

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 nadgrajuje 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 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 postavitvev, 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-

postavitvijo 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 zagovor z dne 16. 5. 1914 – NUK, Glasbena zbirka, inv. št. 4/47, mapa 1.

²⁵ Josip DOSTAL, *Novourejena zbirka slik v Rudolfinumumu, 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, kratak 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 ustrežnejšo 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 upodabljalno 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 premične 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 neživiljenjsko, 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 naštetá vsa razstavljená 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 pripravljá 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 dvoranah, 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 razstavljená 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 kranjskem deželnem muzeju Rudolfinumu v Ljubljani* iz leta 1888.⁶⁶ Iz njega je razvidno, da so bile v obeh obravnavanih dvoranah 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 Lergertporerjevo 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 postavitvev 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 paradigmatični 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 razstavnih 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 razstavljeni še portreti dostojanstvenikov cerkvenih ustanov na Kranjskem in pomembnih ljubljanskih meščanov ter zgodovinska alegorija *Ilirija oživiljena* in portreti treh otrok, udeležencev mirovnega slavja 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 vire, 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 inštanace, 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 Köbenhavnu, 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 vpeljuje 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 deželne 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 preišljenih 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.