

presenetljivo ceno. Nenehna zaposlenost marsikdaj odseva iz njegovih platen, saj je kvaliteta očitno trpela. Nema lokrat je bil prisiljen, da je naročila, predvsem manj zahtevna, prepuščal svoji delavnici. Na nekaterih kompozicijah je vloga pomočnikov jasno vidna, zato je bilo posebej dobrodošlo, da je bila ustrezna pozornost namenjena slikarjevim poslednjim delom (*Umirajoča Kleopatra*, Genova).

Ob otvoritvi razstave so organizatorji obljubljali poleg kataloga oljnih podob tudi poseben katalog risb, ki pa do zaprtja razstave v Bologni še ni izšel. V katalogu, ki mu je kritičen uvod napisal Andrea Emiliani, je Diane de Grazia osvetlila aspekt Guercinovnega ustvarjanja, ki je bil na razstavi zanemarjen, saj gre za freske, ki jih je tehnično zahtevno prezentirati. Ob pomoči Toma Henryja je posamezne podobe predstavil Denis Mahon, osrednje besedilo kataloga, ki obravnava posamezne faze Guercinovnega slikarskega razvoja, pa je revidirana verzija kataloga iz leta 1968. (V slednjem je objavljen zanimiv in tehten uvod Cesara Gnuđija.) Prisco Bagni in Fausto Gozzi sta prispevala biografije in katalog članov delavnice. Katalog na petsto šestih straneh je izdala Nuova Alfa v Bologni.

Čeprav razstava Guercinovit del v primerjavi s tisto pred triindvajsetimi leti ne prinaša radikalnih sprememb vrednotenja in tudi ne interpretacije, pomembno razširja naše vedenje o slikarjevem opusu. Ponuja priložnost, da ponovno ocenimo njegove slikarske in ustvarjalne sposobnosti. Nedvomno gre za velik talent, saj je bil slikar takorekoč samouk, ki se ni učil v nobeni od znanih slikarskih delavnic tistega časa, svoje znanje in sposobnost pa je širil in nadgrajeval z nenehnim študijem in analizo del svojih predhodnikov in sodobnikov.

Marjana Lipoglavšek

*FURNITURE HISTORY: THE JOURNAL OF THE FURNITURE HISTORY SOCIETY.* London: Victoria & Albert Museum, XXVII, 1991.

Društvo za preučevanje zgodovine pohištva s sedežem v Victoria & Albert Museumu v Londonu, ki je eden najpomembnejših svetovnih muzejev za umetno obrt, je bilo ustanovljeno leta 1964 in združuje poleg angleških še druge evropske in neevropske preučevalce in ljubitelje pohištvene umetnosti.

Lanska številka znanstvene revije *Furniture History Journal*, ki jo izdaja društvo, je posvečena nemškemu in avstrijskemu pohištvu in notranji opremini in je zato ne le metodološko, ampak tudi primerjalno izredno zanimiva za zgodovinarja pohištvene umetnosti v Sloveniji. Previde je oskrbel neutrudni urednik dr. Simon Jervis. Ob tekstih so objavljene številne reprodukcije obravnavanega pohištva in fotografije predvojnih interiorov ter skic in predlog, po katerih je pohištvo nastajalo.

Poučno je, da so se znana nemška in avstrijska imena v zgodovini pohištva in notranje opreme ob uporabi klasičnih umetnostnozgodovinskih metod, zlasti formalne in stilne analize, po vrsti oprla predvsem na raziskave ohranjenega arhivskega gradiva. Tako kot arhivsko gradivo v skromnejših slovenskih razmerah je bilo tudi nemško v velikih vojnah našega stoletja delno uničeno in je zato nujno pomanjkljivo, vendar še vedno predstavlja temeljni vir, iz katerega poleg drugih zgodovinskih ved črpata tudi umetnostna in kulturna zgodovina.

Članke je mogoče opredeliti v dve skupini. Gre bodisi za kulturnozgodovinsko obarvane analize notranje opreme razkošnih rezidenc visokega plemstva ali pa se razprave lotevajo umetnostnozgodovinske problematike opredeljevanja mejnih slogov v pohištveni umetnosti. Obravnavano je pohištvo od baroka do secesije, težišče pa je na pohištvu iz 19. stoletja, ki je bilo doslej zaradi svojega polindustrijskega nastanka in posnemanja starejših slogov spregledano ali celo prezirano. S časovnim odklikom pa tudi pohištvo in

notranja oprema historizma postajata privlačnejša.

Daniëlle Kisluk-Grosheide v prispevku »Skupina augsburških zrcal iz zgodnjega 18. stoletja« predstavlja osem baročnih, ornamentalno brušenih in z dragocenimi gradivi dopolnjenih zrcal iz južnonemškega gradu Weikersheim in dve iz newyorškega Metropolitanskega umetnostnega muzeja oziroma Severnočeškega muzeja v Liberu. Avtorica je skušala rešiti uganke identificiranja izdelovalcev in posredovalcev teh in drugih razkošnih predmetov, ki so bili del grajskih oprem. Pokazalo se je, da so obstajale številne komisijske in trgovske vezi med obrtniški delavnicami v mestih na eni strani in med mojstri, ki so bili stalno zaposleni na gradu in niso bili odvisni od ozkih cehovskih pravil, a so bili tesno navezani le na svojega plemiškega naročnika na drugi strani.

Prispevek Hansa-Petra Trenchla z naslovom »Kako je würzburški mizar Carl Maximilian Mattern postal mojster« na podlagi arhivskih virov opisuje okoliščine, ki so tega izjemno nadarjenega in pozneje slavnega mizarja v tridesetih letih 18. stoletja pripeljale v umetnostno živahni Würzburg in težave, ki jih je Mattern imel, ko se je hotel vključiti v mizarjski ceh.

Tudi članek Sigrid Sangl z naslovom »Spindler?« najprej odkriva nove zgodovinske podatke o slavni mizarjski družini Spindlerjev, ki je v sredi in v drugi polovici 18. stoletja delovala po srednji Nemčiji, zlasti na dvoru velike podpornice umetnosti mejne grofice Wilhelmine v Bayreuthu. Ko se je vojska obrtnikov in umetnikov po grofici smrti znašla na cesti, sta se brata Johann Friedrich in Heinrich Wilhelm Spindler preselila na cvetoč dvor Friderika Velikega v Potsdam. Tam je v sodelovanju s kiparjem in izdelovalcem pozlačenega bronastega okovja Kamblyja nastala vrsta predalnikov, ki predstavljajo enega izmed vrhov po francoskih vzorih oblikovanega in okrašenega rokokojskega pohištva. Razen cvetlične motivike so Spindlerji, sledeč grafičnim predlogom, ki so po vsej Evropi širile flamsko žanrsko slikarstvo 17. stoletja, uporabljali za krašenje svojega po-

hištva tudi lovske, pastoralne ali »kitajske« prizore, antične razvaline, vodomete in druge podobne baročne motive. Vsi ti motivi so bili oblikovani iz furnirja iz ebenovine, oljčnega in rožnega lesa ter domače cedrovine, ki so jim pri najrazkošnejših kosih dodali še vložke iz biserne matice, želvovine ali slonovine.

Gisela Masching v članku z naslovom »Priprave na obisk mejnega grofa Ansbškega v dvorcu Seehof za binkošti leta 1775« sledi preureditvenim gradbenim posegom in z njimi povezani prenovljeni opremi prostorov dvorca Seehof, dokumentiranim v Državnem arhivu v Bambergu. Obisk protestantskega ansbškega mejnega grofa Alexandra pri katoliškem knezoškofu Adamu Friedrichu von Seinsheimu je bil izjemnega pomena za utrjevanje verske tolerance na Frankovskem; temu visokemu obisku in z njim povezanemu dvornemu ceremonialu primerno je moral biti двореc tudi pripravljen in okrašen. Ko se je bavarska vlada pred leti lotila obnovitvenih del na dvorcu, se je lotila tudi podrobne analize prvotnih inventarjev in drugega arhivskega gradiva in začela sta se zbiranje in odkup ohranjene prvotne opreme.

Ulrich Leben v naslednjem prispevku poroča o pohištvu, ki ga je pariški mizar Bernard Molitor med letoma 1790 in 1803 izdelal za vojvodo de Choiseul Praslina. Ta plemiška družina, ki je bila že zgodaj naklonjena novemu režimu in pozneje Napoleonu, je v času, v katerem so bila življenja malo vredna in je posest hitro menjavala lastnike, znala svoje premoženje obdržati in ga celo pomnožiti. Mizar Molitor, ki je imel svojo delavnico v bližini Praslinove mestne palače na Rue de Grenelle, je prav v tem razburkanem času za razne družinske člane izdelal vrsto klasicističnih kosov pohištva, od katerih je z gotovostjo identificirana garnitura treh predalnikov, dveh sekretarjev in konzolne mize. Vsi kosi so izdelani iz ebenovine in lakirani. Tako pariško pohištvo, ki je bilo izdelano že popolnoma v duhu drugega antičnega preporeda okrog leta 1800, je postalo vzor srednjeevropskim mizarjem, ki so opremljali najodličnejše palače svojih dežel v t. i. empirskem slogu. V meščanski preobleki pa ta slog

tudi pri nas še enkrat srečamo v zadnji četrtini 19. stoletja.

Georg Himmelheber v članku »Med Ludvikom XVI. in bidermajerjem« govori o izpitnem izdelku, ki ga je moral v začetku 19. stoletja v Regensburgu narediti mizarjski pomočnik, če je hotel postati mojster. V mestnem arhivu je ohranjena natančna, leta 1807 datirana risba predpisanega sekreterja s polkrožno zaprtim osrednjim pisalnim delom, v zbirki Thurn in Taxis v Regensburgu pa sekreter, ki natanko ustreza tej predlogi. V nasprotju s slokimi shrambnimi pohištvenimi kosi v slogu Ludvika XVI., ki je prevladoval dvajset let prej, je ta sekreter bolj čokat, vendar je še vedno jasno arhitekturno členjen. Ta pohištveni kos jemlje avtor za izhodišče razmišljanja o natančnejši opredelitvi sloga, v katerem je bilo večinoma narejeno nemško plemiško in meščansko pohištvo v času, ko se je kitasti slog, ki je nemška in avstrijska različica sloga Ludvika XVI., že izpel, bidermajer pa še ni začel svojega zmagovalnega pohoda. Okrog leta 1800 je v cesarskih palačah vladal bahav in veličasten empirski slog. Vsak pohištveni kos je bil arhitektura v malem, masivne plastično izdelane pozlačene bronaste figure pa bi lahko pogosto uvrstili kar med samostojne kiparske umetnine. Ta slog z vso svojo grandioznostjo in drago izdelavo ni bil primeren za manjše in skromneje opremljene stanovanjske prostore meščanskih hiš. V njih se je uveljavil slog, ki ima po eni strani še nekatere lastnosti kitastega sloga zadnje četrtine 18. stoletja, a se že spogleduje z bidermajerjem.

Rosemarie Stratmann-Döhler piše o pohištvi iz badenske nadvojvodine, zlasti iz Schwetzingena in z gradu v Karlsruheju, nastalem potem, ko je leta 1811 zavladal nadvojvoda Karl. Ti v mahagonijev in češnjev furnir oblečeni sekreterji, komode, sedežne garniture in ogledala slogovno ustrezajo francoskemu directoirju in zgodnjemu empirju in so narejeni v tradiciji Davida Roentgena iz Neuwieda. Znamenita neuwiedska delavnica je že sredi 18. stoletja izdelovala pohištvo za badenski dvor, obenem pa so se generacije badenskih mizarjev tam tudi šolale. Zato ni presenetljiva visoka kvaliteta ba-

denskega dvornega pohištva tako po materialni, oblikovni kot po izvedbeni plati.

Eva B. Ottillinger oriše v članku z naslovom »'Cesarski salon' in začetki oživljanja rokokoja na Dunaju« razloge in povod za obuditev rokokojskega sloga v drugi polovici tridesetih let preteklega stoletja na Dunaju. Samo deset let prej je trezno preprost bidermajerski slog popolnoma obvladoval umetnostni okus v cesarskem mestu in po vsej Avstriji. Ko pa so na tretji splošni industrijski razstavi na dunajskem Karlovem trgu leta 1845 postavili na ogled t. i. Cesarski salon v neorokokojskem slogu, se je mestna smetana spet navdušila nad bogato rezljanimi in oblazinjenimi naslonjači, nad valovitimi obris in naslonjali stolov. Razstavljeno pohištvo je bilo delo dvornega in mestnega mizarjskega mojstra Ernesta Gissla. Pri tem modnem preobratu je aktivno sodelovala cesarska družina, saj je cesar Ferdinand I. večino razstavljenega pohištva tudi odkupil. Novo izdelana novorokokojska oprema je poudarjala enovitost, pri čemer je bila najvažnejša vloga tapetniških izdelkov, ki so tudi po ceni daleč prekašali druge. Bogatemu oblazinjenju in iz istih vrst in vzorcev blaga izdelanim raznovrstnim draperijam, ki so imele glavno povezovalno vlogo, so bili podrejeni vsi drugi elementi opreme od slikarskih in kiparskih umetnin, prek štukatur in stenskih poslikav, mizarjskih izdelkov pa vse do drobnih okraskov in sobnega rastlinja.

Hans Ottomeyer v prispevku z naslovom »Skriti oblikovalec: Hans Jehly in podjetje Antona Pössenbacherja« osvetli delo Hansa Jehlyja, ustvarjalnega avtorja predlog za pohištvo in notranjo opremo, ki je v osemdesetih in devetdesetih letih preteklega stoletja delal za münchensko pohištveno tovarno Antona Pössenbacherja. Pössenbacher ni v javnosti nikoli omenjal imena svojega glavnega oblikovalca, zaradi katerega so se izdelki njegove tovarne nedvomno tako izjemno uspešno prodajali. Zato so številne celostne pohištvene opreme, ki jih je Pössenbacherjeva tovarna izdelala za kralja Ludvika II. Bavarskega za gradove Neuschwanstein, Lindenhof in Herrenchiemsee,

za romunskega kralja Karla I. in za številne druge javne in zasebne stavbe Münchenskih meščanskih in plemiških krogov, do nedavnega ostajale anonimne. Ob pregledu Jehlyjeve zapuščine, ki jo hrani Mestni arhiv v Dornbirnu na Gornjeavstrijskem, kjer je umetnik leta 1911 umrl, pa je prišlo na dan vse bogastvo njegovih izvrstno izrisanih načrtov za pohištveno opremo v različnih zgodovinskih slogih. Jehlyjeve skice kažejo odlične in razkošne, stare sloge posnemajoče interiere, preračunane na slikovit sceniski učinek. Posamezni kosi pohištva in druge opreme so le delček skrajno harmonično uglasene celote.

V zadnjem članku lanske številke revije *Furniture History Journal* avtorica Vera J. Behalova predstavi dve jedilnici, ohranjeni v zasebni lasti v Gradcu. Prvo je okrog leta 1900 za družino Wolfbauer izdelala graška mizarska delavnica Benedikta Mössmerja. Enovit vtis dajejo pohištvo poudarjene zgodnjesecejske valovite linije in naturalistično rezljano in poslikano rastlinje z dominantnimi sončnicami in jabolki, ki krasijo kredenco, mizo z desetimi stoli, knjižno omaro, zofa, štiri klopi, vgrajene v okenske vdolbine, lestenec in peč. Sobna oprema je dopolnjena z rezljanimi okenskimi in vrtnimi okvirji, poslikavo stropa in sten in z barvnimi okni. Pohištvo je ustrezno rastlinski ornamentiki luženo živo zeleno, delno pozlačeno in z drugo opremo ustvarja izjemno kvalitetno celoto, ki ne bi bila mogoča brez dunajskih vzorov zgodnjega Josefa Hoffmanna in še prej Olbrichove oblikovne govorice.

Popolnoma v drugačnem tonu izzveni druga obravnavana graška jedilnica, ki jo je oblikoval naš Jože Plečnik leta 1903 in jo je v svoj pregled Plečnikovih dunajskih del vključil tudi dr. Damjan Prelovšek (Damjan Prelovšek: *Josef Plečnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Edition Tusch, Wien 1979, pp. 77-79 [il. št.73]). Žal se je avtorici zapisalo, da je bil najznamenitejši slovenski arhitekt rojen »in Laibach in Slovenia«, pa tudi strešico na črto vztrajno izpušča. Jedilnico je naročil dunajski industrialec Johann Zacherl za doto eni svojih hčera, ko se je poročila z dr. Emilom Knauerjem, profesorjem na

graški medicinski fakulteti. Garnitura je sestavljena iz kredence, dveh servirnih mizic, jedilne mize in dvanajstih stolov, dveh cvetličnih stojal, dveh karnis in opaža, kombiniranega z vrsto reprodukcij sodobnih likovnih del. Kredenca, ki obvladuje prostor, je tudi oblikovno najzanimivejši kos pohištva. Zasnovana je popolnoma arhitektonsko, z velikimi ravnimi ploskvami iz palisandrovega furnirja z okrasnimi kvadrati iz slonovine. To zgodnje Plečnikovo pohištvo formalno odseva iskanja dunajske skupine umetnikov v okviru razstavne dejavnosti Secesije (kakršna sta bila Josef Hoffmann in Koloman Moser), ki so pri oblikovanju pohištva poudarjali geometričnost, pravokotnost, ravne ploskve in jasno konstrukcijo, medtem ko je ornament – tudi v geometrijskih mejah – odmerjen skrajno skopo.

Vsekakor je razveseljivo, da se angleška strokovna javnost z vse večjim zanimanjem obrača k srednjeevropski umetno-obrtni ustvarjalnosti, saj s širjenjem vedenja o najširši evropski umetnoobrtni in oblikovalski dediščini raziskovalci nedvomno bolje razumejo tudi domače dosežke. Čas je, da se zavemo, da tudi slovenski delež v evropski pohištveni umetnosti, čeprav med skromnejšimi, ne sme ostati neznan in je prav zaradi svoje primerjalne vrednosti zanimiv tudi za večje in bogatejše narode.

Maja Lozar Štamcar