

IZOBRAŽEVANJE V MUZEJIH IN GALERIJAH: DISKURZ KOT SREDSTVO ZA RAZUMEVANJE ZBIRKE IN KATALOGA UMETNIN

Lidija Tavčar

Narodna galerija, Ljubljana

Eden od problemov muzejske pedagogike in umetnostne zgodovine kot šolskega predmeta je, kako pojasniti učencem in obiskovalcem (udeležencem organiziranih oblik izobraževanja, ki poteka v umetnostnih muzejih in galerijah), kaj sploh sta zbirka in katalog umetnin. V pričujočem besedilu bomo poskusili pokazati, da je lahko učiteljem in kustosom pedagogom za njuno razumevanje v veliko pomoč pojmovanje zbirke in kataloga kot specifične vrste diskurza.

Beseda »zbirka« je v besedišču 17. stoletja najprej označevala literarno zvrst, za katero je danes bolj v veljavi izraz »antologija«, in šele nato muzeološki prostor. Pomenila je skupek odlomkov iz del enega ali več avtorjev, izbor najlepših ali najbolj zanimivih pasusov iz ene ali več knjig, kompilacija iz večjega števila del. O tem pričajo opredelitve besede »zbirka« (*collection*) v francoskih slovarjih. Iz tega je mogoče upravičeno sklepati, kot to počne Stoichita, da je »moderna« pojem zbirke nastal v tesni povezavi z dejavnostjo, ki jo opisuje francoski glagol *colliger* (zbrati, dati skupaj), torej, z rabo citatov.«¹ Neposreden vpliv takega pojmovanja zbirke se jasno kaže tudi pri oblikovanju muzejskih zbirk. Stoichita omenja kardinala Borromea, enega izmed Rubensovih mecenov, pri katerem se ta vpliv nedvoumno kaže v tem, da je kopijam in načinu, kako postaviti skupaj najbolj slavne in najbolj reprezentativne primerke v njegovem muzeju, pripisoval velik pomen.

Na tedanje razumevanje zbirke je vplivala tudi retorika. V retoriki 16. in 17. stoletja je namreč »cvetlična metafora«, kot pokaže Stoichita, »*topos*« povezan s pojmom 'zbirke' v njenem izvornem pomenu besede. Šopek rož je metafora namenjena opisu vseh vrst 'zbirk' (*florilegium*, *specilegium*

itd.).² Pod tem znakom zbere tudi Montaigne svoje *Essays*, ko izjavi, da je njegova knjiga le »kup tujih rož«, in da sam ni naredil drugega kot to, da jih je povezal.³ Najboljša ilustracija tega toposa je bržkone tista, ki jo najdemo pri Graciánu, ki pravi: »Vsak zbran citat ima svojo dišavo, ki ga šopek zlije v novo, edinstveno dišavo.«⁴ Vpliv te retorične tradicije, ki ga je mogoče zaznati tudi v slovenskih izrazih »cvetnik« in »cvetober«, ki oba pomenita zbirko ali antologijo leposlovnih del, pa ni viden samo v literaturi, temveč tudi v slikarstvu. Tipična primera sta sliki *Alegorija pogleda* in *Alegorija pogleda in vonja*, ki sta ju v začetku 17. stoletja naslikala Rubens in Jan Bruegel starejši.⁵ Ti sliki pa nista zanimivi samo kot pričevalki omenjene retorične tradicije, temveč tudi zato, ker sodita v zvrst *Alegorij* (pogleda ali slike), na katerih so, podobno kot na flamskih slikah, ki jih poznamo pod imenom »Cabinet d'amateur«, upodobljene zasebne galerije oziroma zbirke slik. Pri tem pa Stoichita poudarja, da so to v večini primerov upodobitve *imaginarnih galerij* in da so tudi takrat, ko imajo naslikane galerije kaj opraviti s predstavitvijo resničnih galerij, njihove naslikane reprodukcije podvržene določeni reinterpetaciji.⁶ A naj gre za slikarsko upodobitev imaginarnih ali realnih zbirk, v obeh primerih so to slike, na katerih so upodobljene druge slike, slike, ki so obstajale, preden jih je nek slikar upodobil na svoji sliki, imenovani »Alegorija pogleda« ali »Cabinet d'amateur«. Razlika med upodobitvijo realno obstoječe in imaginarne galerije pa je v tem, da je v prvem primeru slikar zgolj naslikal zbirko slik, ki jo je oblikoval določen zbiralec, v drugem pa jo je, s tem ko jo je naslikal, tudi »ustvaril«. V prvem primeru upodobljena zbirka slik ni rezultat iste dejavnosti – rabe citatov – kot je značilna za nastanek sleherne zbirke, v drugem primeru pa je. Ali drugače rečeno, enkrat imamo opravka s sliko, na kateri je upodobljena realna zbirka slik, drugič pa s sliko, na kateri je naslikana imaginarna zbirka realno obstoječih slik.

V obeh primerih pa nam tovrstne slike, ki jih obravnavamo v kontekstu zgodovinske konstitucije muzejev, omogočajo, da si ustvarimo vsaj približen vtis o tem, kako so bili videti tedanji kabineti in galerije. Govorijo nam tudi o tem, kakšne slike so bile v realnih ali imaginarnih kabinetih zbrane in kako so bile razstavljene. V nadaljevanju se bomo omejili na dvojce: prvič, na stene prekrte s slikami, ki so bistven element kabineta, in drugič, na značilno umestitev slik z religiozno vsebino v zasebne posvetne zbirke.

Stene s slikami, kakršne so upodobljene na naslikanih galerijah, so bile za tedanji čas novost, ki je bila v očitnem nasprotju s tradicijo. Prvič se stena s slikami pojavi v Antwerpnu okoli leta 1600 kot posledica razvoja, ki zadeva bodisi umetniško delo bodisi njegov odnos s kontekstom.

K njeni uveljavitvi je prispevalo več dejavnikov: »slika, ki je postala prenosni pravokotnik malih mer, razširjena uporaba platna kot temeljnika, poenostavljeni okvirji slik, modnost zmanjšanih formatov in zmagoslavje zasebnega zbirateljstva.«⁷ Slike, ki so nameščene na steni tako, da so postavljene ena ob drugo, okvir ob okvirju, oblikujejo površino kot 'drugo steno', nekakšno na fragmente razdeljeno steno, ki jo je mogoče po potrebi spremeniti. V nasprotju s fresko, ki preoblikuje steno v podobo, je zanjo značilno, da nadomesti stensko poslikavo s premično 'drugo' steno. Taka, s številnimi slikami prekrita stena, je bila tudi pravo nasprotje »slečenim«, čisto belim stenam v kalvinističnih cerkvah na Holandskem. V njih je bila bela stena razumljena kot odsotna slika. Kot taka je predstavljala ideal lepote, ki se je v protestantskih deželah izoblikoval v okviru ikonoklastičnega gibanja druge polovice 16. stoletja. V kabinetih pa belih sten sploh ni bilo. Tudi pod slikami ne. Stene so bile namreč obložene z usnjem ali tkaninami in vedno obarvane. Pogosto so bile te obarvane površine tudi uokvirjene, s čimer je bila odpravljena napetost med steno in sliko. Zato tudi okvir slike ni imel več funkcije povezave z arhitekturnim prostorom, temveč funkcijo ločevanja ene slike od druge. Okvirji slik so postali enostavni, predvsem tisti iz ebenovine pa so delovali kot razmejitveni znaki med različnimi elementi na steni s slikami. Razmejitev je v tem kontekstu pomenila stičnost in obenem različnost. Za steno s slikami je bistveno združevanje po prostorski stičnosti. Toda kriteriji, ki so ga določali, niso bili enoznačni.⁸

V najstarejših kabinetih je še vedno prevladovala hierarhična sistematizacija, ki je namenjala sliki – *historiji* (predvsem biblični) središčno vlogo. Ta glavna slika, velikih mer, je bila nameščena v središču stene, nad omaro (*cabinet, scriban*), ki je s tem bržkone prevzela vlogo »oltarja«. Gre seveda za povsem formalno vlogo, ki jo je imela omara od tedaj, ko je postalo običajno, da je bila v njej shranjena heterogena zbirka dragocenih predmetov, ki so bili klasificirani in porazdeljeni v predalih (dragulji, medalje, školjke).⁹ Omaro so včasih nadomestili s kaminom ali mizo, popolnoma pa izgine proti polovici 17. stoletja, ko je na Teniersovih »galerijskih podobah« ne najdemo več. Navzočnost središčnega kosa pohištva, nad katerim je bila postavljena velika *historia*, dopušča domnevo, da so se prve umetnostne zbirke morale prilagoditi vizualnemu modelu, sposojenemu iz cerkvenega sveta. Okoli središčne slike so bile razstavljene male slike, naslikane v »modernem« stilu in urejene po kriterijih, ki so jih predlagali Mancini in drugi teoretiki kolekcionizma. Ti so v glavnem svetovali razvrstitev slik po dobah in materialu. Včasih sicer vidimo tudi ikonografske

sekvence oblikovane iz dveh ali več slik, toda ikonografski kriterij sistematizacije ni bil glavni kriterij razvrščanja slik. Soichita poudarja, da je bila razvrstitev dveh ali več slik po ikonografskih kriterijih značilna za »naslikane galerije« z alegorično vsebino, in ne za ureditev slik v realnih kabinetih oziroma galerijah. Zato je ikonografsko razmerje po njegovem mnenju prvenstveno intertekstualni problem, medtem ko ni nujno, da predstavlja problem v realnem kontekstu.¹⁰

Kontekstualna razvrstitev v kabinetu pa tudi ni izčrpana s steno, prekrito s slikami, z omaro in klasifikacijo slik. Enako pomemben element v vsakem kabinetu je miza s kipi. Na njej vlada ponavadi nered. Med kipi najdemo novce, školjke in znanstvene instrumente. To priča o tem, da je to očitno kraj, namenjen študiju. Bolj urejena razvrstitev kiparskih del malih dimenzij ima zatočišče na posebnih podstavkih, dela večjih dimenzij pa v posebnih prostorih v bližini kabineta. Toda kabinet skupaj s svojimi pritiklinami (dvorana s kipi, knjižnica) ni bil samo prostor namenjen razstavljanju, ampak tudi prostor srečanj in pogovorov med ljubitelji. Upodobitev te socialne funkcije kabinetov je prisotna na vseh slikah tipa »Cabinet d'amateur« v formi naslikanih ljubiteljev, ki si ogledujejo razstavljene umetnine in med sabo razpravljajo.¹¹

Ena od tem, o kateri razpravljajo, je tudi ikonoklazem v protestantskih deželah, ki pa nas na tem mestu ne zanima kot ikonografska tema, temveč kot zgodovinsko dogajanje, ki je imelo velik vpliv na strukturacijo zasebnih umetnostnih zbirk, ki so se na Flamskem začele pojavljati v začetku 17. stoletja. Stališča tedanjih vodilnih protestantskih teologov v zvezi s slikami z religiozno vsebino so se sicer razlikovala, vendar je v grobem mogoče reči, da tisto, kar je zanje predstavljalo problem, ni bila sama slika z religiozno vsebino, temveč njena umestitev v cerkev. V cerkvi, ki je kulturni prostor, se je taka slika v očeh tistih, ki so jo opazovali, pogosto spremenila v sveto podobo in kot taka je nato postala predmet religioznega čaščenja. Skratka, postala je idol. Ker je torej slika z religiozno vsebino postala idol prav s tem, da je bila umeščena v cerkev, je ikonoklastično čiščenje protestantskih cerkva potekalo na dva načina. Prvič, kot uničevanje fiksnih podob (fresk), ki jih iz cerkve ni bilo mogoče odstraniti, in drugič, kot premestitev prenosnih slik iz cerkva v zasebne zbirke. V prvem primeru je bil idol odpravljen z uničenjem slike, v drugem pa z dekontekstualizacijo: z umestitvijo slike v drugačen kontekst. Slika, ki je v cerkvi delovala kot idol, se je v sekularnem okolju spremenila v umetniško delo. Iz tega se lepo vidi, da so protestantski teologi dobro razumeli funkcijo konteksta. Že v neki kalvinistični razpravi, ki je bila natisnjena na Flamskem sredi 16. sto-

letja, je zapisano, da religiozna podoba ne dela nobenih čudežev, dokler ostaja v slikarjevem ateljeju. Analogno velja za Zwinglija, ki je od zasebnih donatorjev zahteval, da odnesejo take slike iz cerkve in jih imajo v svojih domovih. Da so to tudi delali, je mogoče opaziti na najstarejših flamskih »Cabinet d'amateur« iz začetka 17. stoletja, na katerih so v središču galerije pogosto upodobljene slike (triptihi ali pa nadoltarne slike), ki so nedvomno cerkvenega izvora. Dekontekstualizirane sakralne »podobe«, ki so bile v cerkvi predmet pobožnega čaščenja, so se zaradi procesa neke nove kontekstualizacije v sekularnem kontekstu galerije spremenile v »slike«, v predmete predstavljanja in estetskega občudovanja.¹²

To se je zgodilo tudi z Brughel-Van Balenovo sliko »Madona s cvetnim vencem«, ki sicer ni bila prenesena iz cerkve, ampak jo je kardinal Borromeo kupil in postavil v svojo »quadrerijo«, ki je leta 1616 postala znamenita *Pinacoteca Ambrosiana*. V njej je veljala za najbolj pomembno delo, razstavljeno v prvi dvorani,¹³ vendar ni bila dojeta kot kulturna podoba, temveč le kot ena izmed slik v kardinalovi zbirki. Toda kljub temu je postavitve te slike v zbirko bržkone predstavljal problem, saj se, kot pravi Stoichita, zastavlja vprašanje, kako je mogoče integrirati neko sakralno podobo v kontekst »quadrerije«, ki je »rezultat kontekstualizacije podob, ki se med sabo razlikujejo po izvoru, slogu in sporočilu.«¹⁴ V zasebni zbirki so namreč krajine, tihožitja in žanrske slike v svojem »naravnem okolju«, ikona oziroma sakralna podoba pa je v njej tujek.¹⁵ Vendar problem njene kontekstualizacije oziroma integracije ni bil specifični problem omenjene zbirke. To je lepo vidno na zgodnejših »Cabinet d'amateur«, na katerih je vedno upodobljena tudi ena od različic slike »Madona s cvetnim vencem«, vendar tako, da je stopnja njene kontekstualizacije minimalna. Videti je, kot da zanj v razstavljeni zbirki primanjkuje prostora, kajti na teh naslikanih galerijah najde le bolj poredkoma mesto na steni kabineta,¹⁶ na kateri so razstavljene druge slike. Večinoma je upodobljena na tleh, prislonjena k steni ali kaki drugi sliki, kot da zbiratelj še ne bi natančno vedel, kako jo integrirati v zbirko. Na njeno neintegriranost v zbirko kaže tudi to, da je v glavnem upodobljena v skrajnem desnem delu predstavljenega prostora, kar sledeč tradicionalnemu branju pomeni: »na koncu.«¹⁷ Tam torej, kjer je mesto sliki, ki je zadnja prišla v kabinet, in ki zato še čaka, da bo integrirana v zbirko v skladu z izbranimi kriteriji klasifikacije.

Stoichita, ki obravnava sleherno zbirko kot specifično vrsto diskurza, poudarja, da je za vsako zbirko bistveno prav to, da »predpostavlja določeno montažo«,¹⁸ oziroma kombinacijo predhodno selekcioniranih elementov v skladu z izbranimi kriteriji klasifikacije. Ti kriteriji se lahko

spreminjajo, nikakor pa ne morejo povsem izginiti, ne da bi bila s tem izničena tudi zbirka kot zbirka. Kriteriji klasifikacije vnašajo »nek serialni mehanizem, v katerem najde vsak element določen odnos s celoto, ki ga vsebuje in opredeljuje.«¹⁹ To velja tudi za zbirke slik, kjer je tak element posamezna »slika«, celota pa »galerija«, »kabinet«, ali »muzej«. Pri njihovih predhodnikih (»*studiolo*«, »*Wunder- und Kunstkammer*«) je bila omenjena serialnost koncipirana kot zaprt sistem, temelječ na ideji univerzalne kulture ter mnemotehnični in mikrokozmični konceptiji celote podob. Okrog leta 1600 so se pojavili simptomi krize te konceptije, ki so napovedovali zamenjavo klasifikacijskih paradigem. Postopoma je prišlo do velike spremembe, ki jo Stoichita vidi v prehodu od zbirke kot zaprtega sistema k zbirki, ki je koncipirana kot odprta serija. Pri tem pa opozarja, da je »odprtost« neke zbirke vedno relativna. Kajti tudi če kriteriji klasifikacije niso več v funkciji ponovne vzpostavitve harmonije Univerzuma v tosvetnem, s štirimi stenami zamejenem prostoru neke »*Kunstkammer*«, ostaja pri koncipiranju zbirk vendarle še vedno prisotna prav težnja k popolnosti, težnja k oblikovanju popolne serije.

Odnos med elementom neke serije in serijo, med posamezno sliko in celoto, katere del je, je torej rezultat selektivnega in kombinatornega pristopa. Ko je določena slika vključena v zbirko, jo zbirka odstrani ali v neko drugo možno serijo ali v ostanek sveta. Prostor »kabineta« se zoperstavlja »svetu« tako kot se slika, zahvaljujoč svojemu okvirju, zoperstavlja vsemu tistemu, kar ni slika. Ločitvena funkcija okvirja je podvojena z zavestjo zbirke kot celote, z zavestjo, ki deluje kot nekakšen »nadokvir«. Znotraj tega nadokvirja, ki je prostor zbirke, se med slikami oblikuje neka mreža razmerij, ki jih Stoichita imenuje *kontekstualna* razmerja.²⁰ Ta razmerja se razlikujejo od kontekstualnih razmerij, o katerih govori umetnostna zgodovina, ko na primer obravnava cikel stenskih poslikav. Specifičnost razmerja, ki se vzpostavlja znotraj neke galerije, je namreč v tem, da ima vsaka podoba (ki je izvorno sama po sebi določena entiteta) kot »ozadje« celoto vseh ostalih slik, in da lahko deluje enkrat kot »figura«, drugič pa kot »ozadje«. Poleg tega je mogoče vzpostaviti tudi stranska razmerja, ko znotraj serije izoliramo sekvence dveh, treh ali več podob, ne da bi s tem izničili temeljno razmerje, to je edinstvenost nekega dela v odnosu do zbirke kot celote. Kontekstualnost, ki deluje znotraj zbirke, vodi k avtorefleksiji. Kajti zaznati neko sliko kot »figuro«, ki se loči od »ozadja«, pomeni zaznati neko umetniško delo, ki se loči od »ozadja« (ali projicira na »ozadje«), ki ni nič drugega kot »umetnost«. Kontekstualno razmerje, utemeljeno z zbirko, pride do polne zavesti šele takrat, ko se spremeni v *intertekstu-*

alno razmerje. Najboljše sredstvo, ki omogoča, da pride določen sistem podob do samozavedanja, pa je prav slika, ki *reprezentira* ta isti sistem podob. V prvi polovici 17. stoletja je bilo naslikanih na desetine takih slik. To so bile slike, ki predstavljajo »Cabinet d'amateur«. V hitri množitvi teh slik – naslikanih galerij – vidi Stoichita simptom potrebe, da se zbirka slik transformira v lastno podobo. Tisto, kar zbirko reflektira in ji podeli za-vest o sami sebi, pa je po njegovem mnenju *katalog*. Katalog razume kot nekakšno ogledalo, kot nekaj, kar na razumski ravni presega samo zbirko in ima določeno stopnjo kohezije in koherentnosti, ki ju zbirka doseže v sanjah zbiratelja. Katalog zato opredeli kot sanje vsake zbirke, kot čisto idejo oziroma koncept.²¹

Idejo o specifičnem odnosu med zbirko in katalogom najde Stoichita že pri Borghiniju, ki je sistem podob v florentinskem »studiolu«, v katerem ni bila zbirka slik, ampak zbirka naturalij, opredelil kot nekakšen katalog zbranih objektov. Sistem podob, ki je prekrival v omarah razvrščene naturalije, je namreč »funkcioniral kot alegorični katalog neke nevidne zbirke.«²² Borghini sicer govori o inventarju, toda Stoichita poudarja, da je bil v resnici mišljen katalog. V čem je razlika med njima? *Inventar* je v slovarjih v glavnem opredeljen kot natančen popis oziroma seznam premičnega imetja. Način vpisovanja predmetov v inventar je običajno kronološki. Zato ima predmet, ki je zadnji postal del inventarizirane zbirke, ponavadi najvišjo inventarno številko. V inventarju so predmeti vpisani in ocenjeni, le izjemoma pa tudi opisani. Če so, so zgolj zato, da se določi odnos med predmetom in njegovo vrednostjo: »Slika na platnu, 2,5 x 3 m, s pozlačenim okvirjem, ki jo je dokončal Rubens. 300 guldnov.«²³

V nasprotju z inventarjem, za katerega je značilna diahronična urejenost predmetov, pa v *katalogu* predmeti niso urejeni kronološko, temveč po načelu sinhronije. Tudi če so v njem predmeti označeni s številkami, črkami ali s kakšnimi drugačnimi znaki, ti znaki vedno kažejo na razvrstitev predmetov v prostoru, in ne v času. Ta razvrstitev je vedno pogojena z določenim redom. Prav razporeditev predmetov po določenem redu, je tista značilnost, po kateri se ločita inventar in katalog tudi v Furetièrjevem slovarju iz konca 17. stoletja. Poleg tega Stoichita opozarja, da je vsak skuppek predmetov mogoče inventarizirati, da pa je *zbirka* edina med njimi, ki potrebuje katalog. Najstarejši katalog neke zasebne zbirke je po njegovem mnenju verjetno katalog Agarda iz Arlesa, ki nosi letnico 1611. Ta katalog je pomemben tudi zato, ker je razumljen kot *diskurz*, v katerem so razvrščeni predmeti, označeni z besedami: »medalje«, »gravure«, »kipi« itd. Ti predmeti so rezultat dveh, za konstitucijo zbirke nepogrešljivih dejav-

nosti: zbiranja in sistematiziranja. Sam katalog pa je avtor kataloga opisal kot sad napora, vloženega v urejanje in selekcioniranje predmetov.²⁴

Na podlagi študija leksike in literature, ki obravnava opredelitve inventarja in kataloga, Stoichita ugotavlja, da je bil termin »inventar« že jasno semantično določen, medtem ko za »katalog« tega ni mogoče trditi. V začetku 17. stoletja je mogoče opaziti očitno terminološko nejasnost, ko gre za naslove inventarjev in katalogov zbirk. To se vidi tudi iz tega, da so bili katalogi včasih opredeljeni kot inventarji. Dejstvo, da ni bil noben inventar poimenovan s katalogom, pa govori v prid prej navedeni tezi, da je bil pojem inventarja že jasno določen, kataloga pa še ne. Za označitev kataloga so večkrat rabili kar ime zbirke (*Kunstkammer, Gazophylacium, Thesaurus, Museum, Cabinet* itd.), izraze torej, ki so bili skoraj sinonimi. Vendar ta praksa ni trajala dolgo. Kmalu so se pojavili bolj natančni izrazi: »*Musaeum descriptum, Musaeum descriptum et perfectum, Musaeum delineatum, Thesaurus ex thesauro selecto, Spicilegium, Kurze Beschreibung, Explication, Enumeratio et Descriptio, Collectaneorum Descriptio, Index Musaei oder kurzes systematisches Verzeichniss, Ordentliches Verzeichniss, Synopsis methodica, Synopsis rerum, Musaei tabulae* ... Ko se je pojavila beseda »katalog«, so pogosto čutili potrebo, da jo razložijo: *Index sive catalogus, Catalogue & Description, Catalogus oder eine in ordentlichen Classen abgetheilte Specification* ... «²⁵

Zanimivo je, da so bile zbirke umetnin v Flandriji zelo natančno inventarizirane, niso pa imele napisanega kataloga. Kot nekakšen nadomestek so služile že večkrat omenjene naslikane galerije na slikah, imenovanih »Cabinet d'amateur«, ki so pravzaprav izrazito flamski fenomen.

Tako je na primer mogoče na slikah, na katerih je David Teniers II. reproduciral galerijo nadvojvode Leopolda Wilhelma v Bruslju, odkriti težnjo po katalogiziranju. Slike, ki jih je reproduciral na tej naslikani galeriji, z lahkoto prepoznamo, saj so imena njihovih avtorjev zapisana na vsakem okvirju. Prav tako pa reproducirana dela vedno odsevajo nek določen del zbirke, denimo, italijansko šolo, portretno galerijo itd. Treba je spomniti, da so naslikani »Cabinet d'amateur« majhnih mer in le redkokdaj širši od enega metra. Te slike bi zaradi majhnih mer najbrž lahko našle mesto v rešnični galeriji, med umetninami, ki so na njih predstavljene. Toda Stoichita poudarja, da je povsem jasno, da vsaj Teniersove »Cabinet d'amateur«, niso bili nikoli razstavljeni v zbirkah. Te podobe zbirke so bile slike-katalogi, namenjene prijateljem, kolegom in sorodnikom za darila. Namenjene so bile torej za razstavljanje drugje, in ne v zbirki, ki so jo reprezentirale. Zato je razumljivo, zakaj so tem podobam-katalogom sledili katalogi-knji-

ge. Leta 1658 je bil objavljen v latinščini znameniti *Theatrum Pictorium Davidis Teniers Antverpensis*. Gre za knjigo-katalog z 264 grafikami, ki imitirajo stile in maniere določenih slikarjev. Teniers jih je naslikal po italijanskih delih, zbranih v nadvojvodovi zbirki. Vsaki strani v knjigi ustreza določena slika iz zbirke. Samo na zadnji strani je upodobljena notranjost galerije s slikami.²⁶

Opombe

- [1] V. I. Stoichita, *L' invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998, str. 136.
- [2] Ibid., str. 137.
- [3] M. de Montaigne, *Essais*, III, XII, it. prev. *Saggi*, vol. III, Milano 1986, str. 259.
- [4] B. Grácian, *El Criticón*, Madrid 1971, 2. vol., str. 109, 111.
- [5] V. I. Stoichita, *L' invenzione del quadro*, str. 137.
- [6] Ibid., str. 88, 116.
- [7] Ibid., str. 117.
- [8] Ibid., str. 117-118.
- [9] Ibid., str. 118.
- [10] Ibid., str. 118.
- [11] Ibid., str. 119-120.
- [12] Ibid., str. 95-99.
- [13] Tako vrednost ji je pripisoval kardinal Borromeo v svojem svoji razpravi o muzeju, v kateri je opisal svojo Pinacoteca (G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, str. 5).
- [14] V. I. Stoichita, *L' invenzione del quadro*, str. 85.
- [15] Ibid., str. 94-95. Njena integracija in kontekstualizacija v zasebno zbirko slik je bila najbrž olajšana s tem, da je ta slika sama na sebi podvojena: naslikana Madona je sakralna podoba, okrog nje naslikan ovalni okvir slike in cvetlični venec pa predstavljata tihožitje.
- [16] Ena takih slik je »Cabinet d'amateur z ikonoklastičnimi osli«, ki jo je naslikal Frans Franken II, leta 1619. Na njej je »Madona s cvetličnim vencem« nameščena sredi stene in obdana s slikami pokrajin (V. I. Stoichita, *L' invenzione del quadro*, str. 92).
- [17] Ibid., str. 88-89.
- [18] Ibid., str. 110.
- [19] Ibid., str. 110.
- [20] Ibid., str. 110-111.
- [21] Ibid., str. 111.
- [22] Ibid., str. 111.
- [23] Ibid., str. 112.
- [24] Ibid., str. 112-113.
- [25] Ibid., str. 114.
- [26] Ibid., str. 115-116.

Literatura

B. Grácian, *El Criticón*, Madrid 1971, 2. vol.

G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1956.

M. de Montaigne, *Essais*, III, XII (it. prev. *Saggi*, vol. III, Milano 1986).

V. I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano 1998.