
Zbornik za umetnostno zgodovino

Archives d'histoire de l'art

Art History Journal

Izhaja od / Publié depuis / Published Since 1921

Nova vrsta / Nouvelle série / New Series LIII

Ljubljana 2017

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO N. S. LIII/2017

Izdalo in založilo / Published by

SLOVENSKO UMETNOSTNOZGODOVINSKO DRUŠTVO, LJUBLJANA
C/O FILOZOFSKA FAKULTETA UNIVERZE V LJUBLJANI
ODDELEK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO, AŠKERČEVA 2
SI – 1101 LJUBLJANA, SLOVENIJA

Uredniški odbor / Editorial Board

RENATA NOVAK KLEMENČIČ, glavna in odgovorna urednica / Editor in chief
JANEZ BALAŽIČ, MARJETA CIGLENEČKI, MATEJ KLEMENČIČ, MATEJA KOS,
ANDREJ SMREKAR, KATARINA ŠMID, SAMO ŠTEFANAC

Mednarodni svetovalni odbor / International Advisory Board

LINDA BOREAN, FRANCESCO CAGLIOTI, NINA KUDIŠ, VLADIMIR MARKOVIČ,
INGEBORG SCHEMPER SPARHOLZ, CARL BRANDON STREHLKE

Tehnična urednica / Production Editor

KATRA MEKE

Lektoriranje / Language Editing

NIKO HUDELJA (nemščina), **KATJA KRIŽNIK JERAJ** (slovenščina),
GIORDANA TROVABENE (italijanščina), **JOSH ROCCHIO** (angleščina)

Prevajalci / Translators

ROSALBA MOLESI (italijanščina)

Oblikovanje in postavitve / Design and Typesetting

STUDIOBOTAS

Tisk / Printing

GORENJSKI TISK STORITVE, D.O.O., KRANJ

Naklada / Number of Copies Printed

350 IZVODOV

Indeksirano v / Indexed by

BHA, FRANCIS, SCOPUS, ERIH PLUS

ZA AVTORSKE PRAVICE REPRODUKCIJ ODGOVARJAJO AVTORJI
OBJAVLJENIH PRISPEVKOV.

ISSN 0351-224X

ZBORNİK ZA UMETNOSTNO ZGODOVINO IZHAJA OB FINANČNI PODPORI
JAVNE AGENCIJE ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST REPUBLIKE SLOVENIJE

Kazalo / Contents

MARIJAN RUPERT	
Ob jubileju Nataše Golob	9
RAZPRAVE IN ČLANKI / ESSAYS AND ARTICLES	
ROBERT PESKAR	
Fragmenti gotskega ciborija iz Kranja	15
<i>Fragmente des gotischen Ziboriums aus Kranj</i>	
MATEVŽ REMŠKAR	
Poslikave v cerkvi sv. Marjete na Gradišču pri Lukovici	37
in Mojster Kranjskega oltarja	
<i>Murals in the Church of St. Margaret in Gradišče pri Lukovici</i>	
<i>and the Master of the Altar of Krainburg</i>	
URŠKA SUHADOLC	
Dolničarjeva Curia Labacensis – načrt za prenovu	57
ljubljske mestne hiše po augsburškem zgledu	
<i>Dolničar's Curia Labacensis – a Plan for the Rebuilding</i>	
<i>of Ljubljana's Town Hall after Augsburg's Example</i>	
MATEJ KLEMENČIČ	
Oltarji križniške cerkve v Ljubljani:	83
sodelovanje Marca Prodi in Antonia Beduzzija?	
<i>The Altars of the Church of the Teutonic Order in Ljubljana:</i>	
<i>a Result of a Collaboration between Marco Prodi and Antonio</i>	
<i>Beduzzi?</i>	
SARA TURK	
Baročni oltarji v koprski stolnici in njihova provenienca	99
<i>Gli altari del duomo di Capodistria e la loro origine</i>	

DAMIR TULIČ

Il Cardinale ritrovato: Antonio Gai per l'ex Abbazia di Busco 131
*Ponovno odkriti kardinal: delo Antonia Gaia za nekdanjo opatijo
v Buscu*

VALENTINA PAVLIČ

Jožef Straub in problem avtorstva velikega oltarja 149
v cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici
*Joseph Straub and the Question of the Authorship
of the High Altar in Saint Joseph Church in Slovenska Bistrica*

KATJA MAHNIČ

Razstava zbirke slik v Kranjskem deželnem muzeju 1914. 167
Poskus rekonstrukcije razstavne strategije in njenega
pomena
*The Exhibition of the Collection of Paintings at the Carniolan
Provincial Museum in 1914. An Attempt to Reconstruct
Its Display Strategy and Significance*

STANKO KOKOLE

Vojeslav Molè in začetki umetnostnozgodovinskega študija 191
grško-rimske antike na Univerzi v Ljubljani – I. del
*Vojeslav Molè and the Earliest Courses in Graeco-Roman Art
at the University of Ljubljana – Part I*

AJDA ŠEME

Program Narodne galerije ob štirideseti obletnici 217
Komunistične partije Jugoslavije leta 1959 – začetek
načrtne pedagoške dejavnosti?
*The National Gallery of Slovenia and Its 1959 Program
Dedicated to the 40th Anniversary of the Communist Party
of Yugoslavia – the Beginning of a Planned Educational Activity?*

PRIMOŽ LAMPIČ

Mag. Mirko (Bogomir) Kambič: življenje in delo

227

Razstava zbirke slik v Deželnem muzeju za Kranjsko 1914 Poskus rekonstrukcije razstavne strategije in njenega pomena

KATJA MAHNIČ

Josip Mantuani se je takoj po nastopu službe ravnatelja Deželnega muzeja za Kranjsko septembra leta 1909 lotil reorganizacije in modernizacije muzeja. Pri tem se je oprl na svoj program, ki ga je na željo kranjskega deželnega odbora sestavil že leto prej in na podlagi katerega so mu pravzaprav ponudili mesto ravnatelja, deželni odbor pa ga je nato tudi formalno potrdil v prvem letu njegovega ravnateljevanja.¹ V skladu s svojim prepričanjem, da je glavno poslanstvo modernega muzeja izobraževanje, je bil mnenja, da muzej ne more več temeljiti na načelu kopičenja in nesistematičnega združevanja raznovrstnih predmetov.² Hkrati je bilo po njegovem mnenju poslanstvu muzeja treba prilagoditi tudi način razstavljanja muzejskih predmetov. Ker predmet obiskovalca ne nagovarja sam od sebe, ga je treba, zato »da spregovori«, bodisi pojasniti bodisi kontekstualizirati s predmeti »iste kulturne vrste«. Razstavljeni predmeti morajo biti zato premišljeno razporejeni, predvsem pa opremljeni s podnapisi s poučnimi opombami, podatki o izvoru in drugimi potrebnimi informacijami.³

Modernizacijo muzeja je torej zasnoval na reorganizaciji zbirk ter prenovi njihove predstavitve. Oboje je zahtevalo obsežno povečanje prostorskih zmogljivo-

¹ To, da je svoj program oblikoval na izrecno povabilo deželnega odbora, ki ga je kasneje tudi potrdil, ter da je nato vseh 15 let ravnateljevanja pri svojem delu izhajal iz njega, je Mantuani večkrat izpostavil; cf. e. g. njegovo poročilo o stanju reorganizacije muzeja iz leta 1915 – Arhiv Narodnega muzeja Slovenije (NMS), akt št. 53/1915, koncept odgovora na dopis deželnega odbora, vezanega na predlog društva Narodna galerija po združitvi zbirk iz leta 1918; Narodna in univerzitetna knjižnica (NUK), Glasbena zbirka, inv. 41/47, mapa 1, ne nazadnje pa tudi njegovo »avtobiografijo« iz leta 1927 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 6/58, mapa 13, p. 8 (od tu MANTUANI 1927). Za kritično objavo Mantuanijeve »avtobiografije« cf. Gašper CERKOVNIK, Rokopis avtobiografije Josipa Mantuanija iz leta 1927 v Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, *Arhivi*, XXXV/2, 2012, pp. 463–479.

² Josip MANTUANI, *Naš deželni muzej*, 1912–1914, p. 7; rokopis hrani Arhiv Republike Slovenije (ARS), SI AS 934, Mantuani Josip, fasc. 4.

³ MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, p. 8.

sti muzeja, česar se je Mantuani zavedel že ob pisanju svojega programa.⁴ Tako je že v prvem letu po nastopu službe začel iskati rešitev tega problema.⁵ Od vsega začetka je razmišljal o dveh možnostih: prizidku obstoječe stavbe in gradnji nove stavbe. Obe sta imeli prednosti in slabosti tako v konceptualnem kot izvedbenem smislu. Ne glede na dejansko uresničitev ene od obeh možnosti pa bi po Mantuanijevem mnenju novi prostori morali izpolnjevati naslednja dva pogoja: novi del muzeja bi moral biti prostorsko zasnovan tako, da bi se ga dalo tako v horizontalni kot tudi v vertikalni smeri po potrebi širiti (dograjevati), poleg tega pa bi tudi razstavni prostori sami morali dopuščati maksimalno izrabo prostora v obeh smereh (v tlorisu zlasti z vstavljanjem premičnih predelnih sten).⁶ Novi prostori bi morali biti poleg tega tudi primerno osvetljeni.⁷

Mantuani v petnajstih letih vodenja muzeja ni dočakal širitve muzejske stavbe. To pa ni pomenilo, da je opustil svoj načrt reorganizacije in modernizacije muzeja. Nasprotno, do svoje upokojitve si je prizadeval tako za dopolnjevanje in urejevanje posameznih muzejskih zbirk kot tudi posodobitev njihove predstavitve, le da se je pri tem moral prilagajati prostorskim omejitvam obstoječe muzejske stavbe. V praksi je to pomenilo, da se je moral pogosto odločati med smernicami sodobne muzejske prakse in stvarnimi možnostmi njihove izvedbe. Povedano drugače: izkušnje in znanje, ki si jih je pridobil v času svojega službovanja na Dunaju, zlasti preko sodelovanja z mnogimi dvornimi, univerzitetnimi, mestnimi in celo zasebnimi zbirkami ter na podlagi preučevanja delovanja vrste osrednjih in regionalnih muzejev tako v Avstriji kot tudi v tujini,⁸ je moral, kolikor se je to dalo, uresničevati v obstoječi muzejski stavbi.

⁴ Arhiv NMS, akt št. 330/1921.

⁵ Arhiv NMS, akt št. 330/1921.

⁶ Arhiv NMS, akt št. 602/1911.

⁷ Arhiv NMS, akt št. 330/1921. Mantuani način gradnje, ki omogoča morebitno širitev same stavbe in prilagajanje razstavnih prostorov, opredeli kot sistem, po katerem so grajeni ameriški muzeji – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1: Josip MANTUANI, *Poročilo o kulturnozgodovinskih zbirkah na slovenskem ozemlju in kar je ž njimi v zvezi*, november 1918, p. 6 (od tu MANTUANI 1918); Arhiv NMS, akt št. 330/1921. Če bi gradili prizidek, bi morali poleg razstavnih prostorov v novo stavbo umestiti tudi vse spremljevalne prostore: pisarne, skladišča, predavalnico – Arhiv NMS, akt št. 330/1921.

⁸ V konceptu odgovora z 19. 6. 1918 na poziv deželnega odbora je Mantuani poudaril, da je mesto ravnatelja muzeja zasedel kot nekdo, ki ima ustrezno izobrazbo ter 16 let prakse strokovnega dela na znanstvenem in administrativno uradniškem področju v največjih avstrijskih ustanovah na Dunaju. Svoj program reorganizacije in modernizacije muzeja je oblikoval prav na podlagi omenjenih izkušenj; NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1.

Lep primer nujnega kompromisa med Mantuanijevimi idejami in njihovo izvedbo predstavlja modernizacija muzejske zbirke slik, še bolj pa ureditev muzejske galerije. Kar se tiče same zbirke, novejša raziskava nadgrajujejo starejšo tezo, da je bila zbirka kot najstarejša javna muzejska zbirka slik pri nas sicer pomembna, vendar pa naj bi jo Mantuani oblikoval brez »usmerjene zbiralne politike in še v duhu romantične koncepcije likovne zbirke«.⁹ Tako je Mateja Kos na podlagi raziskave arhivskega gradiva, ki ga hrani muzej, izpostavila, da je prav obdobje Mantuanijevega ravnateljstva predstavljalo njeno »zlato dobo«.¹⁰ Mantuani se je namreč dopolnjevanja zbirke lotil sistematično in na podlagi dobrega poznavanja razmer tako na področju trga starin kot tudi sodobne likovne umetnosti, poleg tega je imel široko mrežo muzejskih zaupnikov, ki so ga obveščali o dogajanju na terenu, vzdrževal pa je tudi številne stike z domačimi in tujimi starinarji, muzejskimi kustosi in umetnostnimi zgodovinarji.¹¹

Kot rečeno, je bilo po Mantuanijevem mnenju najpomembnejše poslanstvo modernega muzeja izobraževanje. V kontekstu muzejske umetnostne zbirke je bilo to poslanstvo vezano na predstavitev zgodovinskega razvoja likovne ustvarjalnosti. Vendar naj bi imela umetnostna zbirka, kot je razvidno iz njegovega neobjavljenega besedila *Naš deželni muzej*, poleg tega še eno pomembno nalogo – nudenje estetskega užitka najširšim množicam in s tem povezano vzgojo splošnega okusa. Da bi muzej to lahko dosegel, mora biti njegova zbirka ustrezno izbrana in zao-krožena, preučena, obdelana in poučno urejena oz. razstavljena.¹² Prva zasnova besedila je nastala leta 1912,¹³ v istem letu pa se je začela tudi intenzivna priprava prenovljene razstave zbirke.¹⁴ Pri urejanju zbirke in pripravi njene predstavitve

9 Barbara JAKI, Vloga Narodne galerije pri konstituiranju slovenske umetnostne zgodovine, *Slovenska umetnostna zgodovina. Tradicija, problemi, perspektive* (ed. Barbara Murovec), Ljubljana 2004, p. 81.

10 Mateja Kos, Zbirka slik v Narodnem muzeju Slovenije, *Zbirka slika narodnega muzeja Slovenije = The Collection of Paintings at the National Museum of Slovenia* (edd. Jasna Horvat – Mateja Kos), Ljubljana 2011 (Viri. Gradivo za materialno kulturo Slovencev / Sources. Topics in Slovenian Material Culture 10), p. 12.

11 Mateja Kos, Josip Mantuani in umetnostna zbirka Deželnega muzeja, *Zbirka slika narodnega muzeja Slovenije = The Collection of Paintings at the National Museum of Slovenia* (edd. Jasna Horvat – Mateja Kos), Ljubljana 2011 (Viri. Gradivo za materialno kulturo Slovencev / Sources. Topics in Slovenian Material Culture 10), pp. 22 ss.

12 MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, pp. 14, 16, 18.

13 O tem Katja MAHNIČ, Josip Mantuani in moderni muzej. Prispevek k razumevanju Mantuanijevih prizadevanj za reorganizacijo Deželnega muzeja za Kranjsko, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. LII, 2016, pp. 203–224.

14 Kos 2011, cit. n. 11, p. 26.

sta sodelovala tudi muzejska asistenta Josip Mal in Ana Schiffrer.¹⁵ Schiffrerjeva je bila zadolžena za pripravo dokumentacije razstavljenih slik,¹⁶ kar je zahtevalo tudi precej terenskega dela.¹⁷

Po dveh letih dela so se v začetku leta 1914 stvari nekoliko zapletle in Mantuani se je moral bolj dejavno vključiti v priprave.¹⁸ Zaradi neustreznosti do takrat pripravljene dokumentacije je prevzel nalogo popravljanja in dopolnjevanja podatkov ter preverjanja atribucije posameznih nesigniranih del, za kar je bilo potrebno kar nekaj dopisovanja.¹⁹ Delo mu je vzelo nekaj mesecev in čeprav so že v vmesnem času začeli pripravljati slike, izbrane za razstavo (čiščenje okvirjev, steklenih plošč in paspartujev ter izdelava podnapisnih tablic), pa tudi vse ostalo, potrebno za novo postavitev (adaptacija obeh razstavnih dvoran, v katerih so odstranili peči in napeljali centralno kurjavo, v obeh so pobelili stene, v eno pa postavili predelno steno),²⁰ je postalo jasno, da se ne bo moč držati predvidenega roka za odprtje.²¹ Vse slike in večina podnapisnih tablic so bile v končni po-

¹⁵ Schiffrerjeva je v muzeju najprej od leta 1912 delala kot prostovoljka, od leta 1913 pa je bila tam zaposlena kot asistentka. Delovala je na več strokovnih področjih – v knjižnici in arhivu ter pri urejanju umetnostne in epigrafske zbirke – Josip MANTUANI, Dr. Ana Schiffrer, *Carniola*, VI/4, 1915, pp. 244–245.

¹⁶ Mantuanijeva koncepta odziva z 6. in 7. 5. 1918 na dopis deželnega odbora – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1.

¹⁷ Kos 2011, cit. n. 11, p. 26.

¹⁸ Pred tem je pri prenovi zbirke sodeloval, kolikor mu je dopuščal čas ob drugem delu. Med drugim je pripravil in v letih 1912 in 1913 poslal umetnikom vprašalnik, vezan na podatke o njihovem življenju in delu; Kos 2011, cit. n. 11, p. 26.

¹⁹ Potek priprave razstave v zadnjih mesecih pred njenim odprtjem je Mantuani opisal v že omenjenih dveh konceptih svojega odgovora na dopis deželnega odbora; cf. n. 16. Koliko dela je v resnici opravila Ana Schiffrer in kakšni so bili rezultati tega dela, je zaenkrat težko z gotovostjo ugotoviti. Kot navaja M. Kos, ki se v zadnjih letih ukvarja s tem problemom, so v njeni zapuščini ohranjeni zapiski in korespondenca, vezana na posamezne umetnike – Mateja Kos, Raziskave zbirke slik Deželnega muzeja za Kranjsko pred prvo svetovno vojno in Amalija Hermann pl. Hermannstahl, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. L, 2014, p. 170. Po drugi strani pa Mantuani tako v omenjenih dveh konceptih, kot tudi v izjavi na zapisnik z dne 7. 5. 1914 izrecno izpostavlja, da so bili kartotečni listi, ki jih je Schiffrerjeva pripravila za posamezne slike, pomanjkljivi, podatki na njih pa so bili pogosto celo napačni. Poleg tega naj Schiffrerjeva za nekatere slike sploh ne bi izdelala kartotečnega lista. Zato se je moral dela lotiti sam. Vsega skupaj naj bi pri tem izdelal 391 kartotečnih listov, za katere je moral revidirati in rektificirati določitve vseh nesigniranih slik, dodati mere posameznih slik, navesti njihove inventarne številke, poleg tega pa izdelati še manjkajoče kartotečne liste – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. Gradivo ohranjeno v njegovem arhivu potrjuje njegove navedbe.

²⁰ Prva Mantuanijeva zasnova odziva z dne 6. 5. 1918 na dopis deželnega odbora – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1.

²¹ V dopisu s konca januarja 1914, v katerem je potrdil prispetje petih sodobnih slik, ki jih je deželni odbor odkupil za muzej in ki jih je vse umestil v razstavo, je Mantuani predvideval, da naj bi s

stavitvi razobešene do 24. aprila, zato je Mantuani tri dni kasneje, 27. aprila, na predogled povabil dopisnike treh časopisov, ki naj bi novo urejeno razstavo slik predstavili najširši javnosti.²²

Vendar pa je 28. aprila 1914 Mantuani po razstavi osebno popeljal le Josipa Dostala, ki naj bi napisal prispevek za *Slovenca*, in Franceta Kobala, ki naj bi poročal za *Laibacher Zeitung*. Za vodeni predogled se je odločil, ker naj bi bila taka splošna navada in ker naj bi bile tovrstne predstavitve potrebne. Obema je namreč razkazal novo postavitve, hkrati pa jima razložil tudi, iz kakšnih znanstvenih temeljev je izhajal pri reorganizaciji zbirke slik in modernizaciji njene predstavitve. Povedal jima je tudi, da naj bi bile zadnje podnapisne tablice nared 2. maja, tako da pričakuje, da bo nova galerija za obiskovalce dostopna takoj naslednji dan.²³ Oba dopisnika sta že naslednji dan vsak v svojem časopisu objavila novico o odprtju nove »umetnostne galerije«, ki naj bi bila v nedeljo, 3. maja 1914.²⁴ Dostal je, kot se izkaže, v svojem prispevku precej natančno povzel Mantuanijevo razlago logike nove postavitve,²⁵ Kobal pa je najprej objavil le kratko novico o odprtju z zelo skopim opisom narave nove postavitve, ki pa jo je nekaj dni zatem nadgradil z obširnim, tridelnim prispevkom, v katerem je bralce spomnil na vso zgodovino poskusov vzpostavljanja umetnostne galerije na Kranjskem, podal nekaj kritičnih pripomb na novo posta-

postavitevijo razstave lahko začeli v nekaj tednih, vsekakor pa pred marcem, ko naj bi se pričakovalo povečanje obiska muzeja – Arhiv NMS, akt št. 85/1914. Deželni odbor je ta časovni okvir razumel kot dokončnega, zaradi česar se je moral Mantuani ob kasnejšem zamujanju zagovarjati; zasnovi odziva na dopis deželnega odbora z dne 6. in 7. 5. 1914, izjava na zapisnik z dne 7. 5. 1914 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. Da je bil glavni razlog za zamudo dejstvo, da je moral Mantuani prevzeti vse strokovno delo, vezano na zbirko, poleg tega pa dejansko sam, torej le s pomočjo muzejskega hišnika in preparatorja, postavil razstavo, je leta 1925 v podpisani izjavi potrdil tedanji hišnik Josip Šenk – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. Namigovanjem, da si je Mantuani neupravičeno pripisal zasluge za razstavo, ki naj bi mu jo pomagali pripraviti sodelavci, se namreč ni mogel izogniti niti po svoji prisilni upokojitvi.

²² Zasnovi odziva na dopis deželnega odbora z 6. in 7. 5. 1914 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. Vabila je, tako kot tudi druga obvestila, vezana na delovanje muzeja, poslal na uredništva *Slovenskega naroda*, *Slovenca* in *Laibacher Zeitung*. V arhivu NMS sta ohranjena koncepta dopisa za zadnja dva, koncept dopisa za *Slovenca* pa bi sicer tudi moral biti tam, vendar ga trenutno ni moč najti – Arhiv NMS, akti št. 326/1914, 327/1914 in 328/1914.

²³ Zasnovi odziva na dopis deželnega odbora z 6. in 7. 5. 1914 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. To se je moralo tudi zgoditi, kajti iz Knjigovelnice katoliškega tiskovnega društva, v katerem so izdelali tako podnapisne tablice kot tudi paspartuje, so v muzej poslali račun tri dni kasneje, torej 30. aprila – Arhiv NMS, akt št. 349/1914.

²⁴ Prav zaradi najavljenega datuma »odprtja«, o katerem naj ne bi deželni odbor nič vedel, se je moral Mantuani uradno zagovarjati pred deželnim odborom. V njegovi zapuščini je, poleg že večkrat citiranih konceptov Mantuanijevega odziva na obtožbe, ohranjen tudi odziv deželnega odbora na Mantuanijev govor z dne 16. 5. 1914 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 4/47, mapa 1.

²⁵ Josip DOSTAL, *Novourejena zbirka slik v Rudolfinumu, Slovenec*, XLII/96, 29. 4., 1914, p. 4.

vitev in razstavo obširno predstavil, pri čemer je navedel še vse, česar na njej ni, pa bi po njegovem mnenju moralo biti.²⁶

Oba pisca sta v svojih prispevkih izrazila tudi upanje po čim prejšnjem izidu spremljevalnega kataloga. Da ima namen novo postavitev pospremiti tudi s katalogom, jima je na predogledu brez dvoma omenil že sam Mantuani. Razlog za to je bil poleg tega, da je bilo to seveda običajno, tudi dejstvo, da je zaradi omejenih finančnih sredstev, ki so mu bila na voljo pri postavitvi razstave, estetskih vzrokov (premalo prostora) in tedanjih specifičnih kulturno-političnih razmer (večkulturnost oz. večjezičnost) odločil, da bo na podnapisne tablice pri posameznih slikah umestil le ime in priimek njenega avtorja.²⁷ Vendar pa se je iz različnih razlogov, zlasti seveda finančnih,²⁸ dejanski izid kataloga ne le zavlekel za več let, ampak ga Mantuani nikoli ni uresničil v obliki, kot ga je najverjetneje načrtoval. Izšel namreč ni kot samostojna publikacije, pač pa v obliki dveh prispevkov, ki sta v razmaku dveh let izšla v *Glasniku Muzejskega društva za Slovenijo*.²⁹ Pri čemer tudi ta dva dela nista pokrila celotnega, v prvotni obliki zamišljenega kataloga.

Katalog, kot ga je načrtoval Mantuani, bi namreč moral zaobjeti vsa dela v novo urejeni zbirki slik in naj bi bil organiziran v dveh delih z dodatkom. V prvem delu, ki je bil mišljen kot pomoč obiskovalcu muzeja pri ogledu muzejske galerije, naj bi bila tako predstavljena le razstavljenega dela, v drugem delu pa naj bi bila po abecednem redu imen posameznih avtorjev predstavljena še ostala dela iz zbirke.³⁰ Man-

²⁶ France KOBAL, Eine Kunstgalerie in Laibach, *Laibacher Zeitung*, CXXXIII/96, 29. 4., 1914, p. 5 (od tu KOBAL 1914a); France KOBAL, Eine Kunstgalerie in Laibach, *Laibacher Zeitung*, CXXXIII/99, 2. 5., 1914, p. 3 (od tu KOBAL 1914b); France KOBAL, Eine Kunstgalerie in Laibach, *Laibacher Zeitung*, CXXXIII/100, 4. 5., 1914, p. 3 (od tu KOBAL 1914c); France KOBAL, Eine Kunstgalerie in Laibach, *Laibacher Zeitung*, CXXXIII/101, 5. 5., 1914, p. 3 (od tu KOBAL 1914d).

²⁷ Zasnovi Mantuanijevega odziva z dne 6. in 7. 5. 1914 na dopis deželnega odbora – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1. Kakšna bi morala biti po Mantuanijevem mnenju v idealnih razmerah vsebina podnapisnih tablic tudi v muzejski galeriji, se da slutiti na podlagi njegove kritike zgodovinske razstave slik leta 1922. V njej namreč avtorjem razstave predlaga, da bi bilo dobro, če bi se držali v tujini uveljavljenega nabora podatkov. Ti so: umetnikovo ime in ime dela z letnico nastanka; opis slike – motiv, kratek opis, podlaga, slikarska tehnika, signatura, mere, podatki o okvirju; kratke opombe; lastništvo – Josip MANTUANI, Zgodovinska razstava slik, *Slovenec*, L/199, 13. 9., 1922, p. 2.

²⁸ Te je Mantuani posebej izpostavil kot razlog, da katalog še ni izšel, v svojem odgovoru na Cankarjevo kritiko, da po devetih letih še ni izdal svojega obljubljenega kataloga, čeprav naj bi mu del gradiva zanj zbrali drugi. Cankar je to izpostavil v svojem odgovoru na Mantuanijevo kritiko zgodovinske razstave slik, ki jo je organiziralo društvo Narodna galerija leta 1922; Izidor CANKAR, O kritiki zgodovinske razstave slovenskega slikarstva, *Slovenec*, L/210, 26. 9., 1922, pp. 2–3; Josip MANTUANI, Po zgodovinski razstavi slik, *Slovenski narod*, LV/224, 3. 10., 1922, p. 2.

²⁹ Josip MANTUANI, Seznam muzejskih slik, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, II–III/1–4, 1923, pp. 16–23; Josip MANTUANI, Seznam muzejskih slik, *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo*, IV–VI/1–4, 1925, pp. 17–24.

³⁰ MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 16.

tuani je tudi še deset let po postavitvi »začasne« razstave upal na to, da bo muzej na tak ali drugačen način pridobil nove prostore, v katerih bo obiskovalcem moč predstaviti še preostali del umetnostne zbirke.³¹ V dodatku naj bi bili zbrani podatki o zgodovini posameznih slik in njihovih avtorjev.³² To ni presenetljivo, saj je Mantuani urejanje in preučevanje zbirke razumel kot znanstveno delo, katalog pa kot »zbir vse plemenite usedline znanstvenega uspeha«. ³³ Vendar mu, kot rečeno, nikoli ni uspelo objaviti celotnega kataloga, izšel je le njegov prvi del, torej seznam del, ki so bila na ogled obiskovalcu muzeja.³⁴

Leta 1914 je bila torej v muzeju »odprta« muzejska galerija. Čeprav se je neustreznosti pogojev, ki so mu bili v muzeju na voljo za ureditev galerije, Mantuani zavedal že v času njene postavitve, se je vseeno lotil, saj je želel prebivalcem Ljubljane zagotoviti nekaj, česar še niso imeli – javno zbirko slik.³⁵ Zato je tudi postavitev iz leta 1914 razumel zgolj kot prvi korak k uresničitvi tega poslanstva³⁶ in si v naslednjih desetih letih neprenehoma prizadeval za dopolnitev tako same zbirke kot tudi ustreznejšo ureditev muzejske galerije.³⁷ Zakaj je bila ureditev zbirke in njena predstavitev tako pomembna, dobro priča Mantuanijev odziv na željo društva Narodna galerija, da bi prevzeli njen del leta 1918. Mantuani v njem poudarja, da gre sicer res za majhno zbirko, ki pa je sklenjena in zaokrožena. Njena predstavitev je samostojna in sistematična – urejena kronološko in po umetnikih –, zaradi česar dobro predstavlja obči pregled razvoja upodabljalne umetnosti

³¹ O tem izrecno govori v uvodu v prvi del kataloga – MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 16.

³² MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 16.

³³ Josip MANTUANI, Zgodovinska razstava slik, *Slovenec*, L/198, 11. 9., 1922, p. 2.

³⁴ Zakaj ni kataloga nikoli objavil v načrtovanem obsegu, zaenkrat še ni mogoče z gotovostjo pojasniti. Pomembna pri tem pa je bila brez dvoma njegova prisilna upokojitve. Da je nadaljevanje vsekar načrtoval, ne kaže le zadnji del drugega dela kataloga, pač pa tudi Mantuanijev dopis referentu, ki mu je ob upokojitvi »predajal« muzej. Iz njega je jasno razvidno, da je bilo dokončanje seznama eden od začelih »literarnih« projektov, ki jih je želel zaključiti – Arhiv NMS, akt. št. 600/1924.

³⁵ MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 16.

³⁶ To je sam večkrat izrecno poudaril; cf. e. g. MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, p. 18. Njegovo namero lahko jasno razberemo tudi iz obeh Kobalovih člankov; KOBAL 1914a, cit. n. 26; KOBAL 1914b, cit. n. 26.

³⁷ Ureditev neprimernih prostorskih in drugih pogojev je kot nujno potrebne za ustrezni razvoj muzejske galerije izpostavil v svojem prispevku na srečanju jugoslovanskih arheologov in drugih strokovnjakov v Beogradu oktobra leta 1922, ki je bil kasneje tudi objavljen; Josip MANTUANI, Delovanje ljubljanskega muzeja, *Narodna starina*, I/1–3, 1922, p. 317. Ker je glede ureditve tega problema lahko storil le malo, se je posvetil zlasti povečevanju in urejanju zbirke. Tega se kasneje »spominja« tudi v svoji »avtobiografiji« – MANTUANI 1927, cit. n. 1, p. 8. O tem cf. tudi MAHNIČ 2016, cit. n. 13, p. 216.

na Kranjskem od 16. stoletja do danes.³⁸ Iste ideje je v naslednjih letih zagovarjal tako v različnih uradnih dopisih, vezanih na samo zbirko,³⁹ kot tudi v svojih objavljenih prispevkih.⁴⁰

V enem od omenjenih dopisov je Mantuani izpostavi še en vidik svojega pojmovanja pomena javne zbirke slik oz. njene predstavitve. Poudari namreč, da ustrezno ureditev zbirke in njene predstavitve lahko zagotovi le akademsko izobražen umetnostni zgodovinar in izkušeni muzealec, saj je le ta usposobljen, da v zvezi s posameznimi deli razrešuje historična vprašanja in kavzalna medsebojna razmerja ter da ugotavlja »okolja različnih dob in psiho časa«, v katerem so nastala posamezna dela. Na podlagi teh ugotovitev nato lahko za muzejsko zbirko in njeno razstavo odbira dela, ki označujejo posamezno preteklo dobo.⁴¹ Mantuanijevo mnenje je seveda najprej treba razumeti kot neposreden odgovor na pobude društva Narodna galerija, hkrati pa so brez dvoma tudi znak širših sprememb na področju upravljanja javnih zbirk slik in njihove predstavitve. Pri tem ni šlo zgolj za dokončen prevzem skrbi za zbirke, ki so iz rok umetnikov v 19. stoletju počasi prehajale v roke umetnostnih zgodovinarjev,⁴² pač pa tudi za različne razstavne strategije, ki so se na prehodu iz 19. v 20. stoletje začele razvijati in se, ene bolj druge manj, uspešno uveljavljati po evropskih in severnoameriških muzejih.⁴³

Ob umanjkanju slikovnega gradiva, ki bi pričalo o dejanski postavitvi zbirke slik v Mantuanijevem času, si lahko na podlagi različnih pisnih virov ustvarimo

³⁸ Arhiv NMS, akt št. 509/1918.

³⁹ Cf. e. g. MANTUANI 1918, cit. n. 7 in dopise, ki jih hrani Arhiv NMS; mdr. akt št. 330/1921 in akt št. 702/1924.

⁴⁰ Josip MANTUANI, O umetniških slogih, *Dom in svet*, XXXI/1–2, 1918, p. 122; Josip MANTUANI, Zgodovinska razstava slik, *Slovenec*, L/197, 10. 9. 1922, p. 3.

⁴¹ Arhiv NMS, akt št. 330/1921.

⁴² Cf. e. g. Lidija TAVČAR, *Zgodovinska konstitucija modernega muzeja kot sestavine sodobne zahodne civilizacije*, Ljubljana 2003, p. 161. O razvoju nacionalnih galerij in o tem, kako je bil zanj pomembna zamenjava na njihovih vodilnih mestih, je v svojem prispevku o nalogah Avstrijske državne galerije iz leta 1915 pisal tudi Max Dvořák. Pri tem je poudaril tudi, da je šel razvoj v Avstriji ne samo bolj počasi, pač pa tudi nekoliko drugače kot v drugih evropskih državah – Max DVOŘÁK, Die Aufgaben der Österreichischen Staatsgalerie, *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 18254, 18. 6., 1915, pp. 1–4. O zgodovinskem okviru posebnosti tega razvoja cf. e. g. Debora J. MEIJERS, The Kaiserlich Königliche Gemäldegalerie in Vienna seen from an International Perspective. 1780–1855–1891. Its Architectural Setting and Museological Embedding, *Die Kaiserliche Gemäldegalerie in Wien und die Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums. Band II. Europäische Museumskulturen um 1800* (ed. Gudrun Swoboda), Wien – Köln – Weimar 2013, pp. 385–405.

⁴³ Za Nemčijo cf. e. g. Charlotte KLONK, Patterns of Attention. From Shop Windows to Gallery Rooms in Early Twentieth-Century Berlin, *Art History*, XXVIII/4, 2005, pp. 468–496.

le približno sliko o tem, kaj je v dveh dvoranah nove muzejske galerije pričakalo obiskovalca. Najbolj zanesljivo izhodišče za razumevanje videza samih prostorov in pa splošne razstavne strategije predstavljajo Mantuanijevi lastni opisi in opisi njegovih sodobnikov. Kot poudarja v uvodu svojega »kataloga«, sama postavitev ni ustrezala sodobnim načelom razstavljanja, saj je imel na voljo le dve razstavni dvorani – dve dodatni razstavni površini je Mantuani pridobil s postavitvijo pre-mične stene v eno od dvoran –,⁴⁴ zato je v želji, da bi obiskovalcem lahko predstavil čim več slik, te razobesil tudi izven za ogledovanje optimalne višine.⁴⁵ Da je bila prostorska stiska vzrok za odločitev, da se slike razobesijo tako, da »skoraj kršijo pravila o razstavljanju« (slike naj bi bile razobešene domala po vsej šestmetrski višini sten in zelo skupaj), je poudaril tudi Kobal v svojem daljšem prispevku. Kljub temu, izpostavlja v nadaljevanju, je treba razporeditev pohvaliti kot pregledno.⁴⁶ K temu sta brez dvoma prispevala tudi nevtralna, olivna barva sten⁴⁷ in pa zahodna osvetlitev, ki je skozi bele zavese pronicala v razstavno dvorano.

Vsaka slika je bila opremljena s podnapisno tablico s podatki o njenem avtorju – imenom in priimkom ter letnicama rojstva in smrti.⁴⁸ Pri tem je bilo avtorjevo osebno ime zapisano v nevtralni, latinski obliki, priimek pa v jeziku, usklajenem s časom, v katerem je ta živel in deloval. Če je skopost na tablicah navedenih podatkov povezana z omenjeno prostorsko stisko nove galerije, pa je Mantuani svojo odločitev glede uporabe jezika v podnapisih utemeljil s tedanjimi specifičnimi kulturno-političnimi razmerami, natančneje z večkulturnostjo oz. večjezičnostjo.⁴⁹ Rešitev, h kateri se je zatekel, naj bi bila po njegovem prepričanju usklajena s so-

⁴⁴ MANTUANI 1927, cit. n. 1, p. 11; DOSTAL 1914, cit. n. 25; KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁴⁵ MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 16.

⁴⁶ KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁴⁷ DOSTAL 1914, cit. n. 25; KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁴⁸ KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁴⁹ Prav ta večjezičnost oz. večkulturnost je do določene mere tudi v resnici dajala ton percepciji nove postavitve muzejske zbirke slik. To dobro ilustrira odziv na Kobalov članek, ki je izšel nekaj dni kasneje v prilogi časopisa *Grazer Tagblatt*. V njem anonimni avtor odprte »prave« umetnostne galerije v Ljubljani postavlja v kontekst Mantuanijevih prizadevanj, da bi iz deželnega muzeja naredil južnoslovanski nacionalni muzej. Glede muzejske zbirke slik izpostavlja, da naj bi večino likovnih del muzeju podarili nemški ljubitelji umetnosti, pa tudi preučevali naj bi jo nemški znanstveniki, poleg tega pa naj bi bil razvoj domače umetnosti kar najtesneje povezan z nemško. Skratka v Ljubljani bi radi nekateri na račun del nemških umetnikov vzpostavili slovensko nacionalno galerijo – *Eine Südslawische Kunstgalerie in Laibach, Deutsche Stimmen aus Krain, Triest und Küstenland. Beilage zu Nr. 111 des »Grazer Tagblattes«*, XXIV/30, 10. 5., 1914, p. 15. Deželni odbor je verjetno tudi na podlagi tega negativnega odziva v javnosti v svoji odredbi z dne 4. 7. 1914 odločil, da naj se imena slikarjev na podnapisnih tablicah pišejo v jeziku, v katerem je slikar signiral sliko; Arhiv NMS, akt št. 564/1914.

dobnimi razstavnimi načeli, uveljavljenimi zlasti v muzejih izven nemških dežel (oz. tam kjer »vladajo podobne razmere kot pri nas«).⁵⁰ Kobal je v zvezi s podnapisnimi tablicami posebej izpostavil, da te, dokler ne bo izšel spremljevalni katalog s podatki o lastništvu oz. donatorju posameznega razstavljenega dela, obiskovalcu galerije za prvo orientacijo povsem zadostujejo. Ker to posebej omenja, pa je moč sklepati, da je postavljalcu razstave štel v dobro tudi to, da je na podnapisnih tablicah ob nezanesljivih podatkih postavil vprašaj.⁵¹ Tovrstna omemba ne preseneča, saj je Mantuani kot razlog za organizacijo predogleda poudaril prav možnost razlage znanstvenih temeljev prenove muzejske zbirke slik in njene predstavitve.⁵² Prav znanstvena podlaga same izbire slik in predstavitve z njimi povezanih podatkov je bilo najbrž tisto, kar je v okviru predogleda izpostavil kot eno glavnih novosti.⁵³ Tako je v svojem članku tudi Dostal izpostavil, da je bil celoten namen prikazovanja zbirke slik znanstven.⁵⁴

Cilj razstave naj bi bil torej čim bolj ustrezno prikazati razvoj domače slikarske umetnosti in tuje vplive,⁵⁵ ki so bili pomembni zanj ter predstaviti domače pod-

⁵⁰ Podnapisne tablice in svojo odločitev glede njih omenja Mantuani v kontekstu tedanjih medkulturnih razmer na Kranjskem tudi v svoji »avtobiografiji«. V zvezi s tem omeni tudi pritožbo »enega uradnika deželnega zbora« in posledično zahtevo po popravilu, ki pa se je izkazala za neživljenjsko, zato so bile tablice več kot desetletje kasneje še vedno take, kot si jih je prvotno zamislil; MANTUANI 1927, cit. n. 1, pp. 11–12.

⁵¹ KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁵² Cf. obe zasnovi Mantuanijevega odziva z dne 6. in 7. 5. 1914 na dopis deželnega odbora – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1.

⁵³ Kar je bilo v resnici pomembno. Kobal zato v svojem krajšem prispevku poleg dopolnitve in nove postavitve zbirke izpostavi prav natančnejšo opredelitev posameznih del; KOBAL 1914a, cit. n. 26. O splošnem razvoju navajanja verodostojnih podatkov v podnapisnih tablicah in v katalogih umetnostnih razstav je pisal npr. Haskell – Francis HASKELL, *The Ephemeral Museum. Old Masters and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven – London 2000.

⁵⁴ DOSTAL 1914, cit. n. 25.

⁵⁵ S stališča sodobne umetnostnozgodovinske obravnave je uporaba izrazov domača umetnost in tuja umetnost oz. tuji vplivi problematična. Hkrati ne moremo mimo dejstva, da so izraze uporabljale predhodne generacije tako umetnostnih zgodovinarjev kot tudi drugih avtorjev, ki so pisali o starejši in sodobni likovni umetnosti. To velja tudi za Mantuanija ter oba dopisnika, ki ju je povabil na predogled nove postavitve muzejske zbirke slik. Dostal za oznako v novi galeriji predstavljene umetnostne produkcije v svojem prispevku dosledno uporablja izraz domača – tako govori o domači slikarski umetnosti, motivih, ki jih je domača dežela nudila slikarjem in domačih umetnikih, na katere pa naj bi pomembno vplivali tudi tuji umetniki. Po drugi strani Kobal sicer izrecno govori o kranjskem slikarstvu ter kranjskih slikarjih in njihovih delih, vendar je tudi pri njem, vsaj v daljšem prispevku, zelo pogosta uporaba pridevnika domač tako za umetnostno produkcijo v splošnem, kot tudi za posamezne avtorje in njihova dela. Natančna definicija pomenskega polja izraza domač v povezavi z umetnostno produkcijo predstavlja eno osrednjih točk nadaljnje raziskave muzejske zbirke slik. Za potrebe predstavitve Mantuanijeve predstavitve muzejske zbirke slik izraz uporabljam tako, ko so ga uporabljali posamezni pisci oz. tako, kot je smiselno za razumevanje njene razstavne strategije s stališča Mantuanija in njegovih sodobnikov.

pornike umetnosti ter motive, vezane na domače kraje.⁵⁶ Čeprav oba prva obiskovalca izpostavljata, da je bilo zaradi prostorske stiske muzejskim obiskovalcem moč predstaviti le njen del, pa hkrati oba poudarjata tudi, da razstava kljub temu ustrezno predstavlja razvoj domače likovne umetnosti od sredine 17. stoletja do sodobnosti.⁵⁷ Pri tem Dostal zgolj na kratko izpostavi, da je bil kriterij pri odločitvi, katere slike umestiti na razstavo, njihova kvaliteta, in da je sistematika same postavitve kompleksna. Razporeditev je bila namreč zasnovana po eni strani na podlagi kronološkega načela in v okviru opusov posameznih avtorjev, po drugi pa strani pa so bili predstavljeni tudi posamezni žanri. V okviru nove postavitve naj bi razstavljene slike ustrezno kontekstualiziralo tudi nekaj kipov.⁵⁸ Nekoliko bolj obširno o sami postavitvi spregovori Kobal, ki pravi, da je že na podlagi hitrega pogleda moč ugotoviti, da so razstavljene slike razporejene, kolikor je bilo to izvedljivo, »sistematično po svojem avtorju, slogovni usmeritvi in časovnem obdobju (v bistvu torej visi skupaj, kar spada skupaj)«. Temu pravilu se je postavljalec, nadaljuje, odpovedal le, kadar so to narekovale dimenzije posameznih razstavljenih del, njihovo barvno učinkovanje in ujemanje z najbližjo okolico ali tesno motivno ujemanje z drugimi razstavljenimi deli.⁵⁹

Natančna rekonstrukcija postavitve razstave je danes nemogoča. Katere slike so v resnici visele v razstavnih dvoranh XVIII in XVII, kamor so umestili novo galerijo, in kako so bile razporejene po posameznih stenah, lahko sklepamo le približno. Če izhajamo iz obeh Mantuanijevih prispevkov iz prve polovice 20. let, ki naj bi predstavljala tisti del načrtovanega kataloga zbirke slik, ki si jih je obiskovalec muzeja v resnici lahko ogledal, potem je bilo na ogled 165 del. Prvo delo, »dvodelna freska« s sredine 16. stoletja, je bilo razstavljeno že na hodniku pred vhodom v prvo razstavno dvorano (XVIII). V tej je bilo nato razstavljenih 56 slik iz obdobja med nekako sredino 17. in sredino 19. stoletja. V drugi dvorani (XVII), ki je bila predeljena s predelno steno, pa je bilo razstavljenih še 108 slik, nastalih v obdobju 19. in začetka 20. stoletja.⁶⁰ Samo razporeditev lahko nekoliko natančneje rekonstruiramo s primerjavo Mantuanijevega seznama z mlajšim

⁵⁶ DOSTAL 1914, cit. n. 25.

⁵⁷ DOSTAL 1914, cit. n. 25; KOBAL 1914a, cit. n. 26.

⁵⁸ DOSTAL 1914, cit. n. 25. Poleg teh kipov, ki jih je Mantuani umestil v novo muzejsko galerijo, je v kletnih prostorih muzeja organiziral tudi poseben prostor za lapidarij, v katerem so bili razstavljeni preostali mavčni odlitki, ki jih je hranil muzej; Arhiv NMS, akt št. 53/1915.

⁵⁹ KOBAL 1914d, cit. n. 26.

⁶⁰ MANTUANI 1923, cit. n. 29; MANTUANI 1925, cit. n. 29.

katalogom muzejske galerije, ki ga je za Malov *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani* iz leta 1931 prispeval France Stelè. Ta sicer omenja precej manjše število razstavljenih del, vendar pa njegova predstavitev muzejske galerije ni katalog, v katerem bi bila natančno in vsako posebej našteta vsa razstavljenega dela, pač pa nekakšen pregled muzejske zbirke, ki mu je kot uvod dodal še opis zgodovinskega razvoja likovne umetnosti. Zato po eni strani posebej izpostavlja le posamezna dela izbranih avtorjev, po drugi pa pogosto skupno navaja več del enega ali celo več avtorjev oz. omeni celo le posameznega avtorja ne pa tudi njegovega razstavljenega dela.⁶¹ Ker pa za omenjena dela navaja, v kateri dvorani in na kateri steni visijo, lahko njegov opis primerjamo z Mantuanijevim seznamom in pri tem vsaj okvirno dobimo občutek za prostorsko razporeditev muzejske galerije iz leta 1914.⁶² Vtis o razporeditvi razstavljenih del pa je nujno omejen. Ker izhaja iz seznama, je namreč linearen, podatkov o tem, kako so bile slike razporejene po stenah v vertikalni smeri, pa (zaenkrat) nimamo.

Ne glede na dejansko horizontalno in vertikalno razporeditev razstavljenih slik po posameznih stenah je iz Mantuanijevega seznama dovolj dobro razvidno, na podlagi kakšnih izhodišč je pripravljala prenovljeno predstavitev muzejske zbirke slik. Prvi temelj njegove razstavne strategije je brez dvoma kronološka razporeditev: obiskovalca je že na hodniku pred prvo razstavno dvorano pričakalo najstarejše delo, nato pa je z zaporednim ogledom slik, razobešenih v obeh razstavnih dvoranih, dobil pregled zgodovinskega razvoja likovne umetnosti. Kolikor se je dalo, glede na razpoložljivo površino sten in dimenzije posameznih razstavljenih del, ki jih je moral razporediti po njih, je Mantuani obiskovalcu predstavil opuse posameznih avtorjev kot celoto ali pa vsaj v zaključenih skupinah. Pri tem se je, zopet v mejah prostorskih danosti, opiral na drugo načelo svoje razstavne strategije – predstavitev posameznih žanrov. Te je predstavljal tako v okviru opusa posameznega avtorja kot tudi v smislu zaporednega predstavljanja primerov po-

⁶¹ France STELÈ, Likovna umetnost, *Vodnik po zbirkah Narodnega muzeja v Ljubljani. Kulturno zgodovinski del*, Ljubljana 1931, pp. 93–117.

⁶² Poleg razlike v obsežnosti in načinu podajanja podatkov o razstavljenih slikah med obema katalogoma je potrebno upoštevati še, da so razstavo zbirke slik iz leta 1914 v naslednjih letih dopolnjevali oz. spreminjali, predvsem pa da je v vmesnem času lahko prišlo do sprememb v atribuciji oz. določitvi motiva posameznih razstavljenih del. V uvodu svoje predstavitve Stelè tako izpostavi Mantuanijevo delo pri izboru, ureditvi in razstavi slikarskih del kot ključno za odprtje muzejske galerije. Obseg gradiva se je v naslednjih dvajsetih letih močno povečal; STELÈ 1931, cit. n. 61, p. 93. Ni pa Stelè izrecno pojasnil, ali je pri tem mislil zbirko ali dejansko razstavo, ki je po slabih dveh desetletjih še vedno zavzemala samo dve razstavni dvorani. Kakorkoli, na podlagi nekaterih del, ki jih kot razstavljenega v galeriji omenja Stelè, je jasno, da je tudi razstava doživela kar nekaj sprememb oz. dopolnitev.

sameznega žanra različnih avtorjev. Pri razporeditvi je očitno pazil tudi, da je skupaj razstavil slike, ki so bile vsebinsko povezane (npr. portreti družinskih članov, izvirna slika in njena kopija). Obe načeli razstavne strategije sta še posebno dobro uveljavljeni v prvi dvorani in v prvem predelu druge dvorane, kar je zaradi same narave zbirke oz. njenega nastanka ter ob upoštevanju splošnega kronološkega načela pri zasnovi celotne postavitve nekako logično. V drugem predelu so namreč prevladovala dela iz najnovejšega časa, kar pomeni, da je bila logika njihovega pridobivanja za muzej in umeščenosti v opus posameznega avtorja precej drugačna kot pri starejših slikah.

V kontekstu rekonstrukcije Mantuanijeve razstavne strategije pa ob analizi njegovega seznama naletimo še na eno zanimivost: če se je, kot rečeno, v prvi dvorani dokaj natančno držal kronološkega načela razstavljanja, se ta navidezno poruši pri zadnjih desetih slikah. Na podlagi primerjave s Steletovim vodnikom bi lahko sklepali, da je šlo za dela, najverjetneje razstavljena na eni sami steni, torej skupaj. Zato se postavi vprašanje logike tega odstopa od splošne strategije. Ob natančnem prebiranju posameznih Mantuanijevih kataloških opisov teh del se izkaže, da je šlo bodisi za dela tujih šol (npr. dunajske šole, beneško-istrske šole) bodisi za dela domačih avtorjev, ki pa so bile kopije izvirnikov tujih mojstrov (mdr. Rafaela, S. Del Piomba, C. Allorija). Med njimi je kar nekaj Langusovih kopij, ki pa ga Mantuani obiskovalcu z njegovimi izvirnimi deli predstavi šele v naslednji dvorani. Možna razlaga skupne postavitve teh slik se nakazuje v Dostalovem članku, za katerega se v primerjavi z obema Kobalovima zdi, da bolj natančno povzema tisto, kar je obema prvima obiskovalcema nove postavitve razlagal Mantuani. Kot že rečeno, v njem avtor izpostavi, da je njen namen poleg razvoja domače likovne umetnosti predstaviti tudi zanj pomembne tuje vplive in podpornike, ki so ga omogočili.⁶³ Mantuanijev cilj bi lahko bil torej na tej steni razstaviti bodisi dela tujih mojstrov, pri katerih so se navdihovali in učili domači slikarji, bodisi slike, ki jih je razumel kot odraz okusa tistih, ki so s svojim vplivom in naročili vplivali na razvoj domače umetnostne produkcije. Možna je seveda tudi združitev obeh ciljev. Potrditev za to razlago dobimo pri Mantuaniju, ki je v uvodu svojega seznama tudi na kratko opredelil muzejsko zbirko. Pri tem je poudaril, da so slike v njej raznovrstne in neenake kvalitete, njihovi avtorji so različnih narodnosti, izgotovljene pa so tudi v različnih slogih. Vendar pa zbirka prav s tem odraža realno sliko domačih razmer.⁶⁴ Zaradi specifičnih kulturno-

⁶³ DOSTAL 1914, cit. n. 25.

⁶⁴ MANTUANI 1923, cit. n. 29, p. 17.

-političnih razmer v starejših časih se je namreč likovna umetnost na naših tleh razvijala bolj ali manj v odvisnosti od splošnih zahodnoevropskih umetnostnih smernic, šele v najnovejšem obdobju pa se razmere v tem pogledu nekoliko izboljšujejo in prihaja do »samostojnih pojavov«. Razvoj domače umetnosti so tako v veliki meri oblikovali bodisi v tujini šolani domači umetniki bodisi tuji umetniki, ki so prihajali k nam. Kot pomembne za razvoj likovne umetnosti in estetskega okusa ne samo lastnikov, pač pa tudi najširših slojev prebivalstva, pa izrecno izpostavi tudi dela tujih mojstrov.⁶⁵

Ne glede na to, kako natančna je lahko primerjava med Mantuanijevim seznamom in Steletovim opisom ter posledično koliko teže sploh lahko imajo zaključki, do katerih ta primerjava pripelje, pa je za razumevanje narave in pomena razstave muzejske zbirke slik iz leta 1914 oz. natančneje razstavne strategije, na kateri je temeljila, vsekakor povedna primerjava še z enim vodnikom – Dežmanovim *Vodnikom po kranskem deželnem muzeju Rudolfinumu v Ljubljani* iz leta 1888.⁶⁶ Iz njega je razvidno, da so bile v obeh obravnavanih dvorinah slike razstavljene že pred Mantuanijevo reorganizacijo. Hkrati pa je jasno tudi, da so bile razstavljene deloma druge slike in, še bolj pomembno, na podlagi popolnoma drugačne razstavne strategije. V prvi dvorani, ki so jo takrat imenovali arhivska dvorana,⁶⁷ je tako na stenah viselo 18 slik, poleg tega pa si je bilo v njej moč ogledati še izbor na Kranjsko vezanih arhivalij, tiskov, risb, miniatur in drugih dokumentov, razstavljenih v štirih vitrinskih omarah.⁶⁸ V drugi dvorani je viselo na stenah še več slik – skupno si jih je na vseh štirih stenah dvorane obiskovalec lahko ogledal kar 63 –, tudi v tej dvorani pa je bilo poleg slik na ogled še drugo gradivo: v treh dolgih dvojnih pultnih omarah je obiskovalec lahko videl Lergtporerjevo reliefno upodobitev Gorenjskih Alp, zbirko zanimivih listin, redkih tiskov, vezanih na Ljubljano in Kranjsko ter tiskovine iz časa francoske okupacije našega ozemlja.⁶⁹

⁶⁵ MANTUANI 1923, cit. n. 29, pp. 16–17. Zanimivo je, da je bil prav do tega dela razstave nekoliko kritičen Kobal. Po njegovem mnenju namreč dela tujih mojstrov, ki so sicer res bili učitelji ali navdih za domače umetnike, ne spadajo v muzejsko galerijo in bi jih bilo potrebno umestiti v kulturnozgodovinsko zbirko muzeja. Po drugi strani pa naj bi v galerijo nedvomno spadala dela diletantov, v katerih so ti kopirali tuje mojstre in njihova dela; KOBAL 1914c, cit. n. 26.

⁶⁶ KARL DESCHMANN, *Führer durch das Krainische Landes-Museum Rudolfinum in Laibach*, Laibach 1888.

⁶⁷ Ime je sicer obdržala tudi še v času Mantuanijeve reorganizacije; KOBAL 1914c, cit. n. 26.

⁶⁸ DESCHMANN 1888, cit. n. 66, pp. 176–177.

⁶⁹ DESCHMANN 1888, cit. n. 66, pp. 172–176.

To spremembo, namreč da so bile slike prej razstavljene skupaj z drugimi predmeti in neurejeno, v svojih prispevkih omenjata tako Dostal kot Kobal.⁷⁰ Na videz se lahko s to ugotovitvijo strinjamo, vendar pa so vzroki za spremembo med umestitvijo slik v starejšo muzejsko postavitev in novo muzejsko galerijo veliko bolj temeljni kot zgolj želja po vpeljavi reda v muzejsko predstavitev. Čeprav je tudi Mantuani sam kot pomembno nalogo ne le v okviru reorganizacije posameznih muzejskih zbirk, pač pa tudi v povezavi s prenovo njihovih predstavitev izpostavljala sistematizacijo,⁷¹ gre namreč pri omenjeni spremembi za paradigmatški premik. Da ga bomo lahko razumeli v vsej njegovi globini, se najprej vrnimo k stari postavitvi. Tudi ta, za Dostala in Kobala morebiti res neurejena umestitev slik v obe dvorani, kjer so bile razstavljene skupaj z drugim gradivom, v resnici temelji na dobro premišljeni razstavni strategiji. Je pa po drugi strani res, da slike, umeščene vanjo, ne igrajo iste vloge kot slike v okviru nove galerije. V prvi dvorani je bilo med 18 razstavljenimi slikami 8 portretov avstrijskih regentov, poleg tega pa še 3 portreti drugih vladarjev. Poleg tega so bili tu razstavljani še portreti dostojanstvenikov cerkvenih ustanov na Kranjskem in pomembnih ljubljanskih meščanov ter zgodovinska alegorija *Ilirija oživiljena* in portreti treh otrok, udeležencev mirovnega slavlja v Ljubljani leta 1814. Če upoštevamo dejstvo, da je bilo v vitrinah razstavljeno pomembno arhivsko gradivo in publikacije, vezani na cerkveno zgodovino, kranjsko plemstvo, vojsko, sodstvo in javno upravo ter gradivo, vezano na slovenski jezik, poleg tega pa še pečati, novci, medalje in odlitki v mavcu, postane jasno, da so bile omenjene slike v muzejsko postavitev umeščene kot zgodovinski viri in ne kot umetnostna dela. Podobna ugotovitev velja tudi za drugo razstavno dvorano: relief za Kranjsko značilne gorske pokrajine ter dokumentarno gradivo, vezno na Kranjsko in njeno preteklost, razstavljene v oglednih omarah, so spremljale slike, ki so večinoma prikazovale vedutne motive s področja Kranjske in sosednjih dežel, portrete kranjskih mestnih in cerkvenih veljakov ter znanstvenikov. Tudi v tej dvorani slike s svojimi slogovnimi in motivnimi značilnostmi niso predstavljale zgodovinskega razvoja likovne umetnosti na Kranjskem, pač pa so prikazovale naravne in kulturne značilnosti domače Kranjske ter osebnosti, pomembne za njen politični, religiozni ter kulturni in znanstveni razvoj.

⁷⁰ DOSTAL 1914, cit. n. 25; KOBAL 1914a, cit. n. 26; KOBAL 1914c, cit. n. 26.

⁷¹ Mantuani sistematizacijo omeni v svojem neobjavljenem besedilu *Naš deželni muzej* kot temelj svojega programa reorganizacije muzeja (MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, pp. 8, 14), izpostavlja jo tudi v dopisu iz leta 1915, v katerem je poročal o stanju te reorganizacije – Arhiv NMS, akt št. 53/1915.

Če lahko razstavno strategijo stare postavitve razumemo kot zgodovinsko, pa je Mantuanijeva brez dvoma umetnostnozgodovinska.⁷² V okviru nove postavitve je v obe razstavni dvorani umestil izključno slike oz., sploh če upoštevamo še nekaj mavčnih odlitkov, ki jih je razpostavil ob posameznih stenah, umetnostna dela. Slike, ki jih je predstavil obiskovalcu, je skrbno izbral iz muzejske zbirke ter jih s premislekom razporedil po obeh prostorih. Na ta način je omogočil sistematičen in jasen pregled razvoja likovne umetnosti na domačih tleh. Z drugimi besedami, namesto v prostore, kjer bi ga pričakala predstavitev zgodovinskega razvoja Kranjske, je obiskovalec vstopil v galerijo. Čeprav ta ni bila niti vsebinsko niti prostorsko organizirana čisto tako, kot si je želel Mantuani, pa je tako za vedoželjne prebivalce Ljubljane kot tudi obiskovalce od drugod predstavljala bistveno, predvsem pa dolgo pričakovano novost. Kot je v svojem daljšem prispevku, v katerem je uvodoma ponovil celotno zgodovino prizadevanj za vzpostavitev umetnostne zbirke na Kranjskem iz svojih nekaj let starih prispevkov, poudaril Kobal, je bil že prvi vtis ob vstopu v s svetlobo obsijani dvorani XVII in XVIII »dobrodejen in je upravičil najboljša pričakovanja«.⁷³

Mantuani je pri načrtovanju nove postavitve poleg kronološkega načela upošteval še druga izhodišča modernega razstavljanja. Kot je pojasnil v svojem neobjavljenem besedilu *Naš deželni muzej*, v katerem je razložil svoje poglede na delovanje modernega muzeja, je eden njegovih najpomembnejših ciljev poučnost. To pa se da doseči le s primerno predstavitvijo muzejskih predmetov, ki sami zase ne morejo »govoriti«. Zato da spregovorijo, jih je treba bodisi pospremiti z bistvenimi podatki in drugimi zanimivimi informacijami bodisi jih je treba razstaviti v ustreznem kontekstu.⁷⁴ In prav to zadnje načelo lahko razumemo kot podlago za smiselno združevanje posameznih razstavljenih slik v novi galeriji ne le v okviru opusov (oz. njihovih delov) posameznih avtorjev, pač pa tudi v kontekstu predstavitve posameznih žanrov ali združevanja vsebinsko povezanih del. Če je linearnost

⁷² Da je Mantuani slike še vedno razumel ne zgolj kot umetnostnozgodovinske pač pa tudi kot zgodovinske virov, je razvidno iz njegovega neobjavljenega besedila *Naš deželni muzej*, v katerem pri razmišljanju o reorganizaciji muzejske zbirke slik poudarja, da pri zbiranju slik ni pomemben le avtor ali kvaliteta njegovih del, saj je slika tudi vir podatkov o krajini, značilnih stavbah, nošah, ... – MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, p. 19. Njegovo razumevanje likovnih del kot zgodovinskih virov je mogoče najbolj razvidno iz njegovega ekspozija o ustanovitvi ljubljanskega mestnega muzeja. V njem izpostavi, da stare slike ljubljanskega mesta predstavljajo zgodovinski vir za razumevanje poselitve na tem mestu, različna umetnostna dela pa umesti tudi med »dokaze o kulturnem razvoju mesta« – ARS, SI AS 934, Mantuani Josip, fasc. 10: Josip MANTUANI, *Expose o mestnem muzeju za Ljubljano*, 1929, pp. 3–4.

⁷³ KOBAL 1914c, cit. n. 26.

⁷⁴ MANTUANI 1912–1914, cit. n. 2, pp. 7, 11, 13.

Mantuanijevega seznama oteževalna okoliščina pri poskusu rekonstrukcije postavitve razstave slik, pa bi bila za obiskovalca muzejske galerije po drugi strani lahko v nekem smislu celo dobrodošla. Ko se je soočal z v več pasovih razporejenimi slikami, bi bil namreč prav seznam tisti, ki bi njegovo pozornost usmeril na smiselne skupine razstavljenih del ali celo priporočal vrstni red ogledovanja.

Ob koncu ostane še naloga poskusa umestitve Mantuanijeve razstavne strategije v širši kontekst splošnih trendov na področju muzejskega razstavljanja v začetku 20. stoletja. Mantuani je v različnih dokumentih, ki jih je kot ravnatelj naslavljal na različne inštanice, in v strokovnih besedilih večkrat izpostavil svoje poznavanje razmer v drugih evropskih muzejih. Tako je v enem od dokumentov iz leta 1918 poudaril, da je bil že v času svojega službovanja v cesarsko kraljevi dvorni knjižnici na Dunaju v stiku z drugimi dvornimi, univerzitetnimi, mestnimi in celo zasebnimi zbirkami, poleg tega pa je preučil delovanje vrste osrednjih in regionalnih muzejev tako v Avstriji kot tudi v tujini.⁷⁵ Ob svojih idejah za rešitev problema stiske z muzejskimi prostori je vedno znova omenjal ameriške muzeje oz. njihovo zasnovo,⁷⁶ ki se mu je zdela idealna za sodobni muzej. V svojem članku o domovinskem varstvu pa je kot primere skansna, pri katerih bi se morali zgledovati pri organizaciji tovrstnega muzeja v Ljubljani, omenjal tovrstne muzeje v Københavnu, Innsbrucku, Trebiču in Rožnovu.⁷⁷ Ti sklici na tuje muzejske ustanove ne zadostujejo niti za to, da bi bili v vseh primerih prepričani, za katere konkretne muzejske ustanove gre, niti za to, da bi vedeli, ali si jih je Mantuani uspel ogledati sam ali pa jih je poznal le preko literature.

Da bomo lahko kolikor toliko zadovoljivo odgovorili na to vprašanje, bo potrebno še veliko primerjalnega dela. Kot uvod v ta projekt se zdi najbolj smiselna uporaba (zaenkrat) edinega konkretnega namiga o tem, na kaj se je naslanjal pri svoji reorganizaciji muzejske zbirke slik in njeni novi postavitvi. V njegovi zapuščini so se ohranile tri zasnove za kartotečne liste, na katerih je očitno želel sistematizirati podatke, vezane na slike iz muzejske zbirke.⁷⁸ Z njih je razvidno dvojje: sami kartotečni listi dokazujejo, da je Mantuani po »odprtju«⁷⁸ nove postavitve muzejske zbirke slik v resnici nadaljeval njeno urejanje, hkrati pa podatki na vseh treh zasnovah nudijo tudi zanimive namige, pri kateri sočasni umetnostni zbirki oz. njeni posta-

⁷⁵ Mantuanijev koncept odgovora z dne 19.6.1918 na poziv deželnega odbora – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 41/47, mapa 1, p. 1.

⁷⁶ MANTUANI 1918, cit. n. 7, p. 6; Arhiv NMS, akt št. 330/1921.

⁷⁷ Josip MANTUANI, Domovinsko varstvo, *Čas*, VIII/2, 1914, p. 101.

⁷⁸ ARS, SI AS 934, Mantuani Josip, fasc. 4.

vitvi se je zgledoval Mantuani. Glede na zapise na hrbtni strani vseh treh zasnov lahko sklepamo, da je Mantuani prvo oblikoval 13. julija, drugo 3. avgusta, tretjo pa 17. avgusta 1914. Še bolj pomembni so podatki, ki jih je poleg datuma zapisal na drugi in tretji zasnovi. Drugo zasnovo naj bi priredil tako, da bi se jo dalo primerjati s »katalogom dunajske državne galerije«, tretjo pa naj bi poslal v pregled »kolegi Dörnhöfferju na Dunaj«. Ta mu je v zameno poslal vzorec svojih kartotečnih listov, za katere Mantuani ugotavlja, da se v večji meri ujemajo z njegovo lastno zasnovo, le razporeditev podatkov je nekoliko drugačna.

Ohranjena dokumentacija potrjuje ta vrstni red dogodkov in hkrati nekoliko natančneje osvetljuje Mantuanijevo delo, povezano z muzejsko zbirko slik. Kot je razvidno iz njegovega pisma Dörnhöfferju, se je že leta 1914 ukvarjal s pripravo kataloga muzejske zbirke. V okviru priprav je želel oblikovati tudi inventarni list, na podlagi katerega bi bilo mogoče »dovolj natančno identificirati posamezno delo iz zbirke«. Svojo zasnovo inventarnega lista je sicer oblikoval na podlagi potreb muzeja, hkrati pa se je želel o tem strokovnem vprašanju posvetovati z nekaterimi kolegi in začel naj bi prav z Dörnhöfferjem.⁷⁹ Skoraj istočasno kot Dörnhöfferju je pisal tudi Ladislavu Beneschu, čigar dela je nekaj let pred tem pridobil za muzejsko zbirko, njegovo upodobitev Triglava pa je uvrstil tudi na razstavo.⁸⁰ V pismu mu je razložil, da pripravlja katalog, za katerega potrebuje »zanesljive in avtentične podatke«, zato ga vljudno prosi za njegove rojstne podatke ter podatke o študiju in opusu. Te mu je Benesch tudi poslal.⁸¹ Odzval pa se je tudi Dörnhöffer, ki je Mantuaniju poslal primer inventarnega lista, ki ga je »uvedel v avstrijski državni galeriji«. Ob tem ga je prijazno opozoril še, da se je glede na njihovo prakso pokazala potreba po novi rubriki, ki pa je na priloženem primerku inventarnega lista še ni.⁸² Kako se je nato nadaljeval Mantuanijev načrt vpeljave inventarnih listov za muzejsko galerijo slik in ali se je obrnil še na kakšno drugo muzejsko ustanovo, na podlagi ohranjenega arhivskega gradiva trenutno ni mogoče rekonstruirati. Vendar pa na podlagi vsega skupaj vendarle lahko precej gotovo zaključimo, da se je Mantuani ne le pri načrtovanju reorganizacije muzejske zbirke, pač pa tudi zasnovi njene nove postavitve, vsaj deloma, oziral k ureditvi dve leti prej ustanovljene Avstrijske državne galerije.

⁷⁹ Arhiv NMS, akt. št. 655/1914.

⁸⁰ Cf. Katja MAHNIČ, Vključitev del Ladislava pl. Benescha v muzejsko zbirko slik Kranjskega deželnege muzeja, *Ars & Humanitas. Revija za umetnost in humanistiko*, VII/2, 2013, pp. 207–219.

⁸¹ Arhiv NMS, akt št. 659/1914.

⁸² Arhiv NMS, akt št. 668a/1914.

Ta povezava je logična tako z vsebinskega kot tudi čisto osebnega vidika. Začnimo s slednjim. Ko Mantuani direktorja avstrijske državne galerije Friedricha Dörnhöfferja imenuje kolega, to ni zgolj vljudnostna fraza, saj sta se osebno poznala.⁸³ Najverjetneje sta se spoznala že v času študija, saj sta približno istočasno študirala umetnostno zgodovino na dunajski univerzi pri Franzu Wickhoffu, kasneje pa sta svojo službeno pot oba začela v isti ustanovi, dunajski Dvorni biblioteki. Oba sta se zaposlila v grafični zbirki, ki jo je leta 1896 Dörnhöffer kot vodja tudi prevzel, Mantuani pa se je približno v istem času posvetil urejanju in popisu glasbenih rokopisov, kar je vodilo v ustanovitev samostojnega glasbenega oddelka, katerega vodenje je tudi prevzel. Leta 1909 sta se iz biblioteke oba preselila v muzejski ustanovi – Dörnhöffer je prevzel vodenje novoustanovljene Avstrijske državne galerije, Mantuani pa vodenje Deželnega muzeja za Kranjsko.⁸⁴ Oba sta takoj začela z reorganizacijo vsak svoje muzejske ustanove, pri čemer pa je bila galerija Dörnhöfferjeva edina naloga, Mantuani pa je poleg zbirke slik moral voditi tudi reorganizacijo ostalih muzejskih zbirk.

Mantuanijevo oziranje k Avstrijski državni galeriji pa se v kontekstu njegove lastne reorganizacije muzejske zbirke slik kaže kot logično tudi vsebinsko. Dunajska galerija je bila z imenom Moderna galerija leta 1903 ustanovljena kot odgovor na potrebo po vzpostavitvi državne zbirke sodobne avstrijske in tuje umetnosti, na katero so od preloma stoletja dalje opozarjali člani secesije. Vendar pa si je njen prvi ravnatelj Dörnhöffer zastavil precej širši cilj – vzpostavitev državne galerije, ki bi javnosti predstavljala neprekinjen razvoj avstrijske umetnosti od njenih začetkov do sedanjosti.⁸⁵ Njegov program, ki ga je leta 1910 poslal na pristojno

⁸³ Kakšna je bila narava njunega poznanstva, je na tej stopnji raziskave težko reči, je pa iz njune korespondence, v kateri Mantuani Dörnhöfferja sicer vika, a ga hkrati naslavlja precej manj formalno, kot je zanj običajno, jasno, da je šlo za odnos, ki je temeljil na osebnem znanstvu.

⁸⁴ Za osnovne biografske podatke o Dörnhöfferju in Mantuaniju cf. ustrezni gesli v spletni izdaji ÖBL (<http://www.biographien.ac.at>): Dörnhöffer, Friedrich (1865–1934), Kunsthistoriker in Mantuani, Josef (Josip) (1860–1933), Musikwissenschaftler und Kunsthistoriker. Za podrobnejše podatke o Mantuaniju cf. tudi Primož KURET, Mantuanijeva življenjska pot, *Mantuanijev zbornik. Simpozij ob 60. obletnici smrti* (ed. Edo Škulj), Ljubljana 1994, pp. 7–13; Jože KASTELIC, Josip Mantuani - ravnatelj Deželnega muzeja, *Mantuanijev zbornik. Simpozij ob 60. letnici smrti* (ed. Edo Škulj), Ljubljana 1994, pp. 75–86; Ana LAVRIČ – Blaž RESMAN, Josip Mantuani - starosta slovenskih umetnostnih zgodovinarjev, *Mantuanijev zbornik. Simpozij ob 60. letnici smrti* (ed. Edo Škulj), Ljubljana 1994, pp. 87–100; Gašper CERKOVNIK – Janez HÖFLER, Josip Mantuani: med umetnostno zgodovino in muzikologijo, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XLVIII, 2012, pp. 167–175; Gašper CERKOVNIK, Dr. Josip Mantuani kot ravnatelj Deželnega oz. Narodnega muzeja v Ljubljani ter okoliščine njegove upokojitve, *Argo. Časopis slovenskih muzejev*, LVI/1, 2013, pp. 26–37; MAHNIČ 2016, cit. n. 13.

⁸⁵ Hans AUERHAMMER, Die Österreichische Galerie, *Österreichs Museen stellen sich vor. Folge 2* (Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums; Die Österreichische Galerie, Graphische Sammlung Albertina, Gemäldegalerie der Akademie für Bildende Künste), Wien 1973, p. 30.

ministrstvo in ga je javno podprl tudi Max Dvořák, takrat še v vlogi generalnega konservatorja,⁸⁶ je bil sprejet in leta 1912 se je galerija preimenovala v Avstrijsko državno galerijo. Da je bila vzpostavitev javne galerije, ki bo skrbela za predstavitev razvoja avstrijske umetnosti, nujna tako s stališča splošnega razvoja muzejskih zbirk kot tudi njihovega razvoja v Avstriji, je istega leta v daljšem prispevku spet poudaril tudi Dvořák, ki je hkrati Dörnhöfferja izpostavil kot strokovnjaka, ki bo lahko, če se mu omogoči nekaj let strokovnega dela in vodenja, izpolnil to nalogo.⁸⁷ Tri leta kasneje, ko je Dörnhöffer že odšel v München, da bi prevzel vodenje Bavarske državne galerije, pa je Dvořák predstavil še njegov program. Tega naj bi Dörnhöffer oblikoval tako, da je odgovarjal posebnim razmeram v Avstriji in naj ne bi bil zgolj inačica programa vodilnih evropskih zbirk. Njegov cilj je bil predstaviti izoblikovanje in značaj nove avstrijske umetnosti. Da bi ga lahko dosegli, bi morali zbirko oblikovati na podlagi premišljenih kriterijev, predvsem pa združiti zbirko moderne umetnosti z deli iz starejših obdobij, saj bi le tako lahko predstavili tudi starejše razvojne tendence, ki so pripeljale do njenega nastanka. Dvořák je obžaloval, da je Dörnhöffer zapustil galerijo, hkrati pa poudaril, da je njegov program, ki ga je vsaj v grobem izpolnil, tako jasen in zanesljiv, da ga bodo lahko nadgrajevali njegovi nasledniki.⁸⁸

Ob jasnem zavedanju, da gre za dve zbirki, ki sta se v marsikaterem pogledu precej razlikovali – najpomembnejša razlika je že sama zgodovina vzpostavitve obeh –, hkrati pa ju je tako zaradi nadaljnje usode obeh kot tudi zaradi stanja z njima povezanega arhivskega gradiva tudi zelo težko rekonstruirati v točno določenem časovnem preseku, je njuna primerjava v muzeološkem kontekstu vendarle povedna. V obeh primerih je šlo za zbirki, ki sta se »na novo« vzpostavljali iz starejših zbirk, pri čemer je dunajska vsaj deloma nastala iz nekdanjih plemiških oz. cesarskih zbirk, ljubljanska pa je imela svoje začetke v »kulturnozgodovinski zbirki« deželnega muzeja, v primeru dunajske je šlo za samostojno umetnostno zbirko (galerijo), ljubljanska pa je bila le ena od muzejskih zbirk. Nalogo vzpostavitve, ureditve in javne predstavitve obeh zbirk sta leta 1909 prevzela umetnostna zgodovinarja, ki sta vsak v svojo ustanovo prišla z dolgoletnimi izkušnjami

⁸⁶ Max DVOŘÁK, Schaffung einer Österreichischen Staatsgalerie, *Mitteilungen der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historische Denkmale*, III/9, 1910, pp. 358–360.

⁸⁷ Max DVOŘÁK, Österreichische Staatsgalerie, *Neue Freie Presse. Morgenblatt*, 17050, 10. 2., 1912, pp. 1–2.

⁸⁸ DVOŘÁK 1915, cit. n. 42. Kot zanimivost naj izpostavimo, da je tudi Dörnhöfferjev naslednik Franz Martin Haberditzl v državno galerijo prišel iz grafične zbirke dvorne biblioteke, kar tudi Dvořák posebej izpostavi.

urejanja in vodenja dvornih zbirk. Kot umetnostna zgodovinarja sta vsak svojo zbirko zasnovala tako, da bi ta kar najbolje odražala nepretrgan razvoj domače likovne umetnosti – v primeru dunajske galerije je bilo jasno, da je bilo govora o avstrijski nacionalni umetnosti, Mantuani pa je v zvezi z muzejsko zbirko slik sprva, torej pred letom 1918, govoril izključno o domači, kasneje pa v posameznih primerih tudi o narodni oz. slovenski umetnosti. Oba sta si zato prizadevala tako za odkup kvalitetnih sodobnih del kot tudi popolnitev obeh zbirk z relevantnimi starejšimi deli.

Mantuani je po petih letih od prevzema naloge reorganizacije ljubljanskega muzeja del zbirke slik uspel predstaviti tudi javnosti. Pri tem se je skušal, kolikor so mu to omogočali prostorski, finančni in drugi pogoji, držati sodobnih muzeoloških smernic. Zato je za predstavitev zbirke slik izbral razstavno strategijo, za katero se je v sodobni strokovni literaturi uveljavilo poimenovanje umetnostnozgodovinska. Ta postavitev združuje kronološko načelo razporeditve in tematsko združevanje. Njen ideal, ki izhaja iz prepričanja, da mora vsako likovno delo delovati samostojno, je njihova postavitev v enojni niz na steni, ki mora biti nevtralne barve, v višini obiskovalčevih oči.⁸⁹ Po skoraj desetih letih nadaljnjega dela na zbirki in njeni predstavitvi je Mantuani izdal še katalog, pri katerem se je, zopet v mejah tistega, kar mu je bilo takrat omogočeno, tudi držal najnovejših strokovnih smernic. Vsako delo, ki ga je uvrstil v svoj »seznam«, je tako pospremil z naborom relevantnih umetnostnozgodovinskih podatkov.⁹⁰

Leta 1923 je Stanko Vurnik, takrat še študent umetnostne zgodovine, v svojem članku skušal povzeti bistvene rezultate zgodovinske razstave slik, ki jo je društvo Narodna galerija organiziralo leto prej. Članek je v kontekstu razprave o razstavi muzejske zbirke slik zanimiv vsaj iz dveh razlogov. Najprej zato, ker muzejsko zbirko oz. njeno predstavitev popolnoma prezre. O razstavi Narodne galerije tako govori kot o prvi razstavi, ki je predstavila slovensko slikarstvo v preteklosti. Vendar pa je Vurnikov članek zanimiv tudi zato, ker kot primerjavo ocenjevani razstavi uvede Jakopičevo razstavo iz leta 1910. Zanj pravi, da gre sicer res za prvi poskus retrospektivne razstave, torej za razstavo, ki je poleg sodobne likovne umetnosti

⁸⁹ Charlotte KLONK, Mounting Vision. Charles Eastlake and the National Gallery of London, *Art Bulletin*, LXXXII/2, 2000, pp. 331–347.

⁹⁰ Ob primerjavi Mantuanijevega seznama s katalogom takrat še Moderne galerije se jasno pokaže precejšnje, ne pa popolno ujemanje v naboru podatkov. Tudi takratna postavitev zbirke avstrijske moderne umetnosti je bila, kot je poudarjeno v uvodu kataloga, začasna, saj so lahko javnosti zaradi prostorske stiske predstavili le del zbirke. Pri izboru del in sami postavitvi pa so morali upoštevati številne zunanje razloge (velikost posameznih del in njihovo medsebojno delovanje, osvetlitev) – *Katalog der Modernen Galerie in Wien*, 2. Vermehrte Auflage, Wien 1904.

obiskovalcem predstavila tudi starejša dela, vendar pa naj bi bila zgolj »manifestacijska« in je bila urejena po »estetičnih načelih«, ni pa bila »znanstvena«. ⁹¹ Razmislek o tem, kaj je bil vzrok za neomembo muzejske razstave slik, bomo na tem mestu pustili ob strani. Vurnikov članek, skupaj s samim imenom razstave, o kateri je pisal – zgodovinska –, pa vsekakor dobro kaže, da so bile razstavne strategije muzejskih razstav v prvih desetletjih 20. stoletja tudi pri nas pomembna strokovna tema. In s predstavitvijo muzejske zbirke slik v dveh dvorinah takratnega deželnega muzeja je tudi Kranjska, če že ne čisto v izvedbi, pa vsekakor v ideji dobila svojo predstavitev slik, urejeno po načelih umetnostnozgodovinske razstavne strategije. Z drugimi besedami, sicer res v okviru muzeja, je dobila javno umetnostnozgodovinsko galerijo.

⁹¹ Stanko VURNIK, Po zgodovinski razstavi slovenskega slikarstva, *Ljubljanski zvon. Mesečnik za književnost in prosveto*, XLIII/4, 1923, pp. 193–194.

The Exhibition of the Collection of Paintings at the Carniolan Provincial Museum in 1914. An Attempt to Reconstruct Its Display Strategy and Significance

SUMMARY

Josip Mantuani founded his modernisation programme for the Carniolan Provincial Museum on his belief that the main mission of a modern museum is educational. In order for a museum to achieve this successfully, it was necessary to arrange and research its collections, and, above all, properly present them to the public. As Mantuani was fully aware already when writing his programme, this demanded an extensive increase in the museum's spatial capacities. Therefore in the very first year of his appointment as museum's director he began searching for the solution to this problem. From the very beginning he was considering two possibilities: an extension of the extant building and the construction of a new one. Both had their positive and negative aspects in terms of conception as well as of execution. During his fifteen years as the museum's director Mantuani did not see the expansion of the museum building. This does not mean that he abandoned his plan for its reorganisation and modernization though. On the contrary, until his very retirement he strived to complete and organize individual museum collections as well as modernize their presentation. In doing so he had to adapt to the spatial restrictions of the existing museum building. In practice this meant that he often had to decide between following the trends of modern museum practice and actual possibilities of their implementation.

The modernization of the museum painting collection and particularly the arrangement of museum gallery offer a fine example of the necessary compromise between Mantuani's ideas and their implementation. Through the systematic acquisition of new works of art and research he managed to improve the collection significantly in just a few years. In 1914 he also presented it in a modernized way. In doing so he attempted, as far as it was possible in view of spatial, financial, and other conditions, to keep to modern exhibitionary trends. For the presentation of the painting collection he therefore chose a display strategy known in the contemporary museological literature as art historical. This display simultaneously combines the arrangement of the exhibited paintings in accordance with chronological principle and their thematic joining. Its ideal layout, which stems from the belief that every work of art should be allowed to influence its beholder on its own, consists of paintings hung in a single row at the height of the beholder's eyes on a wall of a neutral colour. After nearly a decade of further work on the collection and its presentation Mantuani managed to publish a catalogue which he, again within the limits of what was possible at the time, also organized in accordance with the standards of the day. He thus presented each work of art, included in his "list", with a set of relevant art historical data.

With Mantuani's presentation of the museum painting collection in the two exhibition halls of the then provincial museum Carniola, if not completely in execution, then certainly in the idea, gained an exhibition of paintings organized according to the art historical display strategy. In other words: although it was within the museum, Carniola got its public art (history) gallery.

Avtorji / Authors

RED. PROF. DR. MATEJ KLEMENČIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
matej.klemencic@ff.uni-lj.si

DOC. DR. STANKO KOKOLE

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
SI-1000 Ljubljana
stanko.kokole@ff.uni-lj.si

DR. PRIMOŽ LAMPIČ

Muzej za arhitekturo in oblikovanje
Grad Fužine
Pot na Fužine 2
SI-1000 Ljubljana
primoz.lampic@mao.si

DOC. DR. KATJA MAHNIČ

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
katja.mahnic@ff.uni-lj.si

VALENTINA PAVLIČ

Oddelek za likovno pedagogiko
Pedagoška fakulteta Univerze v Ljubljani
Kardeljeva ploščad 16
SI-1000 Ljubljana
Valentina.Pavlic@pef.uni-lj.si

DOC. DR. ROBERT PESKAR

Zavod za varstvo kulturne dediščine Slovenije
Metelkova 4
SI-1000 Ljubljana
robert.peskar@zvks.si

MATEVŽ REMŠKAR

Rimska c. 11a
SI-1358 Log pri Brezovici
matevz.remskar@gmail.com

MAG. MARIJAN RUPERT

Zbirka rokopisov, redkih in starih tiskov
Narodna in univerzitetna knjižnica
Turjaška 1
SI-1000 Ljubljana
marijan.rupert@nuk.uni-lj.si

URŠKA SUHADOLC

Ulica Emila Adamiča 43
SI-1356 Dobrova
suhadolc_ursa@hotmail.com

AJDA ŠEME

Rakuševa ul. 12
SI-1000 Ljubljana
seme.ajda@gmail.com

DOC. DR. DAMIR TULIĆ

Odsjek za povijest umjetnosti
Filozofski fakultet Sveučilište u Rijeci
Slavka Krautzeka bb
HR-51000 Rijeka
dtulic@uniri.hr

SARA TURK

Oddelek za umetnostno zgodovino
Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
sara.turk@ff.uni-lj.si

Sinopsisi / Abstracts

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Robert PESKAR, Fragmenti gotskega ciborija iz Kranja

Ključne besede: ciborij, gotska arhitektura, »Knickrippenstern«, Peter iz Prachatic, stolnica sv. Vida v Pragi, stolnica sv. Štefana na Dunaju, cerkev Maria am Gestade na Dunaju, kamnosek Hans Krainer

Prispevek obravnava fragmente gotskega ciborija, najdene ob arheoloških raziskavah v župnijski cerkvi sv. Kancijana v Kranju leta 1984. Povezati jih je mogoče z gradbeno vne-
mo nekdanjega župnika Kolomana de Manswerd († 1434), umetnostno pa predvsem z du-
najsko arhitekturo in praškimi vplivi. Čeprav gre za skromne fragmente, je bilo mogoče
zanesljivo rekonstruirati prvotno obočno shemo ciborija, v nemški terminologiji znani
kot »Knickrippenstern«. Datacija ciborija okoli leta 1425 in razmeroma zgoden pojav
skorajda enake obočne sheme v zvoniku župnijske cerkve v Šentrupertu na Dolenjskem,
delo kamnosekov iz ptujskogorske delavnice iz časa okoli 1415–1425, bi lahko razrešila
tudi problem datacije oboka dunajske cerkve Maria am Gestade.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Robert PESKAR, Fragments of a Gothic Ciborium from Kranj

Keywords: canopy, gothic architecture, "Knickrippenstern", Peter from Prachatic, cathedral of St. Vitus in Prague, cathedral of St. Stephan in Vienna, church Maria am Gestade in Vienna, Hans Krainer, the stonemason

The article examines the fragments of a Gothic ciborium found in the course of archaeo-
logical research at the St Cantianus Parish Church in Kranj in 1984. The fragments can
be linked to the enthusiasm for construction of the former priest Koloman de Manswerd
(† 1434), while from an artistic standpoint they can be associated with Viennese archi-
tecture and influences from Prague. Even though the preserved fragments are scarce, it
was possible to reliably reconstruct the initial vault scheme of the ciborium, referred to
in German terminology as the Knickrippenstern. The ciborium's dating of around 1425
and the relatively early occurrence of a nearly identical vault scheme in the belfry of the
parish church in Šentrupert na Dolenjskem—the work of stonemasons from the Ptujška
Gora masons' guild from around 1415–1425, might also resolve the issue of dating the
vault at the Maria am Gestade Church in Vienna.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Matevž REMŠKAR, Poslikave v cerkvi sv. Marjete na Gradišču pri Lukovici in Mojster Kranjskega oltarja

Ključne besede: stensko slikarstvo, Gradiški mojster, Gradišče pri Lukovici, Mojster Kranjskega oltarja, Sv. Primož

Pred nekaj leti odkrite in restavrirane poslikave v cerkvi sv. Marjete na Gradišču pri Lu-
kovici kažejo močne vplive cikla pohoda in poklona iz cerkve sv. Primoža in Felicijana na
Sv. Primožu, vidne pa so tudi povezave s Kranjskim oltarjem in Tuhinjskima reliefoma.
Spoznanja, ki jih prinaša analiza poslikav na Gradišču, potrjujejo starejšo tezo, da lahko

Kranjski oltar in poslikave na Sv. Primožu pripišemo istemu mojstru ter slikarja identificiramo z mojstrom Vidom, čigar učenec bi lahko bil Gradiški mojster.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Matevž REMŠKAR, Murals in the Church of St. Margaret in Gradišče pri Lukovici and the Master of the Altar of Krainburg

Keywords: mural painting, Master of Gradišče, Gradišče pri Lukovici, Master of the Krainburg Altar, Sv. Primož

Revealed and restored a few years ago, the mural paintings in the church of St. Margaret in Gradišče pri Lukovici show the strong influences of the cycle of Journey and Adoration of the Magi in the church of St. Primus and Felician on Sv. Primož. Connections with the Krainburg Altar and Tuhinjski reliefs are also evident. The findings of the analysis of murals on Gradišče confirm the older thesis that the Master of the Krainburg Altar was also an author of the murals on Sv. Primož and can be identified with master Vid, whose student could be the Master of Gradišče.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Urška SUHADOLC, Dolničarjeva Curia Labacensis – načrt za prenovu ljubljanske mestne hiše po augsburškem zgledu

Ključne besede: Janez Gregor Dolničar, Ljubljana, Augsburg, Mathäus Sendel, viri, mestna hiša, Curia Labacensis Urbis Metropolis Ducatus Carnioliae, rokopis, 17. stoletje, Curia Augustanae Republicae

V rokopisu *Curia Labacensis Urbis Metropolis Duc[atus] Carnioliae* (Ljubljana, Semeniška knjižnica, Rkp. 12), napisanem okoli 1680, je nepodpisani avtor, kasneje identificiran kot Janez Gregor Dolničar, predstavil svojo vizijo za prezidavo ljubljanske mestne hiše. Čeprav je bil rokopis v slovenski strokovni literaturi večkrat omenjen, pa doslej še nihče ni opazil podobnosti med njim ter augsburško mestno hišo. Da podobnost med obema mestnima hišama ni zgolj naključna, nam pokaže primerjava Dolničarjeve *Curie* z vodičem po augsburški mestni hiši z naslovom *Curia Augustanae reipublicae*, ki ga je napisal Mathäus Sendel in je prvič izšel v Augsburgu leta 1657. Primerjava posameznih delov obeh besedil dokazuje, da Dolničar Sendlove *Curiae* očitno ni le poznal, ampak jo je s pridom uporabljal kot predlogo pri pisanju svoje.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Urška SUHADOLC, Dolničar's Curia Labacensis – a Plan for the Rebuilding of Ljubljana's Town Hall after Augsburg's Example

Keywords: Janez Gregor Dolničar, Ljubljana, 17th century, Augsburg, Mathäus Sendel, written sources, town hall, Curia Labacensis Urbis Metropolis Ducatus Carnioliae, manuscript, Curia Augustanae Republicae

In the manuscript *Curia Labacensis Urbis Metropolis Duc[atus] Carnioliae* (Ljubljana, Seminary Library, rkp. 12), written around 1680, an anonymous author, later identified as Janez Gregor Dolničar, put forward his vision for the rebuilding of Ljubljana's town hall. Although the manuscript itself has been mentioned in Slovene scientific literature several times, its similarity to Augsburg's town hall has not been noticed until now. Comparison

of Dolničar's *Curia to Curia Augustanae reipublicae* – a guide through Augsburg's town hall written by Mathäus Sendel and first published in 1657 – shows us that the resemblance is far from coincidental. Comparison of select excerpts proves that Dolničar not only knew of Sendel's book but used it extensively while writing his own.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Matej KLEMENČIČ, Oltarji križniške cerkve v Ljubljani: sodelovanje Marca Prodi in Antonia Beduzzi

Ključne besede: kiparstvo, arhitektura, oltarni nastavki, barok, križniški red, Ljubljana, Dunaj, Marco Prodi, Antonio Beduzzi

Trije oltarji v ljubljanski križevniški cerkvi so dokumentirano delo dunajskega kiparja in rezbarja Marca Prodi iz leta 1715. V članku je predstavljena teza, da takšne oltarne nastavke tipa »okvirnih oltarjev«, ki leta 1715 še niso bili uveljavljeni, ni mogel načrtovati malo znani in po umetnostnih sposobnostih verjetno skromni Marco Prodi, temveč nek drug umetnik iz dunajskih dvornih krogov. Na podlagi primerjav, še posebej oltarja v zasebni kapeli ene od naročnic ljubljanskih oltarjev, cesarice Amaliije Viljemine v samostanu salezijank na Dunaju, pa tudi na podlagi znanih osebnih povezav je kot avtor načrta ljubljanskih oltarjev predlagan Antonio Beduzzi, v prvi tretjini 18. stoletja eden od najpomembnejših dunajskih umetnikov, slikar, gledališki inženir in avtor številnih arhitekturnih projektov.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Matej KLEMENČIČ, The Altars of the Church of the Teutonic Order in Ljubljana: a Result of a Collaboration between Marco Prodi and Antonio Beduzzi?

Keywords: sculpture, architecture, altarpieces, baroque, Teutonic order, Ljubljana, Vienna, Marco Prodi, Antonio Beduzzi

Three altarpieces in the church of Teutonic Order in Ljubljana are a documented work of the little known Viennese sculptor and master of decorative carving Marco Prodi. In 1715 such frame-like altarpieces were not yet common in Vienna; therefore it is highly probable that some other, more experienced artist at the Viennese court planned them. Among possible comparisons the altarpiece in a private chapel in the Salesianerinnenkloster in Vienna stand out. It was commissioned, probably a few years after 1717, by Dowager Empress Amalia Wilhelmina, one of the three patronesses of the altars in Ljubljana, and was planned by Antonio Beduzzi. The article therefore suggests that Antonio Beduzzi draw the plans for the altars in Ljubljana while Prodi – who had worked alongside Beduzzi before – was entrusted the execution of the plans.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Sara TURK, Baročni oltarji v koprski stolnici in njihova provenienca

Ključne besede: Koper, koprška stolna cerkev, oltarna arhitektura, 17. stoletje, 18. stoletje, Alessandro Tremignon, Giorgio Massari, Gasparo Albertini, Giambattista Bettini

Koprsko stolno cerkev krasi devet oltarjev, ki so nastali med drugo polovico 17. in koncem 18. stoletja. Njihove različne provenience so posledica francoske okupacije Istre v začetku 19. stoletja, ko je na tem območju med letoma 1805 in 1806 prišlo do razpustitve večine cerkvenih ustanov in posledično do premikov cerkvene opreme. Pri tem je bila njena provenienca pogosto zabrisana. Na podlagi analize ohranjenih pisnih virov in obstoječih oltarjev lahko sedaj ugotovimo, da sta bila takrat v koprsko stolnico iz dominikanske cerkve prinesena današnja oltarja sv. Hieronima in sv. Barbare, iz servitske oltarja sv. Petra in Pavla ter sv. Križa, iz cerkve sv. Klare pa tabernakeljski oltar sv. Zakramenta. Od oltarjev, ki so v stolni cerkvi stali že pred prihodom nove opreme iz ukinjenih cerkva, pa so se ohranili oltar sv. Hieronima (1669–1670), delo beneškega arhitekta Alessandra Tremignona, danes poznan pod patronimijem Žalostne matere Božje, Massarijeva oltarja sv. Marka (1743–1749) in Brezmadežne (1748–1751; nekdanji oltar sv. Roka, zgornji del lesen iz 1806/1807) ter glavni oltar (1788–1790) piranskega kamnoseka Gaspara Albertinija.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Sara TURK, Baroque Altars in Koper Cathedral and Their Provenance

Keywords: Koper, Koper Cathedral, altar architecture, 17th century, 18th century, Alessandro Tremignon, Giorgio Massari, Gasparo Albertini, Giambattista Bettini

The marble altars in the Koper (Capodistria) cathedral were constructed between the second half of the 17th century and the end of the 18th century. Their heterogeneous provenance, which often remained unclear is a consequence of the French occupation that took place at the beginning of the 19th century. It resulted in the suppression of a large number of ecclesiastical institutions and the relocation of their furnishing to the cathedral and other still active churches in Koper. By analyzing historical records and altars present in the Koper cathedral, it was possible to determine their original location. The St. Jerome and St. Barbara altars were brought from the suppressed Dominican church, the altars of St. Peter and Paul and of the St. Cross came from the Servite Church, while the tabernacle altar of the Blessed Sacrament was brought to cathedral from the Church of St. Clare. The other remaining altars were originally planned and erected for the Koper cathedral before the arrival of the new equipment from the suppressed churches. The two altars of St. Mark (1743–1749) and of the Immaculate Conception (1748–1751, previously St. Roch, upper structure is wood, 1806/1807) were designed by Venetian architect Giorgio Massari, the former altar of St. Jerome (1669–1670), today known as the altar of Pietà, was designed by Alessandro Tremignon, and the main altar was constructed by Gasparo Albertini (1788–1790).

Damir TULIČ, Ponovno odkriti kardinal: delo Antonia Gaia za nekdanjo opatijo v Buscu

Ključne besede: Antonio Gai, kardinal Angelo Maria Querini, marmorna busta, beneško kiparstvo, 18. stoletje, Benetke

V bogatem opusu kiparja Antonia Gaia (Benetke, 1686–1769) je danes znanih le nekaj portretnih bust. Tommaso Temanza v svojem *Zibaldonu* med Gaievimi deli omenja tudi busto kardinala Angela Marie Querinija za benediktinsko opatijo Sant'Andrea di Busco, ki je nekoč stala med Oderzom in Ponte di Piave. Konec 18. stoletja je bil samostan ukinjen, njegova oprema razpršena, nekdanji kompleks s cerkvijo pa porušen. Na tem mestu so leta 1874 zgradili majhno kapelico, v njej pa je danes busta kardinala Querinija z originalnim spominskim napisom iz leta 1740. V članku je busta identificirana z busto, omenjeno v rokopisu Tommasa Temanze, in umeščena v Gaiev opus. Predpostavimo lahko, da je kipar za njeno izdelavo uporabil katero izmed grafičnih predlog z upodobitvijo prelata, morda prav tisto iz Musea Correr, ki jo izdelal Marco Alvise Pitteri. V leto 1740 datirana busta kardinala Querinija predstavlja pomembno dopolnitev Gaievega opusa portretnih bust.

Damir TULIČ, A Cardinal Rediscovered: the Sculpture of Antonio Gai for the Ex-Benedictine Abbey of Busco

Keywords: Antonio Gai, Cardinal Angelo Maria Querini, marble bust, Venetian sculpture, 18th century, Venice

In the rich oeuvre of sculptor Antonio Gai (Venice, 1686 – 1769) there are few portrait busts. Tomaso Temanza, in his *Zibaldon*, compiled in the 18th century, writes that Gai made a portrait bust of Cardinal Angelo Maria Querini for the Benedictine Abbey of Saint Andrew, which once stood between Oderzo and Ponte di Piave. At the end of the 18th century the Abby was abolished, its goods were scattered, and the convent with the church was demolished. In 1874 a small chapel was built on the site of the former Abbey. The marble bust of cardinal Querini with the commemorative inscription dating it in 1740 was then placed on the left wall of the small building. In this article the lost bust of Cardinal Angelo Maria Querini by Antonio Gai, mentioned in Temanza's manuscript, is recognised as the one situated in the chapel dating to the 19th century. For this sculpture Gai used one of the many existing prints representing cardinal Querini. He might have used the print by Marco Alvise Pitteri, since one of its copies is kept in the Museo Correr in Venice. The bust of cardinal Querini, dating to 1740, is an important contribution to the portrait catalogue by Antonio Gai.

Valentina PAVLIČ, Jožef Straub in problem avtorstva velikega oltarja v cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici

Ključne besede: Jožef Straub, Jožef Holzinger, cerkev sv. Jožefa, Slovenska Bistrica, Zlata, baročni oltar, 18. stoletje, pozni opus

V prispevku je obravnavan veliki oltar v podružnični in romarski cerkvi sv. Jožefa v Slovenski Bistrici. Avtorica zanika sprejeto datacijo oltarja v leto 1757/58 ter avtorstvo Jo-

žefa Holzingerja, kakor ju je predlagal Sergej Vrišer. Slogovna analiza in primerjave z dokumentiranimi in atribuiranimi deli obeh kiparjev, kakor tudi arhivski podatki, kažejo, da je avtor oltarja (in kipov) Jožef Straub. Oltar tako predstavlja (poleg kipov v župnijski cerkvi v Zlatarju) njegovo poslednje delo ter osvetljuje problematiko njegovega nasledstva – sodelovanje s kiparjem Jožefom Holzingerjem.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Valentina PAVLIČ, Joseph Straub and the Question of the Authorship of the High Altar in Saint Joseph Church in Slovenska Bistrica

Keywords: Joseph Straub, Joseph Holzinger, St. Joseph Church, Slovenska Bistrica, Zlatar, baroque altar, 18th century, late works

This article presents the high altar at the Church of Saint Joseph in Slovenska Bistrica. Its dating at 1757/58 and Jožef Holzinger's authorship – as suggested by Sergej Vrišer – have been accepted among art historians. The article, on contrary, argues for Joseph Straub's authorship on the basis of style analysis and comparisons with documented and attributed works by both sculptors. The archive sources were also taken into the consideration. The altar is Joseph Straub's last work (beside the sculptures for parish church in Zlatar, Croatia) and thus sheds new light on the question of Joseph Straub's succession – his collaboration with Joseph Holzinger.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Katja MAHNIČ, Razstava zbirke slik v Kranjskem deželnem muzeju 1914. Poskus rekonstrukcije razstavne strategije in njenega pomena

Ključne besede: Josip Mantuani, deželni muzej za Kranjsko, zbirka slik, razstava, razstavna strategija, muzeologija

Program reorganizacije Deželnega muzeja za Kranjsko je Josip Mantuani zasnoval na temelju svojega prepričanja, da je glavno poslanstvo modernega muzeja izobraževanje. Da bi mu muzej lahko uspešno sledil, je bilo treba urediti in raziskati njegove zbirke, predvsem pa ustrezno predstaviti javnosti. Ena od muzejskih zbirk, s katero se je posebej ukvarjal Mantuani, je bila zbirka slik. Na podlagi sistematičnega dopolnjevanja in raziskovanja mu je že v nekaj letih uspelo okrepiti zbirko, leta 1914 pa jo je v novi postavitvi predstavil tudi javnosti. Glede na rekonstrukcijo uporabljene razstavne strategije je šlo za prvo umetnostnozgodovinsko galerijo na Kranjskem.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Katja MAHNIČ, The Exhibition of the Collection of Paintings at the Carniolan Provincial Museum in 1914. An Attempt to Reconstruct Its Display Strategy and Significance

Keywords: Josip Mantuani, Carniolan Provincial Museum, painting collection, exhibition, display strategy, museology

Josip Mantuani founded his modernisation programme for the Carniolan Provincial Museum on his belief that the main mission of a modern museum is educational. In order for museum to achieve it successfully, it is necessary to arrange and research its

collections and, above all, properly present them to the public. One of the museum collections Mantuani was particularly concerned with was the painting collection. Based on systematic acquisition of new works of art and research he managed to significantly improve the collection in just a few years. In 1914 he also presented it in a modernized way. Based on the reconstruction of the display strategy he used this was the first Art History Gallery in Carniola.

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Stanko KOKOLE, Vojeslav Molè in začetki umetnostnozgodovinskega študija grško-rimske antike na Univerzi v Ljubljani – I. del

Ključne besede: Vojeslav Molè, Univerza v Ljubljani, umetnostna zgodovina, klasična arheologija, zgodovina antičnih študijev

Vojeslav (oz. Wojsław) Molè (1886–1973) – ugledni slovenski in poljski umetnostni zgodovinar, ki je promoviral na dunajski univerzi leta 1912 – je kmalu po koncu prve svetovne vojne postal eden izmed prvih predavateljev klasične arheologije in bizantinske umetnostne zgodovine na novonastali Univerzi v Ljubljani (ustanovljeni leta 1919). Poleg kratke predstavitve njegove uspešne akademske kariere in opozorila na ključna objavljena dela se pričujoča razprava osredotoča na doslej odkrita pričevanja o vsebini Moletovih pionirskih predavanj in seminarjev, ki jih je med letoma 1920 in 1925 izvedel v Ljubljani še pred svojim odhodom na slovito Jagelonsko univerzo v Krakovu, kjer je bil zaposlen kot redni profesor od leta 1926 do leta 1939 (ter nato ponovno med letoma 1945 in 1960).

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Stanko KOKOLE, Vojeslav Molè and the Earliest Courses in Graeco-Roman Art at the University of Ljubljana – Part I

Keywords: Vojeslav Molè, University of Ljubljana, Art History, Classical Archaeology, History of Classical Studies

In the aftermath of the First World War Vojeslav (or Wojsław) Molè (1886–1973) – an outstanding Slovenian and Polish art historian, who received his PhD from the University of Vienna in 1912 – became one of the first teachers of Classical archaeology and Byzantine art history at the then fledgling University of Ljubljana (founded in 1919). In addition to briefly outlining his distinguished academic career and impressive publication record, this article places particular emphasis on the hitherto uncovered evidence regarding the content of Molè's pioneering lectures and seminars given between 1920 and 1925, that is prior to his departure from Ljubljana for the renowned Jagiellonian University in Cracow, where he subsequently taught as full professor from 1926 to 1939 (and again between 1945 and 1960).

1.01 IZVIRNI ZNANSTVENI ČLANEK

Ajda ŠEME, Program Narodne galerije ob štirideseti obletnici Komunistične partije Jugoslavije leta 1959 – začetek načrtne pedagoške dejavnosti?

Ključne besede: Umetnostna vzgoja, Narodna galerija, Komunistična partija Jugoslavije, pedagoški programi, potujoča razstava reprodukcij, kustos pedagog

V letu 1959 je Komunistična partija Jugoslavije obeležila štirideseto leto delovanja. V sodelovanju z različnimi ustanovami so želeli skozi celo slavnostno leto po vseh republikah pripraviti dogodke, s katerimi bi državljane seznanjali z revolucionarnim bojem KPJ. V Narodni galeriji so se v ta namen odločili organizirati potujočo razstavo reprodukcij umetnin iz stalne zbirke, ki je v slavnostnem letu potovala po ljubljanskih osnovnih in srednjih šolah. Pri tem za ravnatelja Karla Dobido ni bilo glavno vodilo upoštevanje političnih smernic, temveč ideja o muzejih in galerijah kot izobraževalnih ustanovah.

1.01 ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

Ajda ŠEME, The National Gallery of Slovenia and Its 1959 Program Dedicated to the 40th Anniversary of the Communist Party of Yugoslavia – the Beginning of Planned Educational Activity?

Keywords: Art education, the National gallery of Slovenia, the Communist party of Yugoslavia, pedagogical programs, travelling exhibition of art reproductions, curator-educator

The Communist party of Yugoslavia (KPJ) celebrated its 40th anniversary in 1959. Their plan was to cooperate with various institutions and hold nationwide events that would remind the citizens of the KPJ's revolutionary fight for the entire commemorative year. The National Gallery of Slovenia decided to organize a travelling exhibition of art reproductions from its permanent collection, which was hosted in primary and secondary schools of Ljubljana. In doing so, the Gallery's director Karel Dobida was not motivated by politics, but rather by his idea to transform museums and galleries into educational institutions.
