom ako milovaný domáci pes, ktorý je ideálne i kastrováný, aby poskytol emocionálnu bezpečnosť a výlučnú vernosť svojmu pánovi. Ba čo viac, Baudrillard tvrdí, že objekty zbierky sú dokonca omnoho viac než najlepší domáci miláčik, pretože ich vlastnosti - na rozdiel od živých bytostí - zberateľa prakticky vôbec neobmedzujú, ale všetky sa k nemu mu podriadené zbiehajú a s najväčšou ľahkosťou sa hromadia v jeho vedomí.

Obraz vzťahu zberateľa a ním zbieraných predmetov tak, ako ho v danej štúdii podal Jean Baudrillard, nie je vôbec lichotivý: „*V zberateľstve je niečo z háremu*“, tvrdí autor a dodáva, že zberateľ rád trávi čas so svojimi objektmi vášne, ale spravidla v žiarlivej majetníckej intimite svojej zberateľskej ulity. Na druhej strane však jeho narcizmus čerpá najväčšie uspokojenie z vedomia prestíže, ktorú má ním vlastnený predmet v očiach iných ľudí, vďaka čomu je pre nich nedostupný. Konkrétna hodnota predmetu, jeho výmenná hodnota, je samozrejme vecou kultúrnych a sociálnych determinantov, no jeho absolútna jedinečnosť však podľa Baudrillarda vždy súvisí s faktom, že je **MOJÍM VLASTNÍCTVOM** - a zrkadlí teda moje vlastné jedinečné bytie (*an absolutely singular being*).

Baudrillard hovorí, že každá zbierka pozostáva z následnosti položiek, no poslednou z nich je v rámci setu sám zberateľ. Recipročne sa osoba zberateľa ako taká konštituuje vtedy, keď postupne nahrádza každú do zbierky pridávanú položku zbierky. Temporalita zbierky vlastne reálny čas ruší, pretože samotná organizácia zbierky je za každých okolností nie nutnosťou, ale záľubou, potešením. Reálny čas sa tak transformuje na „systematickú dimenziu“, pri ktorom sa vždy znova spúšťa riadený cyklus organizácie zbierky, ktorý možno v hociktorom intervale znovu spustiť alebo znovu ukončiť. Baudrillard práve v tomto mimočasovom kruhu vidí hlavnú silu predmetov tvoriacich akúkoľvek zbierku v ich „*absurdnej schopnosti iluzórneho, ale intenzívneho uspokojenia, ktoré poskytujú*“.

Fakt, že zbierkové predmety sú plne podriadené zberateľovi ich pozbavuje nielen ich primárnej funkčnosti, ale vôbec akéhokoľvek spôsobu praktického využitia. Zbierané predmety však naberajú inú úžitkovú hodnotu, ktorá sa podriaďuje kurátorskej logike samotného zberateľa. Baudrillard ich nazýva predmetmi abstrahovanými od ich funkcie (*the Object Abstracted from Its Function*), čo sa často prejavuje ich priam neuroticky sterilným uchovávaním. Možno tu poukázať na rôzne príklady z praxe, keď sa napríklad zberateľ platní bojí zničiť vinylové platne ich prehrávaním, alebo keď sa majiteľ krásnej zbierky grafík obáva svoje poklady vystaviť z obavy pred vyblednutím od slnka.

Na druhej strane toto uspokojenie je trvale sprevádzané utrpením vyplývajúcim z absencie ďalšieho, respektíve predpokladaného „posledného“ chýbajúceho dieliku až do momentu potenciálnej kompletizácie kolekcie. Baudrillard na margo toho píše: *“Ekvivalencia, ktorú tu zažívame medzi celou sériou mínus jeden posledný kus, ktorý v sérii chýba, je vyjadrená s aritmetickou istotou. Chýbajúci posledný dielik je symbolickou destiláciou tohto radu, bez ktorého by neexistoval; následne získava zvláštnu kvalitu, ktorá je kvintesenciou celej kvantitatívnej kalibrácie série.”*

Chýbajúci jedinečný predmet navodzuje v zberateľovi utkvélú predstavu, že ho nevyhnutne musí mať (ak by aj nedosahoval estetické kvality už vlastnených ohniviek série), pretože ním sa kruh uzavrie a kolekcia dosiahne plnosť, konkrétny cieľ alebo účel. Predmet teda získava výnimočnú hodnotu už len vďaka svojej absencii, no Baudrillard čitateľovi predkladá jednu zo zásadných otázok psychológie zberateľstva:

SÚ ZBIERKY SKUTOČNE URČENÉ NA DOKONČENIE? NEZOHRÁVA PRI NICH NEDOSTATOK SKÔR POZITÍVNU ROLU?

Podľa Baudrillarda totiž fakt, že zberateľ pociťuje tento nedostatok ako utrpenie, je zároveň aj istou trhlinou - prerušením - ktoré mu umožňuje vyhnúť sa dokončeniu zbierky a tým definitívnemu potlačeniu reality. Zberateľ pri chýbajúcom ohnivku si chtiac-nechtiac uvedomuje svoju vlastnú subjektivitu. Pretože prítomnosť konečného predmetu - jeho zaradenie do zbierky - by vlastne v podstate znamenalo zberateľovu „smrť“. Prestal by byť tým živým a vášnivým mužom nadchnutým pre

každý jeden kúsok svojej zbierky. Baudrillard je presvedčený, že skutočné šialenstvo u zberateľa práveže začína práveže až vtedy, keď sa jeho zbierka považuje za kompletnú, pretože tým sa prestáva točiť okolo absentujúceho pojmu.

Vzťah s predmetmi má jednu výnimočnú vlastnosť: žiadny z nich sa nikdy nepostaví proti rozšíreniu procesu narcistickej projekcie na neobmedzený počet ďalších predmetov; naopak, predmet sám prispieva k vytvoreniu celkového prostredia, k tej totalizácii obrazov seba, ktorá je základom zázraku zbierania. Pretože – ako konštatuje Baudrillard:

TO, ČO SKUTOČNE ZBIERATE, STE VŽDY VY SAMI.

Áno, zbierka je individuálnym a výsostne subjektívnym aktom výberu predmetov za účelom ich zbierania, respektíve zhromažďovania. Zberateľstvo, po anglicky *collecting* etymologicky vychádza z latinského *colligere* vo význame „zhromaždiť“, ale aj „znovu pozbierať“. V druhom zmienenom význame je obsiahnutý aj aspekt reorganizácie – nového spôsobu ich zostavenia a prezentovania. Koncept zberateľstva je teda absolútne odlišný od konceptu hromadenia či zhromažďovania predmetov (lat. *accumulare*, angl. *accumulating*).

Zberateľstvo slúžilo aj ako komunikačný prostriedok: v očiach ostatných konotovala zbierka honor, bohatstvo, intelekt a moc jej majiteľa, jeho široký rozhľad i konkrétne detailné znalosti. Zároveň je zberateľstvo samo o sebe tvorivá činnosť, pretože nesie odtlačok identity konkrétneho zberateľa: jeho osobnosti, finančných možností, odbornej erudície i vkusových preferencií, ktoré primárne vychádzajú zo záľuby v esteticky hodnotných a pekných veciach.

3.1.2 WALTER BENJAMIN

O ZBERATEĽSTVE

Popri vyššie spomínanej analýze Baudrillardových myšlienok môžeme priblížiť



vnútorný svet zberateľa aj na osobnom príbehu významného historika umenia, **Waltera BENJAMINA** (1892-1940) prostredníctvom jeho známej eseje s názvom *Ako som vybaľoval svoju knižnicu: Rozprávanie o zberateľstve kníh* (voľný preklad I. H., angl. orig. *Unpacking my Library: A Talk about Book Collecting*), ktorá vyšla v roku 1931. Mohli by sme povedať, že veľmi empaticky podáva fenomén zberateľstva, respektíve vášnivej túžby zbierať ako osciláciu medzi poriadkom a chaosom. Na jednej strane v tejto činnosti funguje určitý systém - poriadok vyplývajúci

zo zberateľovho vzťahu k predmetom, ktoré pre neho nie sú dôležité ako účelné, užitočné veci, ale preto, že mu prináša radosť ich vizuálna prítomnosť a skúmanie ich osudu. Na druhej strane však stojí neusporiadateľný chaos spätý so spomienkami k nim sa viažucim.

Obdobie, región, remeselná zručnosť, niekdajšie vlastníctvo - pre skutočného zberateľa tvorí celkové pozadie predmetu „*MAGICKÚ ENCYKLOPÉDIU, ktorej podstatou je osud jeho predmetu*“, zatiaľ čo všetky spomienky a úvahy venované predmetu sa stávajú „*podstavcom, rámom, základňou, aj trezorom tohto jeho majetku*“.

Na príklade svojej zbierky starých kníh Benjamin konštatuje: „*Nepreháňam, keď poviem, že pre skutočného zberateľa je získanie starej knihy ako jej znovuzrodenie. OBNOVIŤ STARÝ SVET - to je najhlbšia túžba zberateľa, poháňaného*“

k získavaniu nových vecí; preto má zberateľ starších kníh bližšie k prameňom zberateľstva ako nadobúdatel' luxusných edícií“.

Benjaminovu esej o zberateľstve odporúčame prečítať celú, pretože ide o mimoriadne pútavé intímne dielo. Osobnosť zberateľa však zvlášť pôvabne vykresľuje v samom závere eseje:

- *Ó, blaženosť zberateľa, blaženosť človeka voľného času! [...] Pre skutočného zberateľa je vlastníctvo tým najintímnejším vzťahom, aký môže mať človek k predmetom. [...] V jeho vnútri sú totiž duchovia, alebo aspoň malí géniovia, ktorí sa starajú o to, aby pre zberateľa - a myslím skutočného zberateľa, akým by mal byť - bolo vlastníctvo tým najintímnejším vzťahom, aký človek môže mať k predmetom. Nie že by v ňom ožili; je to on, kto v nich žije. Postavil som teda pred vami jeden z jeho príbytkov s knihami ako stavebnými kameňmi a teraz zmizne vo vnútri, ako sa len hodí.“*

3.1.3 ETHAN WAGNER A THEA WESTERICHOVÁ WAGNEROVÁ O ZBERATEĽSTVE

Podobné skúsenosti s emocionálnym efektom zberateľstva sú však popísané aj v dnešných odborných publikáciách na predmetnú tému.

Z mnohých spomeňme tematicky široko koncipovanú a plne aktuálnu príručku *Sbírání umění: vášeň, investice a mnohem víc* od manželského páru zberateľov umenia - **Ethana WAGNERA** a jeho manželky **They WESTERICHOVEJ WAGNEROVEJ** (Wagner - Westerichová Wagnerová, 2013). Kniha poskytuje všeobecný, dobre vyargumentovaný prehľad základných oblastí problematiky zberateľstva, zručia a umeleckého trhu.

Na margo zberateľstva autori uvádzajú svoje vlastné skúsenosti a aj vďaka nim pôsobia popisy emocionálne-rationálnej amplitúdy zberateľa počas akvizície umeleckého diela tak presvedčivo:

- *Touha vlastniť umělecká díla sběratele odlišuje od mnohem širší skupiny lidí, kteří sami sebe označují za milovníky umění, a činí z nich malou podmnožinu této uměnilovné komunity. Pro ně je koupě, nebo jak oni sami říkají, „akvizice uměleckého díla“, okamžikem nepřekonatelné rozkoše. Podle jejich vlastních slov v nich koupě uměleckého díla vyvolává vzrušení, je pro ně adrenalinovým zážitkem, díky němuž cítí, že žijí a mají možnost vyjádřit vlastní individualitu.*
- *Během podobných okamžiků, pro které sběratelé a milovníci umění žijí, se aktivují nervová spojení a informace, dojmy a pocity se řítí mozkiem ve zlomcích sekund. V tu chvíli se formuje cosi mezi myšlenkou a pocitem a vše ostatní náhle přestává existovat. Právě v těchto zvláště vzrušujících momentech může být vášnivý sběratel přemožen touhou daný objekt vlastnit. ... V okamžiku koupě však mohou sběratelé pocítit taky protichůdné emoce: pochybují o svém výběru, prožívají úzkost nebo dokonce pocity viny nad vyšší útraty. Pnutí mezi racionalitou a náparem vášně může být zničující i vzrušující zároveň.*
- *Zdrojem vzrušení, které sběratelé pocítují, když objeví a posléze získají umělecké dílo, jež je fascinuje, jsou prožitky magického úniku a obrodné extáze. Mohou cítit také uspokojení dobyvatele a pocit nadvlády. Tyto opojné vjemy sa rodí většinou v podvědomí a nevědomí; jsou však natolik silné, že ve sběratelích na celém světě rozněcují vášně, kvůli níž si mnohdy bez sběratelství nedovedou svůj život vůbec představit.*

3.1.4 MICHAEL TŘEŠTÍK

O ZBERATEĽSTVE

Zberateľstvo možno voľne definovať nielen na základe toho, čo zbierkou je, ale aj toho, čo zbierkou nie je. O tento prístup sa pokúsil **Michael TŘEŠTÍK** (nar. 1947) vo svojej knihe *Umění sbírat umění*, ktorá prvýkrát vyšla v roku 2010 a opätovne v roku 2015.

Ako rozlišovacie kritériá uvádza:

- 1. NEPOTREBNOSŤ** ako najdôležitejšie kritérium zberateľstva v pravom slova zmysle: zberateľ zbiera veci, ktoré nepotrebuje v ich pôvodnom praktickom účele, alebo pre neho v takom množstve nie sú potrebné. Z uvedeného dôvodu nemožno za pravú zbierku považovať nielen kolekciu topánok alebo obrazov, ale ani bohatú knižnicu, ak ide o zbierku topánkovej „maniačky“, ktoré hoci len príležitostne nosí, ani diela o diela určené na dekoráciu bytu, respektíve knihy primárne zakúpené na (potenciálne) čítanie. Pravou zbierkou by sa stali v prípade, že by zberateľ vyhľadával napríklad topánky z určitého dejinného obdobia (napr. zo „zlatej“ éry firmy Baťa), alebo kúsky od jedného dizajnéra prezentujúce napríklad sled kolekcíí. O zbierke by sme hovorili aj v prípade, ak by išlo výlučne o prvé vydania určitých kníh, respektíve tematicky, časovo alebo autorsky súvisiacu kolekciu obrazov, ktorých počet už dávno presiahol možnosti stien zberateľovho príbytku.
- 2. ZHROMAŽĎOVANIE** zbierkových predmetov je síce sprevádzané nárokmi na sledovanie kvality, no i tej je nadriadená potreba rozširovať zbierku najmä kvantitatívne. V zásade platí, že neustále rozrastanie zbierky o nové a nové akvizície v zásade obchádza rúco v prospech vyhovenia emocionálnej túžbe predmet vlastniť.
- 3. MOBILNOSŤ** zbierky ako možnosť ju presunúť alebo presúvať na iné miesto je logickým, i keď málo prízvukovaným kritériom skutočnej zbierky. Teda

nemožno považovať za zberateľa napríklad majiteľa viacerých funkcionalistických vil - nehnuteľností, ktoré navyše aspoň načas užíva, ale toho, kto má zbierku, ktorej kusy dokáže manipulovať, presúvať, pridávať a odoberať, teda aj meniť ich poradie pri inštalácii.

4. MATERIÁLNA VEC znamená, že zbierku môžu tvoriť len materiálne predmety, nie duchovné (napríklad zážitky). Michael Třeštík s humorom sebe vlastným reflektuje aj na zbieranie určitých, vo svojej podstate duchovných zážitkov - napríklad „zbieranie osemtisícoviek“ - ktoré on považuje za zberateľstvo argumentujúc ich nepotrebnosťou v praktickom živote.

5. ZBERATEĽSKÝ ZÁMER, SPÁJANIE A SELEKCIA znamená, že vybrané predmety sú do zbierky získavané, vybrané a prepájané podľa určitého princípu vyplývajúceho z individuálneho zámeru konkrétneho zberateľa, z jeho vkusu, zberateľských záujmov a možností. Samotné rozširovanie zbierky má vlastné, vysoko špecializované pravidlá výberu.

6. KOMPAKTNOSŤ zbierky je postavená na dvoch požiadavkách: musí byť celá sústredená na jednom mieste a má jedného vlastníka. Vzťah medzi objektmi zbierky musí byť vlastnícky pevný a právne formalizovaný, aby majiteľ mohol všetkými predmetmi právne disponovať a o nich osobne slobodne rozhodovať aj v prípade rozhodnutia k predaju, výmene, darovaniu.

7. POSTUPNOSŤ A NEUKONČENOSŤ pri vytváraní a formovaní zbierky sú veľmi dôležité faktory: hoci má zberateľ prvotný zberateľský zámer, ten sa môže vyvíjať a meniť. Zbierka nikdy nevzniká nikdy naraz - ako jednorazový počin, ale sa buduje a pretvára postupne. Hoci smeruje k postupnej realizácii zberateľovho zámeru, fakticky je nemožné zbierku úplne sfinalizovať - ak za tento moment nepovažujeme smrť jej tvorcu - majiteľa.

Vytvoriť a formovať svoju vlastnú zbierku umenia otvára pred zberateľom ohromné množstvo ciest, ktorými sa môže uberať a možností, z ktorých môže svoju vlastnú zbierku ako mozaiku postupne formovať. Zbierka je tak výnimočne osobným

vhľadom do mentality, vkusu a osobnosti jej tvorca - zberateľa. Psychologický profil zberateľa však výrazne ovplyvňuje aj ďalšie faktory, ako napríklad dobovo preferované oblasti a spôsoby zberateľstva, akvizičné možnosti (limity umeleckého trhu, financií atď.) a odborné znalosti.

Pochopiteľne, nevyhnutne musí byť brané do úvahy, či je zberateľstvo realizované:

- a) profesionálne - profesia odborného pracovníka v muzeálnej alebo galerijnej inštitúcii, príp. veľkej súkromnej zbierke;
- b) amatérsky - sám zberateľ môže, alebo nemusí byť profesionálne erudovaný, respektíve môže využiť služby poradcu - znalca.

PREČO SA AJ DNES ZBIERA UMENIE?

Pre záujemcov o zodpovedanie tejto otázky môže byť prínosný cyklus rozhovorov so súčasnými českými zberateľmi o ich pohnútkach, vysielaný Českou televíziou: <https://art.ceskatelevize.cz/tema/sberatele-umeni>.

3.1.5 REVÍZIA A AKTUALIZÁCIA TÉM VO VÝSKUME ZBERATEĽSTVA

Ak by sme chceli definovať zberateľstvo vecne, mohli by sme ho považovať za súbor cyklicky a dlhodobejšie vyvíjaných rozmanitých aktivít zameraných na:

- 1) na citovo, vkusovo a vedomostne podmienené získanie žiadaných predmetov,
- 2) na ich opätovnú selekciu a reorganizáciu,
- 3) na ich priebežnú prezentáciu, zaradenie/vyradenie a vystavenie.

Medzi akvizičné, ale v podstate i selektívne činnosti v zberateľstve patria: nákup, predaj, nález, výmena či dar, ale tak ako v minulosti, aj dnes nemožno nespomenúť dva neetické spôsoby - krádež a lúpež.

Ak vychádzame z odboru dejín umenia a vizuálnej kultúry, v zábere máme tri hlavné skupiny zberateľských objektov:

- A. **UMENIE** = voľné umenie & úžitkové umenie (označené často „dizajn“), bez ohľadu na vek artefaktov,
- B. **STAROŽITNOSTI** = diela vysokého umenia a umeleckých remesiel s časovým horizontom min. 100 rokov,
- C. **STARINÁRSTVO** (vetešníctvo) = úžitkové predmety dokumentujúce bytovú, odevnú kultúru (životný štýl istej spoločenskej vrstvy v určitej dobe). Predmety sú spravidla mladšie, len 30-50 rokov dozadu,

Samozrejme, postupne sú do odboru zapájané aj **NOVÉ MÉDIÁ, SOCIÁLNE SIETE**, takže tieto nové a veľmi špecifické spôsoby ich uchovávaní a prezentácie. Okrem toho nemožno vylúčiť ani **TECHNICKÉ PAMIATKY** = v istom rozsahu aj predmety technického rázu: astronomické a fyzikálne prístroje, mechanické strojčeky, rôzne aparáty (telefóny, fotoaparáty, šijacie stroje) ako dokumenty technickej a zároveň esteticko-dizajnovnej úrovne tvorby v ľudských dejinách.

V dejinách vizuálnej kultúry sa však - či chceme, alebo nie, stávajú častým objektom individuálneho privátneho zberateľstva aj predmety nekvalitné, esteticky nekultivované či priamo nevkusné. Machael Třeštík usudzuje, že v schémach zberateľstva sa práve **BRAK A GÝČ** chová netypicky: zatiaľ čo esteticky kultivovaná váza je podľa neho po dvadsiatich rokoch zrelá na vyhodenie, odporná gýčová vázička prežije generácie - ak sa nerozbije - no aj v takom prípade je úprimne oplakávaná. Třeštík z toho ironicky vyvodzuje záver, že zatiaľ čo je (aj dobrý) pominuteľný, nevkus je večný. Nevkus spravidla nie je záujmom odborného výskumu, keďže sú takéto predmety späté so silným sentimentom, vyskytujú sa aj v mnohých historicky významných aristokratických zbierkach. Nemožno ich celkom vyčleniť z predmetu výskumu zbierok, pretože v istom rozsahu sú nevyhnutné pre vykreslenie psychologického profilu tvorcu a majiteľa takejto zbierky.

V závere tejto podkapitoly je potrebné zdôrazniť význam zberateľstva i v kontexte dejín ľudského poznania, pretože vďaka tejto činnosti sa pre ľudstvo uchovali veci i hodnoty, o ktorých by sme inak nevedeli, ktoré by inak zrejme zanikli. Zberateľstvo je teda zároveň aj jednou zo štandardných techník poznania a poznávania. Bez neho by sotva mohli existovať mnohé vedné odbory, najmä humanitné historické vedy: dejiny umenia, archeológia, história, ale tiež napr. etnografia, paleontológia atď. Zberateľstvo sa totiž netýka len jednej z uvedených oblastí, ale ich presahuje a preto vytvára vynikajúci priestor pre interdisciplinárne štúdiá.

3.1.6 KRZYSZTOF POMIAN A POHĽAD NA ZBERATEĽSTVO AKO DEJINY VYTVÁRANIA SEMIOFÓR

Jedným z prvých podnetov postmoderného celosvetového záujmu o dejiny



a formy zberateľstva bola dnes už klasická kniha *Collectionneurs, amateurs et curieux* vydaná v roku 1987, ktorá o tri roky neskôr vyšla aj v angličtine ako *Collectors and curiosities : Paris and Venice 1500-1800* (Pomian, 1990).

Jej autor, **Krzysztof POMIAN** (nar. 1934) je známym poľským profesorom humanitných vied, filozofom a historikom, ktorý podstatnú časť života prežil vo francúzskej emigrácii.

Jeho východným filozofickým konceptom bolo:

„ZBERATEĽSTVO AKO BRÁNA MEDZI VIDITEĽNÝM A NEVIDITEĽNÝM“.

Krzysztof Pomian vo svojich prácach venovaných zberateľstvu a vystavovaniu predmetov v múzeách apeloval, že zberateľstvo je tak osobitnou doménou, že jeho dejiny nemožno vtesnať do úzkych hraníc dejín umenia, histórie alebo inej humanitnej či spoločenskej vedy. Vo svojom filozofickom náhľade na problematiku uviedol do teórie koncept tzv. semiofór (z gréckeho *sēma* = „znamenie“ a *phoros* = „nositeľ“).

SEMIOFÓRA je hmotný, viditeľný predmet, ktorý nesie význam. Podľa Pomiana je prostredníkom medzi tým, čo je viditeľné a neviditeľné, respektíve pre ľudskú skúsenosť nedostupné. Semiofóry sú spojnice medzi semiotickým a pragmatickým prístupom k poznávaniu sveta a zároveň sú objektmi, na ktorých je možné demonštrovať vzájomnú previazanosť sveta viditeľného (materiálnej kultúry) a neviditeľného (duchovnej kultúry). Parafrázujúc ho, semiofóry prepájajú svet mŕtvych a živých, bohov a ľudí, minulosť a prítomnosť. Z toho dôvodu sú vlastne nositeľmi minulých významov a historickej pamäte a zároveň sú samy o sebe historické: v priebehu času sa mení sa ich vzhľad, funkcia či význam a tiež prichádza k ich deštrukcii, preto musí byť súčasťou ich vystavenia (napr. v múzeách) aj konzervátorská alebo reštaurátorská činnosť. Semiofóry samotné sa tak stávajú komponentmi zbierok už od počiatkov zberateľstva až po obsahy súčasných múzeí. Ako také sa prelínajú s dejinami umenia, histórie, spoločenských i prírodných vied, pretože semiofóry nie sú len umelecké diela, ale tiež rozmanité historické predmety ako relikty minulosti a podobne aj predmety reprezentujúce prírodný svet, vrátane jeho raritných a exotických príkladov. Skúmajúc históriu ich „spotreby“, históriu systémovej klasifikácie predmetov a premenlivosti ich významov sa tak dostávame do kontaktu s intelektuálnou históriou, kultúrno-spoločenskými, ale aj ekonomickými dejinami konzumnej spoločnosti.

Tým, že sa hranica medzi viditeľným a neviditeľným na časovej osi stále posúva, pribúdajú predmety, ktoré nepatria do žiadnej doteraz vytvorenej

kategórie. Konkrétnejšie to môžeme ilustrovať na aktuálnom rozšírení okruhu výskumných tém na nové typy a spôsoby zbierania vyplývajúce z nového priestoru sociálnych sietí. K novým témam patria tiež otázky praxe a politiky zberateľstva, historické a spoločenské zmeny v zberateľstve a zberateľských postupoch, otázky kategorizácie a klasifikácie, problém súkromných verus verejných zbierok, zberateľstvo a aspekty konzumu a komodifikácie, právne aspekty nadobúdania, vlastníctva a nakladania so zbierkovými predmetmi, problém identifikácie konkrétnych zberateľov a zbierok, otázky ich proveniencie a biografie, hodnoty a autenticity, rozsahu a kvality zberateľských sietí, skúmania archívnych prameňov a vytvárania nových inventárov, katalógov, znaleckých príručiek atď.

3.2 DEJINY ZBERATEĽSTVA V STAROVEKU

Zberateľská „vášeň“ sa dá pozorovať už u najstarších orientálnych antických civilizácií - je to záležitosť mocensky a ekonomicky najsilnejších spoločenských vrstiev: zbierky vzácných kuriózných predmetov získavali vládcovia Egypta, Babylonskej ríše a vôbec starovekej Asýrskej ríše najčastejšie ako dar (zvyk vládarov navzájom sa pri návštevách uctiť darmi), alebo ako vojnovú korisť: napokon, to platilo až do novoveku, resp. ako lúpeže umeleckých diel až dodnes.

Zberateľstvo sa netýkalo výslovne umeleckých diel, ani sa nešpecializovalo, v staroveku boli pre zaradenie do zbierky dvomi zásadnými kritériami „raritnosť - exotickosť“ a „materiálová drahocenosť“ predmetov, vyrobených z najvzácnejších prírodných surovín (drahé kovy, nerasty, slonovina atď.). Predmety museli byť jednak hodné darovaného a tiež spoločensky adekvátne reprezentovať moc a bohatstvo darcu, teda museli reprezentovať prestíž svetskej moci, vzbudzovať úžas množstvom, drahocenosťou, prípadne aj kurióznosťou. Zbierané preto boli najmä knižné zvitky, šperky, zbrane, drahocenné nádoby, slonovina a z nej vyhotovené umelecké predmety, vázy zo skla atď.

Dokladom najstaršieho zberateľstva v antickej ére tak pre súčasnosť zostávajú len nástenné maľby alebo zachované literárne zmienky s takýmito námetmi, akým je biblická pasáž o daroch kráľovnej zo Sáby Šalamúnovi. Samotné hmotné predmety sa zachovali len výnimočne, napríklad v hrobových výbavách, ktoré odolali vykrádačom. Najznámejšia dosiaľ zachovaná zbierka takéhoto pôvodu je pohrebná výbava faraóna Tutanchamóna, obsahujúca okrem iného tiež množstvo exotických darov.

3.2.1 ANTICKÉ GRÉCKO

V starovekých gréckych mestských štátoch boli od čias gréckych kráľov až k helenistickej ére votívne dary a kultové predmety primárne umiestňované do chrámových svätýň.

Postupne, ako počet takýchto vzácných predmetov rástol, presúvali sa do samostatných chrámových pokladníc pristavaných zvonku za hlavnou sieňou. Uchovávali sa tu kolektívne aj súkromné dary božstvám, vyhotovené z drahocenných materiálov v najvyššej umeleckej i remeselnej kvalite: sochy z mramoru, bronzu alebo slonoviny, nezriedka opláštované striebrom alebo zlatom, zasväcovacie dary a pre náboženský kult nevyhnutné umelecké predmety. Už od 5. stor. pred Kr. zavádzali Gréci „umelecké inventáre“ takýchto chrámových pokladníc a cenného chrámového mobiliáru.

Všetky tieto predmety boli vysokej umeleckej i remeselnej kvality a vyhotovené z drahocenných materiálov, takže pre ten-ktorý mestský štát či spolok štátov predstavovali chrámové pokladnice akýsi „bankový trezor“ a ekonomickú rezervu, ktorých obsah sa v prípade núdze, počas vojen, ale tiež v prípadoch výnimočnej umeleckej objednávky dal čiastočne sekundárne zhodnotiť, predať, založiť, alebo roztaviť.

V časoch Periklovej vlády tak bolo z aténskeho chrámového pokladu vyňaté zlato v celkovej hodnote asi 1150 kg a takmer 250 kg striebra, nehovoriac o množstve slonoviny, aby z nich sochár Feidias (Phidias, Pheidias) vytvoril veľkorozmernú sochu *Atheny Parthenos* pre aténsku Akropolu. Keď potom neprajníci Feidia obvinili, že si veľkú časť zlata nechal pre seba, umelec dokázal svoju nevinu práva vďaka použitej sochárskej technológii: základ diela totiž tvorilo mramorované jadro, ktoré Feidias oplášt'oval, teda pokryl plasticky stvárneným zlatým plechom, ktorý sa dal sňať a odvážiť.

3.2.2 ANTICKÝ RÍM

V období rímskeho cisárstva sa v súkromných i verejných objednávkach okrem samotnej materiálovej náročnosti vysoko cenila umelecká a remeselná úroveň tvorcu, lebo napomáhala reprezentácii spoločenského statusu a prestíže majiteľa. Pre rímskeho aristokrata bola, pochopiteľne, umelecká tvorba ako výsledok manuálnej práce nedôstojným zamestnaním, naproti tomu však kvalitné diela sochárov, maliarov, mozaikárov a iných umeleckých remeselníkov sa tešili veľkej popularite.

Zo záujmu o jeden predmet sa veľmi rýchlo rozvinula zberateľská móda: **grécke, egyptské a iné orientálne starožitnosti** viedli zberateľov v intelektuálnej rovine k rastúcemu rešpektu voči reliktom dejín, umenia a kultúry predkov. Predmety náboženského alebo kultúrneho významu sa stali zberateľmi veľmi vyhľadávanými: podľa rímskeho historika z 3. storočia Cassia Dia mal cisár Caracalla záľubu v zbieraní pohárov na pitie a zbraní, o ktorých sa domnieval, že ich kedysi vlastnil Alexander Veľký. Antický Rím sa v ére cisárstva stal centrom starovekého poznania a zberateľstva ako takého. V súvislosti s tým vznikali na fórach prvé verejné a v palácoch súkromné „múzeá“ starých kultúr, ktoré mohli obyvatelia i návštevníci Ríma obdivovať. Svojím spôsobom bola zbierkou svetových starožitností aj umelecká výzdoba ulíc a námestí cisárskeho Ríma, kde sa v prvej polovici 4. storočia po Kr. nachádzalo takmer 4000 bronzových sôch. Verejné zbierky spravovali najskôr poverení cenzori, neskôr kurátori, pretože počas vlády cisára Augusta bola špeciálne pre správu verejných zbierok založená kancelária *Curatores aedium sacrarum*.

Najžiadanejšie umelecké starožitnosti do Ríma prúdili z Grécka: už republikánske armády Ríma privliekli z Grécka a Malej Ázie množstvo diel vynikajúcich gréckych majstrov. Lucius Cornelius Sulla (asi 138-78 pred Kr.) dal napríklad na rímskom Kapitole prestavať Jupiterov chrám a nechal v ňom osadiť stĺpy privezené z Atén. Najvyšší dopyt sa týkal **gréckych sochárskych originálov**, ktoré sa snažili za obrovské sumy získať najmä rímski cisári s ambíciou vyzdobiť jednak svoje privátne rezidencie, ale tiež verejné a úradné priestory. Jedným z takýchto

slávnych diel bol Polykleitov *Diadumenos*, o ktorom Plínius poznamenal, že bol predaný v aukcii za 100 talentov, čo bola na tú dobu neuveriteľná suma. Samotní rímski umelci ich ani neskúšali napodobňovať, lebo ich považovali za nedostihnuteľné vzory. Grécki sochári pozdneho helenizmu preto z vlastnej iniciatívy odchádzali pracovať do Ríma, aby sa tam živilí tvorbou kópií podľa starších gréckych sôch v životnej mierke. Starovekí rímski zberatelia veľmi vyhľadávali repliky starých umeleckých diel, najmä diela slávnych umelcov ako Zeuxis . Archeologické vykopávky v Baiae odhalili viac ako 400 sadrových odliatkov používaných na vytvorenie kópií sôch z 5. a 4. storočia pred Kristom.

Všeobecná nedostupnosť žiadaných gréckych originálov tak otvorila umelecký trh aj pre nové kópie: staré slávne nástenné maľby a sochy sa kopírovali nielen v menšej mierke, ale tiež v odlišnom médiu a technike. Jednou z metód zobrazovania diel bola Pinacothecae . Bola to akási obrazáreň , kde sa maľovali obrazy na mramorové alebo drevené dosky. Villa of the Papyri , starobylá vila z Herculanea , obsahovala 85 sôch: 22 z mramoru a 63 z bronzu .

Pri vytváraní prvých veľkých verejných zbierok starožitností boli sporadicky zamestnávaní aj profesionálni prehľadávači starých etruských hrobiek. Do Ríma sa takýmto spôsobom dostalo napríklad veľké množstvo gréckych a etruských váz, ktoré však boli príliš drahé, a preto v Ríme vznikali kopistické dielne zhotovujúce či už presné kópie, alebo zmenšeniny. Hoci spočiatku boli práce kopistov využívané práve na vyzdobenie interiérov lacnejšími „priznanými“ kópiami, trh s umením postupne generoval aj veľa falzifikátov. Medzi originálmi starých a mimoriadne drahých etruských váz sa tak na trhu objavovali falzifikáty, ktoré sa dali identifikovať len vďaka zle čitateľným, preto zámerne patinovaným etruským nápisom: falzifikátori totiž starú etruštinu neovládali a nevedeli nápisy zo starých a poškodených originálov správne prepísať. V antickom Ríme tak už prichádza aj k skutočnému falšovaniu starožitností z dôvodu dopytu trhu - falšovanie mincí, medailí, umelecko-remeselných predmetov z rôznych krajín a rôznych dôb.

Predmetom antického rímskeho zberateľstva sa veľmi rýchlo stali aj **knižné zvitky**. Už spomínaný Lucius Cornelius Sulla sa počas vojenského plienenia Atén v roku 86 pred Kr. zameral na vyrabovanie Lykeionu - filozofického a vedeckého

učilišťa založené Aristotelom okolo roku 335 pred Kr., z ktorého nechal previezť do Ríma nielen celú tamojšiu knižnicu, ale aj v nej sa nachádzajúce umelecké zariadenie. Prvú významnú súkromnú knižnicu v Ríme vlastnil konzul Aemilius Paulus v 2. storočí pred Kr. a hoci s ambíciou vybudovať veľkú verejnú knižnicu prišiel už Caesar, úspešný bol Gaius Asinius Pollio (76 pred Kr.-4 po Kr.). Ďalšie verejné knižnice zriadili Augustus (27 pred Kr.-14 po Kr.), Tiberius (14-37 po Kr.), Vespasianus (69-79 po Kr.) a Traianus (98-117 po Kr.). Niektoré knižnice v Ríme boli súčasťou kúpeľov. Jediná zachovaná knižnica bola nájdená vo ville Pisoniovcov v Herculaneu, obsahujúca asi 2000 prevažne gréckych zvitkov filozofického zamerania.

Zberateľskej obľube sa tešili aj perly, drahé kamene, ale aj rezané gemy a kamey, ktoré v podobe nápadných šperkov najviditeľnejšie reprezentovali majiteľov ekonomický a spoločenský status. Známym antickým zberateľom rytých gem a kameí bol Caesar, no podľa Plínia staršieho vlastnil najväčšiu zbierku tohto druhu Sullov zať a dedič Marcus Aemilius Scaurus (asi 159-89 pred Kr.). Pravdou je, že Scaurove nečestné spôsoby získavania cenností si nikto v Ríme nedovolil kritizovať, napokon, nezískal takto len gemy a kamey, ale z Messiny si pre seba ukoristil aj vzácne gobelíny a nábytok.

Okrem Grécka, Alexandrie a Etrúrie boli do Ríma pozvážané umelecké poklady prakticky z celého vtedy známeho sveta, teda aj z podrobených barbarských území na severe i juhu Európy. Ich získavanie nebolo vecou diplomatických darov, ale predovšetkým expanzívnej dobyvačnej politiky a vladárskej propagandy. Následne sa starovekom Ríme koncentrovali hmotné reliktý dávnych a exotických kultúr získaných rabovaním podrobených území: tak bol do Ríma na jeseň roku 70 privlečený i chrámový poklad z Jeruzalema dobytého cisárom Vespasianom a jeho synom Titom, ktorý prevzal velenie rímskych vojsk počas vojny Prvej židovskej vojny. Nielen táto, ale prakticky každá vojnová korisť z podrobených území sa obyvateľstvu Ríma slávnostne prezentovala na prichádzajúcich nespočetných vozoch počas triumfálnych sprievodov trvajúcich i niekoľko dní za sebou. Pre Rimanov predstavovali víťazstvo rímskeho štátu nad ich nepriateľmi. Veľká časť vojenskej koristi pripadla príslušníkom vojska, najmä vojenským veliteľom, ktorí si ju nemuseli nechať, ale mohli k ich predaju využiť príležitostné aukcie umenia, na ktorých bohatí Rimania

radi nakupovali dovezené predmety do svojich súkromných zbierok. V starovekom Ríme máme doložené vôbec prvé verejné aukcie umenia v histórii: zaznamenané je, že za vlády cisára Caligulu (37-41 po Kr.) sa konala nesmierne dlhé aukcie: jeden z dvoranov na jednej z nich nechtiac zaspal a tým, že zo spánku pokyvoval hlavou, zvýšil cenu priemerného predmetu až niekoľkonásobne viac.

Avšak tak, ako do Ríma prúdila umelecky drahocenná korisť zo všetkých kútov podrobeného sveta, aj tieto cudzokrajné cennosti a samotné domáce rímske práce sa stávali korisťou pre barbarov atakujúcich centrum Rímskej ríše. Časť jeruzalemského chrámového pokladu, ktorý kedysi ukoristili Rimania, bol v roku 410 z Ríma odvečtený vizigótskym kráľom Alarichom, no počas presunu cez močariská Busenta sa spolu s ním utopil a tak nenávratne stratil.

Zatiaľ čo prvé vlny barbarského plienenia mali v 3.-5. storočí na svedomí Vizigóti, Ostrogóti a Huni, odsunoch takýchto pamiatok z Ríma podieľali aj Byzantínci a Orientálci, v súvislosti s presunom centra na východ (do Východorímskej ríše, do Carihradu a ku koptským kresťanom). Celkovo len máločo z antických pokladov uchovávaných v Ríme sa dá identifikovať: niektoré predmety sú vo Vatikánskych múzeách, prípadne v Louvri a v Ermitáži. Niektoré predmety boli medzitým rozbité alebo sekundárne rozdelené a tak sa nachádzajú napríklad na rôznych : napr. hlava Jupitera z majetku rímskeho boháča Luculla (preslávený lukulskými hodmi) bola identifikovaná medzi antikami v Louvri a Venuša z jeho zbierok je dnes v Ermitáži.

3.3 STREDOVEKÉ A PROTORENEŠANČNÉ ZBERATEĽSTVO: CHRÁMOVÉ A VLADÁRSKE KLENOTNICE

V kresťanskom stredoveku sa vyprofilovala nová kategória cenností: náboženské relikvie. Ich hodnota spočívala vo výnimočnej duchovnom význame, ktorý nabrali v rámci kresťanského náboženského kultu úcty k Bohu a svätým. Rímske cintoríny sa kvôli získaniu pozostatkov ranokresťanských svätých mučeníkov stávali miestom rabovania a relikvie boli následne predávané do zvyšku Európy. Ako historické doklady potvrdzujúce pravosť a pravdivosť legiend zo života Krista, Panny Márie a svätých, boli aj relikvie zbierané, predávané, zamieňané, ale tiež fragmentované, vymieňané, falšované, kradnuté i lúpené. V severnom Francúzsku sa relikvie od 11. storočia až do reformácie vystavovali v chrámoch na verejnú úctu, aby podnietili veriacich k finančným darom na stavbu kostolov a opátstiev.

Každý chrám a opátstvo si v stredoveku postupne budoval vlastnú pokladnicu, v ktorej uchovával vzácne relikvie v relikviároch, ornáty z drahých talianskych alebo flámskych textílií, zdobené drahými kameňmi, perlami a náročnými plastickými výšivkami, ale tiež mnohé ďalšie sakrálne predmety z drahých kovov určené náboženský kult. Vysoký počet predmetov, z ktorých časť slúžila skôr ako kapitál v prípade finančnej núdze, vyžadoval dôkladnú písomnú evidenciu jednotlivých položiek, čím sa veľmi skoro v prakticky celej Európe zaviedla tradícia inventárnych súpisov chrámových pokladníc.

Podobne ako v chrámoch, pokladnice rozmanitých cenností sa postupne zakladali aj v domácnostiach vladárov a iných vojensky či politicky vplyvných

osobností. Obsahovo sa stredoveké klenotnice (angl. *Treasury*, nem. *Schatzkammer*) kreovali pomerne náhodne, s dôrazom na reprezentačný charakter, rozmanitosť, drahocennosť či pozoruhodnosť do nich zaradovaných predmetov.

Možno konštatovať, že štyrmi základnými hodnotami protorenesančného zberateľstva boli:

- STAROBYLOSŤ (*venustas, antiquitas*),
- ZÁZRAČNOSŤ (*mirabilia*),
- NEVŠEDNOSŤ (*curiositas, raritas*) a
- MATERIÁLOVÁ, REMESLNÁ A ESTETICKÁ CENNOŠŤ (*Schätzen, Kleinodien*).

Ako správne postrehol Krzysztof Pomian (Pomian, 1990), pozoruhodným rysom inventárov profánnych klenotníc je, že väčšina v nich uvedených predmetov mala nejaký druh praktického, hoci len príležitostného použitia. V prípade vladárskych regálií, prsteňov a opaskov to boli slávnostné a reprezentačné účely, v prípade náboženských predmetov, relikviárov, domácich oltárov to boli náboženské účely (napríklad slúženie omší v hradnej kaplnke). Podobne sa aspoň príležitostne pri stolovaní použil aj ten najhonosnejší strieborný či cínový riad, na steny zavesili tapisérie, pri turnajoch obliekli cizelérsky dokonalé vojenské brnenia, zbrane a zlatou niťou vyšívané konské postroje.

Druhým znakom je obrovský počet zozbieraných objektov: napríklad inventárny súpis klenotnice francúzskeho kráľa Karola V. obsahuje 3 906 predmetov, pričom je zrejmé, že také obrovské množstvo nemohol vladár použiť naraz a sotva mal príležitosť použiť počas svojho života každý jeden predmet.

Tretím znakom profánnych klenotníc je - v porovnaní so sakrálnymi klenotnicami - oveľa väčšia fluktuácia naakumulovaných predmetov z drahých kovov, ktoré boli sekundárne využívané ako dar alebo finančná rezerva, preto sa aj inventáre klenotníc pravidelne aktualizovali.

3.3.1 KLENOTNICA BURGUNDSKÉHO VOJVODU JEANA DE BERRY

Burgundský vojvoda Jean de BERRY (1340 - 1416) bol synom, bratom a strýkom troch po sebe nasledujúcich francúzskych kráľov: Jeana Dobrého, Karola V. a Karola VI. Žil v čase takmer nepretržitých nepokojov medzi Anglickom a Francúzskom, v období známom ako storočná vojna. Jeho útočiskom sa stali krásne, luxusné, nevšedné a cenné predmety. Vojvoda bol celý život aktívny ako patrón umenia, počnúc záujmom o stavebné aktivity. Postavil alebo zrekonštruoval sedemnást' zámkov a iných sídiel, ktorých súčasťou boli zväčša aj sakrálne objekty - kaplnky.



Dominantným objektom jeho vášne pre praktické a zároveň krásne predmety boli **zlatnícke a klenotnícke práce**: relikviáre, zlaté a strieborné kanvice, pokály, mince, gemy a kamey, šperky, šperky a miniatúrne plastiky zo zlata, zdobené

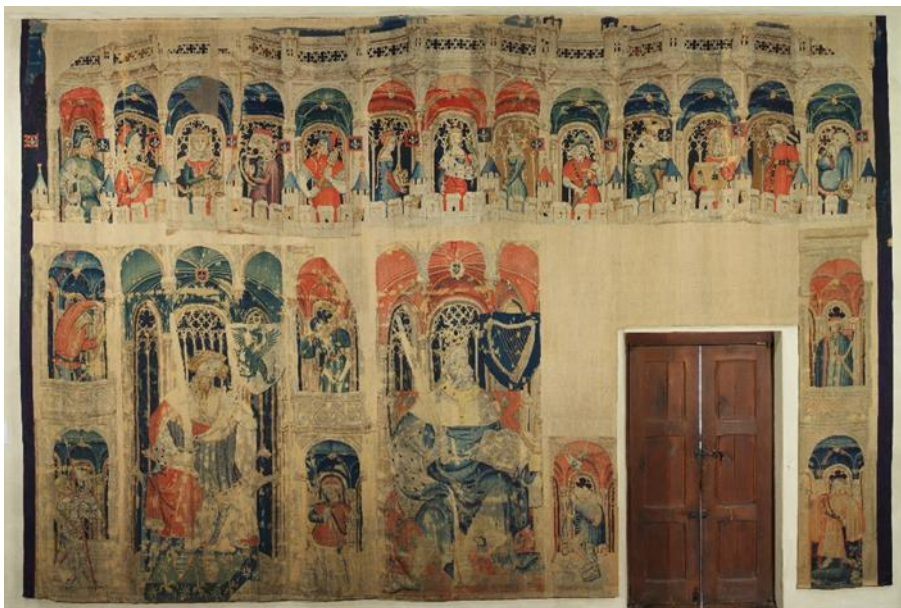
drahými kameňmi a zlatníckym emailom. Niektoré z nich nechal spracovať do podoby funkčných predmetov ako napríklad soľničky, z liturgických zlatníckych prác objednával najmä bohato klenotnícky stvárnené relikviáre, ktoré sa dali používať aj ako prenosné oltáre. V súpise majetku vojvodu de Berry z roku 1416 sa spomína viac než 300 zlatníckych prác.



Jednou z nemnohých zachovaných a identifikovaných cenností tohto druhu je tzv. **TŔŇOVÝ RELIKVIÁR** prezentovaný na obrázku vľavo. Je to nádherná zlatnícko-klenotnícka práca s množstvom anjelských postavičiek zdobených farebným emailom. Relikviár uchováva jeden trň z údajnej trňovej koruny, ktorú mal na hlave Kristus pred ukrižovaním. Samotná trňová koruna bola francúzskou kráľovskou relikviou, ktorá sa nachádzala vo vlastnej kaplnke v Paríži. Jednotlivé trne boli oddelené na výrobu viacerých podobných relikviárových klenotov. Relikviár je vysoký asi 30 cm, na jeho podstavci sú plakety s vojvodovým menom ako jeho vlastníkom.

Čo sa týka vzťahu k pamiatkam antiky, v pokladnici burgundského vojvodu sú doložené antické gemy a kamey, ale tiež mince a medaile s podobizňami rímskych cisárov. Okrem toho sa v klenotnici vojvodu de Berry spomínajú rôzne dobové **hudobné nástroje** a čo je prekvapivé, súčasťou inventára boli dokonca **poľovnícke psy** (v roku 1388 ich vlastnil 1500!) a **exotické zvieratá** - vrátane leoparda, ťavy a opice.

Medzi cennosťami vojvodu Jeana de Berry boli zapísané tiež rozličné vzácné

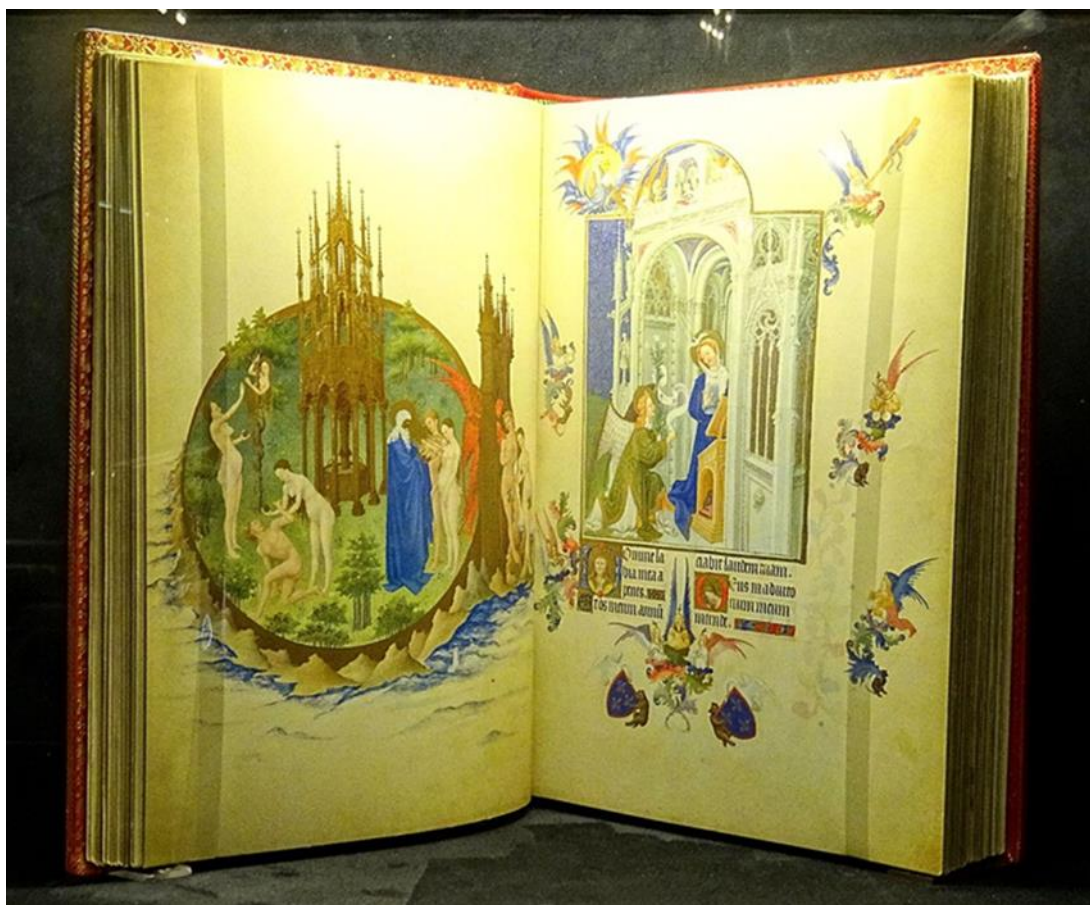


textílie, napríklad flámsky **GOBELÍN S VYOBRAZENÍM DEVIATICH HRDINOV**, pretkávaný zlatými a striebornými niťami.

Ikonograficky zhodný gobelín vlastní múzeum The Cloisters zo

siete newyorského METmuseum, na ktorom je až desať erbov spomínaného vojvodu, hoci jednoznačný dôkaz o proveniencii tejto vlnenej tapisérie zatiaľ nejstúvuje.

Najpočetnejšie zastúpenými luxusnými predmetmi v inventári pokladnice vojvodu de



Berry boli **iluminované rukopisy**: nevlastnil síce taký počet kníh ako jeho brat, kráľ Karol V. Francúzsky, no zato však tie najkrajšie. Na ich získanie vojvoda neváhal využiť všetky možné spôsoby: niektoré zdedil alebo získal darom, iné pre neho vytvárali priamo na objednávku umelci, ktorých zamestnal na svojom dvore.

S vojvodovým menom sú späté predovšetkým **PREBOHATÉ HODINKY VOJVODU DE BERRY** (*Très Riches Heures du Duc de Berry*) vytvorené bratmi z Limbourgu asi v rokoch 1412-1416 (vid' obrázok vyššie). Rukopis obsahuje 66 veľkých a 65 malých iluminácií, vďaka ktorým sa oprávnene považuje za vrcholný príklad gotickej knižnej maľby. Názov rukopisu je prevzatý zo záznamu vo vojvodovom inventári klenotnice.

Napokon zostáva spomenúť **vzácne raritné alebo exotické predmety**. Obrázok vľavo je kolorovaná kresba tzv. **VÁZY FONTHILL** z čínskeho porcelánu, datovanej medzi roky 1300-1340. Váza bola ešte v 14. storočí doplnená o zlatnícku montáž z pozláteného striebra zdobeného modrým emailom, čím sa z nej stala luxusná kanvica s výrazným uchom, pákou otváraným vekom a s dlhou „labuťou“ výlevkou. Kolorovaná kresba je z 18. storočia a detaily zobrazených erbov svedčia,



že majiteľom kanvice bol uhorský kráľ Ľudovít Veľký, ktorý ju zrejme dostal do daru od čínskeho veľvyslanca cestujúceho k pápežovi Benediktovi XII. v roku 1338. Z dnešného pohľadu je to vôbec prvý zdokumentovaný predmet z čínskeho porcelánu, ktorý sa dostal do Európy. V roku 1381 ju Ľudovít Uhorský daroval svojmu príbuznému, Karolovi III. Neapolskému, od ktorého ju azda neskôr získal vojvoda de Berry a o viac než tri storočia neskôr ju vlastnil syn Ľudovíta XIV., *Grand Dauphin*. V 19. storočí bola odstránené jej stredoveké zlatnícke doplnky a v roku 1882 sa predmet - tentoraz už ako neznáma čínska porcelánová váza - ponúkal na aukčnom trhu. Vázu zakúpilo Írske národné múzeum za sotva 28 libier, no až v roku 1959 sa ju podarilo stotožniť s cennosťou spomínanou v inventári burgundského vojvodu de Berry.

3.3.2 ZROD HABSBURSKEJ KLENOTNICE V STREDOVEKU

Habsburgovci začali budovať svoju rodovú pokladnicu v druhej polovici 14. storočia. Impulz vyšiel od mladého a ambiciózneho rakúskeho arcivojvodu Rudolfa IV. (1358-1365), ktorý sa snažil imitovať svojho svokra, rímsko-nemeckého cisára a českého kráľa Karola IV. Luxemburského.

Za vlády cisára Fridricha III. Habsburského (1440-1493) už táto rodová klenotnica obsahovala množstvo zlatých a strieborných predmetov, mincí, medailí, drahých kameňov i šperkov. V priestoroch klenotnice však sústredovali i dôležité rodové dokumenty, rukopisy a vzácne súdobé „vedecké“ prístroje.

Najväčšiu cenu v habsburskej pokladnici však predstavovali dva predmety: tzv. **AINKHÜRN** (v skutočnosti kel narvala), ktorý bol v stredoveku považovaný za roh jednorožca a teda opradený legendou o jeho magickej moci ochrániť pred otravou. Druhým bola achátová misa považovaná za **SVÄTÝ GRÁL** teda nádoba, do ktorej bola údajne zachytená krv Krista. Z dnešného pohľadu tak oba predmety popri sebe veľmi dobre reprezentujú dve najdôležitejšie zložky stredovekých klenotníc: zatiaľ

čo *Ainhörn* bol raritou s mýtickou magickou silou, Svätý Grál bol považovaný za



relikviu ohromného náboženského významu. V skutočnosti je však achátová misa najväčším zachovalým príkladom neskororímskej glyptiky: vrátane ornamentálne stvárnených úch bola misa vyrezaná z jedného bloku achátu asi za vlády cisára Konštantína a do západnej, respektíve strednej Európy sa dostala pravdepodobne po dobytí Konštantínopolu v roku 1204. Relikviou sa stala vďaka jedinečnej zostave zŕn v štruktúre achátu, z ktorého bola

vyrezaná, pretože pri správnom dopade svetla sa na mise dá rozoznať slovo *XRISTO*. Kristovo meno tu bolo vnímané ako „prírodný zázrak“, ktorý misu z drahého kameňa doplnil spomínanou svätou legendou. Oba predmety mali naveky zostať spoločným pokladom habsburského rodu. Po zániku Habsburskej monarchie patria Rakúskemu štátu a sú trvale vystavené v rámci expozícií KHM vo Viedni v *Schatzkammer*.



U Habsburgovcov začína reálne zbieranie cenností až v ére cisára Maximiliána I., ktorý manželstvom s Máriou Burgundskou zdedil okrem rozsiahlych území, hmotných a nehmotných majetkov aj zbierky burgundských vojvodov. Mnoho z

burgundských pokladov tak dodnes patrí k najcennejším objektom habsburského zberateľstva prezentovaným v spomínanej viedenskej *Schatzkammer*.



Den grosten schatz hat er allem
Von silber gold vmd edel stem
Von perlen gut auch köstlich gnät
Als me dem fürsten ward bekant
Dauon zu gotes dienst vmd eer
Oul geben hat vnd gibt noch mer

odvetrávaných miestnostiach pod úrovňou terénu, zaklenutých valenou klenbou. Napokon, presne takýto priestor je zobrazený na veľkorozmernej grafike tzv. *Triumfálneho oblúku* (nem. *Ehrenpforte*) z roku 1518 (vid' obr. nižšie), mediálne propagujúcej cisárovi *Magnanimitas*. Pochopiteľne, vierohodnosť mediálne šíreného vyobrazenia je otázna, nakoľko táto raná habsburská cisárska klenotnica nebola určená na vystavovanie, ale práve naopak, mala byť utajená.

Klenotnica cisára Maximiliána I. Habsburského bola na začiatku 16. storočia uschovaná v truhliciach a skrinkách na rôznych miestach, najmä však v jeho rezidenčnom hrade vo Viedenskom Novom Meste. V nemčine sa tieto chránené priestory pre cennosti nazývali *Schatzgewölbe*, čo naznačuje, že pre väčšiu bezpečnosť pred krádežou a požiarom boli spravidla situované v sporo

3.4 STUDIOLO V KONTEXTE RENEŠANČNÉHO ZBERATEĽSTVA

Okolo roku 1400 sa začína v prostredí európskych, predovšetkým talianskych vzdelancov a vysokopostavených osôb, ktoré mali vzťah a prístup k vedomostiam, črtat' nový koncept zberateľstva, reflektujúci očarenie z nových poznatkov o svete, o dávnej histórii, o človeku a prírode. Tento prístup sa označuje aj ako „premyslené“ zberateľstvo, respektíve encyklopedická fáza dejín zberateľstva. Zbierané objekty boli klasifikované podľa kategórií *genus*, *species*, *differentia*, *accidens*, resp. roztriedené podľa príslušnosti k prírodným výtvorom, označovaným všeobecne ako **NATURALIA** (minerály, rastliny, zvieratá) a ľudským výtvorom „**ARTIFICIALIA** (t. j. technické aj umelecké predmety). Objektmi zberateľstva prominentných zberateľov boli nielen predmety súvisiace s prvotnou skutočnou vedou, ale takisto mágiou. Magická mineralógia mala v zbierkach svoje miesto nielen medzi naturaliami, ale aj medzi „raritami“ kvôli od stredoveku tradovanej viere v silu minerálov, kovov a drahých kameňov.

Objektmi encyklopedicky koncipovanej zbierky sa tak stávali rozmanité materiálne predmety ako hmotné reprezentácie duchovných hodnôt, zatriedené v určitých prehľadových systémoch na základe ich duchovnej hodnoty. Zbierané tak boli:

- relikvie, relikviáre, fosílie, starožitnosti (antikvity) a memorabílie (pamätihodnosti dejín),
- vzácne tlače a iluminované rukopisy, kartografické artefakty,
- predmety úžitkovo-dekoratívne (hodnotné drahým materiálom a remeselným spracovaním), mince a medaily, zlatnícke výrobky a militárie,
- obrazy, sochy a iné umelecké diela, rytiny,

- rozmanité mechanické a iné „vedecké“ prístroje,
- tiež cudzokrajné, exotické prírodniny a mimoeurópske artificiálne (orientálne, exotiká), mineralogické exponáty, formaldehydové preparáty prírodných anomálií (vrátane tých ľudských), ako aj raritné, kuriózne či extrémne bizarné predmety, za aké sa považovali napríklad rohy jednorožcov, alebo preparáty morských panien.

Encyklopedické zbierky sa spravidla zhromažďovali v jednej či viac špeciálnych miestnostiach tvoriacich *STUDIOLO* - študovňu, respektíve pracovňu humanistu, cirkevného hodnostára či vysoko urodzeného muža zaujímajúceho sa o veci intelektu, kultúry, histórie a umenia. Fenomén študovní bol extrémne populárnym v 15. a prvej polovici 16. storočia, následne v manierizme prerástol do ešte sofistikovanejšej módy tzv. kabinetov umenia a rarít (*Kunstkammer & Wunderkammer*).

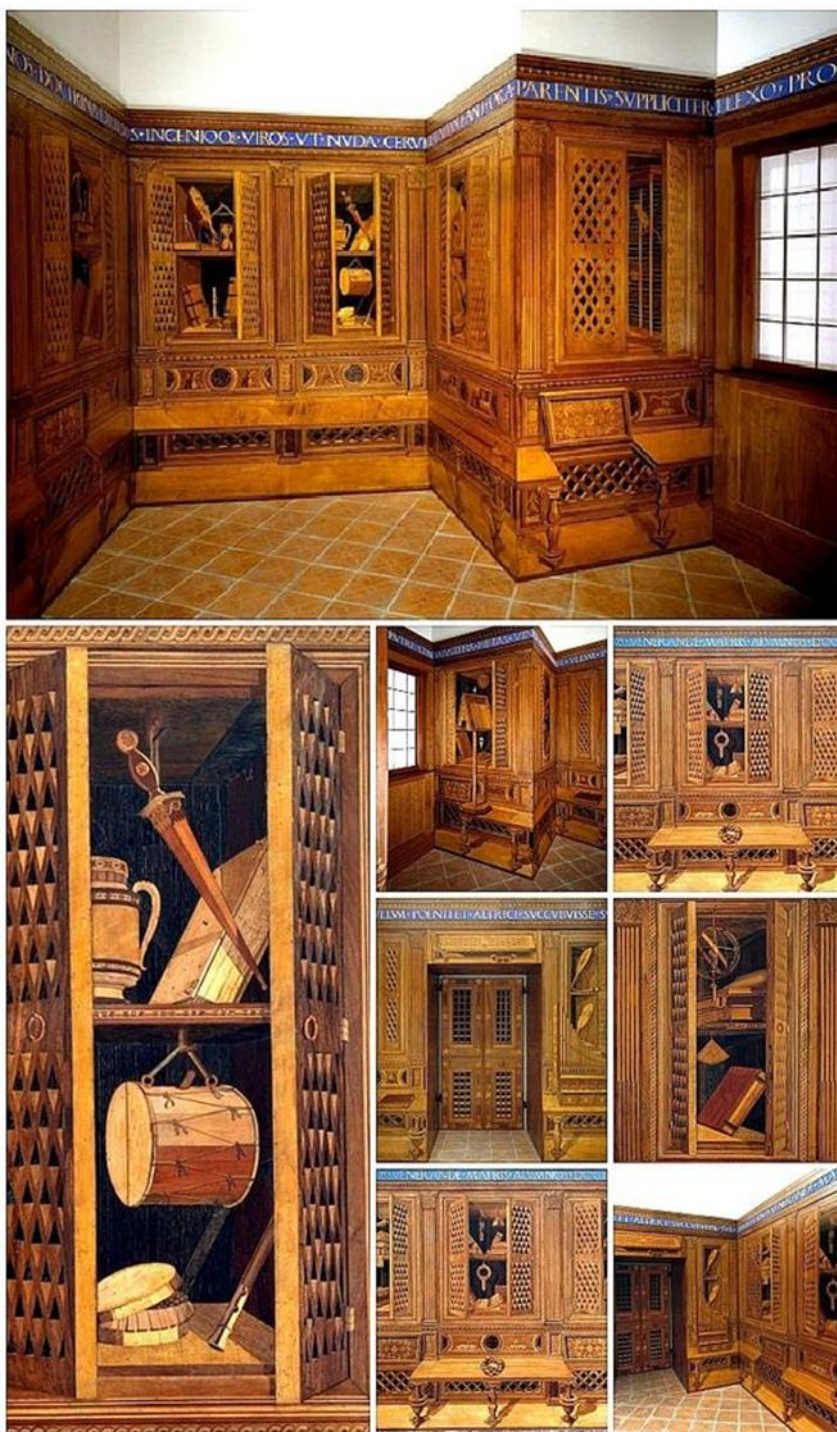
STUDIOLO bolo v silne patriarchálnej societe 15. storočia považované za výlučne „mužský“ priestor, takže prístup doň a nakladanie s predmetmi v ňom umiestnenými podliehalo rozhodnutiam pána domu. **Leon Battista ALBERTI** vo svojom nevydanom traktáte „O rodine“ (*Della Famiglia*) predstavil nepochybne typický dobový obraz domácnosti a rodiny, v ktorej na postave jedného z rečníkov deklaroval zvyk pána domu všetky dokumenty, záznamy a rodové kroniky držať zamknuté a usporiadané v pracovni „takmer ako posvätné a náboženské predmety“, aby ich jeho manželka nielenže nemohla čítať, ale ani ruky na ne položiť. Neplatilo to však absolútne, pretože jedným z povestných ranorenesančných studií sa pýšila urodzená žena – vojvodkyňa Isabella d' Este, rezidujúca v Palazzo Ducale v Mantove.

Na základe dobových literárnych zdrojov je zjavné, že takéto študovne v *quattrocento* fungovali ako maximálne súkromné a kontemplatívne miesta určené na sústredené čítanie kníh, štúdium, písanie listov a kníh, zároveň však slúžili tiež ako spoločenské a konverzačné priestory pre pána domu a jeho hostí, v ktorých sa debatovalo, diskutovalo a spoločne zdieľali poznatky. Predmety uschované v študovniach a obrazové programy zdobiace interiér týchto komnát fungovali ako vizuálne, materiálne a hmatateľné formy preň typických intelektuálnych aktivít.

Pochopiteľne, najväčšej pozornosti humanistov a vzdelaných spoločenských elít sa tešili knihy a starožitnosti: najmä prepisy historických a rétorických spisov antických autorov, kolekcie antických mincí, gem, kameí a medailí s portrétmi slávnych ľudí, nehovoriac o ich portrétnych bustách. Portréty „slávnych mužov“ (*virii illustri*) minulosti i súčasnosti sa však prioritne viazali na typizované vyobrazenia antických rímskych cisárov a filozofov, ktoré v priestore *studiola* sprítomňovali večné vzory klasických mužských cností. Jednu z prvých humanistických študovní s bustami antických osobností, s mincami, gemami a kameami z éry rímskeho staroveku vlastnili dvaja talianski humanisti **Niccolò de' NICCOLI** (1364-1437) a **Poggio BRACCIOLINI** (1380-1459). Na opis študovne vojvodu **Leonella d' ESTE z Ferrary** (1441-1450) sa v jeho časoch použil obľúbený *topos* o priestore, v ktorom sa medzi sebou zhovárajú slávni muži zo staroveku.

Rastúci záujem o oživenie literárnych a následne i umeleckých tradícií klasickej antiky je evidentný v obsahoch zbierok najmä v poslednej tretine 15. storočia. Nasledujúca tabuľka predstavuje zoznam niekoľkých doložených studií vytvorených na talianskych dvoroch v rozmedzí od polovice 15. storočia do prvej štvrtiny 17. storočia:

1447 - 1463	Studiolo Lionella d'Este v Palazzo di Belfiore vo Ferrare
1473 - 1476	Studiolo Federica III. da Montefeltro III v Palazzo Ducale v Urbine
1479 - 1482	Studiolo Federica III. da Montefeltro a Guidobalda da Montefeltro v Palazzo Ducale v Gubbio
1497 - 1523	Studiolo Isabelly d'Este v Palazzo Ducale v Mantove
1507	Camerini d'alabastro pre Alfonsa I d'Este v Castello Estense vo Ferrare
1545 - 1559	Studiolo Cosima I. de' Medici v Palazzo Vecchio vo Florencii
1570 - 1572	Studiolo Francesca I. de' Medici v Palazzo Vecchio vo Florencii
1585	Camerino di Enea pre Vespasiana Gonzagu Colonna v Palazzo Ducale v Sabbionete
1622	Studiolo pre Cosima II. de' Medici vo Villa di Poggio Imperiale vo Florencii



Studiolo Federica III. da Montefeltro z Gubbia (obr.) s iluzívne pôsobiacimi intarzovanými drevenými obkladmi stien je jedinečne kompletne zachovalým príkladom vladárskeho *studiola* z prelomu sedemdesiatych-osemdesiatych rokov 15. storočia. V súčasnosti sa nachádza v Metropolitan Museum of Arts v New Yorku.

Azda najslávnejším súčasníkom Federica de Montefeltro zo všetkých talianskych (oficiálnych i neoficiálnych) vládcov bol **Lorenzo di Piero de' MEDICI zvaný Il Magnifico** (1449-1492), teda Veľkolepý. Základy mediciovskej zbierky vytvoril síce už jeho starý otec Cosimo I. de' Medici (1389-1464), ktorý za svoj dlhý život získal obrovskú zbierku šperkov, perál, gem a kameí, drahocennej zbroje a zbraní, hodinových a astronomických prístrojov a rukopisov. Lorenzo aj na základe tohto rodového dedičstva začal pripravovať projekt knižnice zvanej neskôr Bibliotheca Laurentiana, pre ktorú osobne postupom času získal asi desaťtisíc gréckych a latinských rukopisov.

Za antické diela bol Lorenzo il Magnifico ochotný zaplatiť nesmierne sumy, či už to boli antické plastiky, kamenné reliéfy, mince, sklo, kamey, alebo nádoby z drahých kovov. Údajne za alexandrijskú misu zvaná Tazza Farnese z 2. storočia pred Kr. zaplatil asi 10 000 zlatých dukátov, zatiaľ čo svoju obľúbenému maliarovi Botticellimu platil za diela asi 10 dukátov. Podobne si Lorenzo mnohonásobne viac – až na 6 000 dukátov cenil roh bájneho jednorožca vsadený do zlatej montáže, zatiaľ čo obraz od flámskeho majstra Jana van Eycka, ktorý mal vo svojej zbierke, bol ohodnotený na 30 dukátov. Najviac zo súčasných maliarov dostal za práce pre Mediciho Paolo Ucello, ktorý za celý, plátkovým zlatom a striebrom zdobený triptych Bitky pri San Romano dostal 300 dukátov. Podľa inventárov mal Lorenzo vo svojej zbierke aj niekoľko kusov vzácného čínskeho porcelánu, ktorý ho inšpiroval k pokusom vlastnej výroby protoporcelánovej hmoty.

Pokročilé formy zberateľstva vidíme aj v Zaalpí, kde si svoju zbierku umenia, cenností a rarít budovala dcéra cisára Maximiliána I. Habsburského – **arcivojvodkyňa Margaréta RAKÚSKA** (1480-1530, obr.). Ako vdova zastávala od roku 1507 prakticky až do svojej smrti miestodržiteľský úrad v Habsburskom Nizozemí a vo svojom paláci v Mechelen si tvorila zbierku výslovne podľa svojho umeleckého vkusu a záujmov. Gro jej zbierky tak vznikalo v prvej tretine 16. storočia výrazne pod vplyvom vysoko ceneného umenia pochádzajúceho od flámskych umelcov 15. storočia. Niektoré predmety boli dedičstvom ešte po burgudských vojvodoch, ako napríklad už spomínané Prebohaté hodinky vojvodu de Berry. Margarétina knižná zbierka knihy bola údajne jednotne viazaná v zamatovej väzbe so strieborno-pozlátenými sponami.

Pozostávala prevažne z misálov, kníh poézie, historických a etických pojednaní, medzi ktorými mali čestné miesto diela Kristíny Pisánskej.



Podľa zachovaných inventárov z rokov 1499, 1516 a 1523-24 sa v zbierke arcivojvodkyne Margaréty Rakúskej nachádzali flámske tabuľové maľby, portréty, a iluminované rukopisy, no popritom disponovala aj antickými (resp. antikizujúcimi) a talianskymi sochárskymi dielami. Posledný zmienený inventár (1523-24) zaznamenáva celkovo 385 malieb, sôch, tapisérií a výšiviek. Je evidentné, že tak antické, ako aj flámske objekty boli akvizíciami podmienenými jej individuálnymi estetickými a pravdepodobne aj istými znaleckými kritériami, teda tým, čo samotná

arcivojvodkyňa považovala za krásne a kvalitné. Svedčia o tom jej osobné poznámky na margo kvality tých najvzácnejších objektov svojej zbierky. Jedným z nich bol slávny van Eyckov Dvojportrét manželov Arnolfiniovcov z roku 1434, ktorý sa dnes nachádza v Národnej galérii v Londýne. Inventáre zbierok arcivojvodkyne-miestodržiteľky sú tak aj pre súčasných historikov umenia dôležitým dokladom proveniencie niektorých tam identifikovaných diel, pretože okrem presných popisov jednotlivých položiek zaznamenávajú aj mená umelcov.

Zvyšnú časť Margarétiných zbierok predstavovali materiálovo, esteticky aj remeselne prvotriedne zlatnícke diela: vzácne, len na vystavenie určené jedálenské riady, kanvice a misy, ale taktiež hodiny, stolové hry a „kuriozity“ tvorili 47 položiek. V jej knižnici bolo zaznamenaných 380 iluminovaných rukopisov, inkunábul, tlačí a rodostromov.

Nemožno opomenúť ani Margarétinu nevšednú kolekciu exotických kuriozít: miestodržiteľka totiž okrem iných rarít vlastnila aj súbor 132 exotických prírodných predmetov a artefaktov, ako sú aztécke perie a vyrezávané koraly. Tieto predmety z „Nového sveta“ dostala v roku 1523 od svojho synovca, cisára Karola V., ktorému

ich zase daroval španielsky conquistador Hernán Cortés – dobyvateľ ríše Aztékov a španielsky miestodržiteľ území dnešného Mexika. Cortés tieto exotické predmety osobne obdržal od aztéckeho kráľa Moctezumu v roku 1519.

Margarétin synovec, cisár **Ferdinand I. HABSBURSKÝ** bol prvý, kto vybudoval špeciálne priestory na usporiadanie zbierok Habsburgov vo Viedni v Hofburgu, preto je považovaný za zakladateľa rodovej *Kunstkammer* doloženej k roku 1553. Stalo sa tak v polovici 16. storočia a je nutné konštatovať, že charakter tejto Ferdinandovej zbierky bol historicko-antikvársky, teda dokumentujúci rodovú/dynastickú minulosť a veľkoleposť. Zároveň táto zbierka fungovala ako typická stredoveká klenotnica, v ktorej dôležité miesto popri sebe zastávali umelecké diela, drahokamy, medaily a mince, staré habsburské poklady, maľby, sochy, kresby a knihy, ako aj plnené cicavce, vtáky a ryby, kostry, fosílie, hodiny a automaty.

3.5 SAMUEL QUICCHENBERG: ZBIERKA AKO JAVISKO ĽUDSKEJ MÚDROSTI A PAMÄTI

Samuel QUICCHEBERG (alebo **Quickelberg**) bol flámskym učencom, ktorý absolvoval štúdiá lekárstva v Bazileji a Ingolstade. Svoju špecializáciu opustil, aby nastúpil do služieb Fuggerovcov ako antikvár. Fuggerovci ako prominentná bankárska rodina sa zaradila aj medzi najväčších zberateľov svojho času. Je známe, že v roku 1557 ich knižnica pozostávala z 30 000 zväzkov.

Do povedomia verejnosti sa Quiccheberg dostal vďaka svojmu spisu s názvom **Inscriptiones vel Tituli Theatri** (voľný preklad *Nadpisy alebo tituly divadla*, vydané v Mníchove v roku 1565). Na diele začal pracovať od roku 1559, keď nastúpil do služieb vojvodu Albrechta V. Bavorského, ktorý sa vtedy rozhodol zriadiť *Kunstkammer* a *Wunderkammer* v Mníchove. Quiccheberg mal ambíciu prezentovať sa ako najkompetentnejšia osoba pre takýto veľkolepý projekt, čo chcel zdôrazniť vysoko intelektuálne konštruovaným obrazom zbierky ako „divadla sveta“ – **THEATRUM MUNDI**. Intelektuálnou podstatou zberateľstva bola reprezentácia čo najkomplexnejšieho obrazu sveta v symbióze jeho hmotných i duchovných sfér, jeho časnosti i večnosti. Zbierka sa tak podľa Quiccheberga stáva „*divadlom koncipovaným v čo najširšom zmysle, obsahujúcim skutočné materiály a presné reprodukcie celého vesmíru*“.

Quiccheberg preto všetky oblasti zberateľstva priradil siedmim meniacim sa hviezdám geocentrického svetonázoru (Slnko, Mesiac, Merkúr, Venuša, Mars, Jupiter,

Saturn). Do tohto múzejného komplexu zaradil aj knižnicu, lekárňu, laboratórium i záhrady.

Quicchebergov spis vyšiel v latinčine pre erudovanú vrstvu society. Pozostával zo šiestich častí, v ktorých navrhuje taxonómiu všetkého, čo sa dá zhromaždiť, do piatich tried. Každú triedu charakterizuje nadpis (po lat. *titulus*). Triedy usporiadal hierarchicky, ktorá sa posúva od Stvoriteľa smerom k produktom ľudského druhu (**ARTIFICIALIA**) a výtvorom prírody (**NATURALIA**), pokračuje prístrojmi na meranie a dešifrovanie prírodných javov a na reprezentáciu samotnej prírody.

Konečným cieľom učenca je však podľa Quiccheberga vytvorenie premysleného prestoru, ktorý nazval **WUNDERKAMMER**. Mal slúžiť ako javisko všetkého hmotného, čo predstavuje svet, akoby makrokozmos v mikromierke: obrazy, vojnové pamiatky, zbierky mincí a ďalších objektov, prostredníctvom ktorých má ľudstvo adekvátny priestor prinášať inovácie a rozvíjať poznanie. V neposlednej miere bola Quicchebergova kniha inšpiratívna aj vďaka popísaným príkladom takýchto skutočne jestvujúcich zbierok, s ktorými sa oboznámil počas svojich štúdií a poznávacích ciest po Taliansku. Príznačné je, že aj v tomto prípade zbierky predstavuje v politicky prísne hierarchickom poradí – počnúc zbierkami cisára Maximiliána II., pokračujúc zbierkami nemeckých kurfirstov, vojvodov a napokon aj niekoľkými príkladmi z radov šľachtických zberateľov.

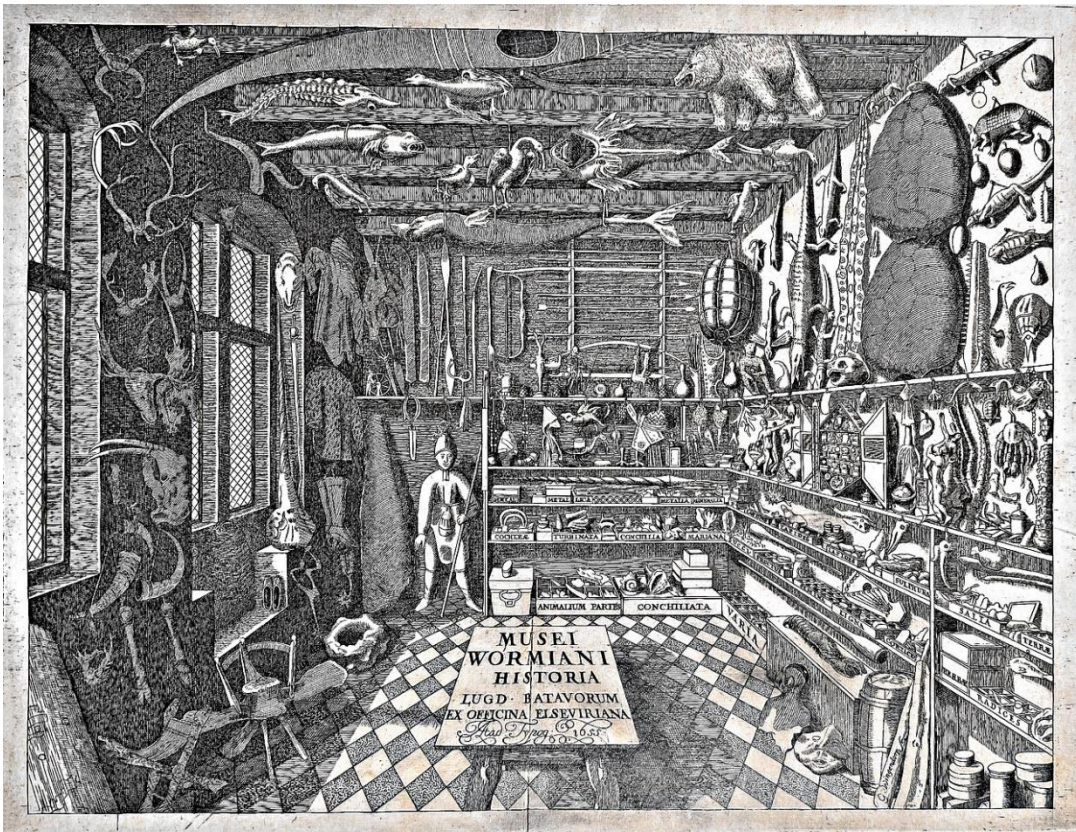
Dnes panuje názor, že Quiccheberg sa inšpiroval dielom Giulia Camilla zvaného DELMINIO s názvom *L'Idée del teatro* (Florenca 1550). „Divadlo múdrosti“ – **THEATRUM SAPIENTIAE** tu vizualizuje ako kvázi ezoterickú budovu schopnú evokovať obrazy prostredníctvom pamäte. Divadlo múdrosti tak malo byť encyklopédiou vedomostí stojacou na tajných hermeneutických a kabalistických kognitáciách. Dalo sa v nej tak nájsť zo všetkého trochu: od odkazov na Vitruvia, cez pojednania o astrológi, ktoré Delminia inšpirovali k rozdeleniu divadla na sedem častí zodpovedajúcich jednotlivým planétam.

3.5.1 RENESANČNÁ KUNSTKAMMER A WUNDERKAMMER

V druhej polovici 16. storočia boli na mnohých európskych dvoroch a v mnohých meštianskych domácnostiach v európskych kultúrnych centrách zriadené kabinety kuriozít, v ktorých sa prírodné objekty a umelecké diela navzájom doplňali.

Objekty z prírody a umelecké diela boli zhromaždené v limitovanom priestore studiola a dokonca neskôr ešte v miniaturizovanom priestore kabinetných skriň s cieľom reprezentovať obraz sveta v koncentrovanej podobe – akoby **makrokozmos** v **mikrokozme**. V takomto nazeraní na ideu zberateľstva sa odráža už v 15. storočí sformulovaný diskurz o symbióze medzi kreativitou božou a ľudskou, respektíve o duchovnom prepojení medzi predmetmi, ktoré vytvoril človek, a prírodným svetom, ktorý stvoril Boh. Zbieraním prírodnín a umeleckých diel sa malo dospieť k encyklopedickej zbierke, ktorá mala byť zrkadlom kozmu v malom. Kabinety tak mali odrážať súhrn poznatkov o svete, ktoré slúžia túžbe po univerzálnych poznatkoch. Sofistikovane a „na mieru“ samotnému zberateľovi riešené kabinetné skrinky naplnené predmetmi vzbudzujúcimi údiv slúžili nielen na potešenie z túžby kochať sa, ohmatávať, a žasnúť, ale tiež ako modernejšie študovne, v ktorých je možné pozorovať a študovať živú aj neživú povahu vecí.

Viacere z týchto zbierok boli publikované v rámci dobových tlačí a kníh, ako dva ilustračné príklady z nasledujúcej strany: **miestnosť s Wunderkammer** zobrazená v diele Ferranteho Imperata *Dell'istoria naturale* (1599) je najstarším známym obrazovým záznamom kabinetu rarít. Druhým je **vyobrazenie slávneho Kabinetu kuriozít Oleho Worma v Kodani** v *Musei Wormiani Historia* (1655).



Majiteľ mikrokozmu vo forme vlastnej *Wunderkammer* tak symbolicky ovládal celý svet – makrokozmos. Zbierky stredoeurópskych kniežat a bohatých občanov vznikali až tesne po polovici 16. storočia nasledovaním talianskych modelových zbierok rodov d'Este a Gonzaga, no výrazne sa zameriavali práve na reprezentáciu tohto symbolického aspektu svojej moci, bohatstva a kontaktov. Kardinál Alessandro d'Este takto po prehliadke pražského kabinetu Rudolfa II. Habsburského vyhlásil, že je to „poklad hodný svojho majiteľa“ (DaCosta Kaufmann, 2014).

Odborný výraz **KUNST-** a **WUNDERKAMMER** bol prvýkrát použitý zrejme v *Zimmerische Chronicle* (1564 - 1566) a do modernej odbornej literatúry ho uviedol Julius von Schlosser vďaka svojej knihe *Die Kunst- und Wunderkammern der Late Renaissance* (Schlosser, 1908). Okrem priestorov, kde sa v zbierke prepája umenie s prírodou však jestvovali aj samostatné, obsahovo oddelené „komory“ zvlášť umelecké zbierky (umelecké kabinety) a zvlášť pre prírodovedné kabinety.



KUNSTKAMMER tak predstavovala osobitný priestor pre vystavenie (display) zbierky umeleckých diel, antík a starožitností. Zároveň boli do Kunstkammer sústredované aj rôzne umeleckoremeselné práce zo zlata, skla, iných kovov, drahých kameňov a podobne, avšak s tým, že pri nich dominovala práve hodnota krásy a umenia.

Je potrebné dodať, že rozsiahle kabinety kuriozít renesančného a barokového obdobia vytvorili základ, z ktorého sa v priebehu 19. storočia vyprofilovali štátne múzeá prírodnej a umeleckej histórie.

Vladári a kniežatá si svoje zbierky budovali na základe spolupráce s antikvármí ako špecialistami na spôsoby vyhľadávania, akvizície a evidovania umeleckých a raritných diel. Sprostredkovatelia konkrétnych nákupov mohli byť súčasne aktívni pre viacerých klientov. Niektorí – ako napríklad **Jacopo STRADA z Mantovy** (obr.) sa z pozície sprostredkovateľa prepracoval na antikvára-kurátora a správcu zbierky. Strada sám bol zberateľom, čo je zrejmé aj z Tizianovho portrétu, kde predstavuje svoj Kunstkabinet.

Podobné záujmy a úspešnú kariéru mal aj **Bernardo Vecchiotti** pôsobiaci vo funkcii umeleckého poradcu a antikvára pre Francesca de' Medici. Jeho florentský Kunstkabinet obsahoval v roku 1584 kolekciu malých sošiek z mramoru, bronzu, hlíny a vosku, z ktorých podstatnú časť tvorili bozzettá. To, že antikvár vyjadril vo svojej zbierke záľubu v kumulovaní sochárskych štúdií, prezentuje jeho veľkú originalitu a sebavedomie v umeleckom vkuse. V zbierke sa nachádzali aj vázy z horského krištálu a drahého ázijského porcelánu, morské mušle mnohých druhov, medaily, masky či vzácne destilované tekutiny.

3.5.2 RANONOVOVEKÁ GALÉRIA AKO PRIESTOR PRE VYSTAVENIE OBRAZOVÝCH ZBIEROK

Pojem **GALÉRIA** sa spája s podlhovastou a úzkou miestnosťou a môže pochádzať z talianskeho slova *galleria*, ktoré však mohlo súvisieť so starofrancúzskym *galer* (*galler*, *galler*) s významom užívať si, tancovať. Galéria skutočne minimálne v 16. storočí mávala rekreačný účel a zároveň fungovala ako spojovacia presvetlená chodba medzi súkromnými obytnými a reprezentačnými priestormi. Ako také mali výrazne predĺžený obdĺžnikový tvar s oknami na jednej alebo oboch dlhých stenách, Prvé galérie tohto typu mali zhruba 30 až 40 metrov dĺžku (*galéria v Château du Plessis Bourré*), zatiaľ čo vrcholne manieristické príklady

vo Francúzsku nezriedka dosahovali dĺžku až 150 metrov (*Galerie d'Ulysse vo Fontainebleau*). Galéria sa premenila na výstavný priestor až neskôr – vďaka rastúcemu záujmu o zberateľstvo a starožitné artefakty sa galéria postupne menila na výstavný priestor najskôr v Taliansku v 16. storočí a neskôr aj v Zaaľpí. .

V roku 1528 sa František I. Francúzsky rozhodol postaviť galériu v *Château de Fontainebleau*, ktorej stavba bola dokončená v roku 1540. Galéria spojila kráľovské byty v Cour Ovale s kostolom Najsvätejšej Trojice v *Cour du Cheval Blanc*. Bola 64 metrov dlhá a 6 metrov široká, s ôsmimi veľkými oknami na každej strane. Steny sú pokryté boiserie, nad ktorou sa nachádza slávne štuky a fresky od Rossa Fiorentina s výjavmi z Iliady, Odysey, Príbehov Alexandra Veľkého, Ovídia Metamorfózy a Apuleiov Cupid a Psyché. V niektorých scénach sa objavuje aj samotný František I. Celý cyklus odkazuje na kráľovské cnosti kráľovstva a symbolizuje významné momenty životopisu Františka I. Krátko po dokončení galéria privítala kópie diel zo staroveku vyhotovených z bronzu *Primiticcium* umiestnených na podstavcoch, ktoré však pôvodne neboli koncipované pre galériu.

V rezidencii Margaréty Rakúskej (1480 - 1530) v Mechelene, ktorej hlavné časti na južnej a západnej strane boli postavené v rokoch 1509 až 1519 na tento účel slúžila knižnica na prvom poschodí južného krídla so samostatným prístupom zo schodiska. Margarétinu galériu zdobili dynastické portréty, bojové scény, exotické artefakty a napríklad aj rytina korunovačného sprievodu Karola V. v Bologni.

V bruselskej rezidencii Margarétinej nasledovníčky na poste miestodržiteľky ovdovelej uhorskej kráľovnej Márie Uhorskej (1505-1558) bola v rokoch 1533 až 1537 postavená galéria s pätnástimi zaklenutiami. Nebolo to však miesto na vystavovanie umelecké diela, hoci jej steny boli pravdepodobne pokryté tapisériami. Výzdoba skôr napovedá, že galéria Márie Uhorskej slúžila ako spoločenská sieň na príležitosti veľkých osláv a dvorských slávností.

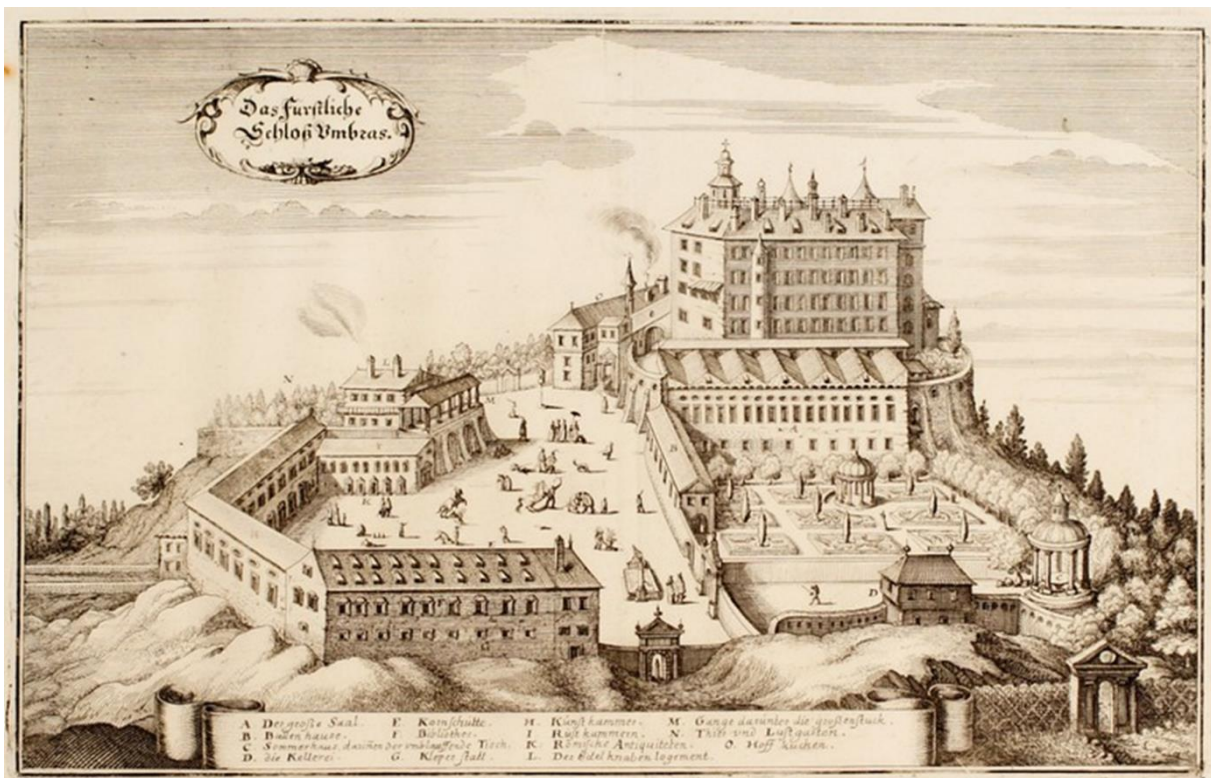
Taliansky typ galérie do strednej Európy uviedol až **Ferdinand Tirolský** svojou **Španielskou sálou na zámku Ambras** (obr.). **Rudolf II. Habsburský** si nechal vybudovať Španielsku sálu v severnom krídle Pražského hradu. Aj vzhľadom na jej

impozantné rozmery a výzdobu bola dokončená v roku 1594, no v 18. storočí kompletne prestavaná.



3.6 HABSBURSKÉ ZBIERKY ARCIVOJVODU FERDINANDA TIROLSKÉHO

Povestná zbierka arcivojvodu Ferdinanda Tirolského (1529-1595) bola situovaná v zámku Ambras, kam sa v roku 1564, po morganatickom sobáši s Filipínou Welserovou a následnom odchode z Prahy, arcivojvoda usadil ako nový dolnorakúsky miestodržiteľ. Ambras bol vybudovaný práve za týmto účelom, aby poňal všetko, čo arcivojvoda zbieral a aby zbierky mohli byť v jednotlivých miestnostiach rozdelené logicky a systematicky. V rokoch 1570 až 1571 arcivojvoda dokončil ďalšie budovy pre rozširujúcu sa zbierku a veľkú knižnicu. Systém viackrídlovej hlavnej budovy aj



vedľajších budov podliehal rozpínavosti arcivojvodových zberateľských záujmov

Usporiadanie zbierky bolo zverené dvom dvorným kustódom, ktorí dokonca zostavili prvý katalóg s popismi zbrojnice (*Rüstkammer*). Arcivojvodova zbrojnica si získala svetovú povest' a uznanie vďaka medirytinám augsburského rytca Dominica Custosa, ktorý ich vydal aj v knižnej podobe pod názvom *Armamentarium Heroicums* (obr.) Keďže arcivojvodova zbrojnica obsahovala vzácne zbroje a brnenia z predošlých habsburských dynastií (Maximiliánovu turnajovú výstroj), orientálne a domáce krásne práce konských postrojov, ale najmä zbrane významných bojovníkov - hrdinov nedávnej doby, ktorí sa zaslúžili o víťazstvá v boji s Turkami (Mikuláš Zrínsky od Szigetváru, Mikuláš II. Pálffy ako Rábsky hrdina a pod.),

Kompletná zbierka však bola inventarizovaná až po arcivojvodovej smrti (1596), bohužiaľ už pred predchádzajúcej antikvárskej precíznosti. Jej hlavnou reprezentatívnou kolekciou boli umelecké predmety zahrnuté do tzv. **Grosse Kunstkammer**, kde boli včlenené aj pôvodné prírodniny a exotiká, ktoré časom získali napr. zlatnícku montáž a stali sa tak vlastne *artificialiou*, teda predmetom ľudskej zručnosti a kreativity.



Zvláštnu pozornosť si zaslúži Ferdinandova zbierka portrétov v počte zhruba 800 kusov. Portrétna zbierka tohto druhu bola novinkou, ale aj výrazom silnejúceho renesančného záujmu o človeka, o jeho fyzickú i duchovnú stránku. Portréty z jeho zbierky boli vytvárané v mnoho desaťkusových kolekciami a zobrazovali nielen predchodcov a členov vladárskych rodín z celého (aj orientálneho) vtedajšieho i dávneho sveta (tzv. *viri illustri*), ale aj známych umelcov, básnikov a mysliteľov, dobyvateľov alebo slávnych žien až po tzv. „ľudské divy“: obri či ľudia trpasličieho vzrastu boli považovaní za „hračku“ prírody. Ferdinandova vášeň pre kuriozity sa tak prejavila aj vlastníctvom nezvyčajných jednotlivcov: trpaslíkov, dvorných bláznov, čeršnosškov (maureskov), rôznych jedincov s telami zdeformovanými od narodenia, alebo výnimočne zarastených ľudí.



3.7 KUNSTKAMMER CISÁRA RUDOLFA II. HABSBURSKÉHO

Kunstkammer rímsko-nemeckého cisára Rudolfa II. Habsburského bola jednou z najoceňovanejších zbierok svojej doby. Významný podiel na priblížení ich pôvodnej podoby a významu má historik umenia Viedenskej školy dejín umenia, Julius von Schlosser. Dlhodobá predstava o Rudolfovom zberateľstve ako o priestorovom chaose a zahltení chorobnou túžbou vlastniť bola odvodzovaná z jeho psychického stavu v poslednej dekáde života, keď cisár trávil dni vo svojej Kunstkomore namiesto toho, aby sa staral o štátne záležitosti.

Dnes však zbierky Rudolfa II. vnímame aj vďaka významného svetového historikovi umenia Thomasovi Dacosta Kaufmannovi nielen ako útočisko na rozjímanie, ale aj ako výraz jeho cisárskej vznešenosti a symbol jeho mocenských nárokov. K Rudolfovým zbierkam jestvuje množstvo publikácií detailne popisujúcich rozsah, obsah a umiestnenie jeho zbierok, ale tiež veľa publikácií sústreďujúcich sa na poznanie a pochopenie Rudolfovho zberateľstva v širších dobových osobných i reprezentačných kontextoch. Informácie o návštevách jeho Kunstkammer, jej dispozícia a tiež dobový inventár s ilustráciami kľúčových predmetov zbierky naznačujú, že tu jestvoval nielen vlastný systém logického usporiadania zbierky, ale že táto predstavovala diplomatickým návštevám materiálny symbol Rudolfovej vladárskej identity.

Faktom je, že Rudolfova obrovská zbierka vyžadovala, aby sa v pražskej rezidencii na Hradčanoch pre ne našlo dost' náležitého priestoru. Pražský hrad tak cisár v priebehu posledných dvoch desaťročí 16. storočia premenil na špeciálne sídlo svojej kunstkomory. Približne od roku 1590 sa z uvedených dôvodov nadstavoval priestor na prvom a druhom poschodí nad stajňami na dnešnom druhom nádvorí

Pražského hradu. Okrem nich dal Rudolf postaviť pre svoju obrazovú galériu už spomínanú „Španielsku sálu“ (*Spanischer Saal*) a takzvanú „Novú izbu“ (*Neuer Saal*), sála pre svoju sochársku zbierku. V sérii menších zaklenutých miestností v príľahlom krídle boli umiestnené umelecké predmety, drobné plastiky, šperky, knihy a prírodniny. Popri týchto miestnostiach viedli v prvom a druhom poschodí chodby - galérie s rozvešanými obrazmi.

Podľa DaCosta Kaufmanna bola **Kunstkammer** cisára Rudolfa II. Habsburského **formou cisárskej sebareprezentácie**. Jej poslanstvom bola - ako to deklaruje súdobá spisba o kunstkomorách - že prostredníctvom nevšedných a cenných predmetov vo svojich zbierkach vládár vyjadruje vládárske cnosti *dignitas* a *magnanimitas*. Fakt, že Rudolf II. cez svojich umeleckých agentov podnikal rôzne kroky k tomu, aby získal majstrovské diela Durera, Brueghela, Raphaela, Correggia a Tiziana, subtílné sochárske práce Adriaena De Vriesa a Giambolognu a aby do svojich služieb priamo stiahol oceňovaných umelcov z Talianska i Zaalpia. Tým, že v porovnaní s inými dvormi na sever od Álp vlastnil najväčšiu a najlepšiu zbierku svojej doby, **Kunstkammer** hodnú veľkosti cisára Svätej ríše rímskej, ho potvrdzovala nielen ako prvého medzi vláderskými zberateľmi, ale aj prvého medzi európskymi panovníkmi.

Rudolfove zbierky tak dostali dispozíciu, ktorá zdôrazňovala ich úlohu cisárskej expozície. Pražský hrad premenil na špeciálne bývanie pre jeho **Kunstkammer**, kde sa obrazy a sochy zjednocovali s exotickými raritami, s minerálmi a ďalšími cennosťami, čím je v komplexe zreteľné aj módne poslanstvo z Quicchembergovho **Theatrum mundi** o reprezentácii vesmíru.

Podľa DaCostu Kaufmanna už samotná dispozícia miestností v paláci na uloženie zbierok zodpovedala systému, ktorý pre Rudolfovu **Kunstkammer** načrtol usporiadaním predmetov v inventárnom zozname zbierky z rokov 1607-1611 antikvár **Daniel FRÖSCHL** (1563-1613). Ten v ňom totiž precízne vymenoval prírodné predmety (vrátane chameleónov, krokodílov, rýb, rajského vtáka a mnohých ďalších tvorov) na vycpaných exemplároch, pričom – ak taký nebol k dispozícii, tak mal cisár dané zviera aspoň namaľované.

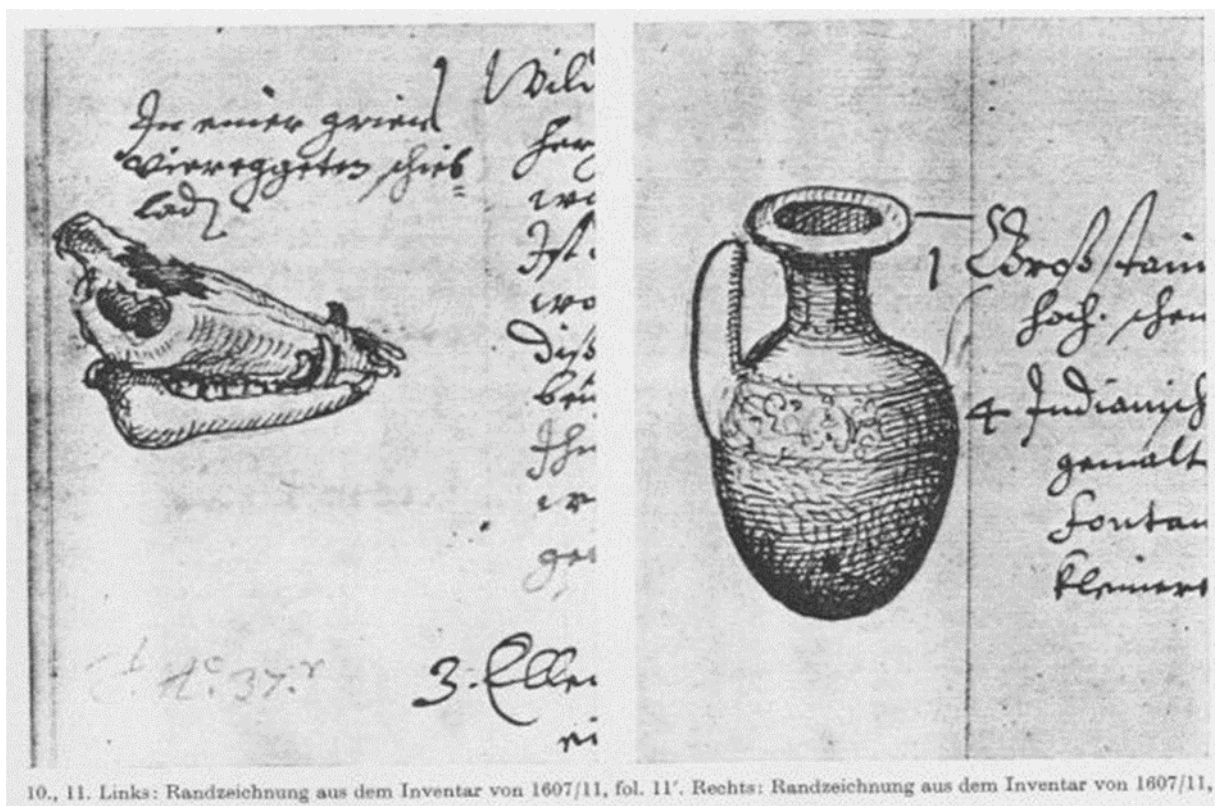
Habsburgovci boli obzvlášť fascinovaní mechanickými umeleckými predmetmi a automaty s pohyblivými časťami a Rudolf za týmto účelom zamestnával aj slávnych hodinárov. Celá zbierka je však skatalogizovaná racionálne; možno ju zoskupiť do všeobecných kategórií *artificialia* a *naturalia*. Inventár teda dokazuje, že zbierka mala nielen svoj vlastný systém triedenia podobný tomu, ktorý majú ostatné súdobé zbierky, ale rovnako ako ony bola svojím rozsahom encyklopedická.

Rudolf II. mal na Pražskom hrade, samozrejme, aj STUDIOLO. Jediné informácie o ňom pochádzajú zo súpisu 1621, zostaveného deväť rokov po cisárovej smrti, keď už pravdepodobne boli niektoré obrazy a predmety presunuté inam. Inventár obsahuje tridsať záznamov, väčšinou obrazov so ženskými námetmi, medzi nimi aj slávnu Dámu s hranostajom od Leonarda. V zozname je typické zariadenie ateliéru - krásne intarzovaný drevený stôl a drevená stolička zdobená jaspisom.

Obraznosť symbolizujúca cisárovu kontrolu nad svetom charakterizuje ďalšie diela obsiahnuté v Rudolfovej zbierke, vrátane obrazov cisárskeho maliara Giuseppe Arcimbolda - podobne ako *Kunstkammer*, aj Arcimboldovo dielo je založené na systéme korešpondencií mikrokozmu s makrokozmom a následne s politikou tela. Básne prezentované s jeho obrazmi, keď boli odovzdané cisárovi, namiesto toho odhaľujú, že sú alegóriami cisárskej moci. Arcimboldove obrázky ročných období a živlov naznačujú, že keďže objekty existujú spolu v harmónii v jednotlivých hlavách - napríklad delo a knôty v ohni, tak aj svet existuje v harmónii pod blahodarnou vládou cisára. Ako cisár vládne svetu štátov, politickému telu, tak ho možno vnímať ako vládcu nad ročnými obdobiami a živlami, ktoré sú následne zdobené habsburskými emblémami. **Arcimboldov portrét Rudolfa II. ako Vertumna** je vyvrcholením tohto druhu zobrazenia, ktorý ho zobrazuje priamo ako boha ročných období a implicitne ako boha živlov a so svojou kombináciou ovocia a kvetov zo všetkých ročných období, navrhovanie návrat zlatého veku s jeho vládou.

Rudolfova zbierka bola zásadne zdecimovaná v roku 1648 švédskymi vojskami, keď bola obsadená Praha, preto sú súčasťou viedenských zbierok len jej časti. Lúpež z pražského hradu predstavovala celkovo 470 obrazov, 69 bronzových figurín, niekoľko tisíc mincí a medailí, 179 objektov zo slonoviny, 50 objektov jantáru a koralov, 600 nádob z achátu a kryštálu, 174 fajansových predmetov, 403 indických *curiosa*, 185

diela z drahých kameňov, nerezané diamanty, viac ako 300 matematických nástrojov a mnoho ďalších predmetov.



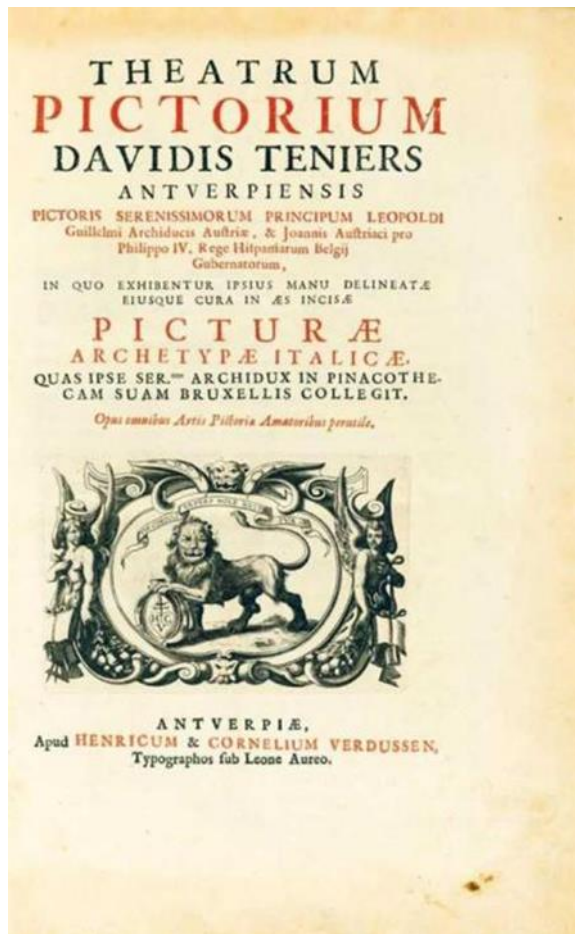
3.8 GALÉRIA ARCIVOJVODU LEOPOLDA WILHELMA V BRUSELI A VO VIEDNI

Veľký význam Leopolda Wilhelma (1614-1662), brata cisára Ferdinanda III. nevyplýva ani tak z jeho politickej činnosti vo funkcii guvernéra španielskeho Holandska, ako skôr z jeho úlohy patróna umenia. Akvizíciou niekoľkých veľkých zbierok obrazov, ktoré sa dostali na trh po revolúcii v Anglicku (1648), sa pôvodná bruselská galéria Leopolda Wilhelma v krátkom čase nesmierne rozrástla. Arcivojvoda počas pôsobenia v Bruseli nazbieral viac než 1400 obrazov, ktoré boli v roku 1656 prevezené do Viedne, inštalované v Stallburgu a vzorne skatalogizované. V roku 1662 ich zdedil cisár Leopold I. a väčšina týchto diel je dnes v Umeleckohistorickom múzeu.



Dvorný maliar arcivojvodu Wilhelma – David Teniers mladší zachytil na niekoľkých plátnach rôzne časti tejto povestnej galérie formou komunikačno-reprezentačne riešených malieb ukazujúcich arcivojvodu a seba samého, prípadne aj ďalších dvoranov pri zhliadnutí a diskutovaní diel. Na najznámejšom plátne zvanom

„bruselské“ zachytáva 51 diel talianskeho renesančného umenia zakúpených



z pozostalosti po popravenom vojvodovi z Hamiltonu, ktorú Leopold Wilhelm získal krátko pred založením galérie. Okrem zbierok po lordoch Buckingham a Hamilton arcivojvoda tiež kúpil množstvo majstrovských diel starého a súčasného flámskeho umenia priamo v Antverpách a Bruseli. Ďalšie obrazy kupoval pre svojho brata, cisára Ferdinanda III. a ďalšími akvizíciami nahradil prázdne miesta v priestoroch Pražského hrad po tých, ktoré ukradli Švédi.

V päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch 17. storočia pracovali Teniers s ďalšími kolegami na rozsiahlej úlohe grafických reprodukcí jednotlivých arcivojvodových diel do edície zvanej **Theatrum Pictorium**.



3.9 ZRIAĐOVANIE ŠLACHTICKÝCH PORTRÉTNÝCH GALÉRIÍ V 16. A 17. STOROČÍ V UHORSKU

V porovnaní s 15. storočím, počas ktorého sa portrét postupne vymaňoval nielen zo sakrálneho obrazového priestoru, ale aj z privátneho rámca utilitárno-dekoratívnej súčasti luxusného nábytku (napr. svadobných truhlíc), už od prelomu 15.-16. storočia sa najmä v Taliansku stáva portrétny žáner bežne kultúrne praktizovaným spôsobom sebazviditeľnenia. Navyše, portrét v tomto čase nabral skutočne „závesný“ (v zmysle „mobilný“) charakter, vďaka čomu sa podľa želania mohol vystaviť, vymeniť, presúvať, darovať. V priebehu 16. storočia sa portrétovanie sa stávalo pomerne bežnou záležitosťou a opakovane sa nechávali spodobiť často aj ľudia zo stredných spoločenských vrstiev. samotné prijímanie závesného maľovaného portrétu ako optimálnej formy osobnej a rodovej reprezentácie sa dialo v pomerne širokom časovom rozpätí: zatiaľ čo v Rakúsku a v Čechách sa portréty v reprezentačných priestoroch šľachtických sídiel začali objavovať zhruba od dvadsiatych až tridsiatych rokov 16. storočia a nezriedka išlo o práce pomerne kvalitných domácich majstrov, najstarší známy maľovaný portrét uhorského aristokrata vznikol až začiatkom štyridsiatych rokov 16. storočia, aj to v zahraničí.

Samozrejme, ak túto podunajskú stredoeurópsku oblasť porovnáme s významnými dobovými umeleckými centrami v Taliansku a Nizozemí, je celkom zrejmé, že šľachtický reprezentačný portrét sa v strednej Európe predsa len rozšíril s výrazným časovým posunom. Podľa Vasariho konštatovania v životopise Belliniovcov, početné portréty viseli vo všetkých benátskych domoch a v mnohých šľachtických

domoch dokonca aj portréty otcov a starých otcov do štvrtej generácie, neraz dokonca aj hlbšie. K podobne rozsiahlym rodovo-reprezentačným portrétnym súborom sa stredoeurópska šľachta dopracovávala len pozvoľna a postupne. Spravidla potrebovala celé storočie na to, aby dokázala prezentovať minimálne dvoj- či trojgeneračný portrétny rad príslušníkov svojho rodu a aby sa portrétna galéria obohatila o všetky obvyklé portrétny cykly teda portréty pána a panej domu, ich detí a ďalších rodinných príslušníkov, portréty predošlých generácií rodiny, priateľov a príbuzných, ale tiež o početné spodobená vladárov (cisárske, kráľovské či kniežacie portréty) a ich príbuzných, a napokon aj o kolekcie rozmanitých slávnych a význačných osobností - dávnejších i súdobých „celebrít“.

PROTOGALERIJNÁ FÁZA: c. 1530 - 1555 / v Uhorsku do 1580

Nemáme dostatok dobových písomných ani obrazových prameňov, ktoré by dovoľovali predpokladať, že by v priebehu druhej tretiny 16. storočia (v Uhorsku asi až do osemdesiatych rokov) boli portréty v šľachtických interiéroch zastúpené v nejakom vyššom počte. Skôr to zrejme boli len solitéry - jeden, dva, občas i viac kusov portrétov, ktoré boli namalované jednorazovo alebo v zhruba rovnakom období. Z toho dôvodu možno ranú vývojovú etapu označiť ako „protogalerijnú“.

FÁZA ZAKLADANIA GALÉRIÍ: c. 1555 - 1625 / v Uhorsku 1580 - 1640

Zatiaľ čo v Rakúsku, v Čechách a vôbec v Rímsko-nemeckej ríši bol spolu s portrétom pána domu často vytvorený pendant s vyobrazením jeho manželky, v Uhorsku bol takýto jav v danom čase skutočne raritou, azda s výnimkou manželiek-cudziniek. Dôležité miesto v reprezentačných komnatách už v tomto čase patrilo portrétu vladára, zvlášť ak ho majiteľ dostal darom priamo od svojho vladára, ale tiež podobizniam príbuzných - najmä v prípade, že išlo o spoločensky známe a vplyvné osoby. z reprezentačných dôvodov boli takéto obrazy zavesené najmä v ústredných spoločenských a komunikačných priestoroch hlavného sídla: v hlavnej sieni (Saal, Großen Saal) a na schodisku vedúcom do piano nobile. No aj tu sú zreteľné veľké diferencie: Posledná etapa dlhej galerijno-zakladateľskej fázy, ktorá začína v prvom desaťročí nového storočia a končí v ostatných habsburských zemiach zhruba v roku 1630, u nás ešte aj takmer o desať rokov neskôr, je zároveň aj prvou etapou rozmachu portrétnych súborov.

V dobových inventároch aristokratických rezidencií nájdeme neraz záznamy aj o dvoch a viac desiatkach portrétov, no podstatná väčšina z nich v priebehu stáročí zanikla. Bádanie tak zostáva stavať často len na rôznych archívnych či literárnych prameňoch či na existencii starých portrétnych grafík, ktoré nevznikli ad vivum. V niektorých prípadoch možno vyvodit' hypotézy aj na základe jestvujúcich mladších kópií a replík stratených portrétov, prípadne aspoň hľadať oporu v dobových analógiách z uhorského i širšieho stredoeurópskeho priestoru. Ako príklad pramennej zmienky možno uviesť inventár zámku rodu Smiřických v Kostelci nad Černými Lesy, kde na prelome 16.-17. storočia viselo 16 portrétov, teda počtom asi jedna štvrtina zo všetkých tam sa nachádzajúcich obrazov. Ešte viac boli okolo roku 1594 portrétmi (zrejme však z veľkej časti portrétnymi rytinami) vyzdobené rezidencie Jiřího Popela Lobkowicza: v teplickom zámku bolo 21 kusov a v libochovickom dokonca 41 takýchto vyobrazení, čo predstavovalo takmer polovicu tamojších obrazov. Z nepočetnej skupiny tých starobyklých stredoeurópskych šľachtických portrétnych galérií, ktoré sa dodnes zachovali, bol svojím rozsahom, kvalitou a vôbec svojou medzinárodnou úrovňou výnimočný pernstajnsko-rožmbersko-lobkowiczský súbor v 17. storočí opatrovaný Polyxénou Lobkowiczovou. V dolnom Rakúsku patrí k najstarším dosiaľ (aspoň čiastočne) zachovaným najmä portrétna kolekcia Lambergovcov na zámku Ottenstein a galéria Kuefsteinovcov na zámku Greillenstein. Poprední uhorskí magnáti začali (popri portrétnych drevorytoch a medirytinách) vo väčšej miere objednávať už aj maľované podobizne v polovici sedemdesiatych a najmä od začiatku osemdesiatych rokov 16. storočia.

V rozmedzí osemdesiatych rokov 16. až prvého desaťročia 17. storočia si už svoje portrétné galérie zakladala aj mladšia generácia šľachticov, ktorí dostali výchovu a vzdelanie priamo na dvore cisára Maximiliána II.

FÁZA ROZKVETU: c. 1625 - 1690

Zhruba v druhej a tretej štvrtine 17. storočia sa oblúba portrétnej prezentácie v krajinách habsburského Podunajského regiónu už natolko rozšírila, že možno hovoriť o fáze rozkvetu: takéto obrazové súbory sa už stali bežnou, ba z reprezentatívnych účelov priam nevyhnutnou súčasťou zariadenia aristokratických sídiel. Za pomerne bežný už možno v 17. storočí považovať fakt, že každý aristokrat či aristokratka bol počas svojho života portrétovaný opakovane, i keď len v máloktorom prípade sa dá

toto tvrdenie podložiť toľkými obrazmi ako v prípade palatína kniežat'a Pavla Esterházyho. Jeho fyzickú premenu vekom zmeny v dôsledku spoločenského postupu dokumentuje prakticky od detstva minimálne sedem maľovaných podobizní. Na druhej strane, Esterházyovci sú skvelým príkladom aristokratického rodu, ktorý v priebehu dvoch generácií - v tomto prípade zhruba päťdesiatich rokov - dokázal z hľadiska kvantity (a možno povedať, že i kvality) nielen dobehnúť, ale aj predbehnúť mnohé podstatne starobylejšie, mnohogeneračné portrétne súbory. Vďaka Mikulášovmu synovi Pavlovi, ktorý tiež dosiahol palatínsky úrad a kniežací titul, sa počet obrazov v rodovej portrétnej galérii zvýšil až desaťnásobne - na minimálne 209 portrétov.

Na vizuálnej reprezentácii konkrétneho rodu skrze jeho dávne a stabilné historické ukotvenie v službe panovníkovi a v službe vlasti, sa spolupodieľali už tematicky rozmanité súbory tak, aby výrazne zvyšovali rodovú prestíž majiteľa v očiach návštevníkov jeho rezidencie. Rodinné a rodovo generačne zozbierané portréty sa zámerne koncentrovali v hlavnej sále rodového sídla (Großen Saal; niekde aj palota) a tiež na schodisku do piano nobile. Medzi nimi aj naďalej patrila čestná pozícia veľkoryso riešeným portrétom samotného majiteľa panstva, jeho manželky, synov, ale aj dcér. Portréty šľachtických dcér síce vznikali najmä za účelom sobášnej politiky a podobne ako v prípade ich matiek, boli tieto vysoko reprezentačné spodobená v slávnostných drahých róbach určené pre ženícha. Rodičia si však z nich často tiež nechávali vytvoriť kópiu, alebo aspoň výrezovú podobizeň menšieho formátu.

Veľkú rolu v reprezentácii starobylosti a významu rodu zohrávali **portrétne súbory predkov (*Ahnengalerie*)**, ktoré mali dotvárať obraz starobylosti majiteľovho rodokmeňa a neskôr zvykli dekorovať rezidenčný *Ahnensaal*. No zatiaľ čo staršie galérie z protogalerijnej éry v tom čase predstavovali spravidla už aspoň dvoj- i trojgeneračne prirodzene budovaný obrazový komplex, v novších galériách bol tento nedostatok kompenzovaný doplnením celého portrétneho radu predkov súčasne, pričom ikonografickými predlohami k zobrazovaniu dávnych (najmä fiktívnych) predkov sa neraz stali aj absolútne nesúvisiace obrazové pramene.

V našich končinách bolo v zobrazení fiktívnych rodových predkov podstatné zdôrazniť ich starouhorský pôvod špecifickým odevom i celkovo konzervatívnou portrétnou ikonografiou. V súlade s touto koncepciou si napríklad Pálffyovci dali namaľovať kolekciu siedmych fiktívnych portrétov najstarších pálfyovských predkov podľa niekoľkých medirytín z Widemanovho súboru *Icones Illustrium Heroum Hungariae* (Viennae 1652). Na podobné účely „Widemanna“ použili aj Révayovci, Esterházyovci a mnohé ďalšie rody, a to ešte aj v 18. a 19. storočí.

Podľa nemeckého vzoru tzv. ríšskych sál (*Reichssaal*) v tomto období začali vznikať aj okázalé priestory typu **KAISERSAAL**, hoci dobová oficiálna terminológia v kontexte priestorového usporiadania paláцovej architektúry takéto označenie nepoznala. Charakterizoval ich špeciálny ikonografický vladársky program glorifikácie rímsko-nemeckých cisárov ako následníkov antických cisárov. Vďaka tejto pompéznej výzdobe, prevedenej či už vo forme maľovaných veľkorozmerných portrétnych pendantov, sochárskych búst, malieb s historickými námetmi alebo neskôr tiež alegorickými freskami, bola rezidencia dokonca náležite pripravená aj na potenciálnu návštevu svojho vladára. Vzhľadom na rozmanitosť ikonografických programov sa tieto slávnostné priestory označovali veľmi rôzne: napríklad *Römer Saal*, *Römischen Saal* či *Imperatorensaal* v prípade, že zdôrazňovali antickú cisársku tradíciu rímsko-nemeckých cisárov, v prípade glorifikácie rodu a dynastie Habsbugovcov tiež *Österreicher Saal*, alebo *Fürstenzimmer* či v našom prostredí i *herceghaz*, oslavujúc bližšie nešpecifikovaných mocnárov (napr. sedmohradské kniežatá, nemeckých kurfirstov atď.).

Druhým charakteristickým znakom tejto etapy sú výrazné časové disproporcie v prirodzenom budovaní portrétnych súborov: zatiaľ čo starobylé, hlbšie v 16. storočí založené portrétné galérie sa generačne rozrastali, obohacovali o ďalšie obrazové súbory a kopírovaním šírili aj do ďalších rodinných sídiel, v domácnostiach viacerých ambiciózných katolíckych konvertitov z radov dovtedy nevýraznej nižšej šľachty sa v tom čase portrétné galérie ešte len zakladali.

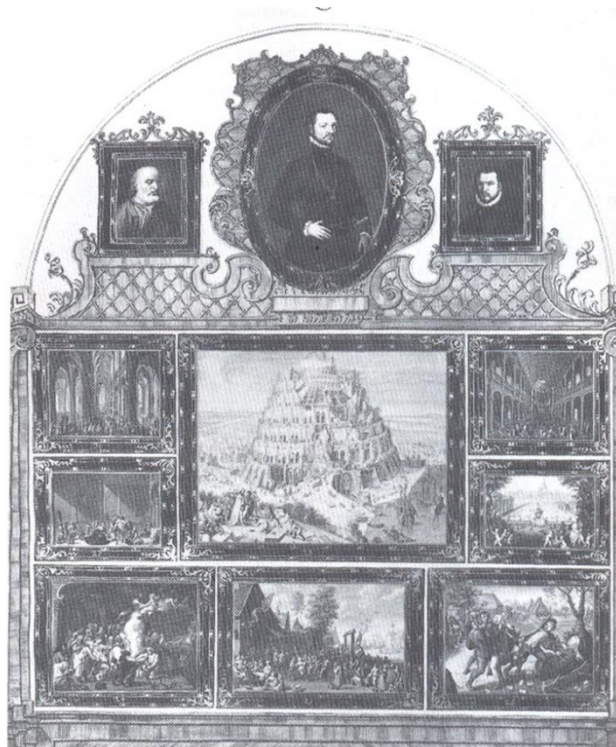
FÁZA KONVENČNÉHO VÝSKYTU rodovo-galerijných súborov (po cca 1690)

Trend zakladania a rozširovania portrétnych galérií, samozrejme, pokračoval aj v období stredoeurópskeho vrcholného a neskorého baroka. V 18. storočí sa

reprezentačnými portrétmi už pomerne bežne zdobili aj domácnosti nižšej šľachty a koncom storočia aj meštianske domácnosti. Vďaka vzniku a úzkemu prepojeniu oficiálnej umelecko-školiacej inštitúcie s habsburským vladárskym dvorom sa v 18. storočí dospelo k evidentnej unifikácii umeleckej produkcie.

3.10 KLASIFIKÁCIA A SYSTEMATIZÁCIA ZBIEROK V OSVIETENSTVE NA PRÍKLADE HABSBURSKÝCH ZBIEROK

V 18. storočí boli v súlade s myšlienkami osvietenstva aj cisárske zbierky postupne reklasifikované – roztriedené do niekoľkých rôznych disciplín. Rozmanité pozostatky umenia a kuriozít sa postupne pretvárali na množstvo rôznych špecializovaných zbierok. Dokumenty boli sústredené do archívov, knihy do knižníc a ostatné predmety rozdelené medzi zbierky prírodnej histórie a kuriozít. Samotné zbierky umenia sa rozčlenili na starožitnosti, sochárske a dekoratívne umelecké predmety, maľby, mince a medaily, ako aj výtlačky a kresby.



Na začiatku 18. storočia boli ešte všetky zbierky sústredené v Stallburgu. Do Viedne však čoskoro priviezli aj obrazy z Grazu a Prahy, časti ambraskej kolekcie a následne boli rozdelené medzi kabinet prírodnej histórie, "fyzikálny" kabinet, kabinet mincí a starožitností alebo galériu obrazov.

Galéria obrazov bola medzi rokmi 1720 až 1733 graficky reprodukováná umelcami Franzom Storfferom, Josefom Prennerom a Fransom Stampartom do albumu rytín zvaného *Musée Imaginaire*. V roku 1729 vyšli celkovo tri zväzky albumu aj v knižnej podobe pod názvom *Theatrum Artis Pictoriae*, v roku 1735 s upraveným názvom *Prodromus* (obr. vyššie).

V roku 1781 maľby preniesli do paláca Belvedere a ich nová, systematická prezentácia sa považuje za dôležitý moment v histórii múzea moderného umenia. Odvtedy je galéria prístupná verejnosti. Napokon v roku 1891 bola obrazáreň, podobne ako ostatné cisárske zbierky, prenesená do novovybudovaného Umeleckohistorického múzea na viedenskej Ringstrasse.



Hlavným zámerom osvietenských zberateľských aktivít habsburskej rodiny bolo reorganizovať predovšetkým zbierky prírodnín, ktoré boli po novom považované za príležitosti na objavovanie a prenikanie prírody.

Podporovateľom prírodných vied a reorganizácie zbierok bol aj manžel Márie Terézie – cisár František Štefan Lotrinský a ich dcéra Mária Anna, ktorá založila zbierky minerálov a hmyzu. Joseph II a Leopold II pokračovali v záujme cisárskej rodiny o prírodné vedy, získavanie objektov, financovanie expedícií a výmenu exotických rastlín a zvierat.

ZOZNAM LITERATÚRY A ELEKTRONICKÝCH ZDROJOV

AUGUSTA, Jan Maria. *Rukovět sběratelova*. Praha: PAVP, 2000.

BAUDRILLARD, Jean. 1994. *The system of collecting*. In: ELSNER, James – CARDINAL, Roger (Eds). *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1994, s. 7-24.

BENJAMIN, Walter. 2007. *Unpacking my Library. A Talk about Book Collecting*. In: BENJAMIN, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Transl. By Harry Zohn. New York : Schocken Books, 2007, s. 59–67.

BROWN, Jonathan. 1995. *Kings & Connoisseurs. Collecting in the Seventeenth Century Europe*, New Haven - London 1995.

BUKOVINSKÁ, Beket. 2006. *Kunstkamera Rudolfa II. ve světle inventáře z let 1607 - 1611*. In: *Společnost v zemích*, 2006, s. 121-147.

BUZÁSI, Enikő (ed.). 1988. *Főúri Ösgalériák; Családi Arcképek A Magyar történelmi képcsárnokból* (ed.: E. Buzási). Kial. Kat. BUDAPEST: Magyar Nemzeti Galéria 1988.

DACOSTA KAUFMANN, Thomas. 2014. *Remarks on the Collections of Rudolf II. The Kunstkammer as a Form of Representatio*. In: *Art Journal*, 73 (2014), 1, s. 22-28.

Die Esterházy Ahnengalerie. 2006. *Führer durch die Esterházy-Ahnengalerie*. Esterházy Privatstiftung. Eisenstadt 2006.

ELSNER, James – CARDINAL, Roger (Eds). 1994. *The Cultures of Collecting*. London: Reaktion Books, 1994.

FUČÍKOVÁ, Eliška - BUKOVINSKÁ, Beket - MUCHKA, Ivan. 1991. *Umění na dvoře Rudolfa II*. Praha : Aventinum, 1991.

GARAS, Klára. 1973. Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm. In: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 69 (1973), s. 181-278.

HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava - DOBALOVÁ, Sylvia - KUBÍKOVÁ, Blanka (eds.). 2017. *Archivní voda Ferdinand II. Habsburský: renesanční vladař a mecenáš. Mezi Prahou a Innsbruckem*. Kat. výstavy. Praha: NGP, 2017.

Kabinety umění a kuriozit. Pět století sběratelství uměleckého řemesla. 1995. Výst. katalog. Umělecko-průmyslové muzeum, Praha 1995.

KENNER, Friedrich. 1894. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die Deutschen Bildnisse.) In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 15 (1894), s. 147-260.

KENNER, Friedrich. 1896. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die italienischen Bildnisse I.) In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 17 (1896), s. 101-274.

KENNER, Friedrich. 1897. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Die italienischen Bildnisse II.) In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 13 (1897), s.135-261.

KENNER, Friedrich. 1898. Die Porträtsammlung des Erzherzogs Ferdinand von Tirol. (Spanien und Portugal, Frankreich.) In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 19 (1898), s. 6-146.

KUBEŠ, Jiří. 2005. *Reprezentační funkce sídel vyšší šlechty v českých zemích (1500 - 1740)*. Disertační práce, HÚ FF Jihočeské univerzity, České Budějovice 2005 (rkp.).

MACGREGOR, Arthur. 2007. *Curiosity and enlightenment. Collectors and collections from the sixteenth to the nineteenth century*. London: New Haven, 2007.

PETNEKI, Áron. 1989. Identificatio, Exemplum, Stimulus. Mode und Rolle der Ahnengalerie in Ostmitteleuropa. In: *Geschichtsbewußtsein und Geschichtsschreibung in der Renaissance* (Hrsg. von A. Buck - T. Klaniczay - S. K. Németh). Akadémiai Kiadó, Budapest 1989, s. 47-56.

POMIAN, Krzysztof. 1990. *Collectors and Curiosities. Paris and Venice, 1500-1800*. Cambridge: Polity Press, 1990.

PREISS, Pavel. 1974. *Panorama manýrismu*. Praha: Odeon, 1974.

RIDILLA, Jozef. 2020. Kabinety kuriozít. In: *Pamiatky a múzeá*, 2020, 1, s. 31-38.

RUSINKO, Marcela – VLNAS, Vít. 2019. *Sobě ke cti, umění ke slávě. Čtyři století uměleckého sběratelství v českých zemích*. Brno: Barrister, 2019.

SEIFERTOVÁ, Hana. 2004. Obrazárny - výraz sběratelské náruživosti aristokracie v období baroka. In: *Barokní Praha. Barokní Čechie 1620 - 1740. Documenta Pragensia. Sborník příspěvků z vědecké konference*. Archiv hlavního města Prahy, Praha 2004, s. 539-544.

SCHEICHER, Elisabeth. 1979. *Die Kunst und Wunderkammern der Habsburger* (Hrsg. Von Ch. Brandstätter). Wien - München - Zürich 1979.

SCHLOSSER, Julius von. 1908. *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens. Monographien des Kunstgewerbes, Band 11*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1908.

SCHREIBER, Renate. 2004. „*Ein galeria nach meinem humor*“. *Erzherzog Leopold Wilhelm*. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2004.

SCHÜRMEYER, Walter. Ahnengalerie. In: *Rallexikon Deutschen Kunst*, Bd. I. Stuttgart 1937, stĺp. 221-227.

SLAVÍČEK, Lubomír – HOJDA, Zdeněk. 1993. *Artis pictoriae amatores*, Evropa v zrcadle pražského sběratelství. Katalog výstavy. Praha, Národní galerie, 1993.

SLAVÍČEK, Lubomír. 2004. Sběratelství a obchod s uměním v Čechách 17. a 18. století. Stav a úkoly českého bádání. In: *Barokní Praha. Barokní Čechie 1620 - 1740. Documenta Pragensia. Sborník příspěvků z vědecké konference*. Praha: Archiv hlavního města Prahy, 2004, s. 491-538.

SLAVÍČEK, Lubomír. 2007. „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650-1939*. Brno: Barrister & Principal, 2007.

SZILÁGYI, András (ed.). 2006. *Die Esterházy Schatzkammer. Kunstwerke aus fünf Jahrhunderten*. 2006. Ausst. Kat. Budapest: Kunstgewerbemuseum 2006.

TIETZE, Hans. 1948. *Genuine and false. Copies, Imitations Forgeries*. London: Max Parish, 1948.

TŘEŠTÍK, Michal. 2010. *Umění sbírat umění*. Praha: Academia, 2010.

ULIČNÝ, Peter - MELICHERČÍK, Ivan. 2012. *Zberateľ alebo zmluva s diablom. Rozhovory publicistu Petra Uličného so zberateľom Ivanom Melicherčíkom*. Bratislava: Artforum, 2012.

WAGNER, Ethan – WESTREICHOVÁ WAGNEROVÁ, Thea. 2013. *Sbírání umění – vášeň, investice a mnohem víc*. Zlín: Kniha Zlín, 2013.

Biografické údaje o relevantných zberateľoch umenia pochádzajú najmä z nemeckej a anglickej verzie Wikipédie, rovnako ako voľne dostupné obrázky použité v tejto publikácii.