

# A Arte de Coleccionar

*Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)*

# The Art of Collecting

*Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)*



Hugo Miguel Crespo

Com textos de  
With contributions by

Thierry Bernard-Tambour, Joaquim Oliveira Caetano, Anísio Franco,  
Annemarie Jordan Gschwend, Thomas DaCosta Kaufmann, Ulrike Körber, Sasha Assis Lima,  
Fernando António Baptista Pereira, Miguel Soromenho

2019

 AR|PAB  
www.pab.pt

# Índice

Contents



**Apresentação de Pedro Aguiar-Branco**  
Presentation by Pedro Aguiar-Branco  
8

**Apresentação de Álvaro Roquete**  
Presentation by Álvaro Roquete  
9

**A Arte de Coleccionar: Lisboa, a Europa e o Mundo na Época Moderna (1500-1800)**  
The Art of Collecting: Lisbon, Europe and the Early Modern World (1500-1800)  
*Hugo Miguel Crespo*  
10

**A *Kunstammer*: historiografia, aquisição e formas de apresentação**  
The *Kunstammer*: Historiography, Acquisition, Display  
*Thomas DaCosta Kaufmann*  
16

**A arte de coleccionar entre as mulheres habsburgo: D. Catarina e D. Juana de Áustria e a sua busca pelo luxo**  
The Art of Collecting among Habsburg Women: Catherine and Juana of Austria and their pursuit of luxury  
*Annemarie Jordan Gschwend*  
34

**Um diamante gravado para D. Sebastião I de Portugal no Palazzo Pitti**  
An engraved diamond for Sebastião I of Portugal in Palazzo Pitti  
*Hugo Miguel Crespo*  
54

**A arte de coleccionar leques asiáticos na corte de Lisboa**  
The Art of Collecting Asian Folding Fans at the Lisbon Court  
*Annemarie Jordan Gschwend*  
78

**Uma lista inédita de ofertas do imperador Kangxi a D. João V de Portugal**  
An Unpublished List of Gifts from the Kangxi Emperor to João V of Portugal  
*Hugo Miguel Crespo*  
94

**Catálogo**  
Catalogue  
103

**AR | PAB Lojas**  
**AR | PAB Galleries**  
360



# A *Kunstkammer*: historiografia, aquisição e formas de apresentação

## The *Kunstkammer*: Historiography, Acquisition, Display



Thomas DaCosta Kaufmann

Lisboa foi um importante porto de chegada à Europa (junto com Sevilha e, de alguma forma, também Cádiz), de objectos e animais vindos da Ásia, África e das Américas durante os séculos XVI e XVII. Objectos como os que o presente volume apresenta foram produzidos com materiais com origem no Oceano Índico e em territórios vizinhos onde chegavam através das feitorias portuguesas. Usaram-se materiais como conchas de náutilos vindas dos oceanos, marfim de elefantes asiáticos ou africanos e madrepérola do Guzarate na Índia ocidental. Artífices asiáticos transformavam-nos em objectos como têxteis ou leques de seda, pele de raia ou tubarão.<sup>1</sup> Artistas africanos e americanos produziram recipientes de marfim, esteiras de junco, sombreiros e objectos com penas para serem importados para a Península Ibérica. Animais vivos, bem como seus esqueletos e espécimes empalhados das Américas, África e Ásia chegavam também ao Tejo e ao Guadalquivir. Junto com eles vinham pessoas como escravos, comerciantes ou mercadores. Artefactos, artesãos e viajantes fizeram da capital portuguesa, em particular, aquilo que se tem chamado de “cidade global”.<sup>2</sup> No entanto, enquanto algumas pessoas vindas de longe permaneceram em Lisboa e noutros lugares em Portugal e Espanha, como também objectos, pássaros e animais que encontraram lugar nas mesas dos monarcas ibéricos ou entraram nas suas colecções<sup>3</sup>, muitos foram os objectos e animais que cruzaram os Pirenéus com destino à

Lisbon was a major port of entry (together with Seville and to a lesser extent Cadiz) for objects and animals that entered Europe from Asia, Africa, and the Americas during the sixteenth and seventeenth centuries. Objects like those in this volume were made utilizing materials found in the Indian Ocean and in the lands around it that Portuguese factories supplied. They employed things like nautilus shell from the ocean itself, ivory from the tusks of Asian or African elephants, and mother of pearl from Gujarat in western India. Asian craftsman fashioned them into artifacts like textiles or fans out of silk, ray, or shark-skin.<sup>1</sup> African and American artists made ivory vessels, rattan mats, hats, and feather compositions to be imported into Iberia. Live animals as well as their skeletons and stuffed specimens from the Americas, Africa, and Asia also arrived on the Tagus and Guadalquivir. Along with them came people as slaves, traders, or merchants. Artifacts, artisans, and travelers made the Portuguese capital in particular into what has been called a “global city.”<sup>2</sup> Yet while some people from abroad remained in Lisbon and elsewhere in Portugal and Spain, and objects, birds, and animals landed on the tables of the Iberian monarchs or entered their collections<sup>3</sup>, many items and animals crossed the Pyrenees, with a destination in Central Europe.<sup>4</sup> Lisbon thus provides the starting point for the present introduction to a specific form of early modern princely collecting where many of them ended up: the *Kunstkammer*.

This essay primarily reviews previous interpretations that have led to current understandings of the *Kunstkammer*. It also briefly considers the dynamics of acquisition and display involved. Because of the sheer

1 Este tem sido um contínuo campo de investigação por Annemarie Jordan Gschwend, tal como se pode ver nos seus ensaios neste livro, com mais referências bibliográficas.

2 Veja-se Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

3 Veja-se Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; e Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): Silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

[fig. 1] David Teniers, *O arquiduque Leopold Wilhelm na sua Coleção de Pinturas*, ca. 1650; pintura a óleo sobre tela (124 x 165 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739 (pormenor). | David Teniers, *Archduke Leopold Wilhelm in his Collection of Paintings*, ca. 1650; oil painting on canvas (124 x 165). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739 (detail). - © KHM-Museumsverband.

1 This has been a continuing subject of investigation by Annemarie Jordan Gschwend, as represented by her essays herein, with further references.

2 See Annemarie Jordan Gschwend, Kate Lowe (eds.), *The Global City: On the Streets of Renaissance Lisbon*, London, Paul Holberton publishing, 2015.

3 See Marina Alfonso Mola, Carlos Martínez Shaw (eds.), *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas* (cat.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2003; and Hugo Miguel Crespo (ed.), *At the Prince's Table. Dining at the Lisbon Court (1500-1700): Silver, mother-of-pearl, rock crystal and porcelain*, Lisboa, AR-PAB, 2018.

4 See Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Luxury goods for royal collections: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 1-127.

Europa central.<sup>4</sup> Lisboa torna-se assim ponto de partida para a presente introdução a uma forma específica de colecção principesca da época moderna, onde muitos destes objectos foram parar: a *Kunstammer* (literalmente “câmara de objectos artísticos”).

Este ensaio procura analisar, sobretudo, as anteriores interpretações que levaram ao entendimento actual sobre a *Kunstammer*. Considera, também, brevemente, a dinâmica de aquisição e formas de apresentação (exibição, *display* ou *mise en place*) nela envolvida. Dada a profusão de estudos sobre a *Kunstammer* produzidos no último meio século, concentrar-nos-emos no teor, tratamento e apresentação dos objectos em dois casos exemplares, as colecções do imperador habsburgo Rudolf II (1552-1612) e do seu tio, arquiduque Ferdinand II “do Tirol” (1529-1595).

Inventários dos séculos XVI a XVIII<sup>5</sup> mostram-nos como objectos de *Kunstammer* poderiam ter diversas origens para além de Portugal, tanto no seu estado original como montados em objectos de luxo em oficinas de importantes centros como Augsburg ou Nuremberga, ou em cortes principescas, entre outros lugares onde tinham lugar este tipo de colecções. Tais criações poderiam conjugar esqueletos e animais e pássaros empalhados, bem como hastes de animais e outras pedras de proveniências várias, obras de ourives, e também aquelas produzidas por outros artistas que trabalhavam com materiais em bruto, para além de desenhos, gravuras, miniaturas e pinturas de cavalete. Antiguidades, relógios, aparelhos de medição e outros instrumentos científicos podiam também ter lugar numa *Kunstammer*. E estas faziam frequentemente parte de outras colecções mais vastas, incluindo colecções de armaduras, pinturas, esculturas e antiguidades, combinando-as ou tratando-as separadamente. Recolhas de animais vivos (*ménageries*), aviários e viveiros de peixes complementavam este tipo de colecções. Toda esta panóplia aplica-se às colecções do imperador Rudolf II em Praga (fig. 2), que possuía aquela que seria a maior e, provavelmente do ponto de vista da qualidade e diversidade dos objectos que continha, a mais importante *Kunstammer* dos séculos XVI e XVII. Assim, a *Kunstammer* imperial pode ser tomada como paradigmática, assim como a constelação, talvez um pouco diferente e mais pequena, de materiais reunidos em Ambras pelo arquiduque Ferdinand, que Rudolf adquiriu (mas que deixou essencialmente *in situ*) em 1605.

O patrocínio e coleccionismo habsburgo, especialmente imperial, atraíram inegavelmente a atenção de outros coleccionadores da Europa central (assim como empreendimentos semelhantes na Península Ibérica) para quem se converteram em modelo.<sup>6</sup> Uma consequência inopinada dessa fama foi o saque do Castelo de Praga (Hradčany) e da baixa

volume of works on the *Kunstammer* produced in the last half century, it concentrates on the contents, treatment, and exhibition of items in two exemplars, the collections of Emperor Rudolf II Habsburg (1552-1612) and his uncle, Archduke Ferdinand II “of the Tyrol” (1529-1595).

Inventories from the sixteenth through the eighteenth century<sup>5</sup> indicate that objects in a *Kunstammer* might have been derived from many places in addition to Portugal, either unelaborated or composed into luxurious artifacts in the workshops of such centers as Augsburg or Nuremberg, or at princely courts, among other sites where such collections were located. These creations would have joined skeletons and stuffed preparations of animals and birds as well as antlers and other stones with various provenance, goldsmiths’ works and those made by other artists who worked on raw materials, and in addition drawings, prints, miniature and easel paintings. Antiquities, clocks, measuring devices, and other scientific instruments could also be found in a *Kunstammer*. And *Kunstammern* often belonged to larger assemblages of collections, including those for armor, painting, sculpture, and antiquities, either combining them together or treating them separately. Menageries, aviaries and fishponds complemented these sorts of collections. This whole panoply applies to the collections of Emperor Rudolf II in Prague (fig. 2), who owned what was the largest and probably from the point of view of quality and diversity of the objects that it contained the most important *Kunstammer* of the sixteenth and seventeenth century. Hence the imperial *Kunstammer* may be taken as paradigmatic, and so may the somewhat different, and smaller, constellation of materials assembled at Ambras by Archduke Ferdinand, which Rudolf acquired (but left mostly *in situ*) in 1605.

Habsburg and especially imperial patronage and collecting certainly attracted the attention of other collectors in Central Europe (as did comparable activities in Iberia) for whom they provided models.<sup>6</sup> An unforeseen consequence of this reputation was the sack of the Prague Castle (Hradčany) and Small Side (Malá Strana) by Swedish armies in 1648 that occurred even as the treaties of Westphalia were being signed to end the Thirty Years’ War. This intentional action characterizes one dynamic of collecting in the early modern period: plunder.<sup>7</sup>

4 Veja-se Almudena Pérez de Tudela, Annemarie Jordan Gschwend, “Luxury goods for royal collections: exotica, princely gifts and rare animals exchanged between the Iberian Courts and Central Europe in the Renaissance (1560-1612)”, *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 3, 2001, pp. 1-127.

5 Barbara Jeanne Balsiger, *The Kunst- und Wunderkammern: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, dissertação de doutoramento, University of Pittsburgh, 1970, compilou o primeiro compêndio destes inventários, incluindo os principescos para além de colecções leigas. Desde então muitos destes inventários (Dresden, Praga, ou Munique, por exemplo) foram publicados.

6 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “Planeten im kaiserlichen Universum, Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II”, in Silke Gatenbröcker (ed.), *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600* (cat.), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum - Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 1998, pp. 9-19.

5 Barbara Jeanne Balsiger, *The Kunst- und Wunderkammern: a catalogue raisonné of collecting in Germany, France and England, 1565-1750*, Ph. D. Dissertation, University of Pittsburgh, 1970, compiled the first compendium of such inventories, including princely as well as lay collections. Since then many such inventories (Dresden, Prague, Munich, e.g.) have been published.

6 See Thomas DaCosta Kaufmann, “Planeten im kaiserlichen Universum, Prag und die Kunst an den deutschen Fürstenhöfen zur Zeit Rudolfs II”, in Silke Gatenbröcker (ed.), *Hofkunst der Spätrenaissance. Braunschweig-Wolfenbüttel und das kaiserliche Prag um 1600* (cat.), Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum - Kunstmuseum des Landes Niedersachsen, 1998, pp. 9-19.

7 See Hugh R. Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London, Thames & Hudson, 1970.

[fig. 2] Caspar Lehmann, *Imperador Rudolf II*, ca. 1604; gravura sobre vidro (19,3 x 13 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3389. | Caspar Lehmann, *Emperor Rudolf II*, ca. 1604; engraving on glass (19.3 x 13 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3389. - © KHM-Museumsverband.



da cidade (Malá Strana) pelos exércitos suecos em 1648, que tiveram lugar mesmo nas vésperas da assinatura dos tratados de Vestefália e que deram por finda a Guerra dos Trinta Anos. Essa acção intencional caracteriza uma das dinâmicas do colecionismo dos inícios do período moderno: a pilhagem.<sup>7</sup>

O saque levado para a Suécia oferece-nos uma imagem proveitosa do que foi considerado mais significativo, se não mesmo de toda a gama de objectos que se poderiam encontrar na verdadeira abundância de coisas que constituía a colecção de Rudolf.<sup>8</sup> Embora não mencione muitas obras-primas da pintura por artistas como Albrecht Dürer, Pieter Brueghel, Lukas Cranach, o Velho, Ticiano ou Paolo Veronese, ou os excelentes bronzes de Adriaen de Vries que se encontravam noutras partes da colecção levados para a Suécia, uma lista coligida por ordem da rainha Christina refere, entre outras coisas, objectos de marfim, 26 de âmbar, 25 de coral, 660 de ágata e outras pedras preciosas, 174 peças de cerâmica, 16 relógios e 317 instrumentos, para além de 403 objectos com origem indiana.

#### *Apurando interpretações sobre a Kunstkammer*

Esse tipo de mescla de obras de arte, *naturalia*, aparelhos de medição, instrumentos e peças oriundas de lugares distantes provocou, no entanto, uma reacção negativa pelos estudiosos que sobre ela se debruçaram dois séculos mais tarde. Na óptica de finais do século XIX e inícios do XX, a colecção de Rudolf II parecia muito diferente do que conheciam das colecções independentes de história natural e dos museus de arte que nesse período tiveram origem e se desenvolveram. A *Kunstkammer* imperial parecia desprovida de um ordenamento racional dos objectos, para além de qualquer forma discernível de apresentação ordenada como a dos museus de arte e ciência dos séculos XIX e XX. De contrário, um dos primeiros estudiosos comparou a *Kunstkammer* de Praga ao Barnum Museum, fundado em meados do século XIX em Nova Iorque pelo empresário de circo norte-americano P. T. Barnum, combinando um museu de esquisitices, um zoológico, um museu de cera e espectáculos de aberrações e de “nativos selvagens”. No seu estudo, não obstante pioneiro e de certa forma exaustivo, sobre o tema da *Kunstkammer*, Julius von Schlosser redobrou a acusação e, em termos gerais, argumentou que a *Kunst- und Wunderkammern* era diferente dos museus modernos. Considerou-a enquanto fenómeno do Renascimento tardio, enquadrando-a numa fase de transição na história do colecionismo.<sup>9</sup>

A discussão de Schlosser sobre a *Kunst- und Wunderkammern* teve um efeito fatídico não apenas para a compreensão das colecções de Rudolf II. A sua obra consubstanciou por largo tempo a visão central sobre o tema no geral. Foi reimpressa uma segunda edição alemã revista

The booty brought back to Sweden offers a convenient introduction of what was regarded as significant, if not to the whole range of items found in the veritable cornucopia that constituted Rudolf's collection.<sup>8</sup> Although it does not mention many masterpieces of painting by such artists as Albrecht Dürer, Pieter Brueghel, Lukas Cranach the Elder, Titian, or Paolo Veronese, or the great bronzes by Adriaen de Vries found in other parts of the collection and taken to Sweden, a listing made for Queen Christina mentions among other things 179 artifacts made out of ivory, 26 from amber, 25 from coral, 660 from agate and other precious stones, 174 pieces of ceramic, 16 clocks, and 317 instruments, in addition to 403 objects of Indian provenance.

#### *Changing Interpretations of the Kunstkammer*

This sort of combination of works of art, *naturalia*, measuring devices, instruments, and pieces from far-off places provoked a negative reaction from scholars writing two centuries later, however. To late nineteenth- and early twentieth-century eyes Rudolf II's collection appeared very different from what was observable in the independent natural history and art museums that originated and developed in the time. The imperial *Kunstkammer* seemed to lack a supposedly rational division of items not to mention any seemingly orderly display like those of the art and science museums of the nineteenth and twentieth century. Instead, one early scholar compared the Prague *Kunstkammer* to the Barnum Museum established in mid-nineteenth-century New York by the American circus impresario P. T. Barnum, combining a museum of oddities, a zoo, a wax museum and freak show and performances by “native savages.” In his otherwise pioneering and otherwise sympathetic treatment of the *Kunstkammer* Julius von Schlosser repeated this indictment, and in general argued that *Kunst- und Wunderkammern* were different from modern museums. He regarded them as phenomena of the late Renaissance that occupied a transitional phase in the history of collecting.<sup>9</sup>

Schlosser's discussion of *Kunst- und Wunderkammern* had a fateful effect on more than the treatment of Rudolf II's collections. His book long remained the main view of the general topic. It was reprinted in a revised second German edition in 1978 and Italian, French, and Spanish translations are in print; an English translation is forthcoming.<sup>10</sup> Schlosser's choice of the title *Kunst- und Wunderkammer* helped shaped a framework for considering collections of this sort - even though the term derives from a posthumous, and partial, description of the collections of Ferdinand II of the Tyrol that does not recur in Habsburg inventories.<sup>11</sup> The compound *Kunstwunderkammer* moreover seems to appear in only one other place, a unique unpublished manuscript preface to Samuel Quiccheberg's *Inscriptiones* of 1565<sup>12</sup>; in the printed publication of *In-*

7 Veja-se Hugh R. Trevor-Roper, *The Plunder of the Arts in the Seventeenth Century*, London, Thames & Hudson, 1970.

8 Referido no catálogo da rainha Christina.

9 Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1908.

8 Indicated in Queen Christina catalogue.

9 Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammer der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Verlag von Klinkhardt & Biermann, 1908.

10 The introduction by the present author to the forthcoming translation being prepared by the Getty Research Institute discusses the reception of Schlosser, with fuller citations.

11 In a forthcoming dissertation for the University of Vienna Paulus Rainer has pointed to the inaccuracy of Schlosser's terminology and to its unique appearance in a 1596 inventory of Archduke Ferdinand's possessions.

12 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 58-59.

em 1978 e as traduções para italiano, francês e espanhol continuam acessíveis; espera-se para breve uma tradução para inglês.<sup>10</sup> A escolha de Schlosser quanto ao título *Kunst- und Wunderkammer* ajudou a moldar um quadro mental para o estudo de coleções deste tipo – embora o termo derive de uma descrição póstuma e parcial das coleções de Ferdinand II do Tirol que não se repetem nos inventários dos Habsburgo.<sup>11</sup> Além disso, o termo composto *Kunstwunderkammer* parece surgir apenas noutro sítio, num prefácio manuscrito inédito das *Inscriptiones* de Samuel Quiccheberg, de 1565<sup>12</sup>, já que na publicação impressa das *Inscriptiones*, Quiccheberg distingue explicitamente entre uma *Kunstkammer* e uma *Wunderkammer*, criticando o uso do último termo para uma coleção variada.<sup>13</sup> No entanto, o termo *Wunderkammer*, com seu ênfase no abstruso, estranho, e maravilhoso, tem inspirado muitas exposições recentes, catálogos e livros<sup>14</sup>; sobrepondo-se mesmo o termo *Wunderkammer* ao de *Kunstkammer* numa chamada para apresentação de comunicação no Colóquio Internacional de História da Arte de 2019.

Mas esta abordagem é enganadora, tal como os académicos têm vindo a reconhecer. Aparentemente-se que a *Kunstkammer* não é equivalente a uma coleção de maravilhas, nem um precursor incoerente das coleções modernas, incorporando em si uma outra concepção de museu universal. As *Inscriptiones* de Quiccheberg, que os seus editores recentes denominam de primeiro tratado sobre museus, ajudaram a melhor informar esta interpretação.<sup>15</sup> Quiccheberg não apenas distinguiu a *Kunstkammer* da *Wunderkammer*, como também pugnou por uma coleção enquanto teatro, como um teatro do mundo. A *Kunstkammer* abarcava exemplares de tudo o que se podia encontrar no mundo, tanto feito por mão humana como encontrado ou criado pela natureza. Uns e outros articulavam-se num espaço confinado, como uma câmara (um gabinete ou *Kammer*), assim que englobando objectos artificiais e naturais, produtos da natureza e da cultura, a *Kunstkammer* tornava visível (na maneira que a visão é implícita pela etimologia da palavra teatro) a concepção do teatro do mundo.<sup>16</sup> Ao fazer representar o mundo numa câmara ou gabinete (significados da palavra *Kammer*), a *Kunstkammer* sintetizava o lugar-comum renascentista do muito no pouco, *multum in parvo*. A *Kunstkammer* dava substância ao mais amplo macrocosmo do mundo no microcosmo, uma ideia que se veio a tornar quase num cliché.<sup>17</sup>

Partindo desta noção, que expressa um entendimento não-escrito construído na crença num sistema de correspondências com que muitos escritores de finais do século XX viam as distintas correntes de pensa-

*scriptiones* Quiccheberg explicitly distinguished between a *Kunstkammer* and a *Wunderkammer* and criticized the use of the latter word for a varied collection.<sup>13</sup> Yet the word *Wunderkammer* with its implied emphasis on the abstruse, odd, and wonderful has inspired many recent exhibitions, catalogues, and books<sup>14</sup>; remarkably *Wunderkammer* has gained such currency that it appears instead of *Kunstkammer* in the Call for Papers for the 2019 International Congress of the History of Art.

But this approach is misleading, as scholars gradually recognized. They perceived the *Kunstkammer* was not the equivalent of a collection of marvels, nor an incoherent forerunner of modern collections, but incorporated another conceptualization of a universal museum. Quiccheberg's *Inscriptiones*, which its recent editors have called the first treatise on museums, informed this interpretation.<sup>15</sup> Quiccheberg not only differentiated between the *Kunstkammer* and the *Wunderkammer*, but also spoke of a collection as a theater as in a theater of the world. The *Kunstkammer* contained samples of all that could be found in the world, manmade or found or fashioned in nature. These were combined in a confined space such as a chamber (a cabinet or *Kammer*), so that in possessing both artificial and natural objects, products of nature and culture, the *Kunstkammer* made visible (in the way that seeing is implied by the etymology of the word theater) the conception of the theater of the world.<sup>16</sup> In representing the world in a chamber or cabinet (meanings of the word *Kammer*), the *Kunstkammer* epitomized the Renaissance commonplace of much in little, *multum in parvo*. The *Kunstkammer* embodied the greater macrocosm of the world in microcosm, an idea that has subsequently become almost a cliché.<sup>17</sup>

Building on this notion, which expresses the “unwritten philosophy” of a belief in a system of correspondences that many late twentieth-century writers realized distinguished thinking of the fifteenth to seventeenth centuries, the present author carried this interpretation farther.<sup>18</sup> The *Kunstkammer* of Rudolf II was a form of representation in various senses of the word, including self-advertising.<sup>19</sup> Like court ceremonies, festivals, entries, and symbolism of objects that they contained, collecting (and the patronage related to it) were based on an underlying belief in a system of parallels. As the ruler ruled over world of states, microcosm of world, he could be seen to possess the world in microcosm in his *Kunstkammer* – perhaps even as a magic theater of memory. Although this interpretation even in its broader form continues to encounter objections, perhaps because collecting has been mistakenly regarded as apolitical and somehow pointless, the amount of energy and effort that went into collecting and the engagement of so many rulers in it indicate that the *Kunstkammer* could

10 A introdução, pelo presente autor, à tradução no prelo que está a ser preparada pelo Getty Research Institute, trata da recepção da obra de Schlosser, contando com citações mais completas.

11 Na dissertação de doutoramento que será apresentada à Universidade de Viena, Paulus Rainer aponta já para a imprecisão da terminologia usada por Schlosser, e sua ocorrência única no inventário de 1596 dos bens do arquiduque Ferdinand.

12 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First Treatise on Museums. Samuel Quiccheberg's Inscriptiones, 1565*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2013, pp. 58–59.

13 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First [...]*, p. 99.

14 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First [...]*, p. vii.

15 Veja-se Rudolf Berliner, “Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, 1928, pp. 327–352.

16 Veja-se Richard Bernheimer, “Theater of the World”, *Art Bulletin*, 38, 1956, pp. 225–247.

17 Veja-se o conjunto de ensaios publicado em Andreas Grote (ed.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994.

13 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First [...]*, p. 99.

14 Mark A. Meadow, Bruce Robertson (eds.), *The First [...]*, p. vii.

15 See Rudolf Berliner, “Zur älteren Geschichte der allgemeinen Museumslehre in Deutschland”, *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, 5, 1928, pp. 327–352.

16 See Richard Bernheimer, “Theater of the World”, *Art Bulletin*, 38, 1956, pp. 225–247.

17 See the compendium of essays collected in Andreas Grote (ed.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, Leske + Budrich, 1994.

18 Thomas DaCosta Kaufmann, “The *Kunstkammer* as a Form of Representation”, *Art Journal*, 38.1, 1978, pp. 22–28. (republished in Donald Preziosi, Claire Farago (eds.), *Gripping the World. The idea of the museum*, Aldershot – Burlington, V.T. Ashgate, 2004, pp. 526–537).

19 For more on the meaning of representation, see Thomas DaCosta Kaufmann, “Representation, Replication, Reproduction: The Legacy of Charles V in Sculpted Rulers’ Portraits of the Sixteenth and Early Seventeenth Century”, *Austrian History Yearbook*, 43, 2012, pp. 1–18.



mento dos séculos XV a XVII, o presente autor procurou levar essa interpretação mais longe.<sup>18</sup> A *Kunstammer* de Rudolf II era uma forma de representação em vários sentidos da palavra, incluindo a autopromoção.<sup>19</sup> À semelhança de cerimónias de corte, celebrações, entradas régias e simbolismo dos objectos nelas usados, o colecionismo (e o patrocínio com ele ligado) assentava na subjacente convicção num sistema de paralelos. Assim como o governante regia o mundo dos estados, o microcosmo do mundo, ele poderia ser visto como possuindo o mundo em microcosmo na sua *Kunstammer* – talvez até como um teatro mágico da memória. Embora esta interpretação, mesmo na sua forma mais ampla, continue a colher objecções, talvez porque entendida erroneamente a recolha como apolítica e de alguma forma mesmo inútil, a quantidade de energia e esforço que lhe subjaz e o envolvimento de tantos príncipes em semelhante empresa, indicam que a *Kunstammer* não poderia nunca ser um simples passatempo ocioso, nem meramente uma questão de satisfação intelectual, tal como tem sido entendido, nem a sua criação se ficaria a dever apenas porque servia interesses económicos, como também foi sugerido.<sup>20</sup> Com efeito, a convicção de que as colecções dos Habsburgo traíam qualidades de representação tornou-se tão bem aceite, que interpretações recentes foram capazes de afirmar sem base de sustentação que existe um alargado consenso de que interesses políticos estariam pressupostos na *Kunstammer* de Rudolf.<sup>21</sup>

Esta interpretação da *Kunstammer* como forma de *Representatio* não excluiu a possibilidade de considerar outras abordagens.<sup>22</sup> As colecções em si e os objectos têm sido caracterizados de acordo com as rubricas genéricas de *artificialia*, *naturalia* e *scientifica*, desde a década de 1960. No entanto, à medida que as fronteiras entre a natureza, a arte e a ciência ou a tecnologia se tornaram cada vez mais imprecisas nos finais do século XX, à semelhança dos objectos que poderiam combinar diversos elementos, também estas divisões foram sendo eliminadas.<sup>23</sup> A *Kunstammer* passou a ser vista não apenas como uma fonte de imagética visual ou como repositório de materiais raros usados para a produção de objectos, mas também como contendo objectos e instrumentos que potenciavam

not simply have been an idle pastime, nor merely a matter of intellectual satisfaction, as it has been described, nor was it created just because carried it served economic interests, as has been suggested.<sup>20</sup> Indeed, the point of view that Habsburg collections had representative qualities has become so well established, that one recent interpretation has been able to state without qualification that common consensus exists that political interests were involved in Rudolf's *Kunstammer*.<sup>21</sup>

This interpretation of the *Kunstammer* as a form of *Representatio* has by no means excluded the possibility of considering other approaches.<sup>22</sup> The collections themselves and the objects have been characterized according to the general rubrics of *artificialia*, *naturalia* and *scientifica*, since the 1960s. Yet as the boundaries between nature, art, and science or technology became increasingly blurred in the late twentieth century, much as objects might combine elements together, these divisions were also erased.<sup>23</sup> The *Kunstammer* was seen not only as a source for visual imagery and a repository of rare materials that could be used to produce artifacts. It was seen to contain objects and devices that facilitated scientific study.<sup>24</sup> As a place for examination and investigation of nature, it was a "scientific museum."<sup>25</sup>

This view corresponded to an increase in interest in *scientifica* in collections. Mechanical objects and automata in collections, such as clocks, automata, and armillary spheres have all accumulated an ever-growing literature.<sup>26</sup> But the implications of the use (or uselessness) of such objects had various implications. They could reveal the transformation from pansophic striving and occult interests to scientific knowledge.<sup>27</sup> More recently the creation of such objects has been seen not merely as the manufacture of artifacts revealing skill and knowledge, or as means to obtain

18 Thomas DaCosta Kaufmann, "The *Kunstammer* as a Form of *Representatio*", *Art Journal*, 38.1, 1978, pp. 22-28. (republished in Donald Preziosi, Claire Farago (eds.), *Gazing the World. The idea of the museum*. Aldershot – Burlington, VT, Ashgate, 2004, pp. 526-537).

19 Para mais sobre o conceito de representação, veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, "Representation, Replication, Reproduction: The Legacy of Charles V in Sculpted Rulers' Portraits of the Sixteenth and Early Seventeenth Century", *Austrian History Yearbook*, 43, 2012, pp. 1-18.

20 Cf. Gerard L'E Turner, "The Cabinet of Experimental Philosophy", in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 214-222. O marco que representou a publicação deste livro perpetuou, no entanto, um entendimento insuficiente, e culturalmente limitado, do "gabinete de curiosidades".

21 Friedrich Pollerö, "Kaiserliche Schatz- und Kunstammer". Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert", in Sabine Haag, Franz Kirchweger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 255-295.

22 Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, explicitou este ponto em particular.

23 Erwin Neumann, "Das Inventar der rudolfinschen Kunstammer von 1607/11", in Magnus von Platen (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, pp. 262-265 parece ter sido o primeiro a reconhecer este tipo de organização.

20 Cf. Gerard L'E Turner, "The Cabinet of Experimental Philosophy", in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 214-222. The landmark publication of this book nevertheless perpetuated a culturally bound and insufficient notion of the "cabinet of curiosities".

21 Friedrich Pollerö, "Kaiserliche Schatz- und Kunstammer". Die habsburgischen Sammlungen und ihre Öffentlichkeit im 17. Jahrhundert", in Sabine Haag, Franz Kirchweger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 255-295.

22 Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery of Nature. Aspects of Art, Science, and Humanism in the Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1993, explicitly made this point.

23 Erwin Neumann, "Das Inventar der rudolfinschen Kunstammer von 1607/11", in Magnus von Platen (ed.), *Queen Christina of Sweden. Documents and Studies*, Stockholm, Nationalmuseum, 1966, pp. 262-265 seems to have the first to have recognized this sort of organization.

24 Horst Bredekamp, *The Love of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Marcus Wiener, 1995; Horst Bredekamp, "Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstammer", in Sabine Haag, Franz Kirchweger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 13-41.

25 Eliška Fučíková, "The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities of Scientific Museum?", in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 47-53; Eliška Fučíková, "Die Kunstammer und Galerie Kaiser Rudolfs II. als eine Studiensammlung", in Hermann Fillitz, Martina Pippal (eds.), *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, "Museum"*, Wien, Böhlau, 1986, pp. 53-58.

26 See for example Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London, Warburg Institute, 1995; Klaus Maurice, Otto Mayr (ed.), *The Clockwork Universe. German clocks and automata 1550-1650* (cat.), Washington, D.C. – New York, Smithsonian Institution – Neale Watson Academic, 1980; Jessica Keating, *Animating Empire. Automata, the Holy Roman Empire, and the Early Modern World*, State Park, Pa., Penn State University Press, 2018; the bibliography is extensive.

27 See Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery* [...].

o estudo científico<sup>24</sup>, como um local para estudo e investigação da natureza, como um “museu científico”.<sup>25</sup>

Esta perspectiva corresponde a um interesse crescente sobre a presença de *científica* nas colecções. Objectos mecânicos e *automata* em colecções, como relógios, autómatos e esferas armilares, fazem acumular uma historiografia sempre em crescendo.<sup>26</sup> Mas as implicações sobre o uso (ou inutilidade) de tais objectos despoletaram várias problemáticas, já que poderiam revelar a transformação de ambições pansóficas e interesses ocultistas em conhecimento científico.<sup>27</sup> Mais recentemente, a criação de tais objectos tem sido vista não apenas como fabrico de artefactos que revelam habilidade e conhecimento, ou como meio para obter informações que contribuíssem ou significassem uma atitude que levou ao que é comumente chamado de “revolução científica”, mas como expressões de uma forma de conhecimento em si próprios.<sup>28</sup>

Por outro lado, o interesse por *naturalia* nas colecções habsburgo, como noutras, tem vindo a crescer, com a realização de exposições sobre manuscritos com estudos da natureza<sup>29</sup>, e de representações de peixes, aves e répteis nas colecções imperiais.<sup>30</sup> Os objectos naturais presentes nas *Kunstammern* dos séculos XVI e XVII<sup>31</sup>, junto com as *ménageries* de animais vivos<sup>32</sup> têm servido de tema para exposições e livros – e também as espécies específicas e até mesmo espécimes particulares.<sup>33</sup> Materiais como o âmbar<sup>34</sup> têm também

information that contributed to or signified an attitude that led to what is commonly called the “scientific revolution,” but as expressions of a form of knowledge themselves.<sup>28</sup>

On the other hand, interest in *naturalia* in Habsburg and other collections has also grown. Exhibitions have been held of manuscripts with nature studies<sup>29</sup>, and of depictions of fish, birds, and reptiles in the imperial collections.<sup>30</sup> The individual natural objects contained in sixteenth- and seventeenth-century *Kunstammern*<sup>31</sup> and the menageries of living creatures attached to them<sup>32</sup> have been the topics of exhibitions and books – and so have the specific species and even individual creatures.<sup>33</sup> Materials like amber<sup>34</sup> have also garnered attention, as have stones or objects made from them<sup>35</sup>, like the composites of precious stones, *commessi in pietre dure*.<sup>36</sup> Beyond that, the role of the *Kunstammer*, and artists connected with it, in creating a new vision of Natural History has become of interest.<sup>37</sup> Yet manifold interests were intertwined even in the manufacture of automata and in *pietre dure*. Items like the table supported on a bronze sculpture by Adriaen de Vries in Rudolf’s *Kunstammer*, seen in painting of the collection of Archduke Leopold Wilhelm by David Teniers (figs. 1 and 3), could not only be expressions of conceptions of the world, but could emblemize imperial aspirations.<sup>38</sup>

24 Horst Bredekamp, *The Love of Antiquity and the Cult of the Machine. The Kunstammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton, Marcus Wiener, 1995; Horst Bredekamp, “Die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Natur. Geschichte und Gegenwart eines Topos der Kunstammer”, in Sabine Haag, Franz Kirchweiger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 13–41.

25 Eliška Fučíková, “The Collection of Rudolf II at Prague: Cabinet of Curiosities of Scientific Museum?”, in Oliver Impey, Arthur MacGregor (eds.) *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 47–53; Eliška Fučíková, “Die Kunstammer und Galerie Kaiser Rudolf II. als eine Studiensammlung”, in Hermann Fillitz, Martina Pippal (eds.), *Der Zugang zum Kunstwerk. Schatzkammer, Salon, Ausstellung, “Museum”*, Wien, Böhlau, 1986, pp. 53–58.

26 Veja-se, por exemplo, Otto Kurz, *European Clocks and Watches in the Near East*, London, Warburg Institute, 1995; Klaus Maurice, Otto Mayr (ed.), *The Clockwork Universe. German clocks and automata 1550–1650* (cat.), Washington, D.C. – New York, Smithsonian Institution – Neale Watson Academic, 1980; Jessica Keating, *Animating Empire. Automata, the Holy Roman Empire, and the Early Modern World*, State Park, Pa., Penn State University Press, 2018; a bibliografia é extensa.

27 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, *The Mastery* [...].

28 Paulus Rainer, “Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstammerobjekt als Erkenntnisträger”, in Sabine Haag, Franz Kirchweiger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 79–105.

29 Alfred Auer, Eva Irblich, Andreas Fingernagel (eds.), *Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595)* (cat.), Wien – Innsbruck, Österreichischen Nationalbibliothek – Kunsthistorisches Museum, 1995.

30 Christina Weiler (ed.), *Von fischen Vögeln und Reptilien. Meistwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (cat.), Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2011.

31 Wilfried Seipel (ed.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstammern des 16. und 17. Jahrhunderts* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2006.

32 Sabine Haag (ed.), *Echt tierisch!. Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2015.

33 Veja-se Martin Eberle (ed.), *Elefantastisch! Gotha ganz groß* (cat.), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011; e Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Suleyman, Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Philadelphia, Pachyderm Production, 2010 (cuja história desenrola-se muito além de Portugal).

34 Wilfried Seipel (ed.), *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2005.

28 Paulus Rainer, “Wissen. Schafft. Kunst. Tycho Brahe, Johannes Kepler und das Kunstammerobjekt als Erkenntnisträger”, in Sabine Haag, Franz Kirchweiger, Paulus Rainer (eds.), *Das Haus Habsburg und die Welt der fürstlichen Kunstammern im 16. und 17. Jahrhundert*, Wien, Kunsthistorisches Museum, 2016, pp. 79–105.

29 Alfred Auer, Eva Irblich, Andreas Fingernagel (eds.), *Natur und Kunst: Handschriften und Alben aus der Ambraser Sammlung Erzherzog Ferdinands II. (1529–1595)* (cat.), Wien – Innsbruck, Österreichischen Nationalbibliothek – Kunsthistorisches Museum, 1995.

30 Christina Weiler (ed.), *Von fischen Vögeln und Reptilien. Meistwerke aus den kaiserlichen Sammlungen* (cat.), Wien, Österreichischen Nationalbibliothek, 2011.

31 Wilfried Seipel (ed.), *Die Entdeckung der Natur. Naturalien in den Kunstammern des 16. und 17. Jahrhunderts* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2006.

32 Sabine Haag (ed.), *Echt tierisch!. Die Menagerie des Fürsten* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2015.

33 See Martin Eberle (ed.), *Elefantastisch! Gotha ganz groß* (cat.), Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2011; and Annemarie Jordan Gschwend, *The Story of Suleyman, Celebrity Elephants and other Exotica in Renaissance Portugal*, Philadelphia, Pachyderm Production, 2010 (whose story goes far beyond Portugal).

34 Wilfried Seipel (ed.), *Bernstein für Thron und Altar. Das Gold des Meeres in fürstlichen Kunst- und Schatzkammern* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2005.

35 Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commessi aus der Kunstammer* (cat.), Milano – Wien, Skira editore – Kunsthistorisches Museum, 2002.

36 See Wolfram Koeppe (ed.), *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, New York – New Haven – London, Yale University Press – Metropolitan Museum of Art, 2008.

37 See Thomas DaCosta Kaufmann, “For the Birds: Collecting, Art, and Natural History in Saxony”, in Ann Blair, Anja Goeing (eds.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden, Brill, 2016, pp. 481–504.

38 See Karla Langedijk, “The table in *pietre dure* for the Emperor. A new understanding of Rudolph II as a collector”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.2–3, 1998, pp. 358–382; and Julia Fritsch (ed.), *Slips of Curiosity. Three Renaissance Automata* (cat.), Paris – Écouen, Réunion des musées nationaux – Musée de la Renaissance, 2001.

atraído a atenção, assim como gemas ou objectos feitos a partir delas<sup>35</sup>, como composições de pedras preciosas, e *commissi in pietre dure*.<sup>36</sup> Também o papel da *Kunstammer*, e os artistas a ela ligados, na criação de uma nova visão da História Natural estimulou renovado estudo.<sup>37</sup> No entanto, são múltiplos os interesses que subjazem mesclados mesmo no fabrico de autómatos e *pietre dure*. Objectos como a mesa apoiada numa escultura de bronze de Adriaen de Vries na *Kunstammer* de Rudolf, tal como podemos ver na pintura de David Teniers (figs. 1 e 3) que retrata a colecção do arquiduque Leopold Wilhelm, não são apenas expressões de concepções do mundo, mas podem também simbolizar aspirações imperiais.<sup>38</sup>

#### Dinâmicas de aquisição: o exótico e o global

A diversidade de entendimentos sobre a *Kunstammer* leva-nos também a considerar a dinâmica da aquisição e seu impacto nas abordagens interpretativas. O facto das colecções poderem conter uma ampla variedade de objectos à sua disposição, resulta em grande parte da sua acessibilidade, motivada pelas viagens, comércio e conquistas portuguesas e espanholas, algo notado faz muito tempo. Como já referido, muitos dos objectos eram trazidos para Lisboa e depois levados, quer por via comercial, oferta diplomática (de um habsburgo para outro), como através de aquisição directa e ávida por coleccionadores na Europa central, por agentes ou embaixadores como Hans Khevenhüller.<sup>39</sup> A subsequente circulação de objectos entre coleccionadores nas suas cortes ajudou a estabelecer uma “irmandade de reis”.<sup>40</sup>

No entanto, para Saba da Castiglione, um humanista do norte de Itália de meados do século XVI, comentando sobre a prática do coleccionismo no período que corresponde ao das origens genesiáticas da *Kunstammer* germânica em ca. 1560, refere que objectos “bizarros e fantásticos” deveriam ser obtidos através do Levante ou da Alemanha.<sup>41</sup> O que quer que essas palavras possam significar - e tanto outros como o presente autor têm sugerido que os termos referem-se a produtos da imaginação -, tal referência indica que, já em meados do século XVI, muitos desses objectos haviam chegado à Alemanha; com mercado e comerciantes activos na sua distribuição pela Europa central. Além disso, a menção de Castiglione ao Levante, juntamente com a ambiguidade do termo “indiano” nos inventários mais recuados (já que pode referir-se tanto às Índias Orientais como às Ocidentais e, quanto à Ásia, pode referir-se a objectos turcos, persas, indianos, cingaleses, e tantos outros) sugere que a *Kunstammer* possuía outras formas de aquisição para além das propiciadas através da

#### Dynamics of Acquisition: The Exotic, and the Global

The variety of understanding of the *Kunstammer* also takes us to a consideration of the dynamics of acquisition and its impact on interpretive approaches. That collections had such a wide variety of objects at their disposal stemmed in good measure from their availability because of Portuguese and Spanish travel, commerce, and conquest, has long been recognized. As noted above, goods were brought to Lisbon, and then were brought either by trade, diplomatic gift (from one Habsburg branch to another) or avid and directed acquisition to collectors in Central Europe by such agent/ambassadors as Hans Khevenhüller.<sup>39</sup> The further circulation of objects among collectors at courts helped establish a “brotherhood of kings.”<sup>40</sup>

Yet for Saba da Castiglione, a north Italian humanist of the mid-sixteenth century who commented on collecting at a moment that corresponded to the era of the early origins of the Germanic *Kunstammer* ca. 1560, “bizarre and fantastic” objects were to be obtained from the Levant or Germany.<sup>41</sup> Whatever these words may mean - and this author and others have suggested the terms refer to products of the imagination - this reference indicates that already by the mid-sixteenth century many such items had arrived in Germany; market and merchants purveyed them in Central Europe. Moreover, Castiglione’s mention of the Levant, together with the ambiguity of “Indian” in earlier inventories (it can refer to both the East and West Indies, and in regard to Asia, can refer to Turkish, Persian, Indian, Ceylonese objects, and more) suggest that the *Kunstammer* had sources beyond those coming through Iberia. As Castiglione indicates, objects came to Europe from the Levant, where the Venetians and Genoese acted as middlemen both in Egypt and in Constantinople: they would have passed through Italy.

In addition they would have arrived as the result of diplomatic relations with Asian powers. For example, the Austrian Habsburgs and other rulers exchanged gifts (which the Turks interpreted as tribute) with the Ottomans.<sup>42</sup> The Persian shah, the antagonist of both the Turks and the Mughals, sent precious gifts to Prague with his ambassadors.<sup>43</sup> Hence precious fabrics like the gown worn by Emperor Matthias as king of Bohemia in a painting by Hans von Aachen is a Persian product that would have been hidden under the guise of Indian objects - Indian meant not only items from just the East and West Indies, and India itself<sup>44</sup>, but from the Ottoman and Safavid domains. The amber mentioned in the listing of Christina’s collection came from the Baltic, many of the precious stones from Central Europe itself, and the coral may have come from waters off Sicily.

Contacts and contents with the wider world connect scholarship on the *Kunstammer* with broader geographical concerns. Recognition of

35 Rudolf Distelberger, *Die Kunst des Steinschnitts. Prunkgefäße, Kameen und Commissi aus der Kunstammer* (cat.), Milano - Wien, Skira editore - Kunsthistorisches Museum, 2002.

36 Veja-se Wolfram Koeppe (ed.), *Art of the Royal Court. Treasures in Pietre Dure from the Palaces of Europe*, New York - New Haven - London, Yale University Press - Metropolitan Museum of Art, 2008.

37 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “For the Birds: Collecting, Art, and Natural History in Saxony”, in Ann Blair, Anja Goering (eds.), *For the Sake of Learning: Essays in Honor of Anthony Grafton*, Leiden, Brill, 2016, pp. 481-504.

38 Veja-se Karla Langedijk, “The table in *pietre dure* for the Emperor: A new understanding of Rudolph II as a collector”, *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 42.2-3, 1998, pp. 358-382; e Julia Fritsch (ed.), *Ships of Curiosity. Three Renaissance Automata* (cat.), Paris - Écouen, Réunion des musées nationaux - Musée de la Renaissance, 2001.

39 Khevenhüller é o tema de um livro no prelo de Annemarie Jordan Gschwend.

40 Amanda H. Podany, *Brotherhood of Kings. How International Relations Shaped the Ancient Near East*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

41 Tal como citado por Elisabeth Scheicher, *Die Kunstammer*, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 1977, p. 16.

39 Khevenhüller is the topic of a forthcoming book by Annemarie Jordan Gschwend.

40 Amanda H. Podany, *Brotherhood of Kings. How International Relations Shaped the Ancient Near East*, Oxford, Oxford University Press, 2010.

41 As quoted by Elisabeth Scheicher, *Die Kunstammer*, Innsbruck, Kunsthistorisches Museum, 1977, p. 16.

42 See Otto Kurz, *European*.

43 As first noted by Otto Kurz, “Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa II”, *Umění*, 14, 1966, pp. 461-487.

44 Cf. Jessica Keating, Lia Markey, “Indian’ Objects in the Medici and Austrian-Habsburg Inventories”, *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, pp. 283-300.



[fig. 3] David Teniers, *O arquiduque Leopold Wilhelm na sua Coleção de Pinturas*, ca. 1650; pintura a óleo sobre tela (124 x 165 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739. | David Teniers, *Archduke Leopold Wilhelm in his Collection of Paintings*, ca. 1650; oil painting on canvas (124 x 165). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. GG 739. - © KHM-Museumsverband.

Ibéria. Como indica Castiglione, os objectos chegavam à Europa desde o Levante, onde os venezianos e os genoveses agiam como intermediários no Egipto e em Constantinopla: passariam assim por Itália.

Tais objectos chegariam também como resultado de relações diplomáticas com potências asiáticas. Por exemplo, os Habsburgo austríacos e outros monarcas trocavam ofertas (que os turcos interpretavam como tributo) com os otomanos.<sup>42</sup> O xá da Pérsia, antagonista principal de turcos e mogóis, enviara presentes preciosos a Praga através dos seus embaixadores.<sup>43</sup> Desta forma, tecidos preciosos, como o da veste usada pelo imperador Matthias como

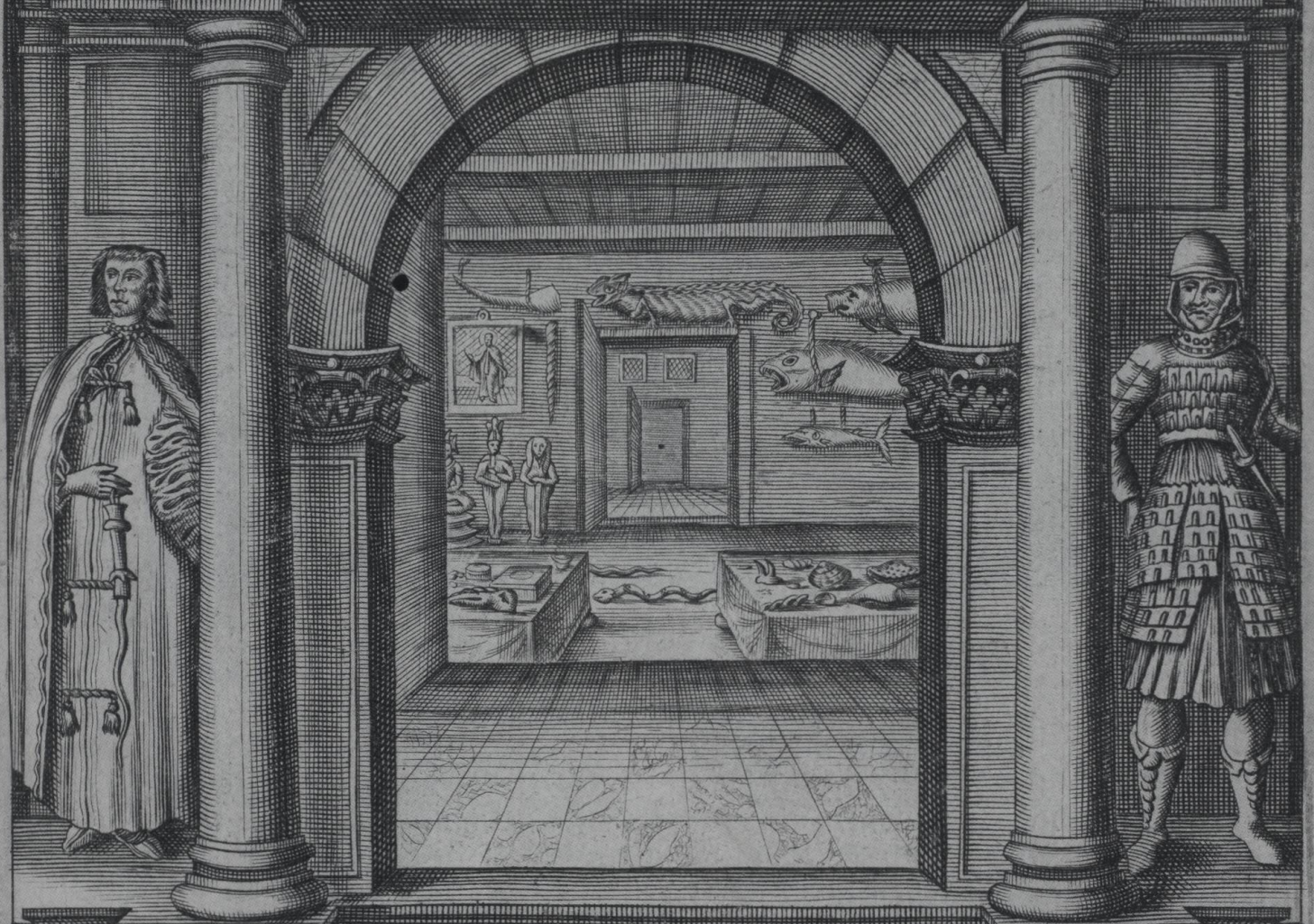
far reaching provenance of objects in *Kunstkammern* is not new - Julius von Schlosser already made note of Chinese, African, Mesoamerican, and Indian objects. And in effect the renewed attention given by several books, symposia, and exhibitions has chosen to call such items exotic.<sup>45</sup>

<sup>42</sup> Veja-se Otto Kurz, *European*.

<sup>43</sup> Tal como primeiro notado por Otto Kurz, "Umělecké vztahy mezi Prahou a Persií za Rudolfa I.", *Umění*, 14, 1966, pp. 461-487.

<sup>45</sup> See Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien - Milano, Kunsthistorisches Museum - Skira, 2000; Helmut Truak, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. The Portuguese discoveries and the Renaissance Kunstkammer* (cat.), Lisboa, Calouste Gulbenkian Museum, 2001; Dominick Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der frühen Neuzeit*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 2007; Daniela Bleichmar, Peter C. Mancall (ed.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011; Georg Laue (ed.), *Exotica*, Munich, Kunstammer Georg Laue, 2012.

Gottorfische KunstKammer.



Schleswig in Gottfriedt  
Schultzens Buchladen.

76

74

rei da Boémia tal como retratado por Hans von Aachen é um produto persa que teria ficado oculto sob o qualificativo de objecto indiano – indiano não significava apenas objectos das Índias Orientais e Ocidentais, e a própria Índia<sup>44</sup>, mas dos territórios otomano e safávida. O âmbar referido na listagem da colecção de Christina provinha do Báltico, muitas das pedras preciosas da própria Europa central, e os corais poderiam ter origem nas águas da Sicília.

Contactos e conteúdos relacionados com o mundo, entendido de forma mais ampla, têm informado a historiografia sobre a *Kunstkammer* através de um maior interesse geográfico. O reconhecimento da proveniência de objectos de *Kunstkammern* provindos de muito longe não é de agora – Julius von Schlosser notara já a presença de objectos chineses, africanos, mesoamericanos e indianos. E, com efeito, a atenção renovada dada através de vários livros, simpósios e exposições têm optado por qualificá-los como exóticos.<sup>45</sup> No entanto, à medida que mais equilibradas e menos eurocéntricas interpretações de intercâmbio cultural têm surgido, tal aspecto da *Kunstkammer* começa também a ser colocado em contexto comparativo: surge então menção mais explícita aos aspectos globais das colecções imperiais dos Habsburgo.<sup>46</sup>

### Dinâmicas de apresentação

Diferente das formas de apresentação subsistentes nalgumas residências como o castelo de Rosenborg em Copenhaga (sendo que a *Kunstkammer* dinamarquesa era uma colecção separada), nenhuma *Kunstkammer* sobreviveu intacta na sua localização original. Faltam-nos também representações contemporâneas das *Kunstkammern* principescas (distintas de algumas colecções particulares). O melhor que podemos almejar neste particular é recorrer a ilustrações como o familiar frontispício da descrição da *Kunstkammer* do duque de Schleswig-Holstein em Gottorp publicada em 1674 (fig. 4). Vemos um manequim trajando uma armadura de samurai japonesa – sinal de que as armarias estavam associadas às *Kunstkammern* – e uma outra figura com o traje de um boiardo da Rússia, ambos de pé diante de um portal clássico idealizado. Em mesas ao centro da primeira câmara pousam conchas, pedras e o que parece ser um livro ou cofre, talvez decorado com pedras preciosas, como sabemos que muitos o eram. Presas de narval e chifres de rinoceronte,

44 Cf. Jessica Keating, Lia Markey, "Indian' Objects in the Medici and Austrian-Habsburg Inventories", *Journal of the History of Collections*, 23, 2011, pp. 283-300.

45 Veja-se Wilfried Seipel (ed.), *Exotica. Portugals Entdeckungen im Spiegel fürstlicher Kunst- und Wunderkammern der Renaissance* (cat.), Wien – Milano, Kunsthistorisches Museum – Skira, 2000; Helmut Trnek, Nuno Vassallo e Silva (eds.), *Exotica. The Portuguese discoveries and the Renaissance Kunstkammer* (cat.), Lisboa, Calouste Gulbenkian Museum, 2001; Domnick Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der frühen Neuzeit*, Göttingen, Vanderhoeck & Ruprecht, 2007; Daniela Bleichmar, Peter C. Mancall (ed.), *Collecting Across Cultures. Material Exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2011; Georg Laue (ed.), *Exotica*, Munich, Kunstammer Georg Laue, 2012.

46 Thomas DaCosta Kaufmann, "Global Aspects of Habsburg Imperial Collecting," in M. Gahtan, E.-M. Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. The Impact of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present*, London – Leuven, Brepols, 2019, pp. 162-181.

[fig. 4] Vista da *Kunstkammer* de Gottorf, frontispício de Adam Olearius, *Gottorfische Kunst-Kammer [...] Schleswig, Auff Gottfriedt Schultzens Rosten, 1674*. | View of Gottorf *Kunstkammer*, frontispiece of Adam Olearius, *Gottorfische Kunst-Kammer [...] Schleswig, Auff Gottfriedt Schultzens Rosten, 1674*.

But as more balanced, and less Eurocentric views of cultural exchange have been formulated, this aspect of the *Kunstkammer* has also begun to be placed in a comparative context: there begins to be explicit mention of the global aspects of Habsburg imperial collecting.<sup>46</sup>

### Dynamics of Display

As distinct from the displays in some residences like Rosenborg castle in Copenhagen (and the Danish *Kunstkammer* was a separate collection), no *Kunstkammer* has survived intact in its original location. Contemporary depictions of princely *Kunstkammern* are lacking (as distinct from those of some private collections). The best that can be done in this regard is to call upon such illustrations as that from the familiar title page of a description of the *Kunstkammer* of the duke of Schleswig-Holstein in Gottorp published in 1674 (fig. 4). It shows a mannequin wearing a suit of Japanese samurai armor – a sign that armories were associated with *Kunstkammern* – and another figure wearing the costume of a Russia Boyar, both standing before an ideal classical portal. Tables in the middle of the first room display shells, stones, and what appears to be a book or casket, perhaps also composed of precious stones, as we know many were. Narwhale and rhinoceros' horns, stuffed fish and a walrus or seal, a carapace, perhaps of a Gila monster, hang from the back wall – along with the painting of a saint (perhaps a Byzantine Icon?); other paintings may be seen above the door leading out of the adjacent room. Two ancient Egyptian ushabtis stand alongside another partially visible coiled object – an idol of a snake? – on the floor in front of the wall. While this image reflects the kind of objects found in a *Kunstkammer*, it cannot be an accurate depiction: the actual room in Schloss in Gottorp in which stood the *Kunstkammer* was a vaulted and ribbed hall and could not have looked this way. Rather, probably like the view of Leopold Wilhelm's collection, it was an ideal view.

Reconstructions of this and other illustrations have been attempted, the best such effort has relied on the reconstruction of the inventory and of visitors' descriptions of Ambras (fig. 5). While more recently another effort situated in the actual space of the *Kunstkammer* using banners and placards, this earlier recreation, using real objects, demonstrates how objects were displayed in the Ambras *Kunstkammer*. Specimens hung from the ceiling, paintings were placed on wall, while cabinets with interiors coded by colors contained objects compartmentalized according to materials. This sort of division according to materials follows principles resembling the encyclopedic approach presented in the Roman writer Pliny the Elder's *Natural History*. In addition aesthetic concerns were clearly present in the display and acquisition of objects in the *Kunstkammer*, as they were both in Ferdinand's collecting of sculpture as well as in his patronage of sculptors, probably inspired by ideas from Italy<sup>47</sup>, where his agents said they obtained "schönen kostlichen bilder

46 Thomas DaCosta Kaufmann, "Global Aspects of Habsburg Imperial Collecting," in M. Gahtan, E.-M. Troelenberg (eds.), *Collecting and Empires. The Impact of Empires on Collections and Museums from Antiquity to the Present*, London – Leuven, Brepols, 2019, pp. 162-181.

47 See Thomas Kuster, "Das Antiquarium", in Sabine Haag (ed.), *All'Antica. Götter & Holden auf Schloss Ambras* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011, pp. 176-180. It might be noted that in addition to his own experiences in Italy, his contact with Italian artists, and his possession of Italian books, Ferdinand II was brother-in-law of the duke of Mantua.

peixes empalhados e uma morsa ou foca, uma carapaça, talvez de um monstro-de-gila, surgem pendurados na parede do fundo – junto a uma pintura de um santo (talvez um ícone bizantino?); enquanto outras pinturas podem ser vistas acima da porta por onde se entra na divisão adjacente. Dois antigos *ushabti* egípcios surgem ao lado de outro objecto em espiral parcialmente visível – um ídolo de uma cobra? – dispostos no chão em frente à parede. Embora esta imagem possa reflectir o tipo de objectos presentes numa *Kunstkammer*, não se trata de uma representação precisa: a divisão existente no Schloss em Gottorp, onde estava a *Kunstkammer*, era antes uma câmara abobadada com nervuras, e não poderia nunca ter sido assim. Pelo contrário, provavelmente como a representação da colecção de Leopold Wilhelm, tratar-se-á de uma visão idealizada.

Reconstrução desta e de outras ilustrações foram entretanto tentadas, constituindo-se como a melhor delas, que contou com a reconstituição com base no inventário e nas descrições de visitantes, o exemplo de Ambras (fig. 5). Enquanto, mais recentemente, outra tentativa de reconstituição no espaço original da *Kunstkammer* fez uso de telas impressas, a recriação anterior, usando os objectos reais, demonstra como eram exibidos na *Kunstkammer* de Ambras. Espécimes pendiam do tecto, e pinturas estavam colocadas nas paredes, enquanto armários com interiores codificados por cores continham objectos distribuídos de acordo com os seus materiais. Este tipo de divisão de acordo com os materiais segue princípios que se assemelham à abordagem enciclopédica apresentada na *Naturalis Historia* do escritor latino Plínio, o Velho. Além disso, preocupações estéticas devem ter estado claramente presentes na forma de apresentação e aquisição dos objectos na *Kunstkammer*, pois ambos subjazem à colecção de escultura de Ferdinand, bem como no seu mecenatismo a escultores, provavelmente inspirado em ideias vindas de Itália<sup>47</sup>, onde os seus agentes apançavam ter obtido “*schönen kostlichen bilder von marmolstain*”, (“*belas e preciosas imagens em mármore*”).<sup>48</sup> O uso do termo “belo” (*schön*) evidencia claramente as considerações estéticas, que também estavam presentes na forma de apresentação da *Kunstkammer* de Ambras (fig. 6).<sup>49</sup> Nela, os objectos eram exibidos para provocar um efeito estético: objectos dourados colocados em armários de cor azul, instrumentos científicos sobre branco e objectos de cor escura, feitos de minérios eram apresentados sobre vermelho.

Embora a *Kunstkammer* de Rudolf II tenha sido considerada uma confusão desordenada, a leitura atenta do seu inventário indica também a existência de uma intenção subjacente que informava a sua apresentação. Obras de escultura estavam colocadas *zur Zier* (para adorno ou embelezamento) sobre mesas e noutras superfícies da *Kunstkammer*. Estavam evidentemente muito juntas, dispostas em intervalos de trinta

*von marmolstain*”, (“*beautiful precious marble images*”).<sup>48</sup> The use of the term “beautiful” (*schön*) clearly evinces aesthetic considerations, which were also on view in the display in the Ambras *Kunstkammer* (fig. 6).<sup>49</sup> Here items were displayed for aesthetic effect: gold objects set in blue colored cabinets, scientific instruments before white, and dark-colored objects made from mineral ore before red.

While the *Kunstkammer* of Rudolf II has been regarded as a disorganized jumble, close reading of its inventory also indicates that there was an underlying intention behind its display. Works of sculpture were placed *zur Zier* (for adornment or embellishment) on tables and other surfaces in the *Kunstkammer*. They were evidently closely packed together, at approximately one per foot, but this also complies with a stylistic ideal based on rhetorical considerations, as much of Rudolfine stylistics were. The collection displayed copiousness, much as the *Kunstkammer* clearly exhibited another ideal, variety, the variety being supplied by the cornucopia of objects contained. As at Ambras, which also displayed sculpture in niches in another room called an *Antiquarium*, at Prague bronze (or simulated bronze) sculpture and plaster casts with stucco on the walls were placed in another room, the *Neu Saal*, in which the imperial sculpture collection was originally intended to be displayed. While only fragments of the earlier decoration survive, some idea of the kind of display that it had can be seen in another room that was decorated at a time close in date to the planning of the Prague *Neu Saal*. This was the so-called imperial room (fig. 7) in the castle (*zámek*) in Bučovice in Moravia made for a magnate who had close relations to the imperial court.<sup>50</sup> In this room in Bučovice high-quality stucco served as part of a decorative framework that also presents antique themes, imperial busts of Charles V as a knightly warrior against the Turks, all relating an imperial theme. It is now believed that this room most likely served as a *Kunstkammer*, a place for the owner’s collections (where they may have been contained in

48 As quoted and discussed by Thomas Kuster, “Das Antiquarium” [...]. This discovery contradicts the early argument of Scheicher, that Ferdinand was not interested in antiquities, and that sculpture had at best a documentary value for him.

49 This point is emphasized in the most recent studies of the Ambras collections, in particular of the *Kunstkammer* by Veronika Sandbichler, who chooses Quiccheberg’s words for her latest account “Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio”: Archduke Ferdinand II as a Collector,” in Sabine Haag, Veronika Sandbichler (ed.), *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee Exhibition* (cat.), Wien – Innsbruck, Kunsthistorisches Museum – Haymon Verlag, 2017, pp. 77–82.

50 See Thomas DaCosta Kaufmann, “Zur Zier: Revisiting the Prague *Kunstkammer*”, *Studia Rudolphina*, 17, 2019, pp. 139–151.

47 Veja-se Thomas Kuster, “Das Antiquarium”, in Sabine Haag (ed.), *All’Antica. Götter & Helden auf Schloss Ambras* (cat.), Wien, Kunsthistorisches Museum, 2011, pp. 176–180. É de referir que, para além das suas experiências em Itália e seus contactos com artistas italianos, bem como da posse de livros em italiano, o cunhado de Ferdinand II era duque de Mântua.

48 Tal como citado e discutido por Thomas Kuster, “Das Antiquarium” [...]. A sua descoberta contradiz o anterior argumento de Scheicher, de que Ferdinand não estaria interessado em antiguidades, e que a escultura teria, quanto muito, valor documental.

49 A este ponto é dado ênfase no mais recente estudo da colecção de Ambras, em especial da *Kunstkammer*, por Veronika Sandbichler, que escolheu as palavras de Quiccheberg como epígrafe para o seu “Innata omnium pulcherrimarum rerum inquisitio”: Archduke Ferdinand II as a Collector,” in Sabine Haag, Veronika Sandbichler (ed.), *Ferdinand II. 450 Years Sovereign Ruler of Tyrol. Jubilee Exhibition* (cat.), Wien – Innsbruck, Kunsthistorisches Museum – Haymon Verlag, 2017, pp. 77–82.

[fig. 5] Reconstrução da *Kunstkammer* de Ambras, Castelo de Ambras, Innsbruck. | Reconstrução da Ambras *Kunstkammer*, Schloss Ambras, Innsbruck. – © KHM-Museumsverband.







centímetros, obedecendo também isso a um ideal estilístico baseado em considerações retóricas, tanto quanto a demais estética rodolfina. A coleção demonstrava copiosidade e, da mesma forma, a *Kunstammer* exibia claramente outra característica ideal, a variedade, aquela oferecida pela abundância de objectos nela contidos. Tal como em Ambras, onde a escultura estava disposta em nichos numa outra câmara chamada *Antiquarium*, em Praga, esculturas de bronze (ou a imitar bronze) e modelos de gesso com estuque nas paredes, estavam colocados noutra divisão, a *Neu Saal*, espaço originalmente concebido para a apresentação da coleção de escultura romana do período imperial. Conquanto apenas fragmentos da decoração original sobrevivam, podemos ter uma ideia das suas formas de apresentação numa outra câmara decorada em data próxima à da concepção da *Neu Saal* em Praga. Esta é a chamada câmara imperial (fig. 7) no castelo (*zámek*) em Bučovice na Morávia, destinado a um nobre que mantinha relações próximas com a corte imperial.<sup>50</sup> Nesta divisão em Bučovice, a decoração em estuque de alta qualidade faz parte de um programa decorativo onde estão também presentes temas da Antiguidade, bustos imperiais de Carlos V apresentado como cavaleiro contra os turcos, toda uma iconografia de tema imperial. Pensa-se hoje que esta câmara serviu provavelmente como *Kunstammer*, lugar onde se reuniram as coleções do proprietário (provavelmente disposta em armários construídos para esse fim e conhecidos como *Kunstschränk*, uma peça de mobiliário específico para conter esse tipo de objectos).

### Considerações finais

A famosa frase de John Donne (do seu “The First Anniversary”) “*está tudo em bocados, toda a coerência desapareceu*” serve como epígrafe apropriada a este breve ensaio. Os conteúdos das *Kunstammern* foram, em grande medida, dispersos. O mesmo aconteceu com o pensamento subjacente à sua concepção, uma visão do mundo cujo colapso fez desesperar Donne. Observando a partir do vazio criado pelo desaparecimento deste mundo, os estudiosos têm sido muitas vezes incapazes de ver na *Kunstammer* senão um mundo dispar – e, tal como sugere o repetido uso da palavra *Wunderkammer*, talvez que isso ocorra ainda. Mas a *Kunstammer* representou muito mais do que isso, tal como este ensaio procura indicar.

cabinets built for such purposes and known as a *Kunstschränk*, a piece of furniture for such purposes).

### Afterthoughts

John Donne’s famous line (from “The First Anniversary”) “*’tis all in pieces, all coherence gone*” serves as an appropriate epigraph to this brief essay. The contents of *Kunstammern* have largely been dispersed. So has the thinking that underlay their construction, a world view whose collapse Donne despaired. Looking at things from the chasm created by the disappearance of this world, scholars often were only able to see a disparate world in the *Kunstammer* – and as the repeated use of the word *Wunderkammer* suggests, still may be. But the *Kunstammer* once stood for much more, as this essay has attempted to suggest.

50 Veja-se Thomas DaCosta Kaufmann, “*Zur Zierd: Revisiting the Prague Kunstammer*”, *Studia Rudolphina*, 17, 2019, pp. 139-151.

[fig. 6] Francesco Segala, *Arquiduque Ferdinand II do Tírol*, ca. 1580; cera, safira, esmeraldas, rubis, granadas, cristais de rocha, vidro, e pérolas (22,3 x 19,9 cm). Viena, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3085. | Francesco Segala, *Archduke Ferdinand II of Tyrol*, ca. 1580; wax, sapphire, emeralds, rubies, garnets, rock crystals, glass, and pearls (22.3 x 19.9 cm). Vienna, Kunsthistorisches Museum, inv. KK 3085. – © KHM-Museumsverband.

[fig. 7] “Câmara Imperial” (“*Cisařský Pokoj*”), Castelo (Zámek) Bučovice. | “Imperial Room” (“*Cisařský Pokoj*”), Castle (Zámek) Bučovice. – © Johanna [Suzic].



