

Tomášek, Petr

Způsoby vizuální dokumentace uměleckých sbírek v éře fotografie : příklad dvou brněnských soukromých kolekcí z první poloviny 20. století

Opuscula historiae artium. 2011, vol. 60 [55], iss. 1, pp. 20-29

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115785>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

Způsoby vizuální dokumentace uměleckých sbírek v éře fotografie.

Příklad dvou brněnských soukromých kolekcí z první poloviny 20. století

Petr Tomášek

In the Baroque age there were basically two ways of making a visual documentation of collections: an inventory in the form of drawings and a picture gallery. These basic iconographic possibilities continued to be used in practice in various alternative forms into the 19th and 20th centuries. In order to execute them, newly discovered graphic techniques were used, in particular lithography, and later on especially photographic technology. The discovery of photography signified a revolution in the way works of art were reproduced, and photographs also gradually replaced other methods of making visual documentations of collections. In the Moravian Gallery in Brno there have been preserved examples of the photographic documentation of two private art collections from the early decades of the 20th century: firstly two albums of photographs showing the collection of paintings of the factory-owner Arnold Skutezky (1850–1936), and secondly an exceptionally valuable album documenting the art collection of Mrs. Ella Troller (1897–1928), the contents of which are today mostly dispersed in various places. This last album also contains views of the interiors of the Trollers' villa in Brno with the artefacts that were installed there.

Keywords: art collections; visual documentation of art collections; photographic documentation; 19th and 20th century; Arnold Skutezky; Ella Troller; Brno; Moravia

Mgr. Petr Tomášek

Moravská galerie v Brně / Moravian Gallery in Brno

e-mail: petr.tomasek@moravska-galerie.cz

Význam sběratelství jako důležitého kulturně historického i umělecko-historického fenoménu období raného novověku a moderní doby není snad nutné obhajovat.¹ Především díky sociologicky zaměřeným studiím z oboru dějiny umění posledních zhruba třiceti let existují totiž na toto téma jak četné dílčí publikace, tak i práce syntetického charakteru.² Pravděpodobně nejdůležitějším archivním pramenem pro poznání dějin sběratelství a jeho forem v minulosti jsou inventáře. Inventáře uměleckých sbírek vznikaly buď samostatně, nebo jako součást rozsáhlejších soupisů dokumentujících změny ve vlastnictví majetku – nejčastěji jako pozůstalostní inventáře – nebo jeho přesun a uložení na novém místě. Charakter těchto inventářů odpovídal jejich utilitárnímu určení. Vesměs se jednalo o jednoduché textové seznamy se základními údaji, jejichž spolehlivost závisela na zkušenostech a erudici konkrétního pořizovatele. V případě, že není možné provést komparaci historického inventáře s dochovaným uměleckým fondem, je bohužel jeho vypovídací hodnota značně omezená. Autorská určení i další specifikace, pokud je inventář vůbec obsahuje, nejsou spolehlivé a na jejich základě si můžeme většinou udělat nanejvýš hrubou představu o rozsahu a skladbě té které sbírky. Kdybychom byli odkázáni pouze na tyto strohé archivní doklady, byla by práce historika umění zabývajícího se sběratelstvím převážně nudným vykazováním počtů a konstruováním statistik. Naštěstí v některých, třebaže v celkovém objemu pouze výjimečných případech doplňují čistě textové dokumenty také mnohem spektakulárnější prameny vizuální povahy.

Se snahou dokumentovat podobu a složení sbírky jinou formou než pomocí více či méně podrobného inventárního seznamu se setkáváme ve větší míře od 17. století. Způsoby vizuální dokumentace sbírek v období baroka jsou v zásadě dva, kreslený inventář a obrazová galerie.³ V prvním případě je textový údaj v seznamu doplněn nebo



1 – August Tischbein, **Felicie starohraběnka ze Salm-Reifferscheidtu, roz. Clary-Aldringenová ve svém salonu v Terstu, 1849.** Regionální muzeum v Teplicích

dokonce nahrazen obrazovou informací, jedná se vlastně o předchůdce sbírkového katalogu v dnešním slova smyslu. Kreslený inventář mohl zůstat v jednom rukopisném exempláři sloužícím výhradně potřebám majitele sbírky, nebo mohl být převeden do grafické podoby a zveřejněn, tak jako v případě kresleného inventáře části proslulé sbírky arcivévodů Leopolda Viléma, vydaného pod titulem *Theatrum pictorium* v roce 1660 v Bruselu z iniciativy arcivévodova dvorního malíře Davida II. Tenierse (1610–1690).⁴ Tato výpravná publikace, která představuje vlastně první plně ilustrovaný katalog obrazové sbírky, se stala mezi středoevropskými sběrateli okamžitě „bestsellerem“ a ovlivnila nejen většinu podobných publikačních projektů následujících desetiletí, ale i podobu tehdejšího sběratelství obecně. Jiný způsob vizuální dokumentace sbírek nabízely tzv. obrazové galerie, které malířsky nebo graficky zachycovaly nejen jednotlivé sbírkové položky, ale i celkové uspořádání sbírky a její instalaci ve vyhrazených galerijních prostorách.⁵ Také v tomto případě připadla průkopnická úloha malíři Teniersovi, jehož ideální pohledy do interiérů bruselského paláce arcivévodů Leopolda Viléma s obrazy mozaikovitě pokrývajícími stěny i volně rozestavenými v prostoru iniciovaly vznik tohoto malířského žánru. Dokumentační výpověď všech podobných ikonografických pramenů z období

raného novověku je ovšem nutné brát s rezervou, protože se jednalo o více méně volné interpretace obsahu a podobly zobrazené sbírky, která se ve skutečnosti zřejmě nikdy nenacházela v konstelaci, v jaké ji malíř zachytil. Tvorba obrazových galerií byla v 17. století především doménou jihnizozemských autorů, jejichž dílo se pak stalo vzorem i pro četné malíře-specialisty, působící v mnoha dalších zemích po celé století následující.

Dva základní způsoby vizuální dokumentace sbírek užívané v průběhu barokního období se v různých mutacích uplatňují prakticky i v 19. a 20. století. K jejich provedení pak bývají využívány nové objevy grafických technik, především litografie, a později zvláště fotografické techniky. Podobně jako v období baroka přistupovali i v 19. století někteří sběratelé ke zpřístupnění vlastních uměleckých kolekcí formou tištěných katalogů doplněných grafickými reprodukcemi děl. Jedním z nejzajímavějších příkladů reprezentativní publikace tohoto typu je výpravný katalog obrazárny podnikatele, hospodářského odborníka a v neposlední řadě předního sběratele své doby Maximiliana Specka von Sternburg z roku 1827 s množstvím ilustrací.⁶ Na grafických prepisech děl ze Speckovy sbírky, vesměs z oblasti starého umění včetně několika antických soch, pracovalo různými technikami hned několika autorů, převážně vídeň-



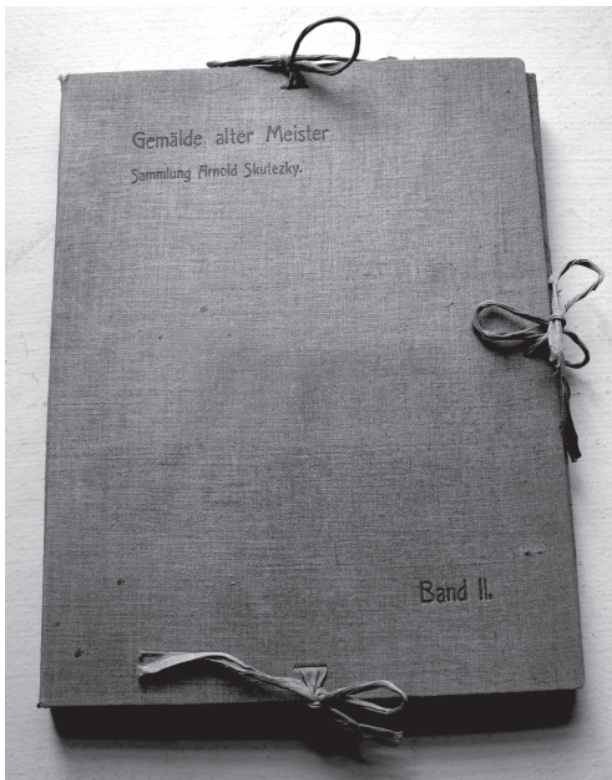
2 – Engelbert Seibertz, **Robert starohrabě ze Salm-Reifferscheidtu**, 1845. Státní zámek v Rájci nad Svitavou



3 – Album fotografií *Aus den Sammlungen des Herrn Arn. Skutezky in Raigern*, 1914 – obraz Jana Massyše *Veselá společnost* (dnes Moravská Galerie v Brně, inv. č. A 399). Moravská galerie v Brně

ských umělců a grafiků: Hans Frank, Peter Fendi, Friedrich Loos, Johann Stephan Decker, Franz Anton Erich Müller (zv. Moritz Steinla), v jednom případě provedla zdařilou litografickou reprodukcí sběratelova manželka Charlotte Speck von Sternburg. Jiný přístup ke zveřejnění výsledků vlastního privátního sběratelství zvolil uměnímilovný hrabě Athanasius Raczyński, polský šlechtic v pruských diplomatických službách, který použil přepisy některých obrazů z vlastních sbírek jako ilustrace svého monumentálního pojednání o soudobém německém malířství.⁷ Na obrazové galerii barokní doby do značné míry navázaly v první polovině 19. století všeobecně oblíbené malované pohledy do interiérů, které vznikaly jako výsledky zvláštního postoje jedince ke světu a k životnímu prostředí typického především pro období pozdního osvícenství a biedermeieru. Takové pohledy vytvářeli nejen za tím účelem angažovaní profesionální umělci, autory značné části těchto vizuálních dokladů byli rovněž umělečtí diletanti, amatéři, kteří pro vlastní potěšení dokumentovali interiéry, ve kterých

přebývali a měli k nim niterný osobní vztah. Nejvíce příkladů tohoto malířského žánru nalezneme v dochovaných šlechtických sbírkách.⁸ I když primární motivací ve většině případů nebylo zachycení uměleckého vybavení místností, přesto tyto pohledy představují důležitý pramen dokumentující proměny obecného vkusu a přístupu k uměleckým předmětům v obývaném prostoru. Artefakty se ve větší míře stěhují z reprezentativních prostor obrazáren do obytných částí domu a stávají se běžnou součástí života jeho obyvatel. Na podobných interiérových záběrech lze proto někdy identifikovat konkrétní umělecká díla a dozvědět se tak více o jejich instalaci a významu, jaký pro tehdejšího majitele měla. Příkladem za všechny může být třeba akvarel Augusta Tischbeina (1805–1867) z roku 1849 zachycující Felicii starohraběnku ze Salm-Reifferscheidtu, rozenou Clary-Aldringenovou, ve vlastním salonu v Terstu.⁹ [obr. 1] Součástí uměleckého vybavení místnosti, reprodukováného na akvarelu, je i malířský portrét jejího muže, starohraběte Roberta ze Salm-Reifferscheidtu, od roku 1847 guvernéra rakous-



4 – Album fotografií *Gemälde alter Meister Sammlung Arnold Skutezky*, 1914 – obálka 2. svazku, Moravská galerie v Brně

ké provincie Přímoří. Obraz, spolehlivě identifikovatelný i podle výpravného ozdobného rámu, namaloval společně s protějškovou podobiznou Felicie německý portrétista Engelbert Seibertz (1813–1905) v roce 1845,¹⁰ [obr. 2] tedy ještě v době Salmova působení v Praze ve funkci guberniálního viceprezidenta. Rodina rájeckých Salm-Reifferscheidtů tehdy obývala palác na Panské ulici (č.p. 890/II), na jehož výzdobě se Seibertz podílel mj. vytvořením několika rodinných podobizen.¹¹ Tischbeinův akvarel dokládá, že manželé Robert a Felicie ze Salm-Reifferscheidtů si s sebou do Terstu přestěhovali alespoň část uměleckého zařízení pražského bytu, pravděpodobně i včetně několika obrazů zakoupených během čtyřicátých let 19. století na výstavách Krasoumné jednoty.¹² Zmíněný portrét starohraběte Roberta tvoří dnes spolu s protějškem součást sbírek zámku v Rájci nad Svitavou a jeho přítomnost na interiérovém pohledu Augusta Tischbeina je mimořádně zajímavým dokladem osudů obrazu nedlouho po jeho vzniku.

Způsob vizuální dokumentace sbírek formou malované obrazové galerie se udržel i ve druhé polovině 19. století dokud nebyl nahrazen technikou fotografie. Objev fotografie (respektive daguerrotypie), ohlášený v roce 1839, znamenal pochopitelně převrat nejen ve způsobu reprodukování uměleckých děl, ale i v možnostech vizuální dokumentace sbírek. Nástup využití fotografie v této oblasti

však nebyl vzhledem k počátečním technickým omezením příliš dynamický, takže oblast masového publikačního šíření reprodukcí obrazů v době rozvoje fotografie v letech 1850–1890 paradoxně ovládly nejprve starší a úspěšně zavedené grafické reprodukční techniky (litografie, dřevoryt, oceloryt). Přesto se již v padesátých letech 19. století fotografie prosadila jako prostředek využívaný k reprodukování uměleckých děl a starožitností. Tato činnost se stala důležitou součástí komerčních aktivit prvních fotografů, z nichž někteří se dokonce postupně na tuto oblast specializovali.¹³ Byly pořizovány a prodávány fotografie nebo celá alba fotografií známých a oblíbených děl staršího i soudobého umění z veřejných, ale i významných poloveřejných soukromých sbírek, jako například ze sbírky berlínského konzula a bankéře Johanna Heinricha Wilhelma Wagenera. Fotografické reprodukce maleb byly zpočátku z důvodu pro tento účel nedostatečného kontrastu barevných originálů zhotovovány podle monochromních grafických nebo kreslených předloh. Takové „reprodukce reprodukcí“ sice byly zhotoveny rychle a levně a jejich šíření výrazně přispělo k demokratizaci obecného sdílení vizuálních obrazů, ke kterému došlo ve druhé polovině 19. století, byly však pochopitelně méně přesné a méně autentické než vlastní reprodukce grafické. Od šedesátých let 19. století bylo proto stále častěji přistupováno k reprodukování originálních maleb, což výrazně ulehčila technika přímého retušování negativů, která se rozšířila ve stejné době.¹⁴ Zhruba od těchto let lze rovněž předpokládat zájem soukromých sběratelů o fotografické dokumentování uměleckých předmětů z vlastních sbírek. Fotografie tak postupně nahradila jiné způsoby vizuální dokumentace sbírek, i když zájem o malované galerie přetrvával v určitých kruzích až do počátku 20. století. Díky postupně stále jednodušší multiplikaci umožňovala fotografická reprodukce poučeným sběratelům rovněž sdílet informace o vlastních uměleckých dílech se spřízněnými milovníky umění a odborníky; fotografie se zároveň stala důležitým nástrojem rozvíjejícího se uměleckého trhu a v neposlední řadě i vědeckého oboru dějiny umění.¹⁵ Pořízení fotografické dokumentace vlastní sbírky bylo bezpochyby pro některé sběratele otázkou prestiže, jak dokládají případy adjustace takových fotografií do exkluzivních, dekorativně zdobených alb. Lze se domnívat, že velká většina významných sběratelů s fotografií pracovala a řada z nich věnovala fotografické dokumentaci vlastní kolekce mimořádnou pozornost, ať už to bylo formou obrazového katalogu, nebo pořízení fotografických pohledů do interiérů s instalovanými sbírkami. V mnoha případech došlo k rozptýlení obrazových dokumentací sbírek při jejich rozprodeji, takže dnes máme podobné doklady k dispozici jen výjimečně. Je dokonce velmi pravděpodobné, že řada fotografií publikovaných v některých exkluzivních aukčních katalozích významných uměleckých sbírek, dražených po skonu původních majitelů, vznikla ještě za jejich života z obdobných dokumentačních

a reprezentačních důvodů. Bezpečně to můžeme doložit třeba v případě posmrtně vydaného katalogu sbírky pražského světícího biskupa Antonína Podlahy, který doprovázejí fotografie uměleckých děl a starožitností instalovaných v jeho dřívějším bytě ve Vikářské uličce, zatímco katalog zachycuje rozmístění předmětů v prostorách kapitulního děkanství, které biskup obýval před smrtí.¹⁶

V Moravské galerii v Brně se dochovaly příklady vizuální dokumentace dvou soukromých uměleckých sbírek, které jsou mimořádně zajímavé jak samy o sobě, tak i jako doklady ve své době velmi rozšířeného způsobu využití fotografie ve sběratelské praxi. Na prvním místě jsou to dvě alba fotografií obrazové kolekce Arnolda Skutezkého (1850–1936), továrníka z Rajhradu u Brna, který je v odborných kruzích znám především jako sběratel kreseb. Rozsáhlý soubor mimořádně kvalitních kresebných prací italských, nizozemských, francouzských, německých a rakouských umělců 16.–20. století, získaný po Skutezkého smrti v roce 1938 do obrazárny Moravského zemského muzea formou kombinace odkazu s odprodejem, tvoří dodnes základ sbírky staré kresby Moravské galerie v Brně.¹⁷ Méně známá je skutečnost, že se Skutezky dříve profloval jako sběratel obrazů a než se zcela obrátil ke sbírání kresby, shromáždil pozoruhodnou, i když kvalitativně poněkud nevyrovnanou obrazovou kolekci, jejíž větší část – jednaděadesát obrazů – byla v roce 1923 zakoupena rovněž pro obrazárnu muzea spolu s první částí kresebné sbírky. Nejspíš právě v souvislosti s tímto nákupem byly do majetku obrazárny získány i dvě složky fotografií dokumentujících předměty Skutezkého obrazárny. První z nich vznikla podle datace v roce 1914 a obsahuje fotografie devatenácti Skutezkého obrazů z období od 15. do 19. století, jednotně adjustované na hnědočerveném kartonu, doplněné dvoustránkovým strojopisným seznamem.¹⁸ [obr. 3] Lze se domnívat, že složka zahrnuje díla, kterých si sběratel sám nejvíce vážil ve smyslu výběru „the best of ...“. Za jakým účelem však vznikla, zda měla sloužit coby nabídkové portfolio pro případný prodej sbírky, o kterém již v té době mohl Skutezky vážně uvažovat, zatím nevíme. Druhá složka není datována a ani tak pečlivě uspořádána. Je označena jako druhý díl (Band II.), je ovšem jen málo pravděpodobné, že je tím míněno navázání na složku předchozí, neboť se některé snímky v obou albech opakují.¹⁹ [obr. 4] Patrně existoval ještě jeden soubor fotografických snímků sběratelových obrazů, který se buď nedochoval, nebo zatím nebyl objeven. Zdá se, že zde zřejmě velká část reprodukcí chybí a některé z dochovaných nejsou adjustovány tak jako v prvním albu. Volně ložené fotografie nesou na rubových stranách rukopisné poznámky, což ještě více podtrhuje pracovní charakter souboru. Číslování fotografií navíc neodpovídá dochovanému podrobnému seznamu obrazů, takže není možné uvažovat o vzájemné spojitosti.²⁰ Obě alba by proto měla být spolu s dochovanými seznamy a dalšími pramennými doklady důkladněji analyzována, nejlépe v rámci budoucího vědeckého zpracování sbírky Ar-



5 – Album fotografií sbírky Elly Trollerové – „obrazový inventář“ (s. 43). Archiv Moravské galerie v Brně

nolda Skutezkého, jehož potřebnost se jeví jako mimořádně aktuální.

Na rozdíl od Skutezkého sbírky, která byla později z větší části získána do majetku státu a dochovala se tak téměř v úplnosti do dnešních dnů, následující obrazové album nás podrobně informuje o obsahu umělecké kolekce, jejíž osud nepříznivě ovlivnily pomnichovské události. Z fondů brněnského Uměleckoprůmyslového muzea se do Archivu Moravské galerie v Brně dostalo obrazové album dokumentující dosud neznámou uměleckou sbírku Elly Trollerové.²¹ [obr. 5] Na existenci sbírky a její fotografické dokumentace bylo poukázáno v souvislosti s nedávno vzneseným restitučním nárokem na některé předměty ze sbírek Moravské galerie v Brně. Ella Trollerová, rozená Schwarzová, se narodila v roce 1897 v Benešově u Prahy a v roce 1920 se provdala za brněnského obchodníka Hugo Trollera.²² Shromáždila poměrně rozsáhlou uměleckou sbírku, která se skládala z větší části z předmětů užitého umění, její součástí však byla i řada děl malířství a sochařství, z nichž některá prvořadého významu. Za všechny můžeme jmenovat třeba drobnou gotickou řezbu tzv. *Apoštola z Veverské Bítýšky* z dílny Mistra Michelské madony, která byla do uměleko-historického kontextu uvedena Albertem



6 – Album fotografií sbírky Elly Trollerové – pohled do interiéru Trollerovy vily v Brně. Archiv Moravské galerie v Brně

Kutalem,²³ nebo obraz s námětem *Alegorie malířství*,²⁴ jenž Ladislav Daniel naposledy připsal jihonizozemskému malíři působícímu ve Florencii Liviu Mehusovi (1630–1691).²⁵ Nejednalo se o systematicky budovanou sbírku, ale spíše o soubor vzniklý příležitostnými nákupy u starožitníků a uměleckých obchodníků, vedenými momentálním vkusem a zálibením sběratelky, využitý při interiérové výzdobě domu. Zmíněné album má charakter obrazového inventáře zachycujícího sbírkové předměty pomocí fotografie opatřené krátkou popiskou. Album navíc obsahuje i několik cenných fotografií interiéru vily manželů Trollerových v Brně s instalovanými sbírkami. [obr. 6] Po smrti Elly Trollerové v roce 1928 přešla umělecká kolekce odkazem na nezletilé děti, zatímco její manžel plnil roli opatrovníka až do doby, než byl dům v období protektorátu odstoupen vystěhovalce fondu a movité vybavení v roce 1942 zabaveno ve prospěch Německé říše. Několik uměleckých předmětů ze sbírky Elly Trollerové bylo nedávno identifikováno ve fondech Moravské galerie v Brně a navraceno dědicům.

Se snahou o vizuální dokumentaci výsledků sběratelské činnosti se setkáváme ve větší míře od 17. století. Po celé

sledované období se nicméně jedná pouze o ojedinělé a svojí povahou exkluzivní případy. Dělo se tak v zásadě dvojím způsobem: formou kresleného inventáře nebo katalogu, a formou obrazové galerie. S nástupem nových grafických technik a fotografie se v 19. století rozšířily technické možnosti obrazové reprodukce uměleckých děl. Především fotografie se přibližně od sedmdesátých let 19. století stala oblíbeným a hojně využívaným prostředkem vizuální dokumentace sbírek. Její význam dokázali zhodnotit zvláště poučení sběratelů, kterým fotografie umožňovala komunikovat obsah vlastní sbírky s jinými zájemci o předmět své záliby a především s odborníky na danou problematiku. Řada sběratelů si pořizovala fotografické inventáře nebo katalogy vlastních kolekcí, které měly někdy podobu exkluzivního alba – jako v případě katalogu sbírky Elly Trollerové, jindy spíše pracovního portfolia snímků – jak jsme si ukázali na příkladu druhého z alb dokumentujících Skutezkého obrazárnu. Vrcholem sběratelova úsilí o dokumentaci a veřejnou prezentaci vlastní sbírky bylo publikování sbírkového katalogu, často s vědeckými parametry a s využitím grafických, později především fotografických reprodukcí. K tomu přistupovali převážně sběratelé, kteří svoji

činnost na tomto poli nechápali jen jako čistě privátní záležitost, nýbrž rovněž jako určitý druh služby společnosti. Jejich sbírky měly více méně poloveřejný charakter a v některých

případech se nakonec prostřednictvím daru či odkazu státu nebo jiné korporaci staly ve shodě s vůlí svého shromážditele sbírkami veřejnými.

Původ snímků – *Photographic credits*: 1: Regionální muzeum v Teplicích; 2: Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Brně – Miroslav Zavadil; 3–6: Moravská galerie v Brně

Poznámky

¹ Tento text byl poprvé ve zkrácené podobě prezentován na odborném kolokviu *Cesta do hlubin sběratelovy duše. Sběratelé a mecenáši 20. století v Čechách a na Moravě*, konaném v Galerii moderního umění v Roudnici nad Labem 24. května 2010.

² Pro české prostředí podává zatím neúplnější přehled problematiky sběratelství Lubomír Slaviček, „*Sobě, umění, přátelům*“. *Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě*, Brno 2007, kde lze v připojené bibliografii nalézt i odkaz na většinu důležitých domácích a zahraničních studií k tématu.

³ Lubomír Slaviček, Visual documentation of the aristocratic collections in baroque Bohemia, *Opuscula historiae artium* F 40, 1996, s. 75–100.

⁴ Marget Klinge, *David Teniers the Younger. Paintings, Drawings*, Antwerp 1991, s. 278–297. – Eadem, David Teniers d. J. – „Theatrum Pictorium“, in: Jozef Mertens – Franz Aumann (edd.), *Krijg en Kunst. Leopold Willem (1614–1662). Habsburger, landsvoogd en kunstverzamelaar*, Alden Biesen 2003, s. 101–108. – Petra Thomas, Der Katalog im Bild – das Bild im Katalog. Anmerkungen zur Präsentation einer Gemäldesammlung in Bildern von David Teniers d. J., in: Susanne H. Kolter – Barbara Stempel – Christiane Walter (edd.), *Forschung 107. Kunstwissenschaftliche Studie* Band 1, 2004, s. 57–84. – Ernst Vegelin van Claerbergen (ed.), *David Teniers and the Theatre of Painting*, London 2006. – Barbara Welzel, David Teniers II and Archduke Leopold Wilhelm, in: Katlijne Van Der Stighelen (ed.), *Munuscula amicorum. Contributions on Rubens and his context in honour of Hans Vlieghe*, Turnhout 2006, s. 631–644.

⁵ Theodor von Frimmel, *Gemalte Galerien*, Berlin 1896. Z nejnovější literatury viz zejména Ariane van Suchtelen – Ben van Beneden, *Room for Art in Seventeenth-Century Antwerp*, Zwolle 2009.

⁶ Dle úvodní poznámky majitele měl katalog sloužit přátelům a dalším milovníkům umění jako zvláštní pozvánka k návštěvě jeho sbírky. Maximilian Speck, *Verzeichniss der von Speck'schen Gemälde-Sammlung mit darauf Beziehung habenden Steindrücken*, Leipzig 1827. K osobnosti Maximiliana Specka von Sternburg srov. Herwig Guratzsch (ed.), *Maximilian Speck von Sternburg. Ein Europäer der Goethezeit als Kunstsammler* (kat. výst.), Leipzig 1998.

⁷ Athanasius Graf Raczynski, *Geschichte der neueren deutschen Kunst* 1–3, Berlin 1836–1841. K významu Raczynského publikace pro německou historiografii umění srov. Helmut Börsch-Supan, Die „Geschichte der neueren deutschen Kunst“ von Athanasius Graf Raczynski, in: Wulf Schadendorf (ed.), *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1975, s. 15–26. Sběratelství hraběte Raczynského je věnován katalog Konstanty Kalinowski – Christoph Heilmann (edd.), *Sammlung Graf Raczynski. Malerei der Spätromantik aus dem Nationalmuseum Poznań* (kat. výst.), München 1992.

⁸ Srov. např. Květa Křížová, *Šlechtický interiér 19. století v dobových zobrazeních ze zámeckých sbírek*, Praha 1993. – Gottfried Stangler – Dagmar Leindl (edd.), *Zeugen der Intimität. Privaträume der kaiserlichen Familie und des böhmischen Adels. Aquarelle und Interieurs des 19. Jahrhunderts* (kat. výst.), Horn 1997.

⁹ August Tischbein, *Starohraběnka Felicie ze Salm-Reifferscheidtu*, roz. *Clary-Aldringenová*, ve svém saloně v Terstu, 1849, akvarel, papír, 24 x 38 cm, Regionální muzeum v Teplicích, Umělecká sbírka Clary-Aldringen, inv. č. CA 20; srov. Křížová (pozn. 8), s. 89, obr. XLIV.

¹⁰ Engelbert Seibert, *Portrét Roberta ze Salm-Reifferscheidtu*, 1845, olej, plátno, 95 x 74 cm, Státní zámek v Rájci nad Svitavou, inv. č. RA 3422 (2196/2249).

¹¹ Petr Tomášek, *Maliřství 19. století na zámku v Rájci nad Svitavou. Sběratelská činnost Salm-Reifferscheidtů v letech 1836–1890* (diplomní práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2002, s. 126–132, č. kat. 50–54. – Andrea Teuscher,

Engelbert Seibert 1813–1905. Leben und Werk eines westfälischen Porträt- und Historienmalers (kat. výst.), Paderborn 2005, s. 245–246, 249–250, 254, 258, 261, č. kat. 182–183, 191–192, 209, 224, 237.

¹² Nákupy jednotlivých členů rodiny ze Salm-Reifferscheidtu rozebírá autor této stati in: Petr Tomášek, Podíl pražského kulturního prostředí na formování obrazové sbírky rájeckých Salm-Reifferscheidtů kolem poloviny 19. století, *Opuscula historiae artium* F 47, 2003, s. 45–59.

¹³ Počátky žánru tzv. „fotografie starožitnosti“ představuje Petra Trnková, Fotografie ve službách vědy umělecko-historické. Spolupráce muzea s živnostenským fotografem. Příspěvek k historii fotografie 19. století. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 58–59, 2002–2003, s. 263–273. Stejná autorka se recentně věnuje podílu fotografií na dokumentaci jihočeských panství Buquoyů v padesátých a šedesátých letech 19. století včetně zachycení vybavení interiérů. Jejich činnost klade do souvislosti s prací umělců využívajících tradiční výtvarné postupy, především techniku akvarelu. Eadem, Fotografové ve službách aristokracie. Vizualní reprezentace buquoyského panství za Jana Jindřicha Buquoye v polovině 19. století. *Umění* LIX, 2011, s. 145–160.

¹⁴ Dorothea Peters, „Die Kunst in 's Volk tragen“. Photographien und Lithographien nach Werken der Berliner Nationalgalerie, in: Brigitte Buberl (ed.), *Die Kleine Nationalgalerie. Ein Bildersaal deutscher Kunst im 19. Jahrhundert* (kat. výst.), Berlin 2005, s. 58–71.

¹⁵ O využití fotografie jako pomůcky při srovnávání a určování obrazů píše ve svém teoretickém díle již Theodor von Frimmel, *Zur Methodik und Psychologie des Gemäldebestimmens*, Leipzig 1897, s. 18–19.

¹⁶ Antonín Šorm, *Sbírky uměleckých předmětů biskupa Dra Antonína Podlahy* (kat. sbírky), Praha 1932.

¹⁷ Jiří Kroupa, Sběrka A. Skutezkého v Moravské galerii v Brně, in: Martin Zlatohlávek (ed.), *Italské renesanční umění z českých zemí. Kresby a grafika* (kat. výst.), Praha 1996, s. 9–10. – Lubomír Slaviček, Vincenc Kramář a Brno. Z korespondence brněnských historiků umění s Vincencem Kramářem, 54. *Bulletin Moravské galerie v Brně* 1998, s. 242–244, 248. – Idem, „...z věle lásky k mně drahému Brnu a k mým spoluobčanům...“ Gomperzova sbírka a její odkaz v kontextu dobového sběratelství, in: Jana Svobodová – Kateřina Svobodová (edd.), *...z lásky k umění a sobě pro radost... Umělecká sbírka Heinricha Gomperze (1843–1894)* (kat. výst.), Brno 2004, s. 39–40. – Idem, Sběrka Skutezkého, in: Anděla Horová (ed.), *Nová encyklopedie českého výtvarného umění. Dodatky*, Praha 2006, s. 672–673. – Slaviček (pozn. 2), s. 205–206. O Arnoldu Skutezkém jako sběrateli umění 19. století naposledy Kateřina Svobodová, *Donátoři, mecenáši, sběratelé* (kat. výst.), Brno 2010, s. 85–107, 116–118, 128–131, č. kat. 119–156.

¹⁸ *Aus den Sammlungen des Herrn Arn. Skutezky in Raigern, 12. IV. 1914* (album fotografií), Moravská galerie v Brně, oddělení starého umění.

¹⁹ *Gemälde alter Meister Sammlung Arnold Skutezky. Band II.* (album fotografií), Moravská galerie v Brně, oddělení starého umění. – Fotografie mohly být z alba vyňaty až v době uložení v obrazárně muzea, jeho torzovitost neodpovídá systematickosti osobnosti Arnolda Skutezkého.

²⁰ *Gemäldesammlung Arnold Skutezky* (rukopis), Archiv Moravské galerie v Brně, fond Obrazárna Moravského zemského muzea, kart. č. 19/99.

²¹ *Sběrka Troller* (album fotografií), Archiv Moravské galerie v Brně, fond Moravské umělecko-průmyslové muzeum, inv. č. 3667. Za upozornění na existenci alba děkuji někdejší archivářce Moravské galerie v Brně, PhDr. Marii Plevové, Ph.D.

²² Matriky židovských náboženských obcí, Národní archiv v Praze, fond HBMA, inv. č. 132, Brno, Zápisy oddaných z let 1909–1924, č. 648/649, fol. 102–103.

²³ Albert Kotal, Z moravské plastiky 14. století, *Volné směry* 37, 1941–1942, s. 259–261.

²⁴ V albu je obraz vedený jako dílo z okruhu Pietra da Cortona, později byl s otazníkem připsán Simone Pignonimu. Milan Tognier, Simone Pignoni (?), Alegorie malířství, in: Michal Soukup (ed.), *Olomoucká obrazárna I. Italské malířství 14.–18. století z olomouckých sbírek* (kat. výst.), Olomouc 1996, s. 131–134, č. kat. 73.

²⁵ Ladislav Daniel, „Florentán“ z Oudenaarde Livio Mehus a olomoucká Alegorie malířství, in: Pavol Černý (ed.), *Historia Artium 4. Sborník prací k osmdesátým narozeninám prof. PhDr. Rudolfa Chadraby, CSc.*, Olomouc 2002, s. 325–339.

SUMMARY

Ways of making a visual documentation of art collections in the era of photography.

The example of two private collections in Brno in the first half of the 20th century

Petr Tomášek

Attempts to document the appearance and composition of art collections by other means than an inventory list can first be found in greater numbers from the 17th century onwards. In the Baroque age there were basically two ways of making a visual documentation of collections: an inventory in the form of drawings and a picture gallery, both initiated by the painter David II Teniers. These basic iconographic possibilities continued to be used in practice in various alternative forms into the 19th and 20th centuries. In order to execute them, newly discovered graphic techniques were used, in particular lithography, and later on especially photographic technology. Following on to a large extent from the picture galleries of the Baroque period were the painted views of interiors that were popular in the first half of the 19th century, and which represented an important source documenting changes in taste and the usage of works of art in living areas. Sometimes it is possible to identify specific works of art in these interior views, such as the aquarelle painted by August

Tischbein (1805–1867) in 1849 with a view of the salon of Altgravine Felicia von Salm-Reifferscheidt in Trieste, in which can be seen a portrait of her husband Robert von Salm-Reifferscheidt painted by Engelbert Seibertz (1813–1905), which is still preserved today in the collections of the chateau in Rájec nad Svitavou.

The discovery of photography in 1839 signified a revolution in the way works of art were reproduced, and also in possible ways of making visual documentations of collections. From roughly the 1860s onwards it can be assumed that private collectors would be interested in a photographic record of the works of art in their possession. Photographs thus gradually replaced other forms of visual documentation of collections. They enabled informed collectors to share information about works of art with like-minded art lovers and specialists. The spread of photography was at the same time an important stimulus for the developing art market and for the discipline of art history. Acquiring a photographic documentation of their own collection was also a question of prestige for some collectors. In the Moravian Gallery in Brno there have been preserved examples of the photographic documentation of two private art collections: firstly two albums of photographs showing the collection of paintings of the factory-owner Arnold Skutezky (1850–1936), and secondly an exceptionally valuable album documenting the art collection of Mrs. Ella Troller (1897–1928), the contents of which are today mostly dispersed in various places. This last album also contains views of the interiors of the Trollers' villa in Brno with the artefacts that were installed there.

Figures: 1 – August Tischbein, *Altgravine Felicia von Salm-Reifferscheidt, née Clary-Aldringen, in her salon in Trieste*, 1849, Regional Museum in Teplice; 2 – Engelbert Seibertz, *Portrait of Robert von Salm-Reifferscheidt*, 1845, State chateau in Rájec nad Svitavou; 3 – *Album of photographs Aus den Sammlungen des Herrn Arn. Skutezky in Raigern, 12. IV. 1914* – painting by Jan Massys *Merry Company* (today Moravian Gallery in Brno, inv. no. A 399), Moravian Gallery in Brno; 4 – *Album of photographs Gemälde alter Meister Sammlung Arnold Skutezky. Band II.* – cover, Moravian Gallery in Brno, Early Art Department; 5 – *Album of photographs The Troller Collection – “pictorial inventory”* (p. 43), Archive of the Moravian Gallery in Brno; 6 – *Album of photographs The Troller Collection* – one of the views of the interior of the villa, Archive of the Moravian Gallery in Brno