

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta
ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

ACTA HISTORIAE ARTIS SLOVENICA

29|2·2024

Meščanstvo kot umetnostni naročnik
na Kranjskem in Štajerskem

The Bourgeois Art Commissions
in Carniola and Styria



Založba ZRC

LJUBLJANA 2024

Acta historiae artis Slovenica, 29/2, 2024

Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem

The Bourgeois Art Commissions in Carniola and Styria

Znanstvena revija za umetnostno zgodovino / Scholarly Journal for Art History

ISSN 1408-0419 (tiskana izdaja / print edition) **ISSN 2536-4200** (spletna izdaja / web edition)

Izdajatelj / Issued by

ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta /

ZRC SAZU, France Stele Institute of Art History

Založnik / Publisher

Založba ZRC

Glavna urednica / Editor-in-chief

Katarina Mohar

Urednika številke / Edited by

Franci Lazarini, Renata Komić Marn

Uredniški odbor / Editorial board

Renata Komić Marn, Tina Košak, Katarina Mohar, Mija Oter Gorenčič, Blaž Resman, Helena Seražin

Mednarodni svetovalni odbor / International advisory board

Günter Brucher (Salzburg), Ana María Fernández García (Oviedo), Hellmut Lorenz (Wien),

Milan Pelc (Zagreb), Sergio Tavano (Gorizia-Trieste), Barbara Wisch (New York)

Lektoriranje / Language editing

Oliver Currie, Darja Gabrovšek Homšak

Prevodi / Translations

Renata Komić Marn, Vesna Krmelj, Franci Lazarini, Andrej Rahten, Polona Vidmar, Barbara Vodopivec

Oblikovna zasnova / Design

Andrej Furlan

Prelom / Layout

Nina Semolič

Naslov uredništva / Editorial office address

Acta historiae artis Slovenica

Novi trg 2, p. p. 306, SI -1001 Ljubljana, Slovenija

ahas@zrc-sazu.si; <https://ojs.zrc-sazu.si/ahas>

Revija je indeksirana v / Journal is indexed in

Scopus, ERIH PLUS, EBSCO Publishing, IBZ, BHA, DOAI

Letna naročnina / Annual subscription: 35 €

Posamezna enojna številka / Single issue: 25 €

Letna naročnina za študente in dijake / Annual subscription students: 25 €

Letna naročnina za tujino in ustanove / Annual subscription outside Slovenia, institutions: 48 €

Naročila sprejema / For orders contact

Založba ZRC

Novi trg 2, p. p. 306, SI-1001, Slovenija

E-pošta / E-mail: zalozba@zrc-sazu.si

AHAS izhaja s podporo Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

AHAS is published with the support of the Slovenian Research and Innovation Agency.

Tisk / Printed by

Naklada / Print run: 400

Revija AHAS je takoj po izidu prosto dostopna pod pogoji licence CC BY.

To ne velja za slikovno gradivo, označeno z znakom © in imenom lastnika avtorskih pravic.

AHAS Journal is freely available immediately upon publication under the terms of the CC BY licence.

This does not apply to images marked with the © symbol and the name of the copyright holder.



Naročniška vizija in kulturna reprezentacija meščanstva na primeru Ljubljanskega velesejma

Vesna Krmelj

Dr. Vesna Krmelj, ZRC SAZU, Umetnostnozgodovinski inštitut Franceta Steleta, Novi trg 2,
SI-1000 Ljubljana, vesna.krmelj@zrc-sazu.si, ORCID ID: 0000-0001-9944-6990

Izvleček

Naročniška vizija in kulturna reprezentacija meščanstva na primeru Ljubljanskega velesejma

1.01 Izvirni znanstveni članek

V članku obravnavam nastanek, pomen in delovanje Ljubljanskega velesejma, velikega in uspešnega podjetja mladega slovenskega kapitalističnega gospodarstva v medvojnem obdobju, ki je odigral pomembno vlogo pri industrializaciji in modernizaciji ne le mestnih središč in meščanstva, temveč tudi podeželja. Ljubljanski velesejem je z velikim obsegom naročil in največjo razstavno zmogljivostjo pomembno oblikoval in preoblikoval obseg in naravo javnega prostora. V prispevku analiziram, kako in v kakšne namene se je globalno uveljavljeni model mednarodnega sejma razvijal na lokalni ravni in kakšno vlogo je imel z vidika meščanskega mecenstva. V nadaljevanju se osredotočim na vprašanje, kako je umetnostna zgodovina v okviru ljubljanskega sejma sodelovala pri procesih državotvornosti, oblikovanja državljske identitete in modernizacije in jih podpirala.

Ključne besede: Ljubljanski velesejem, meščanstvo in naročništvo, študije o razstavah, nacionalno in moderno, kulturna zgodovina, zgodovina umetnostne zgodovine, 1920–1941, Josip Costaperaria (1876–1951), France Stele (1886–1972)

Abstract

The Commissioning Vision and the Cultural Representation of the Bourgeoisie: The case of the Ljubljana Fair

1.01 Original scientific article

The article examines the emergence, significance and functioning of the Ljubljana Fair, which was a grand and successful enterprise of the young Slovenian capitalist economy in the interwar period and played an important role in the industrialisation and modernisation not only of urban centres and the bourgeoisie, but also of rural areas. With its large exhibition capacity and high order volume, the Ljubljana Fair significantly shaped and transformed the scope and nature of public space.

In this paper, the development of the globally established model of the international fair is analysed at the local level, along with the role it played in terms of bourgeois patronage.

The paper explores how a globally established model of international fairs was developed locally and what role it played in bourgeois patronage. It also examines the involvement of art history in the context of the fair, specifically in supporting processes of state-building, civic identity formation, and modernization.

Keywords: Ljubljana Fair, bourgeoisie and patronage, exhibition studies, national and modern, cultural history, history of art history, interwar period, Josip Costaperaria (1876–1951), France Stele (1886–1972)

Uvod

»Not only was the exposition modern, but modernity itself was on display.«¹

»Ako bi ljubljanskega velesejma ne bilo, bi ga morali ustvariti!«²

Slovensko meščanstvo je imelo že zaradi geografske lege dežele, njene robne zgodovinske lege in provincialnega značaja z vidika inštitucionalne pokritosti povsem različen položaj v Trstu, Ljubljani ali Mariboru. Težnje in stremljenje slovenskega meščanstva po povezanosti naroda v eno upravno telo so se od sredine 19. stoletja močno odražale tudi na področju mecenstva in naročništva.

Magdaléna Pokorná in Milan Hlavačka sta na primeru mecenstva med Čehi pred prvo svetovno vojno zapisala, da je bila narodna civilna družba, ki je obstajala brez svoje nacionalne države, sposobna organizirati svoje lastne organizacijske in finančne strukture. Vendar je za samopriznanje in uveljavitev v konkurenčnem okolju potrebovala celo vrsto orodij, med drugim javno predstavitve in promocijo nacionalnih vrednot ter podporo lastnih, predvsem kulturnih in intelektualnih »vidnih«³ elit.³ Kolektivno mecenstvo se je uveljavilo predvsem pri projektih in predmetih z močno simbolno vrednostjo, ki so igrali pomembno mitotvorno, identifikacijsko in reprezentativno vlogo. Preko teh značilnosti je družba izražala svojo proaktivno držo v boju za javni prostor in vodenje dominantnih diskurzov. Mecenstvo, ki je bilo naravnano v korist prihodnjih kulturnih in duhovnih narodnih elit, je prineslo novo obliko zbiranja finančnih sredstev; ti projekti, čeprav v izhodišču niso imeli razdiralnih teženj, so bili v večnacionalni državi težko izvedljivi in so *de facto* podpirali centrifugalne težnje v nacionalno opredeljeni družbi.⁴

Za obdobje med obema svetovnima vojnima v Sloveniji je značilno, da so se ta način delovanja ter različne oblike kolektivnega mecenstva, vezanega na narodno dobrobit, ohranili in so delovali med različnimi svetovnonazorskimi skupinami vse do začetka druge svetovne vojne. Naročništvo in mecenstvo sta se v obdobju med obema vojnima sicer počasi umikala delovanju javnih služb in novonastalih ustanov, ki so v veliki meri prevzele vlogo skrbnika narodnih zbirk, kulturne dediščine in izobraževanja, vendar je zaostren politični položaj za ohranitev narodne identitete narekoval, da so se tako trg, ta skupni imenovalac naročništva v moderni družbi, kot javna naročila podredili nacionalno tvornim interesom.

Ljubljanski velesejem (v nadaljevanju tudi LV) je bil v obdobju med obema vojnima uspešno gospodarsko podjetje z veliko naročniško in največjo razstavno kapaciteto, ki je med drugim opazno oblikovalo in spreminjalo obseg in značaj javnega prostora.⁵ Med letoma 1920 in 1941 je LV združeval najuspešnejše predstavnike slovenskega gospodarstva, industrije, kmetijstva, trgovine, bančništva, politike in kulture ter odigral pomembno vlogo pri industrializaciji in modernizaciji (slovenizaciji) ne le urbanih središč in meščanstva, temveč tudi slovenskega podeželja. Poleg Ljub-

¹ Geppert, *Fleeting Cities*, 2.

² Dinko Puc (župan Ljubljane od 1928 do 1935) ob desetletnici velesejma v Ljubljani, gl. Dular, *Ljubljanski velesejem*, 15.

³ Hlavačka in Pokorná, "An Introduction," 11–12. Prim. Grdina, *Slovenci*, 24, op. 33.

⁴ Hlavačka in Pokorná, "An Introduction," 13.

⁵ O začetkih LV gl. jubilejni zbornik: Dular, *Ljubljanski velesejem*. LV je bil 15. aprila 1921 vzpostavljen kot konzorcij. Kot nepridobitna organizacija je od leta 1925 do 30. septembra 1940 deloval kot razstavna zadruga z omejeno zavezo, po spremembi zakona o zadrugah pa kot družba z omejeno zavezo. gl. Elaborat o Ljubljanskem velesejmu, p. e. 57, t. e. 11, Zbirka Ulčar, SI ZAL LJU/0439, Zgodovinski arhiv Ljubljana (SI ZAL).

ljanske borze, ki je bila ustanovljena tri leta kasneje,⁶ je predstavljal mehanizem, ki je kljub negotovi in spremenljivi politični situaciji po prvi svetovni vojni omogočal, da je Slovenija v novi državi na gospodarskem področju lahko ohranila čim večjo avtonomijo. Pomembno je prispeval tudi k oblikovanju in definiranju narodne in še posebej meščanske identitete.⁷

Položaj po razpadu monarhije je narode srednje in jugovzhodne Evrope postavil pred nove politične in gospodarske izzive. Nove državne meje so definirale tudi nove nacionalne ekonomije.⁸ Narodna vlada Države Slovencev, Hrvatov in Srbov v Ljubljani (Narodna vlada Države SHS),⁹ je s smernicami Narodnega sveta vodila proces razdruževanja in vstopanja v novo državno ureditev, ki je v političnem smislu potekal dokaj gladko, čeprav razplet, kot poudarjajo zgodovinarji, še zdaleč ni bil samoumeven.¹⁰ Slovenska politična elita je bila odločena za jugoslovansko skupnost in hkrati z njo je brez večjih ugovorov sprejela tudi srbsko politično nadvlado, pri tem pa je vprašanje kulturne in gospodarske avtonomije ostalo nerazrešeno.¹¹

Po združitvi Države Slovencev, Hrvatov in Srbov s Kraljevino Srbijo in po pristanku v Kraljevini Srbov, Hrvatov in Slovencev so si usodni zgodovinski dogodki za Slovenijo sledili zelo hitro. Oktobra 1920 je bil izgubljen plebiscit v coni A na Koroškem, novembra je sledil podpis Rapalske pogodbe, kar je pomenilo, da je v jugoslovanski Sloveniji po tem živelo samo še »slab milijon Slovencev, več kot 400 tisoč pa jih je ostalo v sosednjih državah«.¹² Sledile so prve parlamentarne volitve v Kraljevini SHS (28. november 1920), po katerih je *obznana* o prepovedi komunistične stranke napovedovala trdo politiko beograjske vlade.¹³ Sprejem vidovdanske ustave (1921), ki je uzakonila centralizem in unitarizem in določila ustavnopravni položaj narodov,¹⁴ država pa je postala ustavna monarhija, je skoraj sovpadal s prvo prireditvijo Ljubljanskega velesejma.

Politične tragedije, kakor je Andrej Rahten opisal jugoslovanska državotvorna prizadevanja slovenskih politikov,¹⁵ so terjale takojšnje ukrepanje na gospodarskem področju.¹⁶ Slovenski gospodarstveniki so prvi v kraljevini prepoznali potrebo po ustanovi, ki bi pomagala vzpostaviti

⁶ Ustanovitev velesejma je prehitela politične mline, borza pa je že naletela na težave pri ustanavljanju. O zgodovini Ljubljanske borze: Balkovec, "Prispevek k zgodovini."

⁷ Kresal, "Slovensko podjetništvo," 57–58.

⁸ Prim. Lazarevič, "Družba in gospodarstvo," 113.

⁹ Narodno vlado Države SHS je 31. oktobra 1918 imenoval Narodni svet v Ljubljani, potrdil pa jo je tudi Narodni svet Države SHS v Zagrebu. S tem je slovenska Narodna vlada dobila tudi vsa zakonodajna in izvršilna pooblastila. Sredi novembra 1918 je Narodna vlada SHS izdala Naredbo o prehodni upravi, ki predstavlja prvo slovensko ustavo, in ji omogočila samostojno obrambno politiko. Država SHS je obstajala do 1. decembra 1918, ko se je s Kraljevino Srbijo (tej sta se 25. oz. 26. novembra 1918 priključili Vojvodina in Kraljevina Črna gora) združila v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev. Narodno vlado je nadomestila Deželna vlada za Slovenijo, ki je bila imenovana v Beogradu in je imela precej manj pristojnosti.

¹⁰ Pirjevec, *Jugoslavija*, 13–14; Rahten, "Slovenske narodnoemancipacijske težnje," 116.

¹¹ Erjavec, *Avtonomistična izjava*, 9–10; Rahten, "Slovenske narodnoemancipacijske težnje," 112.

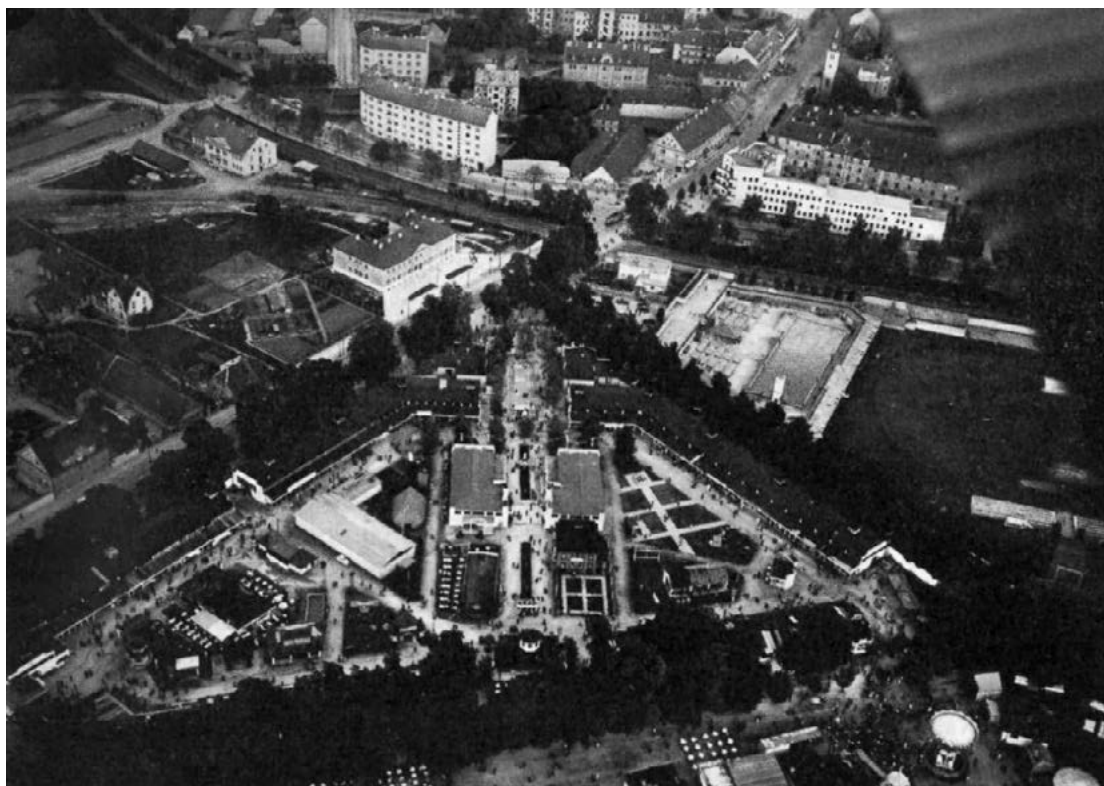
¹² Rahten, "Slovenske narodnoemancipacijske težnje," 112.

¹³ Za zgodovinski pregled tega obdobja gl. Balkovec, *Prva slovenska vlada*; Dolenc, *Med kulturo in politiko*; Lazarevič, "Družba in gospodarstvo"; Perovšek, *Liberalizem*; Ratej, "Politika Slovenske ljudske stranke"; Perovšek, *Slovenska osamosvojitev*; Vodopivec, *Od Pohlino*, 156–231; Fischer et al., *Slovenska novejša zgodovina*, zlasti 177–565.

¹⁴ O tem gl. Perovšek, "Unitaristični."

¹⁵ Rahten, "Slovenske narodnoemancipacijske težnje," 112.

¹⁶ Gospodarska politika je bila usmerjena v čim večjo gospodarsko avtonomijo Slovenije in njeno industrializacijo z ustreznim razvojem finančne, energetske in prometne infrastrukture. Kresal, "Slovensko podjetništvo," 57.



1. Pogled na Ljubljanski velesejem, fotografija iz leta 1933
(© Zgodovinski arhiv Ljubljana; foto: Ivan Noč)

mednarodne povezave zlasti znotraj, pa tudi zunaj države, raziskati in odpreti nova tržišča, ki bi omogočila komunikacijo in še pravočasno izkoristila povojne gospodarske razmere.¹⁷ Velesejem je v praksi in teoriji pomenil povsem novo izkušnjo za slovensko gospodarstvo in za družbo, ki je z njim pridobila večstransko podporo (sl. 1).¹⁸ Slovenci so na področjih, ki so jih obvladali (obrt, industrija, trgovina, bančništvo in kultura v najširšem smislu besede) prevzeli pobudo in si prilagodili uspešen model povezovanja, tekmovalnosti in sodelovanja, ki ga realna politična slika kraljevine Jugoslavije ni nikoli omogočala. LV je bil zasnovan zelo ambiciozno, kot konzorcij z visokim vloženim zasebnim kapitalom in finančnim tveganjem, v zasledovanju koristi za slovensko gospodarstvo pa je presegel tudi ideološke delitve.¹⁹ S posredovanjem med proizvajalci in porabniki, med proizvodnjo in potrošnjo, delom in trgom ter z vizualizacijo gospodarskih in kulturnih

¹⁷ Stara Avstrija ni podpirala slovenske industrije in trgovine z južnimi slovanskimi deželami. Več avtonomije je imela le obrtna dejavnost, ki je imela tudi močno tradicijo na področju šolstva, zato je razumljivo, da je pobuda za razstavo prišla prav iz krogov Ivana Šubica, profesorja in ravnatelja srednje tehniške in obrtne šole. Prim.: Dular, *Ljubljanski velesejem*, 5, 16–17, 29–30. Pobuda Frana Bonača; »da pokažemo Srbom in Hrvatom, kaj imamo, kaj zmoremo, da si zasiguramo tamkajšnji trg«, je naletela na podporo Trgovske in obrtne zbornice v Ljubljani (od leta 1925 Zbornica za trgovino, obrt in industrijo). Gl. Marn, »Rojstvo,« 20–21.

¹⁸ Industrijska revolucija v 18. stoletju je zahtevala nove prodajne in distribucijske poti. Vzorčni sejmi (ang. *sample fair*, nem. *Mustermesse*) so pri tem predstavljali velik delež.

¹⁹ Osnovna glavnic za prireditve velesejma je znašala le 152.000 dinarjev, potrebnih pa je bilo dva in pol milijona dinarjev. Takrat so velesejemski odborniki priskrbeli potrebni kredit z osebnim tveganjem. Dular, »Ljubljanski sejem,« 77.



2. Saša Šantel: Razglednica s karikaturjo prizora z Ljubljanskega velesojma, 1932
(© Foto arhiv Zmaga Tančiča)



3. Fran Windischer (1877–1955)
 (© Digitalna knjižnica Slovenije –
 dLib.si, javna domena)

dobrin ga lahko razumemo kot skrajno praktičen pendant univerze. Prispeval je pomemben delež k večji narodni blaginji, modernizaciji, samozavedanju in prepoznavnosti navznoter med Slovenci in med drugimi narodi v skupni državi in zunaj nje (sl. 2).

V prvem delu raziskujem pojav in pomen Ljubljanskega velesejma v širšem kulturnozgodovinskem kontekstu razstavnega fenomena, ki je v 19. stoletju s svetovnimi razstavami preplaval Evropo in svet. Kako in v kaj se je na lokalni ravni razvil globalno uveljavljeni model mednarodnega sejma in kakšna je bila njegova vloga z vidika meščanskega naročništva? LV je bil projekt prodornega mladega slovenskega (malo)meščanstva, ki ga je potrebovalo za uveljavitev in utrditev svojega položaja (meščana), po drugi strani pa je v prostoru deloval kot naročnik vrste gospodarskih in kulturnih prireditev z daljnosežnimi posledicami. Kot tak se kaže v dveh vlogah: kot naročen in kot naročniški projekt. Kako je torej LV pomagal pri prilagajanju na nove politične in gospodarske okoliščine, pospeševal proces modernizacije in prodor novih tokov zlasti na umetnostnem področju?²⁰ V

²⁰ V prihodnosti je nujna podrobna analiza posameznih segmentov: družbenih, ekonomskih, političnih, kulturnih itd. za razumevanje pravega pomena, ki ga je imel Ljubljanski velesejem za slovensko družbo me; obema vojnoma.

nadaljevanju nas zanima, kako je umetnostna zgodovina sodelovala pri procesih državitvornosti, oblikovanja meščanske identitete in modernizacije v povezavi z LV in jih podpirala. Umetnostna zgodovina kot humanistična disciplina na dunajski univerzi je od ustanovitve podpirala politiko avstro-ogrske monarhije. Tudi v novih razmerah, na robu nekdanje monarhije, so slovenski predstavniki dunajske šole prilagodili svoje delovanje nacionalnim potrebam, vendar tokrat pojem nacionalnega v večnacionalni kraljevini ni sovpadal s političnim ciljem. Širok okvir gospodarskega podjetja se je izkazal za primerno okolje, v katerem je mogoče tako znanstveno raziskovanje kot že delno populistično koncipiranje razstav, ki služijo predvsem komunikaciji, nacionalnim manifestacijam in modernistični vizualizaciji. Dobro sodelovanje članov Umetnostno-zgodovinskega društva z Ljubljanskim velesejmom je imelo za posledico, da sta bila na trinajstem rednem občnem zboru 27. novembra 1934 med ustanovitelje društva sprejeta generalni sekretar Zbornice za trgovino, obrt in industrijo (ZTOI), gospodarstvenik, mecen in v tistem času predsednik Društva Narodna galerija dr. Fran Windischer (1877–1955) (sl. 3), in Ljubljanski velesejem kot inštitucija.²¹

Razvoj kulturnih vsebin na razstavah se je prilagajal družbenozgodovinskim spremembam. Na začetku dvajsetih let je bila na razstavah izpostavljena problematika zgodovinskega položaja Slovencev na prehodu iz predmoderne v moderno družbo²² ter vzpona in identitete slovenskega meščanstva, v tridesetih pa se je pojavila močna potreba po vizualizaciji posameznih panog slovenskega gospodarstva, kmetijstva, kulture in družbe (slovensko novinarstvo, slovenska knjiga ...) ter po izobraževanju širšega sloja prebivalstva. Velesejem se je načrtno usmeril v razvoj podeželja, slovenskih mest, urbanizma, ..., vse več prostora je dobila tudi sodobna likovna umetnost. Trideseta leta so bila v znamenju svetovne gospodarske krize, ki se je poznala tudi na velesejmu. Po letu 1930 je bilo razstavljalcev vedno manj, še posebno iz tujine. Leta 1935 je razstavljalo le 192 tujih razstavljalcev od skupaj 718.²³ Sorazmerno s padcem števila tujih predstavnikov na velesejmu pa je raslo število domačih podjetnikov.²⁴ Sejem je kljub politični nestabilnosti v dvajsetih letih in svetovni gospodarski krizi v tridesetih uspešno deloval vse do leta 1941, ko ga je prevzela in nato kmalu zaprla italijanska okupacijska oblast.²⁵

Stanje raziskav in zgodovinski spomin ali kolektivna memorija mesta

Kot ugotavlja Alexander Geppert, mednarodne razstave in svetovni sejmi pritegnejo veliko znanstvene pozornosti prav zato, ker se na njih družbe predstavljajo in tematizirajo na zelo zgoščen in estetsko fascinanten način.²⁶ Zanimanje raziskovalcev za svetovne razstave, mednarodne in nacionalne sejme je od začetka 20. stoletja stalno naraščalo. Študije o razstavah (*expositions studies*) so zenit dosegle v drugi polovici osemdesetih in v devetdesetih letih 20. stoletja, ko je izšlo do petinosemdeset naslovov letno, pogostost objav pa ni dosti manjša niti v tretjem tisočletju.²⁷ Med strokami še največ razprav

²¹ Marolt, "Umetnostno zgodovinsko društvo," 121.

²² Lazarevič, "Družba in gospodarstvo," 115–18.

²³ Prim. Böhm, "O pogojih industrije," 31.

²⁴ Andrejašič, "Ljubljanski velesejem," 34.

²⁵ Za zgodovino gl. Dular, *Ljubljanski velesejem*; Dular, "Ljubljanski sejem," Andrejašič, "Ljubljanski velesejem." Za razporeditev paviljonov gl. "Ljubljanski Veliki Semenji 1921," 3. Za posamezne podjetnike, ki so delovali na LV, gl. Kresal, "Slovensko podjetništvo," 64–67.

²⁶ Geppert, *Fleeting Cities*, 9.

²⁷ Geppert, *Fleeting Cities*, 9.

o razstavah prispevajo zgodovina, umetnostna zgodovina, zgodovina arhitekture in oblikovanja, muzeologija, urbana antropologija, geografija, sociologija, politične znanosti, ekonomija in druge.²⁸ Pri raziskavi sem se naslonila na nekaj avtorjev temeljnih razstavnih študij, kot so med drugim Tony Bennett,²⁹ Paul Greenhalgh³⁰ in Alexander Geppert, ter na zbornik v uredništvu Marte Filipove, ki se v srednjeevropskem prostoru ukvarja tudi s perifernimi in nacionalnimi razstavami, predvsem z vidika umetnostne zgodovine in zgodovine oblikovanja.³¹

Drugi pomemben vidik članka je modernizacija in z njo povezana nacionalizacija preteklosti,³² ki je v slovenskem prostoru intenzivno potekala po prvi svetovni vojni in ustanovitvi prve slovenske univerze. Kot poudarja Matthew Rampley, je bil nacionalizem ključen za oblikovanje umetnostne zgodovine kot sodobne akademske discipline. Poklic umetnostnega zgodovinarja se je uveljavil hkrati s popularizacijo nacionalističnih idealov, kar ni bilo naključje. Umetnostna zgodovina je bila ideološki aparat države, saj so bile sodobne univerze in inštituti za umetnostno zgodovino ustanovljeni za spodbujanje študija nacionalnih umetniških šol in tradicij.³³ Nacionalna umetnostna zgodovina reproducira politično-ideološke meje držav in oblikuje identitete narodov, pogosto v državah, ki še niso bile javno priznane. Konec 19. in začetek 20. stoletja sta prinesla razcvet nacionalnih zgodovin umetnosti.³⁴

Kljub porastu zgodovinskih raziskav obdobja med obema vojnama po eni strani in porastu raziskav razstavne dejavnosti v Sloveniji³⁵ po drugi, preseneča, da je bil LV deležen le bežne pozornosti. Zgodovina in delovanje LV še nista bila predmet posebne (interdisciplinarne) študije.³⁶ V nekaj primerih so bile posamezne razstave in vidiki velesejma vključeni v raziskave in preglede drugih področij iz tega obdobja.³⁷ Monografija Boga Zupančiča o arhitektu Josipu Costaperarii³⁸ (1876–1951) predstavlja poleg pregledne diplomske naloge Alenke Andrejašič³⁹ edino širšo obravnavo LV v strokovni literaturi. Zupančiča je zanimala predvsem gradbena zgodovina velesejma z vidika njegovega arhitekta in Costaperarijevih naročnikov, povezanih z velesejmom, ki so gradili stanovanjske hiše in vile. Med drugim so hiše in vile, s katerimi se danes v tvarnem najlažje približamo estetskim kvaliteta Ljubljanskega velesejma, postavljali tudi v prestižni soseski na Vrtači.

Sočasni mediji so, z minimalnimi odstopanji glede na strankarsko in svetovnonazorsko pripadnost, bogato pokrivali vsakoletne prireditve LV. Za dobro promocijo je skrbel urad velesejma in

²⁸ Geppert, *Fleeting Cities*, 11.

²⁹ Bennett, "The Exhibitionary Complex."

³⁰ Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*.

³¹ Filipová, *Cultures*.

³² Prim. Jezernik, *Nacionalizacija preteklosti*.

³³ Rampley, "The Persistence of Nationalism."

³⁴ Prim. Zabel, "Steletov referat," 274.

³⁵ Porast raziskav so spodbudili in razširili zlasti mednarodni simpoziji Razstavljanje na Slovenskem I–III v sklopu projekta *Likovno in arhitekturno razstavljanje med umetnostnimi in ideološkimi koncepti. Primer Slovenije, 1947–1979* (J6-3137) v letih 2021–24. Vodilna institucija je Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, vodja projekta je dr. Beti Žerovc.

³⁶ Andrejašič, "Ljubljanski velesejem."

³⁷ Kresal, "Slovensko podjetništvo," Lozar Štamcar, "Pohišstvo," 471–531; Požar, *Stoletje plakata*, 62–78. Motoh, "Azija," Jurjavčič, "Ljubljanski velesejem," Čeferin, "Dejavnost Fotokluba," 50–52.

³⁸ Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 37–53.

³⁹ Alenka Andrejašič je v diplomskem delu povzela dostopno gradivo o velesejmu in naredila kronološki pregled pomembnejših razstav in osnovne bibliografije; Andrejašič, "Ljubljanski velesejem."

njegov sodobno razvit propagandni oddelek.⁴⁰ Na spletnih straneh je objavljenega vedno več fotografskega in propagandnega gradiva, ki je pomemben vir za rekonstrukcijo objektov in dogajanja na velesejmu. Pri raziskavi sem upoštevala, da so časopisi lahko nezanesljiv in selektiven vir, odvisen od vrste družbenopolitičnih dejavnikov. Enako velja za oba obsežnejša zapisa, za katera je ob obletnicah poskrbel direktor velesejma Milan Dular (1901–1980). Ob deseti obletnici je izšel zbornik s prispevki ustanoviteljev in glavnih predstavnikov velesejma, ki je edini ohranjeni vir za rekonstrukcijo njegovih začetkov,⁴¹ na koncu tretjega desetletja, ko je bilo sejmišče pred veliko prenovo, pa je v *Kroniki slovenskih mest* Dular popisal še drugo desetletje delovanja z načrti za prihodnost.⁴²

Problem za raziskavo naročništva LV predstavlja odsotnost arhiva njegove uprave. Zaenkrat namreč ni znano, kakšna je (bila) njegova usoda oziroma ali obstaja možnost, da se je ohranil v zasebni lasti. Čeprav je materialnega, arhivskega in grafičnega gradiva (arhiv, paviljoni, plakati, uradni katalogi in vestniki), ki je spremljalo LV, dokaj veliko, je relativno slabo in nepopolno dostopno, a to še ne pomeni, da ni ohranjeno (sl. 4). Večino ohranjenih arhivskih dokumentov hranita Arhiv Republike Slovenije v fondu Zbornice za trgovino, obrt in industrijo⁴³ in Zgodovinski arhiv Ljubljana, kjer hranijo predvsem dokumente in načrte, ki jih je LV pošiljal na mestno občino v vednost ali potrditev,⁴⁴ elaborat o Ljubljanskem velesejmu⁴⁵ ter dokumente o zaplembi in likvidaciji.⁴⁶

Prostor Ljubljanskega velesejma je italijanska vojska po letu 1941, ko je potekal zadnji velesejem pod njihovim pokroviteljstvom, spremenila v vojaško območje. Po vojni, septembra 1945, so gospodarska ministrstva vlade LRS menila, da je treba nadaljevati s prirejanjem gospodarskih manifestacij. Uprava velesejma je dobila nalog, da nemudoma začne z organizacijskimi deli, Ministrstvo za trgovino in preskrbo pa naj bi skupaj z Ministrstvom za industrijo in rudarstvo odprlo kredit pri Denarnem zavodu Slovenije. 18. oktobra 1945 je vojaško sodišče likvidiralo družbo Ljubljanski velesejem d.z.o.z. in ji zaplenilo vso lastnino, prostor s paviljoni pa je bil dodeljen Ministrstvu za lokalni promet. Iz sodne ctenitve je razvidno, da je LV na koncu vojne obsegal več razstavnih paviljonov, katerih večina je bila v dobrem stanju (C, D, E, F, G, H, J, zidani v železobetonski konstrukciji, z leseno streho, pokrito z valovitimi salonitnimi ploščami), nekateri pa v slabšem. Ohranjeni so bili tudi šotorski paviljon, paviljon Fiat, dve pisarniški poslopji, restavracijski paviljon in stražarnica. V Lattermanovem drevoredu so stali še nekateri zasebni paviljoni.⁴⁷

22. oktobra 1945 so bili na vojaškem sodišču obtoženi Fran Bonač (1880–1966), inž. arh. Josip Costaperaria, Ivan Ogrin (1875–1951) in dr. Ciril Pavlin z obtožnico, da so leta 1941 organizirali propagandno razstavo italijanske obrtniške in kmetijske produkcije, s čimer so izdali narodno borbo.⁴⁸ 31. januarja 1946 so prešli v last FLRJ vsi poslovni deleži družabnikov LV, prostor pa je januarja 1946 prevzela jugoslovanska vojska (Saobračajno odeljenje komande IV. armije Komanda pozadine). Uprava, ki sta jo predstavljala Milan Dular in major Mirko Jančigaj, je po vselitvi

⁴⁰ Rihter, "Propaganda," 59–61.

⁴¹ Dular, *Ljubljanski velesejem*.

⁴² Dular, "Ljubljanski sejem."

⁴³ Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, Razstave, velesejmi 1855–1948, p. e. 104/7, SI AS 448, Arhiv Republike Slovenije (SI AS).

⁴⁴ Razni načrti, t. e. 080-011, Ljubljanski velesejem 1920–1945, SI ZAL LJU/0334, SI ZAL.

⁴⁵ Gl. Elaborat o Ljubljanskem velesejmu, p. e. 57, t. e. 11, Zbirka Ulčar, SI ZAL LJU/0439, SI ZAL.

⁴⁶ Gl. Likvidacija, p. e. 307/45, t. e. 48, premoženjske zadeve, MLO Ljubljana, SI ZAL LJU/0468, SI ZAL.

⁴⁷ Likvidacija, Komisijski zapisnik, p. e. 307/45, t. e. 48, premoženjske zadeve, MLO Ljubljana, SI ZAL LJU/0468, SI ZAL.

⁴⁸ Prim. Vodušek Starič, "Ozadje sodnih procesov," 146–47, op. 21.



4. Spominska diploma, podeljena na jubilejnem desetem Ljubljanskem velesejmu, 1930
(© zasebni arhiv; foto: Žiga Okorn)

vojaštva opustila delo pri obnovi objektov ter se omejila na pripravo gospodarskega zbornika in korespondenco z domačimi in tujimi partnerji. Pripravljeni so bili tudi na morebitno selitev na novo lokacijo.⁴⁹ Paviljoni LV so bili porušeni »še« ob premiku železniške proge leta 1962, ki je »povozila« tudi Jakopičev paviljon.⁵⁰

Ljubljana in Slovenija sta izgubili velesejem vse do danes,⁵¹ z razvrednotenjem prostora, prezanega z železniško progo in kasneje spremenjenega v parkirišče, pa je bila zmanjšana tudi možnost za ohranitev trajnih okvirov memorije.⁵² Opustitev stare lokacije v novem političnem sistemu po drugi svetovni vojni in selitev razstavišča⁵³ na prostor za Bežigradom ob Dunajski (tedanji Titovi) cesti⁵⁴ je zagnila Ljubljanski velesejem v molk, ki se ga, kot je pokazala raziskava, še vedno oklepa.⁵⁵ Novo Gospodarsko razstavišče, postavljeno po letu 1955,⁵⁶ se ni navezalo na velesejem ne z imenom, ne z dejavnostjo, ne zgodovinsko.⁵⁷ Velesejma sta po drugi svetovni vojni oživila le mesti Zagreb in Beograd.

Ljubljanski velesejem dosedaj še ni bil postavljen v širši kulturnozgodovinski kontekst razstavnega fenomena, ki je preplaval ne le Evropo, temveč zahodno civilizacijo na vseh celinah in je vrh dosegel v drugi polovici 19. stoletja, prva polovica 20. stoletja pa je že pomenila njegovo usihanje.⁵⁸ Za svetovne in mednarodne razstave ter sejme kot »metamedije«, ki kot posebna komunikacijska orodja zajemajo in vključujejo druge komunikacijske tehnologije,⁵⁹ je bilo do sedaj v slovenskem prostoru malo strokovnega zanimanja,⁶⁰ morda tudi zato, ker ni bil prepoznan pomen Ljubljanskega velesejma. Ne moremo namreč spregledati natančnega popisa in analize obeh čeških razstav

⁴⁹ Likvidacija, Dopis tajništvu izvršnega odbora Mestnega ljudskega odbora, 3. 10. 1946, p. e. 307/45, t. e. 48, premoženjske zadeve, MLO Ljubljana, SI ZAL LJU/0468, SI ZAL.

⁵⁰ Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 51.

⁵¹ Slovenija še danes nima velesejma. V Sloveniji že nekaj časa ni niti enega mednarodnega sejma, ki bi ga potrdilo združenje UFI (*Union des Foires Internationales*). V državah nekdanje Jugoslavije je v Srbiji akreditiranih osem sejmov in na Hrvaškem sedem. Gl. Čad, "Ali je Ljubljana."

⁵² Kramberger, *Memorija in spomin*, 559.

⁵³ Eminentna lokacija naj bi bila namenjena novi stavbi Ljudske skupščine, ki ni bila izvedena. Zupančič, "Ljubljanski velesejem," 224.

⁵⁴ Gospodarsko razstavišče so postavili na mestu nekdanjega pokopališča in cerkve sv. Krištofa. Pokopališče so opustili že v dvajsetih letih 20. stoletja, prezidana je bila tudi cerkev, ki jo je Plečnik vključil v novo cerkev sv. Cirila in Metoda. O cerkvi sv. Cirila in Metoda ter njenem prenosu na novo lokacijo gl. Lazarini, *Plečnikova*, 77–101.

⁵⁵ O pozabi LV je pisal Zupančič že leta 2004. Gl. Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 51. Presenetilo me je, kako slabo je prostor velesejma prisoten v spominu moje in starejše generacije, ki bi se paviljonov lahko še spominjala.

⁵⁶ Prvi načrt (večinoma neuresničen) je iz leta 1954. Naslednje leto so bili zgrajeni prvi provizorični objekti, večina Gospodarskega razstavišča pa je bila zgrajena po letu 1957, in sicer hala A v letih 1957 in 1958, Jurček leta 1960, hali B in C še v šestdesetih letih. V začetku petdesetih let, ko je bila sprejeta pobuda za gradnjo GR, se je zanj še uporabljalo poimenovanje LV. Za podatke o gradnji Gospodarskega razstavišča se zahvaljujem dr. Franciju Lazarinju.

⁵⁷ Gospodarsko razstavišče praznuje letos sedemdesetletnico. Za pobudo, da se v okviru projekta in razstavišča pripravi skupna razstava o Ljubljanskem velesejmu, ki bi simbolno povezala Gospodarsko razstavišče z Ljubljanskim velesejmom, odgovorni niso bili zainteresirani.

⁵⁸ Svetovne razstave in mednarodni sejmi so že nekaj desetletij deležni velike pozornosti raziskovalcev. Za literaturo o raziskavah svetovnih in mednarodnih razstav in sejmov gl. Geppert et al., *International Exhibitions*. Literaturo, ki sem jo uporabljala pri raziskavi o Ljubljanskem velesejmu, navajam sproti.

⁵⁹ Geppert, *Fleeting Cities*, 3.

⁶⁰ Podrobneje se je z etnografsko razstavo v Moskvi leta 1867 ukvarjal Božidar Jezernik, gl. Jezernik, *Nacionalizacija preteklosti*, 81–106. O dunajski svetovni razstavi leta 1873 in vlogi Josefa Schwegla pri organizaciji Orientalnega paviljona gl. Kamin Kajfež, 150. *obletnica*. Na področju arhitekture se je z efemernimi gradnjami in javnim prostorom ukvarjala Lara Slivnik, gl. Slivnik, "The Architecture of Pavilions;" Slivnik, "The Crystal Palace."

pred prvo svetovno vojno, Jubilejne razstave leta 1891 in Narodopisne češkoslovaške razstave leta 1895 Matije Murka, ki ni le prvi slovenski narodopisni program, temveč tudi teoretični uvod v metodologijo tovrstnih razstavnih podjetij.⁶¹ Z vidika sodobnih raziskav, ki tako svetovne kot lokalne razstave obravnavajo kot globalno omrežje, se odpre nov pogled na začetek, obstoj in delovanje LV. Alexander C. T. Geppert razstave obravnava kot civilizacijske in kulturne zgostitve, ki se s svojim delovanjem in vplivom raztezajo skozi čas in prostor.⁶² V vrsti postkolonialnih študij izstopajo prav lokalne razstave in sejmi, ki so bili praviloma bolj povezani s širšim regionalnim prostorom, ne le z mestom, v primeru Ljubljanskega velesejma pa kar s celim nacionalnim prostorom. Njegov pomen v evropski zgodovini ni zanemarljiv, predvsem ko govorimo o povezovanju gospodarstva z drugimi kulturnimi panogami, še posebej z umetnostjo, oziroma o možnostih preživetja naroda in njegove kulture v večnarodni monarhiji.⁶³ Čeprav je bila Slovenija v novi državi najbolj industrijsko in gospodarsko razvita regija, ki je z mednarodnim velesejmom tudi prevzela iniciativo vodilne gospodarske sile, za seboj ni imela gospodarskega razcveta, ki bi botroval ustanovitvi večjega mednarodnega podjetja. Poleg tega Ljubljana ni bila glavno mesto države, temveč do tedaj provincialno mesto, brez ključnih nacionalnih ustanov.⁶⁴ Odbor sejma so sestavljali gospodarstveniki, industrialci in lokalni politiki brez predstavnikov politične elite in vlade v Beogradu. Tako kot številne lokalne razstave, ki so pogosto poudarjale ohranjanje individualnega značaja regije z izpostavljanjem njene zgodovine in tradicije, je LV z gostovanjem mednarodno priznanega dogodka dokazoval nacionalno in mednarodno sposobnost delovanja.⁶⁵

Ljubljanski velesejem ima za slovensko zgodovino še drug, do sedaj spregledan pomen. Nastopil je namreč v odločilnem/prelomnem političnem, gospodarskem in kulturnem trenutku – v času osamosvajanja, za katerim sta stala Narodni svet in prva Narodna vlada Države SHS.⁶⁶ Kot piše Perovšek, je imela Narodna vlada⁶⁷ med drugim pod svojim vrhovnim vodstvom »obratno nadzorstvo, rudarske in merske urade na Slovenskem ter vsa finančna oblastva, finančne urade, finančne blagajne in vsa monopolna podjetja. Za slovensko ozemlje je ustanovila pošto in telegrafsko ravnateljstvo, ravnateljstvo državnih železnic in vodstvo družbe Južne železnice⁶⁸ ter jih podredila sebi. Poleg tega je z nekaterimi drugimi naredbami razširila delovanje pomembnih gospodarskih ustanov iz Ljubljane na celotno Slovenijo: Slovenske kmetijske družbe, finančnega ravnateljstva in finančne prokurature, poslovalnice za krmila ter trgovske in obrtne zbornice; iz Trsta pa je v Ljubljano prenesla sedež inženirske zbornice in ji v njen delokrog dodelila vse slo-

⁶¹ Matija Murko je svoje navdušenje nad češko jubilejno razstavo opisal v *Ljubljanskem zvonu*, gl. Murko, "Misli," medtem ko je o »narodopisni razstavi češkoslovanski« v Pragi leta 1895 obsežno poročal v *Letopisu Matice slovenske* (1896); Murko, "Narodopisna razstava."

⁶² Geppert, *Fleeting Cities*, 3.

⁶³ Narodi z različnim zgodovinskim in verskim razvojem.

⁶⁴ Oset, "Vogalni kamni," 178–203.

⁶⁵ Filipová, "Introduction," 4.

⁶⁶ Perovšek, "Slovenci in država SHS," 74–78.

⁶⁷ Naredba o prehodni upravi Narodne vlade (sprejeta 7. 11. 1918) »je imela značaj akta z najvišjo pravno močjo, višjo tudi od zakonov, kajti utemeljevala je osnove novonastalega družbenega in političnega življenja tako, kakor se jih sicer uravnava z ustavnimi določbami oziroma z ustavo. Naredba namreč ni zgolj določala, da je Narodna vlada Države SHS najvišja oblast na slovenskem ozemlju, pač pa je odredila tudi način slovenske državne organiziranosti in predpisovala dejavnost organov slovenske državne oblasti.« Perovšek, "Slovenci in država SHS," 75–76.

⁶⁸ Kjer je bil tedaj zaposlen arhitekt Costaperraria.



5. Plakat z zaščitnim znakom Ljubljanskega velesejma, 1924 (Wikimedia Commons)

vensko ozemlje.«⁶⁹ V tem obdobju je bila ustanovljena univerza, v Ljubljani so začeli delovati intelektualci, ki so dobro izobrazbo dobili še na univerzah v avstro-ogrski monarhiji.⁷⁰ V Ljubljano se je preselil arhitekt velesejma Josip Costaperaria, iz Prage pa se je kot profesor na Tehniški fakulteti vrnil Jože Plečnik (1872–1957), čigar prvo veliko domače naročilo je bila prenova Zbornice TOI (1925–1927), ki je prevzela celotno vodstvo prvega velesejma leta 1921.⁷¹ Ambicije, ki jih kažeta že program in oprema zbornice,⁷² so utelešene tudi v njenem najbolj vitalnem podrastku – Ljubljanskem velesejmu (sl. 5).

LV lahko razumemo kot režo, ki omogoča vpogled na polje možnega v Državi Slovencev, Hrvatov in Srbov ter njenega potencialnega razvoja v okvirih prve Jugoslavije, kakor ga je načrtala Narodna vlada Države SHS, v ideje, ki so bile zastavljene, a na političnem nivoju niso bile realizirane.⁷³ Ekonomska misel in podjetni načrti so se lahko oprli na izhodišča Narodne vlade, v kateri sta imela gospodarstvo in podjetništvo odločilno vlogo.⁷⁴ Urad velesejma je svoj prvi okvir našel prav v Prehodnem gospodarskem uradu (1918–1920) te vlade,

katerega poslanstvo se je iztekalo.⁷⁵ Da je imel LV do neke mere »že izdelan program«, je bil tudi gotovo eden od razlogov, da je bil povezan s tako veliko predanostjo in osebnim angažiranjem posameznikov – ne le iz različnih vej gospodarstva, temveč tudi z različnih področij kulture in

⁶⁹ Perovšek, "Slovenci in država SHS," 77.

⁷⁰ Oset, *Zgodovina*, 44–45.

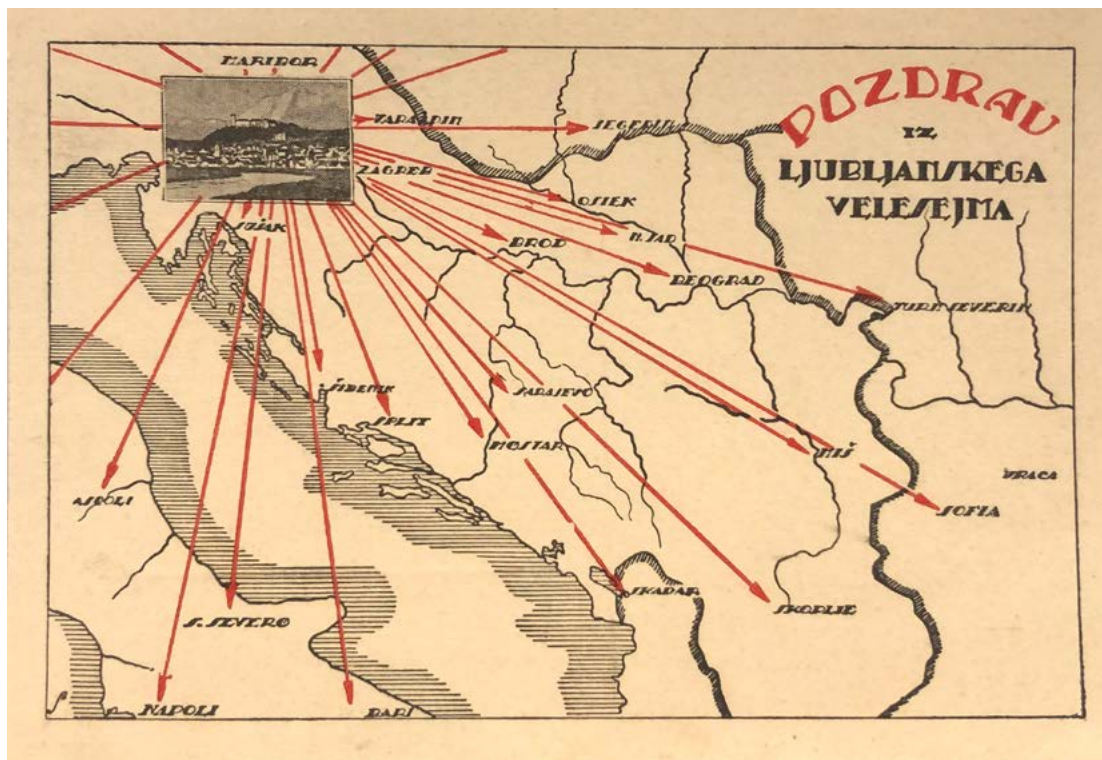
⁷¹ Celotno vodstvo prve razstave leta 1921 je prevzela Zbornica za trgovino, obrt in industrijo (tedaj Trgovska in obrtna zbornica v Ljubljani). Zbornica je bila obvezno gospodarsko združenje za zaščito stanovskih interesov, za zastopanje pred oblastmi in za pospeševanje trgovine, obrti in industrije. O Zbornici TOI gl. Kresal, "Zbornica za trgovino," 60–61.

⁷² Med vidnimi arhitekturnimi in urbanističnimi posegi, ki so začeli skoraj neopazno spreminjati Ljubljano, Stele omeni tudi Zbornico TOI: »Trgovska in obrtniška zbornica pa, ki je opremljena vsa z domačimi močmi in domačim materialom, je ob elitni popolnosti obdelave in forme obenem najboljši dokaz, da so naši obrtniki pod primernim vodstvom zmožni izvrševati tudi najizbranejša dela in da absolutno več ne drži še vedno ukoreninjena misel, da se moramo za finejša dela posluževati le tujih sil in tujih materialov. Delo v zbornici pomeni poleg uresničenja velikih estetskih kvalitete posebno utrditev naše stvariteljske samozavesti.« Stele, "Leto 1926 v razvoju," 156.

⁷³ Narodni svet, ki je štel 109 ljudi, je imel zelo močnoasedbo iz vrst gospodarstvenikov in ekonomistov. Kresal, "Slovensko podjetništvo," 58–59.

⁷⁴ Perovšek, "Slovenci in država SHS," 77.

⁷⁵ Minister Marn je dal na razpolago Prehodni gospodarski urad (1918–1920), ki je skrbel, da je bila Slovenija takoj po vojni preskrbljena z nujnimi dobrinami. Prehodni gospodarski urad je vodil dr. Gregor Žerjav, mladi politik liberalne smeri, predsednik upravnega sveta Narodne tiskarne. Za Prehodni gospodarski urad gl. Dular, *Ljubljanski velesejma*, 21; Balkovec, *Prva slovenska vlada*, 139–40; Perovšek, "Slovenci in država SHS," 76–77.



6. Razglednica Ljubljanskega velesejma, s prikazom širine delovanja in povezovanja, zlasti na jugovzhod (© Foto arhiv Zmaga Tančiča)

iz različnih strank, ne glede na ideološka prepričanja.⁷⁶ V pojavu in delovanju LV lahko zasledujemo slovensko vizijo, kako v času med obema vojnoma, težavam navkljub, živeti suverenost, soodvisnost in povezano različnost (sl. 6).⁷⁷

Umestitev

Ljubljanski velesejem je treba razumeti v okviru dveh svetovnih pojavov: zgodovine velikega spektakla razstav prvega globalizacijskega vala in po drugi strani pojava sejmov in velesejmov na lokalni ravni, ki so jih sprožile specifične okoliščine prve svetovne vojne.

Velike industrijske razstave so se sprva začele na nacionalni oziroma lokalni ravni. V Franciji se je v obdobju od 1798 do 1859 v večjih presledkih zvrstila vrsta nacionalnih razstav, ki so jih posnemali tudi drugi narodi.⁷⁸ Globalni val svetovnih razstav je v pravem pomenu besede začela

⁷⁶ Dular, *Ljubljanski velesejem*, zlasti 5–18.

⁷⁷ O posameznih osebnostih Ljubljanskega velesejma gl. Dular, *Ljubljanski velesejem*; gl. tudi Kresal, "Slovensko podjetništvo," 64–67.

⁷⁸ Francoski model je hitro postal uspešen in se je razširil v Evropi, najprej sta mu sledili Nizozemska (1820, 1824, 1825, 1830, ...) in Belgija (1835, 1841), v štiridesetih letih 19. stoletja pa številne pomembne evropske industrijske metropole, kot so Mainz (1842), Berlin (1844), Dunaj (1845) ali Birmingham (1849). Gl. Demeulenaere-Douyère, "Pour le progrès."

mednarodna londonska razstava (*The Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*) v Kristalni palači leta 1851. Razstava je sprožila konkurenco v zahodnoevropskih mestih: Londonu (1851, 1862) so sledili Pariz (1855, 1867, 1878, 1889, 1900, 1937), Bruselj (1888, 1897, 1910, 1935, 1958), Dunaj (1873), Antwerpen (1885, 1894, 1930), Barcelona, (1888, 1929/1930), Torino (1884, 1911), Liège (1905) in Milano (1906), Filadelfija (1876, 1926), Sydney (1879/1880), Melbourne (1880/1881, 1888/1889), Chicago (1893, 1933/1934), St. Louis (1904) in druga mesta, ki so začela tekMOVATI v velikosti, domiselnosti, modernosti, pa tudi dobrobiti za občo človeško korist.⁷⁹ Že sama infrastruktura razstav je narekovala, da so bile velike razstave izključno urbani pojav, ki si ga je v obdobju med letoma 1851 in 1958 ogledalo okoli 415 milijonov ljudi.⁸⁰ Toda megalomanske in najbolj obiskane svetovne razstave so bile le vrh mednarodnega spektakla, velika večina razstav je bila manjših po obsegu, na regionalnem, nacionalnem ali lokalnem nivoju.⁸¹ Na začetku 20. stoletja se je vpliv velikih mednarodnih razstav zmanjšal; razstave so se vrnile k specializaciji in decentralizaciji, ki je nekoliko spominjala na zgodnje dogodke pred letom 1851.⁸² V kontekstu Ljubljanskega velesejma so zanimive prav razstave manjšega obsega iz časa pred največjim globalizacijskim valom in po njem, ki niso bile deležne tako velike pozornosti, a so za posamezna okolja prav tako ali še bolj pomembne kot megalomanske svetovne razstave.⁸³

Ljubljanski velesejem je treba hkrati obravnavati v kontekstu sejmov, zraslih po prvi svetovni vojni,⁸⁴ ki je povzročila razpad prej naštetih procesov. Po mnenju Alberta Carrerasa in Lídie Torra je razlog za njihov nastanek prav popoln zlom prvega globalizacijskega vala.⁸⁵ Ti sejmi so na neki način nadaljevali tradicijo srednjeveških sejmov, ki so pomenili začetek novega načina trgovanja.⁸⁶ Mednarodna trgovina vzorčnih sejmov pred vojno ni potrebovala, vojna in razpad Avstro-Ogrske pa sta drastično spremenila tudi gospodarsko sliko srednje in vzhodne Evrope. Jože Šorn je opozoril, da je vojno gospodarstvo »proniknilo navzdol vse do gospodarjenja občinskih uprav, obrtnih delavnic, kmečkih posestev in do stavkovnega razpoloženja sindikalnih organizacij; skoraj vsi ukrepi, ki jih je oblast uresničevala od poletja 1914 dalje, so rušili dosedanje klasično kapitalistično gospodarstvo«. ⁸⁷ Nasprotno pa je prevrat, kot je dokazal Šorn, omogočil znaten porast industrije.⁸⁸ Slovenija se je tako rekoč čez noč povzpela v industrijsko najrazvitejši del Kraljevine SHS.⁸⁹

⁷⁹ Geppert, "Weltausstellungen," 3–4.

⁸⁰ Geppert, *Fleeting Cities*, 8.

⁸¹ Prim. Syrjämaa, *Merging Peripheries*, 295.

⁸² Geppert, "Weltausstellungen," 14.

⁸³ Filipová uporabi termin *regional modernity*, gl. Filipová, "Introduction," 2–3.

⁸⁴ Murnik je v *Slovenskem narodu* naštel številne sejme, ki so potekali sočasno z Ljubljanskim velesejmom: v Pragi, na Dunaju, v Gradcu, Leipzigu, Lvovu, Bukarešti, Neaplju, Utrechtu, Barceloni, ...; Murnik, "O namenu in pomenu," 1.

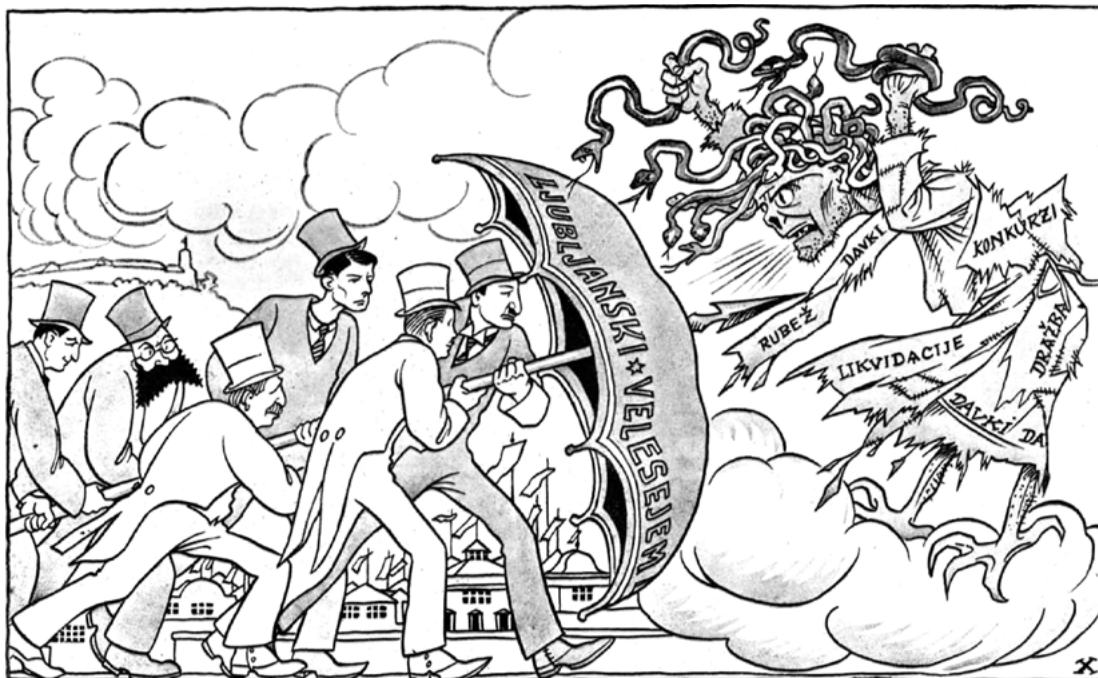
⁸⁵ Albert Carreras in Lídia Torra začetke modernih sejmov tesno povezuje s prvo svetovno vojno in razpadom proste trgovine in uspešnega gospodarstva pred njo. Dejstvo je, da sejem zmaguje v gospodarstvih brez zadostnega obsega, ki bi povzročil stalno trgovanje, na splošno ali za določene izdelke. Krize ga zato bolj podprejo kot uničijo. Carreras in Torra, "Why Did Modern."

⁸⁶ Tudi Ljubljana ima dolgo tradicijo srednjeveških trgov, ki so se nadaljevali do poznega 19. stoletja, ko so počasi izgubljali pomen. Gl. Cizelj, "Ljubljanski letni sejmi."

⁸⁷ Šorn, "Slovenci in gospodarski položaj," 57. Poleg tržišča je slovenska industrija od nove države hvaležno sprejela še ustrezno carinsko zaščito (v veljavi do leta 1925), ki je nastala ob srbsko-avstrijski carinski vojni; Kresal, "Slovensko podjetništvo," 57.

⁸⁸ Šorn, "Razvoj industrije v Sloveniji," 10–21.

⁸⁹ Lazarević, "Družba in gospodarstvo," 123.



Slovensko gospodarstvo v boju s posledicami naše centralistične gospodarske politike.

7. Slovensko gospodarstvo v boju s posledicami naše centralistične gospodarske politike, karikatura. Od desne proti levi: dr. Fran Bonač, Ivan Jelačin, Milan Dular, Ivan Ogrin, Dragotin Hribar, Avgust Praprotnik. (Ilustrirani Slovenec, 27. 6. 1926)

K povojnemu gospodarskemu razcvetu so pomagali tudi gospodarski ukrepi Kraljevine SHS.⁹⁰ Zaradi popolne ali delne »nacionalizacije« tiste industrije, ki je bila pred prevratom last neslovenskega kapitala,⁹¹ ter z zgraditvijo izključno domače industrije se je relativni delež slovenskega kapitala (s tem pa tudi upravljavška moč slovenskih podjetnikov) močno povečal, z usmeritvijo proti Balkanu pa se je odprlo precej nezahtevno, a kljub temu dokaj veliko tržišče. Kot posledica teh dveh dejavnikov se je začela hitreje razvijati koncentracija domačega kapitala in kapitalizma po eni strani, po drugi strani pa so se začele pospešeno množiti delavske vrste in rasti njihova razredna zavest.⁹² Ustanovitev Ljubljanskega velesejma je sodila med tiste ukrepe, ki so omogočili in osvobodili rast slovenskega gospodarstva (sl. 7). Zaradi razpada avstro-ogrske monarhije je razumljivo, da je bila večina sejmov, ki so se pojavili med prvo svetovno vojno ali po njej, do leta 1925, ko je bila ustanovljena Zveza mednarodnih sejmov (*Union des Foires Internationales*),⁹³ skoncentrirana v srednji

⁹⁰ Kresal, "Slovensko podjetništvo," 62.

⁹¹ Nacionalizacijo tujega premoženja v Sloveniji so izvajale predvsem banke. Kresal, "Slovensko podjetništvo," 62.

⁹² Šorn, "Razvoj industrije v Sloveniji," 10–21.

⁹³ Nepolitično mednarodno združenje Zveza mednarodnih sejmov UFI je 15. aprila 1925 v Milanu v Italiji ustanovilo 20 vodilnih evropskih mednarodnih sejmov, in sicer: Bordeaux, Bruselj, Budimpešta, Köln, Gdansk, Frankfurt na Majni, Leipzig, Ljubljana, Lvov, Lyon, Milano, Nižni Novgorod, Padova, Pariz, Praga, Liberec, Utrecht, Valencia, Dunaj in Zagreb. Glavni cilj je bil razviti sodelovanje med evropskimi mednarodnimi trgovskimi sejmi, da bi oživili mednarodno trgovino po prvi svetovni vojni. Medtem ko je bil LV med ustanovitelji UFI, je Ljubljana šele leta 2011 ponovno pristopila k svetovnemu združenju, vendar je njeno članstvo le pasivno. Prim. "UFI History."

Evropi. Naloga teh sejmov je bila, da oživijo in revitalizirajo tržišča in odpirajo nove trge. Ta dvojnost razstave-sejma je bila v izhodišču Ljubljanskega velesejma in v tej smeri se je tudi razvijal.

Prostor sejma

Gospodarska združenja so že v stari Avstriji stremela k prisotnosti slovenskih in na Slovenskem delujočih podjetij na mednarodnih razstavah in sejmih,⁹⁴ neposredno pa smo bili Slovenci s svetovnimi razstavišči povezani tudi preko arhitektov, ki so bili kot projektanti in organizatorji vključeni v velike razstavne projekte. Maks Fabiani (1865–1962) je leta 1900 na pariški razstavi prejel zlato medaljo za ureditev sprejemne (dvorne) dvorane v Avstrijskem paviljonu,⁹⁵ kot svetovalec nadvojvode Ferdinanda je bil organizator in arhitekt mednarodne razstave alkohola na Dunaju leta 1904⁹⁶ in glavni arhitekt razstave čeških Nemcev v Libercu (Reichenberg) 1906,⁹⁷ kjer je projektiral glavno razstavno stavbo, dolgo kar 240 m, osrednjo ladjo pa je kronala kupola z žarometi, ki so osvetljevali okolico.⁹⁸ Leta 1906 je bil Fabiani glavni arhitekt *Imperial-Royal Austrian Exhibition* v Londonu, največje avstrijske razstave v tujini v vsej njeni zgodovini,⁹⁹ kjer je nastopal v dvojni vlogi: kot član izvršnega odbora in kot vodilni arhitekt.¹⁰⁰ Z načrtovanjem in postavljanjem razstav je svojo kariero na Dunaju začel tudi Jože Plečnik in si prvo javno priznanje v tem mestu pridobil prav s postavitvijo razstave v Rotundi, ki je bila v Pratru postavljena prav za velike razstave.¹⁰¹ Fabiani je preko Ljubljanskega velesejma povezan tako z Jakopičevim paviljonom kot s prvim arhitektom velesejma Josipom Costaperario. Ta je pred prvo svetovno vojno delal pri Fabianiju kot vodja gradnje večnamenskih stavb slovenskega Narodnega doma v Trstu (1902–1905) in Trgovskega doma v Gorici (1903–1905) in si v sodelovanju pridobil največ izkušenj.¹⁰² Josip Costaperaria je sprva študiral arhitekturo na Tehniški visoki šoli na Dunaju, nato eno leto (1898/99) pri Ottu Wagnerju, vendar študija pred prvo svetovno vojno ni končal.¹⁰³ Po prvi svetovni vojni se je naselil v Ljubljani. Sprva je bil zaposlen pri Obratnem ravnateljstvu Južne železnice, na katero ga vežejo tudi prva naročila.¹⁰⁴ V

⁹⁴ Trgovska in obrtna zbornica za Kranjsko (*Handels und Gewerbe Kammer für Krain zu Laibach*) je leta 1855 na svetovni razstavi v Parizu prvič organizirala nastop kranjskih gospodarstvenikov, sledile so predstavitve na vseh nadaljnjih svetovnih razstavah in sejmih v Parizu (1855, 1865, 1887, 1900), Londonu (1862, 1865), na Dunaju (1872, 1873) in v Trstu (1882). Gl. "Zgodovina GZS."

⁹⁵ Pozzetto, *Maks Fabiani*, 132.

⁹⁶ Pozzetto, *Maks Fabiani*, 162–68.

⁹⁷ Razstava je bila postavljena kot odgovor na vrsto čeških razstav, začeni z Jubilejno regionalno razstavo v Pragi leta 1891, na kateri so češki Nemci demonstrativno odpovedali sodelovanje. Pozzetto, *Maks Fabiani*, 176–82.

⁹⁸ Pozzetto, *Maks Fabiani*, 179.

⁹⁹ Pozzetto, *Maks Fabiani*, 183.

¹⁰⁰ Pozzetto, *Maks Fabiani*, 183–87. Na avstrijski razstavi v Londonu leta 1906 so na Fabianijevo povabilo sodelovali tudi slovenski impresionisti. Gl. "The Slavonic Art," 109.

¹⁰¹ Prelovšek, "Jože Plečnik," 32. Plečnik je za postavitev salona na svetovni razstavi v St. Louisu leta 1904 prejel zlato medaljo, naslednje leto pa je zastopal Dunajsko secesijo v Münchnu na IX. mednarodni umetnostni razstavi. Gl. Prelovšek, "Jože Plečnik," 74.

¹⁰² Narodni dom v Trstu (1901–1904) in Palačo Trgovskega doma v Gorici (1903) kot prvi večfunkcionalni stavbi; Pozzetto, *Maks Fabiani*, 151, 158–60.

¹⁰³ Zaključil ga je šele leta 1927, kar je pomembno za stavbno zgodovino velesejma. Prim. Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 18.

¹⁰⁴ V podjetju je bil zaposlen od 1. 6. 1919 do 31. 12. 1922. Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 30.



8. Pregledni načrt razstavnega prostora Ljubljanskega velesejma po prvi širitvi leta 1922
(II. Ljubljanski veliki sejem: Oficijelni katalog, 1922)

ta čas sežeta tudi načrtovanje Ljubljanskega velesejma in njegova izgradnja, ki je potekala v prvi polovici leta 1921.

Ker Ljubljana razen vojašnic ni imela dovolj velikih prostorskih kapacitet, je bil sejem (takrat zamišljen še v obliki razstave, ki jo je pripravljala Pokrajinska zveza kranjskih obrtnih zadrug), prvotno mišljen v Državni višji obrtni šoli na Aškerčevi cesti s pripadajočimi površinami v obsegu 1780 kvadratnih metrov.¹⁰⁵ Takoj pa so se pojavili tudi predlogi, da gradbeni odbor za ljubljanski »veliki semenj« pridobi zemljišče posebej za ta namen.¹⁰⁶

Mestna občina, ki jo je vodil Ivan Tavčar, je za sejmišče oddala v brezplačni najem trikotno parcelo na robu Tivolija,¹⁰⁷ ki je na eni strani mejila na spodnji del Celovške (sprva še Gospodarske) ceste, na drugi pa na Lattermanov in lipov drevored¹⁰⁸ v parku Tivoli. Prvo leto se je sejem razprosti-

¹⁰⁵ Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, Razstave, velesejmi 1855–1948, p. e. 104/7, SI AS 448, SI AS.

¹⁰⁶ V prvem gradbenem odboru so bili: ravnatelj Tehniške srednje šole Ivan Šubic, mestni višji stavbni svetnik Matko Prelovski, inž. Josip Costaperaria, prof. Oton Grebenc, prof. inž. Rado Kregar, tesarski mojster Ravnikar, višji stavbni svetnik Skabrne, akad. slik. Ivan Vavpotič in mestni stavbni svetnik inž. Zupanc; gl. Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, Razstave, velesejmi 1855–1948, p. e. 104/7, SI AS 448, SI AS. Pod županom Ivanom Tavčarjem je MOL parcelo oddal v brezplačno uporabo.

¹⁰⁷ Na trikotni parceli št. 177, k. o. Kapucinsko predmestje.

¹⁰⁸ Prostor ob Lattermanovem drevoredu je bil že v 19. stoletju namenjen raznim občasnim zabaviščnim in sejemske prireditvam, od devetdesetih let je bil tam t. i. Prater, kjer so redno gostovale cirkuške skupine z zverinjaki, kinematografi in panoptikumi. Gl. Budna Kodrič in Pešak Mikec, "Cirkus v Ljubljani."



9. Pogled na Ljubljanski velesejem proti vzhodu
(© Foto arhiv Zmaga Tančiča)

ral na 25 tisoč kvadratnih metrih, vendar je njegov uspeh prepričal mestne oblasti, da so že naslednje leto velesejmu oddale tudi prostor za Lattermanovim drevoredom; s tem se je sejmski prostor povečal na 38 tisoč kvadratnih metrov (sl. 8). Nedvomno sta odločitev in pridobitev prostora v bližini železniške postaje v okrilju Tivolija in s slikovitim mestnim ozadjem s ključnimi arhitekturnimi vizualnimi dominantami prispevali k uspehu Ljubljanskega velesejma. Na večini vizualnega materiala z velesejma sta v ozadju vidna ljubljanski grad in zvonik evangeličanske cerkve (sl. 9), po letu 1933 pa tudi nebotičnik.

Prvotno zamisel o veliki razstavi obrti in kulture je pripravljalni odbor hitro ovrgel v prid vzorčnega sejma. Načelnik oddelka na Ministrstvu za trgovino in industrijo Rudolf Marn je sicer predlagal, da bi imela prireditve dvojen značaj, značaj sejma in razstave, vendar so bili pobudniki in organizatorji prvega sejma mnenja, da so razstave preveč statične, Ljubljana pa je potrebovala nekaj dinamičnega in predvsem praktičnega.¹⁰⁹ Po treh letih se je LV razširil z jesenske še na pomladno prireditve, ki je obveljala kot vzorčni velesejem (jesenski termin so napolnile razstave), v praksi pa sta se ta dva koncepta večkrat prepletala.

V obrazložitvi, ki jo je velesejem preko Zbornice posredoval *Komori za trgovinu, obrt i industriju u Zagrebu*, je razvidno, da so organizatorji LV ločili med spomladanskim vzorčnim sejmom in jesenskimi razstavami: »te prireditve se vrše vsako leto in nimajo značaja velesejma [...] razstave so

¹⁰⁹ Glavni zagovornik in nato tudi organizator in predsednik velesejma je bil industrialec Fran Bonač. Prim. Pavlin, "Moji spomini," 36.

bolj lokalnega značaja in uprava velesejma za take prireditve na razstavljalce niti ne reflektira, ker nima za to, razen prav pičlo odmerjenega prostora, sploh zadostno prostora na razpolago. Skoraj vsi paviljoni se uporabijo za razstave. Jesenska prireditev Ljubljanskega velesejma ima zato značaj razstave in ne velesejma.«¹¹⁰ Pri tej izjavi je treba upoštevati, da je bila napisana z namenom, da pomiri hrvaške kolege, ki so si močno prizadevali, da *Zagrebački zbor* postane vodilni sejem v kraljevini. Takoj po ustanovitvi zagrebškega sejma je Ljubljanski velesejem namreč razširil svojo ponudbo z jesenskimi razstavami (1924), ki so bile od leta 1926 dalje znane pod imenom *Ljubljana jeseni*.

Lastnosti Ljubljanskega velesejma in odstopanja

Ljubljanskega velesejma sicer ne moremo uvrstiti v kategorijo velikih mednarodnih razstav po kriterijih, ki sta jih oblikovali zlasti prva mednarodna razstava v Londonu leta 1851 in svetovna univerzalna razstava v Parizu leta 1867.¹¹¹ S svojo hibridno naravo pa je velesejem vendarle izkazoval lastnosti, zaradi katerih lahko prireditev upravičeno primerjamo s skupino mednarodnih razstav, saj izpolnjuje nekaj bistvenih kriterijev, od mednarodnosti in izgradnje paviljonov do velikih urbanih ambicij, ki jih je skušal uveljaviti, in ima še druge lastnosti, ki so se seveda manifestirale z nujnimi modifikacijami glede na njegovo kontinuiranost in lokalni domet.¹¹² V nadaljevanju bom pojasnila, kako so se te lastnosti manifestirale pri LV.

Internacionalizacija in izgradnja paviljonov

Ljubljanski velesejem je že takoj pokazal nadnacionalni značaj in sposobnost vzdrževati mednarodno zastopanost razstavnih izdelkov. Med pripravi na prvi velesejem se je kmalu pokazalo, da bo prireditev iz nacionalnih okvirov nove države prerasla v mednarodni sejem. Delež tujih razstavljalcev je v dvajsetih letih iz leta v leto naraščal. Leta 1921 je razstavljalo 17 tujih podjetij iz Češkoslovaške, Avstrije, Francije, Italije in Nemčije, leta 1930, ko se je začela velika finančna kriza, pa je na velesejmu razstavljalo 788 podjetij, od tega 325 tujih iz 14 držav, tudi iz ZDA.¹¹³ Hkrati s sejmom je naraščalo tudi število obiskovalcev: od 92.000 leta 1921 do 118.000 leta 1930.¹¹⁴

Že leta 1921 je postavila svoj paviljon Češkoslovaška,¹¹⁵ tako kot Jugoslavija mlada večnacionalna

¹¹⁰ Dopis z dne 26. 8. 1931: Prigovori istodobnom priredjivanju sajmov a izložba u raznim mjestima, Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, Razstave, velesejmi 1855–1948, p. e. 104/7, SI AS 448, SI AS.

¹¹¹ Klasifikacija razstavljenih predmetov je bila preizkušena že na prvih svetovnih razstavah. Klasifikacijski sistem univerzalne razstave iz leta 1867 je temeljil na desetih osnovnih kategorijah človeških prizadevanj. Vsaka od teh kategorij je bila dodatno razdeljena na razrede ali podskupine. Te posebne kategorije so bile močno povezane z bonapartističnimi reformami in prepričanjem organizatorjev razstav, da bi morale mednarodne razstave imeti višje in plemenitejše cilje. Poleg spodbujanja konkurenčnosti med podjetji, narodi in kulturami so si organizatorji prizadevali, da bi razstava pomagala narodom sveta pri fizičnem in moralnem izboljšanju človeške rase. Gl. Chandler, "Empire of Autumn."

¹¹² Karakteristike povzete po: Muñoz Torreblanca, "Barcelona's Universal Exhibition," 61.

¹¹³ Böhm, "O pogojih industrije," 31.

¹¹⁴ Andrejašič, "Ljubljanski velesejem," 52.

¹¹⁵ Zaenkrat ni razvidno, ali si je Češkoslovaška sama postavila paviljon po lastnih načrtih. Paviljon je najverjetneje projektiral kar Costaperaria in so ga kasneje uporabljali tudi za druge potrebe in vsebine.



10. Pogled na »glavno ulico« velesejma od vhoda proti Češkoslovaškemu paviljonu, z vrtnarskimi nasadi, 1928 (Wikimedia Commons)



11. Češkoslovaški paviljon, 1921
(Wikimedia Commons)

država, ki se je kot nova nacionalna republika navzven promovirala in manifestirala praktično na vseh mednarodnih razstavah na različnih kontinentih.¹¹⁶ Prisotnost že na prvem velesejmu v Ljubljani govori tudi o tesnih zvezah med slovensko in češko politiko v času razpada monarhije in vzpostavljanja nove države.¹¹⁷ Narodni svet si je prizadeval za čim tesnejše stike s Čehi in Poljaki, kar je vplivalo na dobre mednarodne odnose v naslednjih dveh desetletjih.¹¹⁸ Češkoslovaški paviljon so postavili na konec promenadne osi (sl. 10), nasproti vhoda v sejmišče,¹¹⁹ natanko enako pozicijo pa je imel Češkoslovaški paviljon tudi na Zagrebškem zboru.¹²⁰ Paviljon je zgradila Slovenska gradbena družba, ornamente je izrezal Václav Skrušny (1873–1949) (sl. 11).¹²¹ V osrednjem prostoru paviljona je visela slika predsednika Češkoslovaške republike Tomáša Garrigueja Masaryka,¹²² kar sicer ni bila praksa in zaenkrat tudi nisem zasledila, da bi bila na velesejmu prisotna slika ali kip še katerega drugega politika ali vladarja.

Ljubljanski velesejem je bil leta 1921 prvi povojni sejem na območju nove države. Hrvaška je prvi sejem – *Zagrebački zbor* priredila že leta 1909 z namenom, da bi se razvile trgovina, obrt in industrija ter da bi se povečalo zanimanje tujcev za obisk Zagreba. Sejem v vojnem času ni deloval, ponovno pa se je vzpostavil šele leto za ljubljanskim, poleti 1922.¹²³ Zagrebški »zbor« je hitro prevzel vodilno mesto v državi na področju trgovanja s tujino. Snovalci Ljubljanskega velesejma so se v potrebah in izvedbah nacionalnega izgleda in ugleda izkazali za široke in pragmatične. Za razliko od zagrebskega sejma se je Ljubljanski velesejem usmeril k afirmaciji slovenskega gospodarstva in na predstavitev kulturnih dosežkov, Hrvatje pa so se odločili za večjo specializiranost na določene vrste industrije in proizvode.¹²⁴ Primerjava obeh sejmov je pokazala, da profil razstavljalcev in obiskovalcev na njiju ni bil identičen, čeprav sta oba delovala v mejah države z istim ciljem: razširiti notranje stike in povezave ter povečati ponudbo slovenskega oziroma hrvaškega blaga na notranjem tržišču.¹²⁵ V prodiranju čez nacionalne meje je bil zagrebški velesejem uspešnejši in je v tridesetih letih postal vodilni posrednik med Jugoslavijo in zahodnim gospodarstvom.¹²⁶

¹¹⁶ Filipová, "Highly Civilized," 147–48.

¹¹⁷ Velik del industrijskega razvoja po prvi vojni je nosil avstrijski in češki kapital, ki je prišel za svojim nekdanjim tržiščem. Bistveno se je povečal tudi angleški, francoski in švicarski kapital. Gl. Kresal, "Vloga tujega kapitala," 88–89.

¹¹⁸ Ob razglasitvi samostojne države lahko najdemo pri Čehih in Slovencih vzporednice. Oba naroda, ki sta tako narazen, sta imela zelo podobno usodo. Že način oblikovanja nove državne oblasti ali priprava nove državne uprave sta potekala pri obeh narodih precej podobno. Tukaj je treba omeniti sodelovanje poslancev obeh narodov skupaj s Hrvati v parlamentu cesarskega sveta na Dunaju. Drugo področje odnosov med obema narodoma je bilo gospodarsko; od sredine 19. stoletja se je češki kapital pretakal na Balkan. Čehi so sodelovali pri ustanavljanju bank, zavarovalnic, hranilnic in industrijskih podjetij, gl. Krlin, "Narodni svet," 350.

¹¹⁹ Češkoslovaški paviljon je gradila Slovenska stavbna družba. Glavna nosilna konstrukcija je bila iz železobetona, predelne stene pa so bile zidane iz opeke.

¹²⁰ Bagarić, "Arhitektura Zagrebačkoga zbora," 172.

¹²¹ "Ljubljanski veliki semenj 1921."

¹²² "Ljubljanski veliki semenj 1921."

¹²³ Za zagrebški velesejem gl. Arčabić, *Zagrebački zbor*. Po letu 1941 za prostor nekdanjega velesejma gl. Goldstein in Goldstein, *Holokaust*, 252–65.

¹²⁴ Arčabić, *Zagrebački zbor*, 47.

¹²⁵ Arčabić, *Zagrebački zbor*, 46.

¹²⁶ K temu so pripomogle tudi večje finančne in politične spodbude.

Odločitev za konstrukcijo (začasnih) paviljonov na za to določenem prostoru izključno za namen razstav

Pobudnik gradnje samostojnih paviljonov je bil predsednik inženirske zbornice inž. Milan Šuklje.¹²⁷ Organizatorji glede na obseg sejma, ki se je napovedoval že ob prvi prireditvi, niso imeli druge možnosti, kot da se podajo v gradnjo novih paviljonov.¹²⁸ V primerjavi s sejmišči na Dunaju, v Pragi in Leipzigu, ki si jih je marca 1921 ogledala ljubljanska delegacija, se je Costaperaria odločil za mnogo sodobnejši, z naravno in urbano okolico utripajoč model velesejma.¹²⁹ Pred prvo svetovno vojno je večina velikih razstav in sejmov arhitekturno reševala vprašanje razstavnega prostora z velikim in izstopajočim glavnim paviljonom ali industrijsko palačo. Glede na obseg starejših sejmov je gigantska palača zadostovala za razstavo eksponatov.¹³⁰ Ko se je ta model razdrobil na več manjših, tudi prostorsko povezanih paviljonov, je bila pogosto problem prevelika razdrobljenost, ki so jo ponavadi reševali s poenotenjem s klasicističnimi (zidnimi) elementi, kar ni bila najbolj posrečena rešitev za efemerne stavbe.¹³¹ Costaperaria se je očitno zavedal, da je za postavitev paviljonov v načrtu potrebna precej čvrsta struktura, ki bo obiskovalce vodila po sejmišču, hkrati pa tudi urejeno in predpisano oblikovanje, da bi dosegli neko domišljeno enotnost.¹³² Paviljoni, ki so obkrožali razstavišče, so bili povezani v neke vrste arkadni hodnik z globokim nadstreškom, ki so ga s prosto stoječimi paviljoni povezovali bela barva, redki geometrijski vzorci in domiselni kupolasti stolpiči. Ti so se s štirikotno obliko in stranskimi okni oblikovno povezali z grajskim stolpom v ozadju (sl. 12). Poleg nizkih streh stolpičev so dodatni estetski učinek ustvarjale pločevinaste strehe nekaterih paviljonov, ki so arhitekturo velesejma povezovali tudi z Jakopičevim paviljonom.¹³³ Po prizidavi še dveh belih ravno kritih funkcionalno oblikovanih paviljonov M in N leta 1930 je sejmišče dobilo sodoben modernistični izraz, ki je spominjal na arhitekturo, prikazano na razstavi *Die Wohnung* v Stuttgartu leta 1927.¹³⁴ Kot rečeno, se je arhitektura paviljonov odražala tudi v arhitekturi mesta, zlasti pri načrtovanju nove soseske vil na Vrtači (sl. 13).

Costaperaria je imel gotovo zelo omejene finančne in časovne možnosti, saj so »gospodarski artisti povojnega časa«¹³⁵ še marca 1921 načrtovali sejem v prostorih tehniške šole.¹³⁶ Med majem in septembrom leta 1921 so postavili sprva pet velikih in dvajset majhnih lesenih paviljonov, leta 1922 paviljona K in L (slednji je pogorel leta 1932), restavracijski paviljon in manjši vinotoč, ob desetletnici sejma leta 1930 pa še paviljona N in M, zgrajena v kombinaciji lesa in betona in pokrita

¹²⁷ Dular, *Ljubljanski velesejem*, 37–38; Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 39.

¹²⁸ Dular, *Ljubljanski velesejem*, 55. Načelnik gradbenega odbora je bil ravnatelj Tehniške srednje šole Ivan Šubic, člani pa inž. Matko Prelovšek, inž. Milan Šuklje, inž. Viktor Skobrne, inž. Viktor Zupanc, prof. arh. Rado Kregar, prof. J. Grebenc in slikar Ivan Vavpotič.

¹²⁹ Fabiani je že v Liberu dosegel izjemno sožitje med krajino in arhitekturo, podobno velja tudi za Costaperarijev projekt.

¹³⁰ Hitchcock, "Exposition Architecture," 2.

¹³¹ Hitchcock, "Exposition Architecture," 6.

¹³² Hitchcock, "Exposition Architecture," 6.

¹³³ Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 52–53. O sami gradnji prvega sejmišča gl. "Ljubljanski Veliki," 138–41.

¹³⁴ Na arhitekturni razstavi leta 1927 so bile prvič predstavljene nove oblike bivanja, nemškega združenja arhitektov in industrialcev *Werkbund*. Prim. "Weißenhofsiedlung Stuttgart."

¹³⁵ Windischer, "Od rojenic," 11.

¹³⁶ Marn, "Rojstvo," 21.



12. Josip Costaperaria: Z arkadami povezani paviljoni na Ljubljanskem velesejmu, 1921 (Wikimedia Commons)



13. Josip Costaperaria: Paviljoni, postavljeni leta 1930, Zgodovinski arhiv Ljubljana (Wikimedia Commons)



14. Lojze Dolinar: *Umirajoči lev*, fotografirano 1927, Zgodovinski arhiv Ljubljana
(Wikimedia Commons)

s cementnimi ploščami.¹³⁷ Leta 1939 je bil razpisan arhitekturni natečaj za novo podobo sejma, ki naj bi dobil stalnejši značaj.¹³⁸ Mestna občina, ki je dolgo odklanjala možnost, da Ljubljanskemu velesejmu proda ali za daljše obdobje odda sejmski prostor v Tivoliju, je oktobra 1940 pristala, da velesejem lahko najame parcelo v izmeri 27.414 kvadratnih metrov za dobo petdesetih let za letno priznavalnino 100 din.¹³⁹ Leta 1941 so dokončali prvo fazo velesejma,¹⁴⁰ večnamenske dvorane, ki je bila predvidena v drugi fazi, pa zaradi začetka druge svetovne vojne niso začeli graditi.

LV je sledil trendom svetovnih razstav že od prvega velesejma dalje tudi s parkovnimi zasaditvami in kiparsko opremo. Med vidnimi skulpturami je bila sfinga profesorja Tehniške srednje šole Alojzija Repiča pred paviljonom podjetja *Medic, Rakovc & Zankl*; *Umirajoči lev* Lojzeta Dolinarja je leta 1927¹⁴¹ stal med zelenimi okrasnimi nasadi (sl. 14), spomenik padlim v prvi svetovni

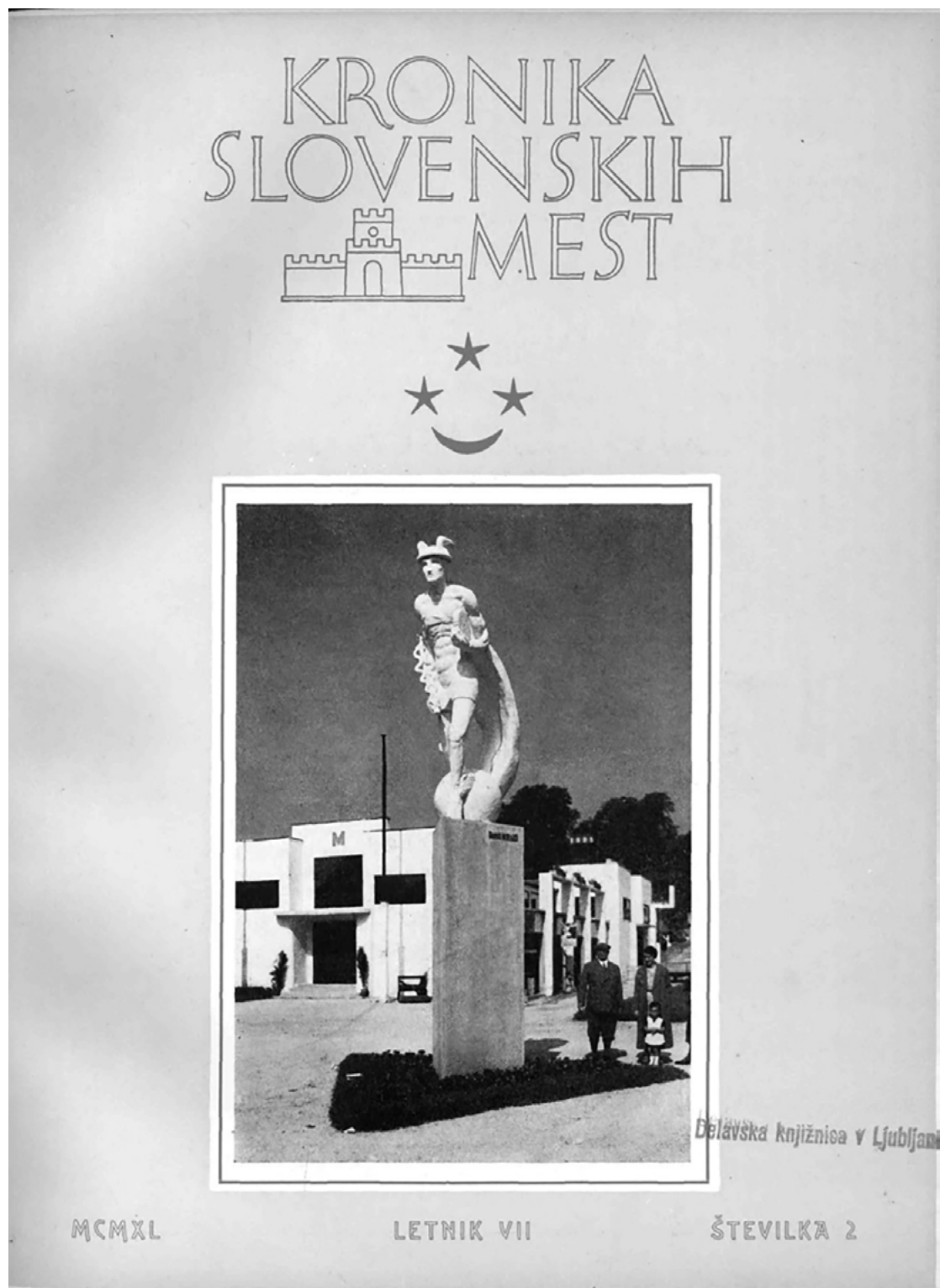
¹³⁷ Za razporeditev po paviljonih gl. Andrejašič, "Ljubljanski velesejem," 42–43.

¹³⁸ Za arhitekturni natečaj gl. Zupančič, *Arhitekt Josip Costaperaria*, 48–51; Čelik et al., *Pod skupno streho*, 218–25.

¹³⁹ Pogodba je urejala najem od 1. januarja 1942 do vključno 31. decembra 1992, gl. Najemna pogodba med mestno občino in LV, p. e. mapa 3, t. e. 080-011, Zbirka načrtov, SI ZAL LJU/0334, SI ZAL.

¹⁴⁰ LV je po prenovi razpolagal s 5014 kvadratnimi metri notranjega prostora in 2056 kvadratnimi metri pokritega prostora pod arkadami. Elaborat o Ljubljanskem velesejmu, p. e. 57, t. e. 11, Zbirka Ulčar, SI ZAL LJU/0439, SI ZAL.

¹⁴¹ V ozadju je na fotografiji Antona Uršiča viden še neidentificiran sedeči ženski akt. Gl. fotografijo Antona Uršiča z naslovom *Vrtnarska razstava* v Suhadolnik, "Ureditev razstavišča."



15. Tone Kralj: Merkur, naslovnica revije Kronika slovenskih mest, 1940
(Kronika slovenskih mest, 7, št. 2, 1940)



16. France Gorše: *Plavalka*, zadaj desno gradnja italijanskega paviljona Fiat, 1941
(© Slovenski etnografski muzej; foto: Anton Šuštaršič)

vojni danes stoji pred cerkvijo sv. Marjete v Polzeli. Vsaj od leta 1940 pa do okupacije je pri vходу v sejmišče na visokem podstavku dominiral celopostavni kip Merkurja Toneta Kralja (1900–1975) (sl. 15).¹⁴² Po prenovi sejma so na zadnjem velesejmu leta 1941 nad bazen vodnjaka z vodomatom postavili Goršetovo skulpturo *Plavalka*,¹⁴³ ki je bila istega leta razstavljena na razstavi *Moderna slovenska umetnost* pred Jakopičevim paviljonom. Ali je bil kip odkupljen in kdo bi bil kupec, za zdaj ni znano. Na zadnjem velesejmu je tik pred otvoritvijo italijansko podjetje Fiat v bližino Goršetovega kipa postavilo svoj paviljon (sl. 16).

¹⁴² Reproduciran na naslovnici *Kronike slovenskih mest* (št. 2). Kip so najverjetneje umaknile fašistične oblasti.

¹⁴³ France Gorše, *Plavalka*, bron, 1940, gl. Pavlin, *Ljubljana 1941*, 147. Goršetova *Plavalka* je med letoma 1942 in 2007 stala nad vhomom v kopališče Ilirija v Ljubljani.

Razstave sodobne umetnosti

Velesejem sicer ni imel posebej za namen umetniških razstav zgrajenega paviljona, vendar pa je bil na jesenskih razstavah vsaj eden od velikih paviljonov (praviloma K, N ali M) namenjen razstavam sodobne umetnosti, ki so bile od leta 1926 na velesejmu stalno prisotne.¹⁴⁴ Kljub temu, da so bili paviljoni v drugih terminih uporabljeni še za druge vsebine, ne moremo spregledati pomembnega deleža, ki ga je LV imel tako za umetnostno zgodovino kot za sodobno umetnost.¹⁴⁵

Rihard Jakopič je že v času prvega sejma pripravljaj večjo skupinsko razstavo, a mu je ni uspelo realizirati.¹⁴⁶ Namesto nje je bila leta 1921 na ogled planinska razstava,¹⁴⁷ ki je zabeležena tudi v velesejemskem katalogu. V njem je navedena tudi razstava bratov Kralj v Akademskem domu leta 1921.¹⁴⁸ Priprave na velesejem niso potekale le na prostoru sejmišča, temveč tudi v Jakopičevem paviljonu in na drugih lokacijah po mestu. Mesto je z velesejmom začelo dihati. Njegov delež pri likovnih razstavah in drugih kulturnih prireditvah je bil različen, v interesu vseh pa je bilo, da so bili dogodki napovedani in promovirani v okviru velesejma ter objavljeni v razstavnih katalogih.

V letih 1922 in 1925 je velesejem mecensko podprl dve razstavi, ki pomenita začetke organiziranega raziskovanja slovenske zgodovine umetnosti. Pri zgodovinski razstavi leta 1922 je šlo za pregled in popis (narodnega) umetnostnega gradiva od srednjega veka do 19. stoletja. Na razstavi je bil prvič na enem mestu predstavljen raziskovalni material mlade univerzitetne stroke. Razstavljena zgodovinska umetniška dela so že samo s svojim obstojem upravičevala ustanovitev umetnostnozgodovinskega seminarja na ljubljanski univerzi.¹⁴⁹ Tudi na drugi razstavi Društva Narodna galerija v Jakopičevem paviljonu z naslovom *Razstava portretnega slikarstva na Slovenskem od XVI. stoletja do danes* (1925) je bilo v sodelovanju z LV predstavljeno zgodovinsko gradivo, katerega pregled je segel vse do sodobnosti.¹⁵⁰

Leta 1932 je LV uvedel serijo tematskih razstav slovenske sodobne umetnosti, in sicer *Žena v slovenski umetnosti* (1932) in *Slovenska Madona* (1933), ki ju je kuriral slikar Olaf Globočnik, ter *Slovenska pokrajina* (1934) in *Naše morje* (1935), s katerimi so poskušali povečati zanimanje za nakup slikarskih del slovenskih umetnikov. V letih 1937 in 1938 je prodajno razstavo likovnih umetnikov na velesejmu pripravil galerist Anton Kos. Angažiranje umetnikov pri posameznih kulturnih razstavah (gledališka razstava *Gledališče – ljudstvo – družba* (1927), *Slovensko novinarstvo* (1937), *Slovenska knjiga* (1933), *Vsdržavna lesna razstava* (1936) ...) je pomagalo umetnikom in arhitektom pri povezovanju z drugimi panogami. Medtem ko so znani posamezni nosilci konkretnih razstav, pa potek naročil in finančni okviri teh angažmajev zaenkrat še niso raziskani. Demokratični značaj velesejemskih likovnih razstav

¹⁴⁴ Uradni umetnik velesejma ob ustanovitvi in predstavnik Umetniškega društva v Ljubljani je bil Ivan Vavpotič, ki je zasedel tudi pomembno vlogo v Narodnem svetu. Bil je odgovoren za razstavo v Parizu v času mirovne konference. Deželni muzej v Ljubljani je zastopal ravnatelj dr. Josip Mantuani. Udruženje jugoslovanskih inženjerov i arhitekta, sekcijo Ljubljana, je zastopal arhitekt Ivan Vurnik. Gl. tudi *Ljubljanski veliki semenj*, 37–38.

¹⁴⁵ Samo v treh letih (1926 do 1928) je sto petdeset razstavljalcev razstavljalo skupaj 1937 del. Gl. Böhm, "O pogojih industrije," 31. Umetniki so bili kot oblikovalci tiskovin in razstav, aranžerji in izdelovalci kulis in slikanih panojev prisotni tudi na drugih (neumetniških) razstavah.

¹⁴⁶ Iz pisma Franceta Kralja Dobidi 14. 8. 1921, objavljenem v Smrekar, *Karel Dobida*, [6].

¹⁴⁷ Planinska razstava S. P. D. v razstavnem paviljonu, Lattermannov drevored (slike in posnetki naših planin). Jakopičev paviljon, 1921; II. *Ljubljanski veliki sejem*, 24.

¹⁴⁸ I. umetnostna razstava Frana in Toneta Kralja (slike, plastike, grafike), Ljubljana, Akademski dom, gl. II. *Ljubljanski veliki sejem*, 24.

¹⁴⁹ O *Zgodovinski razstavi* gl. Komič Marn, "Razodetje."

¹⁵⁰ O razstavi gl. Komič Marn, "Portreti."

je imel za slovenske likovnice, ki v izobraževalnem sistemu še niso bile obravnavane enako kot njihovi kolegi, pomembno sporočilo o enakopravnosti.

Posebno mesto na LV je zasedala fotografija, in to tako kot neizogiben poročevalski in promocijski medij kot tudi umetniška fotografija, ki jo je na sejmu zastopal Fotoklub Ljubljana.¹⁵¹ Leta 1938 je bila na sejmu organizirana tretja mednarodna razstava Fotokluba, za katero je direktor velesejma Milan Dular namenil 10.000 din, LV pa je prevzel vse stroške razstave.¹⁵² Razstava je bila s kar tremi paviljoni največja velesejemska razstava tistega leta.¹⁵³

Propagandni material, plakati, večjezični katalogi

Ljubljanski velesejem je vse leto aktivno promoviral svoje dogodke.¹⁵⁴ Kot prva slovenska gospodarska organizacija je sistematično naročal plakate; v dvajsetih letih so jih natisnili okoli 50.¹⁵⁵ Poleg plakatov



17. Razglednica, žigosana z žigom velesejemske pošte
(© Foto arhiv Zmaga Tančiča)

¹⁵¹ Čeferin, "Dejavnost Fotokluba."

¹⁵² Razstava je obsegala kar tri paviljone in je bila največja velesejemska razstava tistega leta. Čeferin, "Dejavnost Fotokluba," 50–51.

¹⁵³ Čeferin, "Dejavnost Fotokluba," 50.

¹⁵⁴ Rihter, "Propaganda," 59–61.

¹⁵⁵ Požar, *Stoletje plakata*, 62.

so izdajali še *Sejemski vestnik*¹⁵⁶ in večjezične »oficijelne« kataloge z informacijami o razstavljalcih, zgodovini Ljubljane in posebnih razstavah.¹⁵⁷ Za velesejemске predstavitev so različna društva tiskala svoje kataloge in posebne izdaje, kot je bil v evropskem merilu izjemni in obsežni zbornik *Slovenska žena* iz leta 1926 s predstavitvami izobraženek, umetnic in žensk, dejavnih v svojih poklicih in narodni umetnosti.¹⁵⁸ Na sejmišču je bila tudi sejemska pošta, ki je imela svoj žig Ljubljanskega velesejma (sl. 17).¹⁵⁹

Rekonstrukcije zgodovinskih objektov in naselij (mobilizacija zgodovine)¹⁶⁰ na razstavah

Na svetovnih razstavah so razstavljali rekonstrukcije vseh vrst, od starih mestnih stavb do celotnih starih mestnih jeder, na primer: *Old Vienna* na svetovni razstavi v Chicagu leta 1893 in najbolj spektakularen *Vieux Paris* na pariški razstavi leta 1900 ali *Old London* na mednarodni zdravstveni razstavi (*International Health Exhibition*) v Londonu leta 1884, na kateri je bil rekonstruiran pogoreli del starega Londona.¹⁶¹ Na Dunaju so za razstavo *Adria* leta 1913 med drugimi jadranskimi stavbami postavili rekonstrukcijo koprške Pretorske palače.¹⁶² Rekonstrukcije hiš in vasi so bile še posebej priljubljene na etnoloških razstavah in pri tem tudi ljubljanski velesejem ni bil izjema, čeprav so bile rekonstrukcije »avtentičnih« prostorov omejene na muzejske postavitev, kot npr. predstavitev belokranjske kmetije, »rekonstrukcija« tiskarne J. Blaznika (po zasnovi Jožeta Plečnika je načrte izrisal arhitekt Edvard Ravnikar) na novinarski razstavi leta 1937¹⁶³ ali prostora za čajanko, zgrajenega kot ruska izba. Med take poskuse bi lahko prišteli tudi postavitev kapele, narejene v paviljonu M po avtorskih načrtih Toneta Kralja leta 1933 za razstavo *Slovenska cerkev*.

Različne oblike zabave, zabaviščni prostor in eksotične razstave

Zabaviščni kompleks je bil umeščen na drugo stran Lattermanovega drevoreda, kjer sta bila tudi vinoč in restavracija. Najkasneje leta 1933 je tam v času velesejma začel delovati velemestni variete z dvema predstavama na dan brez posebne vstopnine.¹⁶⁴ Tega dela velesejma se je prijelo ime »mali Prater« z

¹⁵⁶ Že od leta 1922 naj bi na leto izšlo 4–5 števil. Do danes se je ohranilo le nekaj števil, zato ni zanesljivo, da je vestnik izhajal celo obdobje velesejma. Rihter, "Propaganda," 59.

¹⁵⁷ Večina ohranjenih katalogov je iz dvajsetih let, gl. Andrejašič, "Ljubljanski velesejem," 4.

¹⁵⁸ Govekar, *Slovenska žena*, 1926.

¹⁵⁹ Uprava LV je obvestila mestni magistrat, da bo za čas trajanja LV deloval začasni poštni in telefonski urad z imenom "Ljubljana veliki semenj", ki bo posloval kot oddelek ljubljanske pošte. Stroške je nosil urad LV. Gl. Ljubljanski velesejem 1920–1945, p. e. mapa 3, t. e. 080-011, Zbirka načrtov, SI ZAL LJU/0334, SI ZAL. Delo poštne direkcije je bilo zelo podrobno določeno, vodeno iz Beograda. O omejevanju veliko pove že podatek, da je bilo v Sloveniji sprva 7 in nato le 5 poštne direkcije, kar je močno zaviralo razvoj in modernizacijo; Krašovec, *Pogled v zgodovino*, 44.

¹⁶⁰ Izraz je za rekonstrukcijo zgodovinskih objektov na svetovnih razstavah uporabil Wilson Smith; Smith, "Old London," 210.

¹⁶¹ Smith, "Old London," 205–07.

¹⁶² Izjemen inženirski podvig je bila izgradnja bazena v Pratu. Arhitekturni del razstave je postavil avstrijski arhitekt Carl Sidl (1858–1936), glavni arhitekt avstrijskih gradenj v Opatiji. O razstavi gl. Dujmović, "Die österreichische Adria-Ausstellung."

¹⁶³ Gaber, "Razstava," 33.

¹⁶⁴ "Odličan program," 4.

daljšim časom odprtja, v katerem so zaračunavali tudi vstopnino z obračunanim veseličnim davkom. Sem sežejo tudi začetki ljubljanskega živalskega vrta, pri katerem prideta v ospredje pragmatični in lokalni značaj LV. Koncept živalskega vrta v okviru velesejma, ki bi ga v bodoče imela Ljubljana, je povsem ustrezal širši sliki ljubljanskega velesejma. Organizatorji so si zamislili »zoološki vrt posebnega nacionalnega tipa«, v katerem bi obiskovalci spoznavali in občudovali domače živali in avtohtone pasme. »Tak vrt bi bil v resnici svojstven in za Ljubljano značilen«, ¹⁶⁵ poleg tega bi ga bilo lahko vzdrževati.

Na razstavah kolonialnih narodov so bile zelo priljubljene eksotične razstave, pogosto tudi z zelo problematičnim razkazovanjem bogastva kolonij gostiteljice. Ljubljanski velesejem se je lahko pohvalil »le« z misijonarskimi in etnološkimi razstavami, na katerih se je občinstvo lahko srečalo z eksotičnimi in orientalskimi predmeti in ljudskimi navadami od Amerike, Afrike in Indije do Kitajske. Misijonske razstave so ponavadi spremljali pomembni dohodki, kot je bil mednarodni akademski misijonski kongres leta 1930. Kongres je v organizaciji vatikanskega mednarodnega misijonskega centra v prvih dneh septembra potekal hkrati z velesejemsko prireditvijo. ¹⁶⁶ Kustos misijonsko-etnološke razstave je bil dr. Lambert Erlich, ki si je od Narodnega muzeja sposodil celotno zbirko izvenevropskih predmetov, tj. vse predmete, ki sta jih nekoč zbrala misijonarja in etnologa Ignacij Knoblehar (1819–1858) v Afriki in Frederik Baraga (1797–1868) v Severni Ameriki, ter predmete s Kitajske. ¹⁶⁷ Sledili sta še dve misijonsko-etnološki razstavi. Razstava leta 1933 v paviljonu M je bila posvečena misijonarju Baragi, Kitajski, Afriki in Indiji. ¹⁶⁸ Razstava leta 1937 je bila posvečena Indiji.

Ugodnosti za obiskovalce in povabila tujim državam po diplomatskih kanalih

Obiskovalci so imeli na voljo brezplačne povratne vozovnice za vlak in znižano vstopnino. Poskrbljeno je bilo tudi za nastanitev za tiste, ki so sejem obiskali iz oddaljenih krajev ali za več dni. Zadnji dan ali dva so organizatorji pogosto še znižali vstopnino, da bi bila prireditev dostopna čim večjemu številu ljudi/obiskovalcev. Prevozne olajšave za potnike in blago, namenjeno na Ljubljanski velesejem, so dovolile tudi nekatere tuje države, leta 1933 npr.: Avstrija, Bolgarija, Češkoslovaška, Grčija, Italija, Madžarska, Nemčija, Poljska in Romunija. ¹⁶⁹

LV je imel že leta 1925 v tujini presenetljivo veliko zastopnikov. Kot je poimensko navedeno v uradnem katalogu, so bili zastopniki velesejma na Dunaju, v Pragi, Aleksandriji, Parizu, Marseillu, Le Havru, v Atenah, Bombaju, Trstu, Budimpešti, Berlinu, Dresdnu, ¹⁷⁰ Poznanju in Bukarešti. ¹⁷¹ Nobeno zastopništvo ni spadalo pod okrilje jugoslovanske diplomacije, vendar je šlo za različne posameznike, tudi izseljence, zasebne trgovske agencije, v primeru Češkoslovaške pa je to delo opravljala Češkoslovaško-jugoslovanska liga, ki je bila »gonilna sila konkretnih stikov med ČSR in Jugoslavijo na vseh področjih«.

¹⁶⁵ Šerko, "Zoo," 48.

¹⁶⁶ "Misijonska razstava," 358. O misijonskih razstavah gl. Motoh, "Azija."

¹⁶⁷ Promitzer, "Niko Županič," 312.

¹⁶⁸ Motoh, "Azija," 38.

¹⁶⁹ "Prevozne olajšave," 4.

¹⁷⁰ Iz dopisa predsedstva »Ljubljanskega velikega semnja« Trgovski in obrtniški zbornici, 9. 12. 1921, je razvidno, da so iz podjetja Triglav G.m.b.H Dresden razposlali dopise s povabilom na udeležbo na Ljubljanskem velesejmu dvainšestdesetim trgovskim zbornicam v Nemčiji. Gl. Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani, Razstave, velesejmi 1855–1948, p. e. 104/7, SI AS 448, SI AS.

¹⁷¹ "Zastopniki Ljubljanskega velesejma."



18. Ivan Vavpotič: Vsi v boj za poglobitev železnice!
Propagandna razstava na Velesejmu, 1930 (Digitalna knjižnica Slovenije)

Posebni dogodki in urbanistične razstave

Mesto in Zbornica TOI sta velesejem znala uporabiti za svojo širitev in popularizacijo svojih projektov, kadar je šlo za vprašanje narodnega interesa. Lep primer takega sodelovanja med mestom in velesejmom za doseg nacionalnih ciljev je bila priprava »velike, učinkovite in smotrno urejene cestne razstave«¹⁷² sočasno s kongresom v organizaciji Društva za ceste leta 1939. Društvo, ki je bilo aktivno šele dve leti, je na kongresu doseglo veliko udeležbo odločujočih zastopnikov vlade, ki so ob tej priliki sprejeli uredbo o cestnih fondih in hkrati tudi načrt o šestletni obnovi cestnega omrežja Dravske banovine. Razstavo je obiskalo okoli 90.000 ljudi in je po besedah organizatorjev »mnogo pripomogla k popularizaciji naših cest in večjemu razumevanju zanje na pristojnih mestih«.¹⁷³

¹⁷² "Pomembni uspehi," 2.

¹⁷³ "Pomembni uspehi," 2.

Po sprejetju jugoslovanskega gradbenega zakona leta 1931, ki je predpisal obvezne gradbene regulacijske načrte za mesta in večje vasi, tudi na novo načrtovane, je Ljubljano zajel urbanistični in gradbeni val, ki se je odražal tudi na velesejmu. Eden glavnih problemov mestnega načrta Ljubljane je bilo že takrat vprašanje železniške proge, ki še danes deli mesto in ovira njegov razvoj, saj zaseda pomembne mestne površine. Načrt poglobitve ljubljanske železniške proge in postaje v centru Ljubljane¹⁷⁴ je bil na velesejmu predstavljen vsaj že leta 1930, ko je Ivan Vavpotič oblikoval razstavni plakat za razstavo: »Vsi v boj za poglobitev železnice! Nepoglobljena proga onemogoča razvoj Ljubljane.«¹⁷⁵ Plakat v rdeči barvi prikazuje železnico kot verigo, ki onemogoča mestu, da bi se razširilo na sever in severozahod (sl. 18). Iz pisma arhitekta Franceta Tomažiča predsedniku iniciativnega odbora za poglobitev Francetu Steletu lahko razberemo, da je imel odbor že v tridesetih letih težave z železniško upravo, ki je imela glede proge in postaje v Ljubljani svoje načrte, ne da bi upoštevala zahteve mesta.¹⁷⁶ Projekt poglobitve železnice velja za eno največjih želja Ljubljane,¹⁷⁷ a se nam spričo slabega mestnega urbanizma njegova uresničitev tudi danes odmika.

Državna podpora in politični vplivi

Od vsega začetka je imel LV tudi svojega pokrovitelja. Sprva je to bil to aktualni minister za trgovino in industrijo (leta 1921 Mehmed Spaho in leta 1922 Osman Vilovit). Zaradi naraščajoče gospodarske pomembnosti je leta 1923 pokroviteljstvo tako kot v Zagrebu prevzel kralj Aleksander I. (sl. 19), ki ga je po atentatu leta 1934 zamenjal kralj Peter II. Vsako leto so izbrali tudi častnega predsednika velesejma; to so postali razni ministri ali ban Dravske banovine.¹⁷⁸ Po poročanju dnevnega tiska so se napetosti med ljubljanskim sejmom in Beogradom povečevale zaradi nesorazmerne finančne podpore in neenakosti pri izvajanju obstoječih davčnih predpisov v kraljevini – tako na državni kot na banovinski in občinski ravni.¹⁷⁹ Medtem ko je bil beograjski sejem deležen velike občinske in državne podpore,¹⁸⁰ ljubljanskemu velesejmu leta 1939 niso bila zagotovljena niti sredstva za nujno komunalno sanacijo in prenovo.¹⁸¹

Po okupaciji je bilo gospodarstvo novonastale Ljubljanske pokrajine vključeno v italijanski okupacijski sistem.¹⁸² Italijanski okupator je v LV usmeril svoj propagandni aparat z videzom dobrega

¹⁷⁴ Svetovne razstave v Chicagu (1893), Parizu (1900) in Montrealu (1967) so spodbudile gradnjo prvih podzemnih železnic v teh mestih. Gl. Geppert, "Weltausstellungen," 5.

¹⁷⁵ Za plakat gl. Vavpotič, "Vsi v boj."

¹⁷⁶ Pismo Franceta Tomažiča Francetu Steletu, 18. 6. 1937, Biblioteka SAZU.

¹⁷⁷ O razstavah in načrtih poglobitve ljubljanske železnice gl. Dimnik, "Rešitev ljubljanskega železniškega," Dimnik, "Čas med obema vojnama."

¹⁷⁸ Andrejašič, "Ljubljanski velesejem," 31. Kralj Aleksander je velesejem obiskal v letih 1923 in 1926. Protektorat je imel od leta 1923 do smrti leta 1934, nato pa ga je prevzel njegov naslednik kralj Peter II. Leta 1937 je kraljica Marija velesejem obiskala sama. V družbi Franje Tavčar si je ogledala novinarsko razstavo, misijonsko razstavo Indija in likovno razstavo umetnic male antante.

¹⁷⁹ Praprotnik, "Ljubljanska občina," 1.

¹⁸⁰ Narodna banka je namenila za velesejem v Beogradu 500.000 din, v Zagrebu 100.000 din in v Ljubljani 25.000. Gl. "Beograd in velesejem," 1. Tudi *Slovenski narod* je začel opozarjati na zapostavljanje Slovenije in Ljubljanskega velesejma, gl. "Ljubljana – Beograd," 4.

¹⁸¹ Kot je pisal Praprotnik, je bilo »najbolj čudno pri stvari [pa je] to, da odločujoči gospodje pri mestni občini ne delajo ovir, pač pa prihajajo te od druge in podrejene strani.« Praprotnik, "Ljubljanska občina," 1.

¹⁸² Kresal, "Gospodarska interesna združenja," 75.



19. Predsednik Ljubljanskega velesejma Fran Bonač sprejema kralja Aleksandra I. in kraljico Marijo, september 1931, Zgodovinski arhiv Ljubljana (Wikimedia Commons)

gospodarja. Pokroviteljstvo nad LV je prevzel visoki komisar za ljubljansko pokrajino Emilio Grazioli in aktivnosti na sejmišču so se pospešeno nadaljevale.¹⁸³ Še več, italijanska okupacijska oblast je imela z ljubljanskim velesejmom ambiciozne načrte, kar sta pokazala že prisotnost in govor Mussolinijevega ministra za gospodarske družbe na uradnem odprtju sejma leta 1941.¹⁸⁴

Posledice zaradi pozornosti, ki jo je fašistična oblast namenjala velesejmu, je občutil ne le velesejem, temveč vsa pokrajina. Na dan otvoritve LV 4. oktobra 1941 je odporiško gibanje izvedlo kar šest napadalnih akcij: napade na železnico pri Rakeku in Borovnici, uboj stražnika na Ježici in karabinjerja v Šmarju - Sapu, napad na vojake v Šmarju - Sapu in bombni napad na ljubljanski velesejem.¹⁸⁵ Novica je v časopise prišla z dvodnevno zamudo, hkrati je bila objavljena novica o ustanovitvi izrednega sodišča, ki ga je visoki komisar za Ljubljansko pokrajino predvidel že v odredbi mesec dni prej.¹⁸⁶ Nekaj mesecev kasneje – februarja leta 1942 – je varnostno-obveščevalna služba (VOS) likvidirala predsednika upravnega odbora LV, bančnika in podjetnika Avgusta Praprotnika (1891–1942), kar je dokončno zapečatilo usodo LV.

¹⁸³ Gl. Godeša, "O političnem delovanju," Godeša, "Italijanska in nemška okupacija," 436–40; Ferenc, *Fašisti brez krinke*, 157, op. 12.

¹⁸⁴ Mussolinijev minister Renato Ricci je upravi velesejma naročil, naj takoj nadaljujejo z gradbenimi deli, da bo leta 1942 sejem lahko vključen med svetovne velesejme. Gl. "Ljubljanski velesejem mora," 3.

¹⁸⁵ Ferenc, *Fašisti brez krinke*, 163, op. 7.

¹⁸⁶ "Fašistična pravica," 1.

Pozneje je italijanska vojska sejmišče uporabljala v različne namene. Tja se je preselil Pokrajinski podporni zavod, ki je organiziral brezplačno prehrano v velesejemskih paviljonih, večji del prostorov pa so uporabljali za vojaške namene.¹⁸⁷ V primerjavi s prostorom Zagrebškega zbora na Savski ulici, ki je od sredine junija 1941 do oktobra tega leta služil kot začasno zbirališče oziroma tranzitno taborišče za hrvaške Jude, ki so bili od tam deportirani v taborišča po NDH, je vojna samemu prostoru LV še prizanesla.¹⁸⁸

Umetnostna zgodovina in sodobna umetnost na Ljubljanskem velesejmu – vzporedni diskurz

Victor Ginsburgh in François Mairesse sta opozorila, da sta bili dve pomembni deli umetnostne zgodovine in ekonomije, in sicer *Zgodovina umetnosti starega veka* (Geschichte der Kunst des Altertums, 1764) Johanna Joachima Winckelmanna in *Bogastvo narodov: raziskava o naravi in vzrokih bogastva narodov* (An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations, 1776) Adama Smitha, napisani skorajda sočasno.¹⁸⁹ Še več, tudi prvi sodobni val globalizacije, ki so ga zaznamovali začetki megalomanskih razstav, se je razvijal sočasno s pojavom umetnostnozgodovinskega pregleda kot strokovnega žanra. Zametki obeh segajo že v konec 18. stoletja, hitrejši razvoj pa sta doživela po Dunajskem kongresu leta 1815, kar sovpada z odprtjem prvih muzejev.¹⁹⁰ Potreba, da bi na enem mestu združili in predstavili umetnost vseh časov in krajev, ima veliko skupnega s pojavom in rastjo mednarodnih in globalnih megalomanskih razstav, na katerih so skušali na enem mestu predstaviti industrijski in civilizacijski napredek v smislu razsvetljenskih enciklopedistov.¹⁹¹ Svetovni sejmi so omogočali objektivno globalen pogled na svet preko hierarhičnih kategorij, ki so predstavljale privilegiran dostop do kognitivnih struktur, semiotičnih sistemov in ideologije prevladujočega družbenega razreda tistega časa.¹⁹² Franz Theodor Kugler, Carl Schnaase in Anton Springer so v štiridesetih in petdesetih letih 19. stoletja na temeljih Heglove svetovne zgodovine (*Weltgeschichte*) napisali prva umetnostnozgodovinska besedila, ki so kulturne in individualne razlike reducirala na vprašljive hierarhije in splošnosti¹⁹³ ter jih zato lahko označimo za globalna.¹⁹⁴ Mitchell Schwarzer poudarja, da so bili prvi »pregledi« del širših prizadevanj za oblikovanje moderne nemške identitete, enako pa velja tudi za prvo vsenarodno razstavo v Berlinu leta 1844, ki je bila le ena od predhodnic velike svetovne razstave v Londonu leta 1851.¹⁹⁵

Morda ni zgolj naključje, da je bil tudi prvi pregled slovenske umetnosti napisan v povezavi z Ljubljanskim velesejmom, pod okriljem katerega je bila postavljena razstava prvega zgodovinskega pregleda slovenske umetnosti. Znano je, da je bila *Zgodovinska razstava* leta 1922 neposredna

¹⁸⁷ Ferenc, *Fašisti brez krinke*, 73.

¹⁸⁸ Goldstein in Goldstein, *Holokaust*, 252–65;

¹⁸⁹ Ginsburgh in Mairesse, "Dimensions of dialogue," 167.

¹⁹⁰ Bickendorf, "Die ersten Überblickwerke," 29.

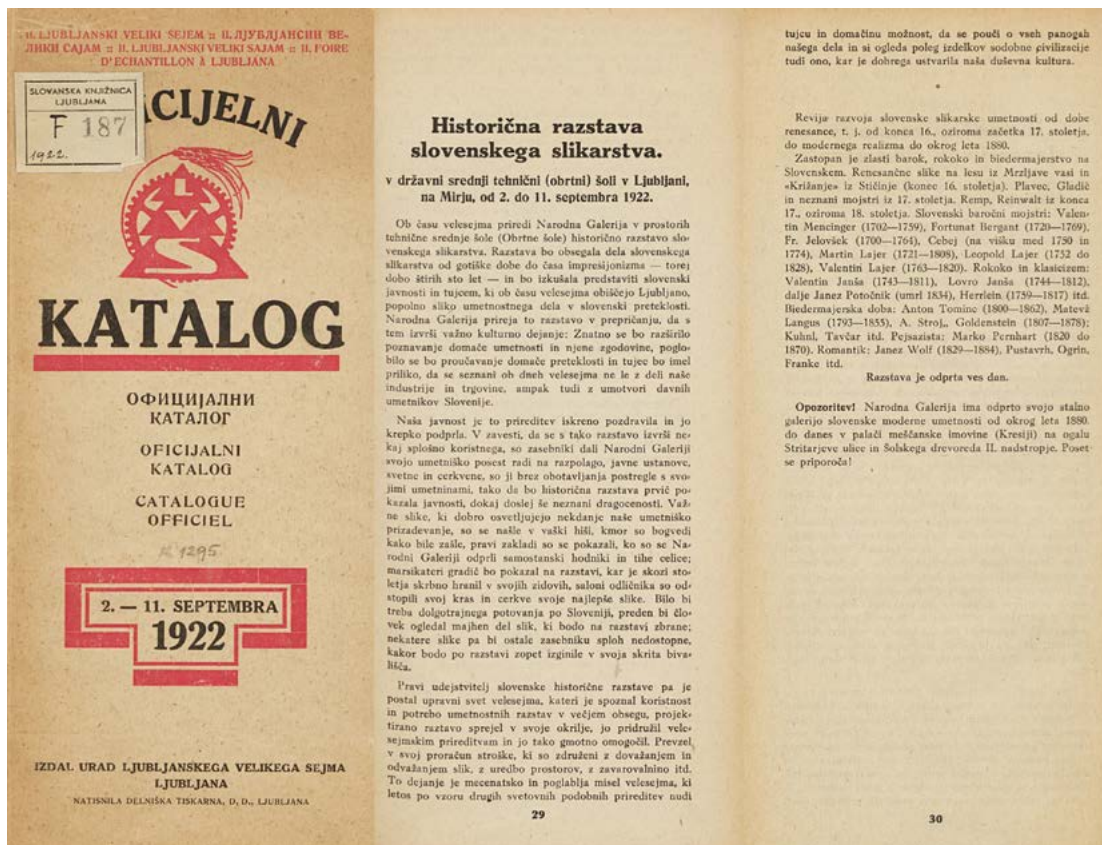
¹⁹¹ Schwarzer, "Origins of the Art History," 24–29.

¹⁹² Bouissac, "The Anthropology," 930.

¹⁹³ Prim. Bennett, "The Exhibitionary Complex," 73.

¹⁹⁴ Schwarzer, "Origins of the Art History," 24.

¹⁹⁵ Davis, "A marginal exhibition?."



20. Predstavitev Zgodovinske razstave slovenskega slikarstva v uradnem katalogu drugega Ljubljanskega velesejma, 1922
(II. ljubljanski veliki sejem: Oficijelni katalog, 1922)

spodbuda Francetu Steletu, da je napisal prvi pregled slovenske umetnosti.¹⁹⁶ Društvo Narodna galerija je bilo od začetka povezano z organizatorji velesejma, in ker si je od svoje ustanovitve prizadevalo za zgodovinski pregled slovenske umetnosti, ga je želelo uresničiti že ob prvi prireditvi LV, vendar tako obsežne razstave v tako kratkem času ni bilo mogoče pripraviti.¹⁹⁷ Povezavo med zgodovinsko razstavo in drugim Ljubljanskem velesejmom pa je Izidor Cankar v katalogu močno izpostavil:

Pravi udeleženec slovenske zgodovinske razstave pa je postal upravni svet velesejma, kateri je spoznal koristnost in potrebo umetnostnih razstav v večjem obsegu, projektirano razstavo sprejel v svoje okrilje, jo pridružil velesejemskim prireditvam in jo tako gmotno omogočil.

¹⁹⁶ Stele, *Oris*, 3.

¹⁹⁷ »V zadnjih svojih odborovih sejah se je Galerija bavila z mislijo, da organizira prigodno razstavo historične umetnosti na Slovenskem od početka novega veka do Šubicev. Zbrala naj bi se vsa dosegljiva in za jasnost slike o umetnostnem razvoju na Slovenskem važna dela. Nagib, ki vodi odbor Narodne galerije pri tej nameri, je prepričanje, da bi taka razstava dala temelj znanstvenemu raziskavanju naše umetnostne preteklosti. Zapreke, ki se nam v tem oziru stavljajo, so ogromne. Velikanski stroški, ki bi bili povezani s tako razstavo, bi šibke finance galerijske popolnoma izčrpali, ležišča mnogih umetnin so spričo pomanjkanja umetnostne topografije nefiksirana, prevažanje umetnin bi bilo izredno težavno, razstava bi bila gotovo nepopolna. Vendar je gotovo, da bo odbor Narodne galerije, če se mu posreči, da izvede to misel na najskromnejši način, izvršil dejanje daljnosežnega pomena.« Gl. Cankar, "Narodna galerija: Zapisnik," 93.

*Prevzel v svoj proračun stroške, ki so združeni z dovažanjem in odvažanjem slik, z uredbo prostorov, z zavarovalnino itd. To dejanje je mecensko in pogloblja misel velesejma, ki letos po vzoru drugih svetovnih podobnih prirediteljev nudi tujcu in domačinu možnost, da se pouči o vseh panogah našega dela in si ogleda poleg izdelkov sodobne civilizacije tudi ono, kar je dobrega ustvarila naša duševna kultura.*¹⁹⁸

Priprave na razstavo, katere namen je bil, da »predstavi slovenski javnosti in tujcem, ki ob času velesejma obiščejo Ljubljano, popolno sliko umetnostnega dela v slovenski preteklosti« (sl. 20),¹⁹⁹ so potekale v času, ko je bila v intelektualnih krogih sprejeta ključna odločitev, da se z avtonomistično izjavo (1921) postavijo proti stopitvi slovenske kulture in jezika s kulturo in jezikom Hrvatov in Srbov. Izjavo je podpisalo triinštirideset slovenskih intelektualcev, znanstvenikov in umetnikov, ne glede na njihovo siceršno svetovnonazorsko in strankarsko pripadnost. Avtonomistična izjava, ki je prišla iz Prepeluhovega kroga demokratske stranke,²⁰⁰ je bila deležna velike pozornosti tudi v institucijah in društvih in je močno zamajala splošno nekritično drsenje v jugoslovanski vojaški unitarizem in centralizem.²⁰¹ Podpisniki, ki so bili sicer vsi zagovorniki narodnopolitične in državne enotnosti Jugoslovancev in med katerimi so bili tudi štirje umetnostni zgodovinarji, Izidor Cankar, Josip Mantuani, Avgust Žigon in France Stele, so zahtevali, da država »ne absorbira mehansko vseh individualnosti, ki so doslej vodile posamezne pokrajine in prebivalce«. Zavzeli so se »za avtonomijo slovenskega, že itak dovolj razkosanega ozemlja[,] in sicer v takem obsegu, ki ne bi slabil moči države«.²⁰²

Cankarjeva teza, ki jo je zapisal v poročilu k *Zgodovinski razstavi*, je v marsičem podpirala argumente avtonomistične izjave. Po Cankarju »ni vprašanje, koliko je slovenski značaj umetnosti utemeljen v nacionalni zavesti umetnikov samih ali celo v njih volji, da ustvarijo 'slovensko' umetnost. Nacionalnost ne korenini v programu umetnika, ne v upodobljenem motivu, marveč je elementarna sila, ki poganja iz določenih tal, vsrkava solnce svoje dežele in deluje v ljudeh, nastalih in živečih na teh tleh in pod tem solncem, ter vodi njih delo, če se tega zavedajo ali ne. To slikarstvo je slovensko, ker ni drugega nosilca zanj.«²⁰³ Za Cankarja je to spoznanje eden poglobitvenih in najlepših rezultatov zgodovinske razstave, »ne le zato, ker je novo teoretsko spoznanje, ampak važno narodnovzgojno dejstvo«.²⁰⁴ Razstava, ki si jo je v treh tednih ogledalo okoli 12.000 ljudi, je dolgočasno nakazala pot nadaljnjih raziskav slovenske umetnostne zgodovine (sl. 21).

Avtonomistične ideje prelomnega leta 1921 so indirektno prisotne tudi v Steletovem *Orisu*, ki išče odgovore na vprašanje slovenstva v umetnosti. Stele se je večkrat skliceval na Cankarjev argument, ko je odgovarjal kritikom zgodovinske razstave, če so problematizirali nacionalno tendenco

¹⁹⁸ "Historična razstava," 29–30.

¹⁹⁹ "Historična razstava," 29.

²⁰⁰ Albin Prepeluh (1881–1937). Jedro »avtonomistov«, ki so obdržali obnovljene *Naše zapiske*, sta poleg Albina Prepeluha predstavljala še dr. Dragotin Lončar in Fran Erjavac. Dolenc, *Kulturni boj*, 145; Rahten, "Slovenske narodnoemancipacijske težnje," 115.

²⁰¹ Avtonomistična izjava, ki je v marsičem nadaljevala ideje Narodnega sveta, je poudarila tudi potrebo po gospodarski avtonomnosti. Po Erjavcu je šele ta izjava pravi začetek t. i. »avtonomističnega gibanja« pri Slovencih, ki je potem postalo prava dominantna vsega političnega hotenja Slovencev v prvi Jugoslaviji. Erjavac, *Avtonomistična izjava*, 2.

²⁰² Erjavac, *Avtonomistična izjava*, 23–24.

²⁰³ Cankar, "Zgodovinska razstava," 134.

²⁰⁴ Cankar, "Zgodovinska razstava," 134.



21. Plakat za Zgodovinsko razstavo slovenskega slikarstva, 1922
(Wikimedia Commons)

starejše slovenske umetnosti.²⁰⁵ Odločno se je postavil proti tezi hrvaškega umetnika in likovnega kritika Milenka Gjurića (1894–1945), da je slovenska umetnost »šele v poslednjih letih dobila svoje konture, ko je polagoma izločila italijanske in nemške elemente, ki so se toliko stoletij križali v Sloveniji«. ²⁰⁶ Za razliko od kritikov, ki so dejstvo, da se je slovenska umetnost razvijala na stičišču dveh velikih kultur, doživljali kot pritisk in omejitev, je bila za Steleta prav *Zgodovinska razstava* leta 1922 dokaz, »kako smo se vedno bolj vase poglobljali, ne toliko na ven, v formalne umetniške probleme rasli, ampak na znotraj v vsebino«. ²⁰⁷ V *Orisu* je Stele segel vse do najsodobnejše umetnosti, iz katere je izpeljal neke vrste argument slovenstva, h kateremu se sodobni umetniki zavestno vračajo. Drugi argument je ustvarjalnost kot temeljna človeška lastnost, ki je lastna vsem ljudem in narodom.

Za razliko od Steleta, ki na zgodovino umetnosti ni gledal s socialnega vidika, je France Mesesnel (1894–1945) sočasno z *Orisom* objavil socialnozgodovinsko zasnovan esej *Naše razmerje do umet-*

²⁰⁵ Prim. Krmelj, "Korespondenca," 51.

²⁰⁶ Stele je v odgovoru/-ih na kritiko zgodovinske razstave v Narodni galeriji utemeljeno odbijal težnje po centralizaciji in unitarnosti v jugoslovanski državi ter polemiziral s kritiki, ki so dejstvo, da se je slovenska umetnost razvijala na stičišču dveh velikih kultur, doživljali kot pritisk in omejujočo slabost, medtem ko je bila zanj razstava leta 1922 dokaz, »kako smo se vedno bolj vase poglobljali, ne toliko na ven, v formalne umetniške probleme rasli, ampak na znotraj v vsebino«. Gl. Stele, "Umjetnost," 157–58. Gl. tudi Stele, "Zgodovinska razstava," 60–66.

²⁰⁷ Stele, "Umjetnost," 158.

nosti (1924), v katerem se je posvetil tudi meščanskemu razredu in trgu. Za Mesesnela je meščanstvo zaradi vedno novega prirastka in dopolnjevanja »prej stanje, ki ga pripadniki drugih stanov želijo doseči (se umirijo in postanejo sterilni), kot stan«²⁰⁸ in nadaljuje: »Meščan služi svojemu poklicu in se v njem absorbira, tako da mu manjka časa za plemenito brezdelje [...]. Umetniška produkcija stoji izven meščanske sfere, kontakt z umetninami se je moral šele stvoriti in se je stvoril na način, ki odgovarja današnjemu mišljenju mase: spremenili so umetnino zaradi njene svobode v blago in jo postavili na trg.«²⁰⁹ Po Mesesnelu je »umetniški trg vseh vrst edina institucija za občevanje umetnika z narodom, za kontakt laika z umetnino. Ker mora umetnik živeti, je trg regulativna uredba, posredujoča življenje in umetnost.«²¹⁰

Esej je izšel v letu priprav na drugo veliko razstavo *Portretno slikarstvo na Slovenskem od 16. stoletja do danes*, ki ga je Društvo Narodna galerija pripravila v Jakopičevem paviljonu v času in s finančno pomočjo Ljubljanskega velesejma. Na razstavi je bilo predstavljenih tristo portretov, na ogled pa so bili prvič postavljeni tudi danes ključni eksponati Narodne galerije.²¹¹ V organizacijskem odboru razstave so bili: Ivan Zorman, France Stele, Matej Sternen, Viktor Steska in France Mesesnel, urednik in avtor besedila v katalogu. Od konca junija do srede avgusta so po vsej Sloveniji (tudi z zasiedene Primorske) zbrali 470 portretov pri 142 lastnikih. Ambiciozen projekt brez finančne podpore Ljubljanskega velesejma ne bi bil izvedljiv, še posebej, ker so bile nekatere slike v zelo slabem stanju, zato so jih čistili in restavrirali kar trije slikarji, poleg Mateja Sternena še Rihard Jakopič in Anton Jebačin.²¹² Iz poročila Društva Narodne galerije je razvidno, da je LV prispeval 5000 din, preostalo so prispevale banke: Ljubljanska kreditna banka 7000 din, Zadruga gospodarska banka 2000 in Obrtna banka 250 din,²¹³ kar je bila zelo visoka podpora, ki je imela dodaten pomen spričo dejstva, da so na razstavi sodelovali tudi živeči umetniki. Sredi dvajsetih let so namreč študij arhitekture v Ljubljani in likovnih umetnosti v Zagrebu zaključevale prve generacije ustvarjalcev. LV se je vedé ali ne postavil v vlogo posrednika med mladimi umetniki in slovensko javnostjo, ki je komaj dobro sprejela slovenske impresioniste.²¹⁴ To srečanje ali bolje trk »trga in delovne sile« se je posredno zgodil tudi na razstavi *Portretno slikarstvo na Slovenskem* (sl. 22). Stele je v oceni razstave več kot namignil obiskovalcem, da so priča enemu od tistih obdobij zgodovine, ko spričo ugodnih ekonomskih pogojev cvetita tudi umetnost in portret kot poseben žanr, preko katerega je mogoče sodobnega meščana povezati z baročnim plemičem: »Baročni plemič, biedermeierski meščan in sodobni človek so pótém [sic] portretne razstave istočasno stopili pred našo fantazijo. Trije kontrasti, trije tipi ljudi, stoječi na treh stopnjah človeškega kulturnega razvoja.«²¹⁵

Stele je umetnostnozgodovinski argument uporabil za nastop nove zgodovinske dobe, ki s svojo stabilnostjo in obiljem omogoča razvoj portretnega žanra. »Čeprav bi pričakovali, da so realni in individualni posnetki človeka stalna naloga vseh umetnostnih zvrsti, nas zgodovina umetnosti [...] pouči, da ni tako in da se portretna umetnost razvija samo v gotovih, duševno določno opredeljenih

²⁰⁸ Mesesnel, "Naše razmerje," 209.

²⁰⁹ Mesesnel, "Naše razmerje," 209.

²¹⁰ Mesesnel, "Naše razmerje," 209.

²¹¹ Komić Marn, "Portreti."

²¹² Mesesnel, "Razstava," 191.

²¹³ "6. redni občni zbor," 179.

²¹⁴ Razstava je bila na ogled do 15. oktobra, ogledalo si jo je 3110 gledalcev. Narodna galerija je organizirala štirideset brezplačnih vodstev, napravljen je bil fotografski arhiv vseh del. Mesesnel, "Razstava," 191.

²¹⁵ Stele, "Portret," 89.



22. "Razstava slovenskega portreta" ob karikaturi "Otvorjanje letošnjega velesejma".
(Ilustrirani Slovenec, 30. 8. 1925)

dobah in celo odvisno od gotovih predpogojev materialnega značaja.«²¹⁶ Stele v nadaljevanju napeljuje na »novo stvarnost«, v katero sta krenila tako slovenska družba kot posameznik:

*Portret odgovarja dalje neki določni stopnji udobnosti in stalnosti življenja in cvete posebno tam, kjer ga favorizira filozofsko naziranje in kjer je razvit smisel za osebnost in notranje življenje potencirano. Lahko sklenemo, da čim širši je krog, ki ga v kulturnem svetu zavzema portret, tem bolj je napredovala demokratska miselnost in tem višje je razvito splošno blagostanje.*²¹⁷

²¹⁶ Stele, "Portret," 85. (Podčrtala VK)

²¹⁷ Stele, "Portret," 89. (Podčrtala VK)

Prostor sodobne umetnosti in laboratorij likovne kritike

Po besedah slovenskih gospodarstvenikov je bilo leto 1925 za ljubljanski velesejem »leto jeklene preizkušnje v ognju«.²¹⁸ Odločilno leto je bilo tudi za delovanje Narodne galerije, ki je v stavbi Narodnega doma prvič dobila lastne prostore.²¹⁹ Na velesejmu je bila leta 1926 prva in do tedaj največja razstava slovenske moderne umetnosti.²²⁰ Razstavljena so bila nekatera klasična dela slovenske umetnosti: Dolinarjev *Mojzes* in *Slepec* Riharda Jakopiča, ki je s tem pridobil dodatno interpretativno polje,²²¹ pa tudi *Družinski portret* Franceta Kralja, razstavljali pa so tudi: Drago in Nande Vidmar, Gojmir Anton Kos, Franjo Stiplovšek, Miha Maleš in drugi najmlajši predstavniki likovnikov. Umetnostni izraz tega optimističnega obdobja sredine dvajsetih let je France Stele po vzoru nemške *Neue Sachlichkeit* poimenoval *nova stvarnost*.²²² Nova stvarnost je zahtevala drugačno prezentacijo in novo recepcijo umetnosti, ne več vezano na stilna obdobja, temveč na prostor in konstelacije predmetov in odnosov v njem, kjer se eksperimentira in oblikuje prostor razstave, knjige,²²³ plakatov, arhitekture, mesta ... Brez velesejma bi bil pri nas prehod iz ekspresionizma v novo stvarnost okrnjen in brez avtentičnega okolja, iz katerega se poraja.

Sledila je pregledna razstava slovenske umetnosti med letoma 1918 in 1928 v organizaciji Karla Dobide (1896–1964), ki je k sodelovanju kot pisca teksta v katalogu povabil Franceta Steleta.²²⁴ Razstava je imela pregledni značaj in je predstavila celotno likovno življenje v preteklem desetletju od umetnostnih področij (brez arhitekture in fotografije), oblikovanja in knjižne opreme do domače in tuje kritike slovenskih umetnikov in publicistike. Razstavo s katalogom *Slovenska moderna umetnost 1918–1928* je dopolnil širši pregled slovenske kulture, gospodarstva in politike v prvem desetletju jugoslovanske države, ki je izšel v zborniku *Slovenci v desetletju 1918–1928*. Leta 1928 smo bili Slovenci še vedno brez nekaterih ključnih kulturnih ustanov, kot sta na primer likovna akademija in moderna galerija.²²⁵ Ena od nalog LV je bila zato tudi promocija vse številnejših mladih umetnikov, ki so morali študirati zunaj slovenskega jezikovnega območja, da so v domovini razstavili svoja dela, jih ovrednotili, primerjali med seboj in jih nenazadnje približali slovenskemu občinstvu. Javnost je na velesejmih lahko spoznala in kupila njihova dela, predvsem pa so bili velesejmi pomembni kot vsakoletno srečevališče, kjer so se ob razstavljenih delih lahko oblikova-

²¹⁸ Windischer, "Od rojenic," 12.

²¹⁹ Cankar, "Narodna galerija," 177.

²²⁰ Pokrajinska razstava »Ljubljana v jeseni«. Umetnostna razstava v paviljonu K, na kateri je od 4. 9. 1926 do 13. 9. 1926 razstavljalo 43 slikarjev, kiparjev in arhitektov s skupaj nad 600 deli. »To je bila ena izmed največjih dose-danjih domačih razstav[,] in če bi se je bili udeležili od slikarjev še Sternin in Kobilca ter Spacapan, od arhitektov Plečnik in Vurnik s svojima šolama, bi bili imeli razstavo slovenske umetnosti v 1. 1926 sploh.« Gl. Vurnik, "K sodobni," 278.

²²¹ Velja omeniti prispevek Iztoka Durjave, ki je pri razvoju nove stvarnosti na Slovenskem upošteval tudi pomen Ljubljanskega velesejma. Durjava, "K problematiki," 341–44.

²²² Stele, "Leto 1926 v razvoju," 156. O povezavi med umetnostjo in gospodarstvom v tem obdobju prim. tudi razstav-ni katalog Gillen in Lorenz, *Constructing the World*.

²²³ V času mednarodne razstave Pressa v Kölnu leta 1928, na kateri so sodelovale tudi najlepše oblikovane slovenske knjige, je bila na velesejmu kulturna razstava »Slovenski tisk«, ki je kasneje prerasla v razstavo slovenske knjige in ta v Teden knjige, ki je bil prvi knjižni sejem pri nas.

²²⁴ Pismo Karla Dobide Francetu Steletu, 20. 5. 1928, R11/IV-98:2, Biblioteka SAZU.

²²⁵ Slovenska akademija znanosti in umetnosti je bila ustanovljena šele leta 1938.

la zaveznitstva, društva in klubi.²²⁶ Tak poskus je bila tudi ustanovitev Društva Moderna galerija (1927)²²⁷ in nato preimenovanje v Umetniško matico še pred razstavo leta 1928.²²⁸ Z LV sta bili tesno povezani vsaj dve likovni skupini, Četrta generacija (1928–1930) in Neodvisni.

Umetnostna zgodovina in nacionalna identiteta

V obdobju od 1931 do 1934, ki je sledilo svetovni gospodarski krizi in ko se je po besedah Franceta Mesesnela število likovnih razstav občutno manjšalo,²²⁹ so organizatorji veleseljma podprli prizadevanja slovenskih umetnikov po zbližanju s svojim občinstvom in pomagali pri prodaji umetniških del. Odločitev za tematske razstave, ki omogočajo preverjanje enega motiva ali problema, naj bi povečala zanimanje slovenske javnosti za sodobno umetnost. Vloga mladega slikarja Olafa Globočnika (1904–1991), ki je prevzel priprave za razstavi *Žena v slovenski likovni umetnosti* in *Slovenska Mado-na*, se v resnici ni dosti razlikovala od vloge sodobnega kustosa z bolj demokratičnimi izhodišči. Na obe razstavi se je namreč lahko prijavil vsak slovenski umetnik z desetimi deli brezplačno oziroma z doplačilom v primeru večjega števila.²³⁰ Umetniki so lahko sodelovali tudi z že prodanimi deli, na razstavo *Žena v slovenski likovni umetnosti* pa so bila vključena celo dela Vena Piloni, ki so bila last Narodne galerije. Kot je izjavil Globočnik, je šlo za retrospektivno razstavo, ne za zgodovinsko, obenem pa so z njo počastili tudi spomin na malo prej umrlega umetnika Jožeta Gorjupa (1907–1932) in v smislu spominske razstave predstavili večje število njegovih izbranih del. Prispela dela je ocenila strokovna komisija, ki so jo sestavljali Ivan Zorman, Rajko Ložar, France Stele in Karel Dobida.²³¹ Da bi pritegnili k ogledu paviljona M, ki je bil tokrat prvič v celoti posvečen umetnosti, čim večje število obiskovalcev, so imeli ti možnost glasovati za najljubše delo publike, ki ga je LV na koncu razstave od avtorja odkupil in podaril izžrebancu.²³² Razdelili so kar deset nagrad in pohval. Nagrado za najboljše slikarsko delo v znesku 5000 din je doniral veleindustrialec Avgust Westen iz Celja, podelili pa so jo akademskemu slikarju Francetu Kralju za sliko *Kopalka*. Nagrado za najboljše kiparsko delo v znesku 2000 din so podelili akademskemu kiparju Tinetu Kosu za kip *Mati z otrokom*. Prvo nagrado za grafiko v vrednosti 1000 din je prejel Fran Tratnik za risbo *Delavska mati*, drugo nagrado v znesku 500 din pa slikar France Mihelič za *Lastni portret z modelom*. Nagrado v znesku 2500 din za najoriginalnejši ženski portret, ki je poleg prve nagrade požela največ nestrinjanja, so podelili akademskemu slikarju Venu Pilonu za portret *Dama z rdečim šalom* 1926.

Podelili so še šest priznanj: Rihardu Jakopiču za *Damski portret*, Francetu Goršetu za kip *Portret žene*, Jožetu Gorjupu za kip *Sedeča mati z otrokom*, Tonetu Kralju za sliko *Starka z detetom*, Božidarju Jakcu za risbo *Portret gospodične Š.* in Niku Pirnatu za perorisbo *Sedeči akt*. Javno priznanje

²²⁶ Zgovorno je, da arhitektura, ki se je lahko razvijala na oddelku za arhitekturo tehniške fakultete, ni čutila posebne potrebe, da bi se sistematično predstavljala na LV.

²²⁷ Po besedah Karla Dobide je bil temelj društvu položen s sprejemom pravil na občnem zboru dne 30. septembra 1927, tik za drugo prireditvijo LV *Ljubljana v jeseni*; gl. Dobida, *Slovenska moderna umetnost*, 6.

²²⁸ Dne 3. maja 1928 je izredni občni zbor Moderne Galerije sprejel sklep o spremembi pravil in preimenovanju društva v Umetniško matico; Dobida, *Slovenska moderna umetnost*, 6.

²²⁹ Mesesnel, "Jesenske likovne razstave."

²³⁰ "Jesenska umetnostna razstava," 2.

²³¹ Sprva je bil med žiranti naveden tudi Izidor Cankar, ki pa ni sodeloval.

²³² Kuncič, "Žena," 4.

so izrekli Ivanu Vavpotiču za osvojena vsa prva tri mesta po izboru publike. Razstavo je odprl Fran Windischer, ki je v svojem govoru poudaril težke razmere, v katerih živijo slovenski slikarji in kiparji. Na ministra za trgovino Ivana Mohoriča je naslovil prošnjo za podporo umetnikom z nakupom njihovih umetnin. Kot piše *Slovenec*, je minister obljubil, da bo storil vse, kar je v njegovi moči, da bi ustregel tej prošnji.²³³

Razstava je zaradi tematike in udeležbe (nekateri umetniki, recimo Sternen, se je niso udeležili) izzvala nasprotujoča si mnenja. *Ženski svet* se je nanjo negativno odzval s kritiko arhitektke Dušane Šantel.²³⁴ V polemiki med Smrekarjem in Globočnikom so prišle do izraza medgeneracijske razlike, ki so se še bolj kot na formalni ravni pokazale na socialnem nivoju.²³⁵ Tudi v prodajnem smislu razstava ni bila uspešna, vendar Globočnika to ni odvrnilo, da ne bi naslednje leto z razstavo *Slovenska Madona* poskusil slovenskih meščanov (mecenov) še enkrat prepričati v smotrnost nakupa sodobne umetnosti.²³⁶ Organizatorji so se tokrat odločili, da se bodo raje odpovedali strokovni žiriji, kar je imelo logične posledice v padcu kakovosti, veliko več pozornosti pa so namenili dekoraciji prostora in zapeljivosti razstave. Po besedah novinarja *Slovenskega naroda* je notranjost paviljona N spominjala na začarano kraljestvo:

*Stena za steno se vrsti poslikana z modro barvo, z rdečim pasom pod vrhom, po sredi so pa odprtine, polni loki z zlato obrobo. Notranjost je zato nekoliko podobna cerkvi, zlasti še, ker so povsod nabožne slike, kamorkoli pogledaš. Ogromna grafika Toneta Kralja sega od tal do stropa. V ravni liniji stoje kipi Madon v raznem materialu. Zastopani so skoraj vsi naši umetniki. Menda ni nikogar, ki še ni poskusil upodobiti Madone.*²³⁷

Vzporedno z razstavo slovenskih Madon je bila v paviljonu M v sodelovanju z Umetnostno-zgodovinskim društvom, Spomeniškim uradom, slikarjem Tonetom Kraljem in arhitektom Božidarjem Čulkom²³⁸ postavljena razstava *Slovenska cerkev*. Strokovni kustos razstave je bil France Stele,²³⁹ ki je kasneje obe razstavi ocenil (poleg otvoritvene razstave Narodne galerije v palači Narodnega doma) za najvažnejša razstavna dogodka leta.²⁴⁰ »Kulturna preteklost« in »duhovni rodovnik«, ki zadevajo tudi »probleme sedanjosti«, ²⁴¹ so bili za Steleta tako pomembni, da je v letu, ko so bile v polnem teku priprave za svetovi kongres PEN maja tega leta v Dubrovniku,²⁴² pri katerih je bil Stele kot tajnik ljubljanskega PEN centra polno angažiran, kuriral razstavo na LV (za marsikoga na škodo kakovosti, kot bo razvidno iz kritik). Po Steletovih besedah je razstava *Slovenska cerkev* namreč

²³³ "Ljubljanski velesejem slovesno odprt," 2.

²³⁴ Šantel, "Žena," 293–96.

²³⁵ Prim. Smrekar, "Kulturni pregled," 3; Globočnik, "Kulturni pregled," 3.

²³⁶ Prvo nagrado občinstva je prejel Ivan Vavpotič za sliko *Pred žalostno Materjo Božjo*, drugo kip *Brezmadežna Toneta Kralja* in tretjo *Madona* Olafa Globočnika; četrto nagrado je za risbo *Madona pod križem* prejel Tone Kralj, peto Vavpotič za sliko *Madona rudarjev* in šesto *Madona z vencem* Maksima Gasparija; gl. "Izid glasovanja," 2.

²³⁷ "Velesejem učinkuje magično," 3.

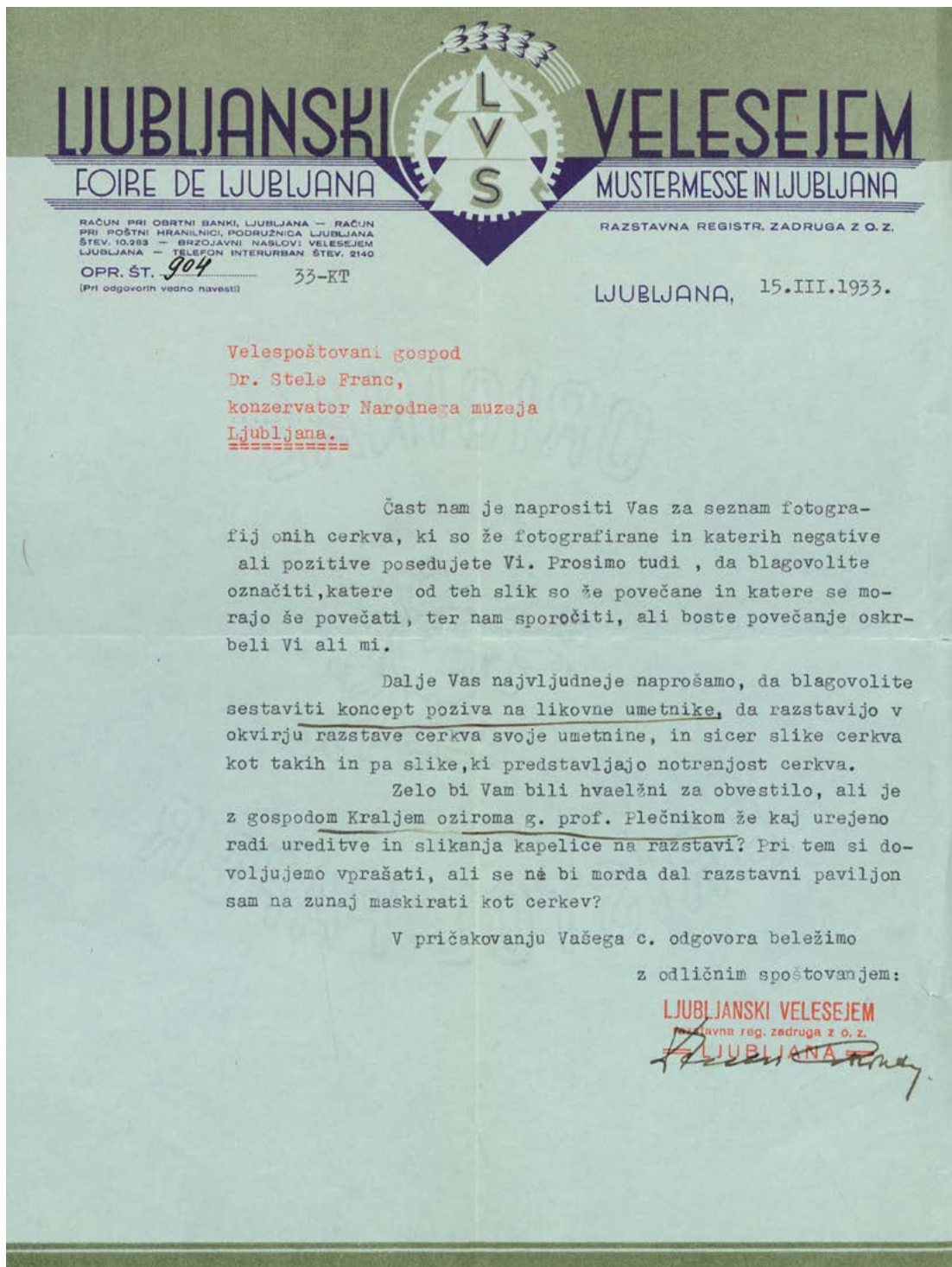
²³⁸ Arhitekt kr. banske uprave Dravske banovine Božidar Čulk je študiral arhitekturo pri prof. Hansu Poelzigu in Heinrichu Tessenowu na Tehniški univerzi v Berlinu, prim. Granda, "Bogo Zupančič."

²³⁹ V sočasnih kritikah razstave, ki sta jih napisala Karel Dobida in France Mesesnel, Steletovo ime ni omenjeno.

²⁴⁰ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 187.

²⁴¹ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 188.

²⁴² Prelomni kongres v Dubrovniku leta 1933 je bil v veliki meri na plečih Izidorja Cankarja kot predsednika slovenskega PEN in Steleta kot tajnika.



23. Dopis uprave Ljubljanskega velesejma Francetu Steletu glede razstave Slovenska cerkev, 1933
(© Ministrstvo za kulturo, INDOK center)

»prvič pokazala javnosti rezultate znanstvenega dela, ki ga je v dvajsetih letih izvršil Spomeniški urad«. ²⁴³

Informacijsko-dokumentacijski center za dediščino pri Ministrstvu za kulturo (INDOK center MK) hrani nekaj dokumentacije o gradivu, ki ga je Stele razstavil na razstavi, in tri dopise, ki osvetljujejo komunikacijo med LV in kustosom razstave ter umetniki. ²⁴⁴ Iz dokumentacije lahko delno rekonstruiramo proces priprave specifične razstave na LV.

V dopisu na pisemskem papirju Ljubljanskega velesejma, datiranem 15. 3. 1933, ²⁴⁵ je urad LV prosil Steleta za seznam fotografij in informacijo o negativih in pozitivih cerkvenih spomenikov, ki jih je imel Spomeniški urad na voljo (sl. 23). Nadalje mu je sporočil, da je proračun za pripravo modelov posameznih cerkvenih objektov, ki jih je priskrbel velesejem, 30.000 din. Iz tega je razvidno, da je imel Stele že usklajene dogovore z uradom LV glede koncepta razstave in tudi konkretne predloge, kaj bi za razstavo prišlo v poštev.

V nadaljevanju se je urad LV obrnil na Steleta s prošnjo, da pripravi koncept za poziv likovnim umetnikom, naj svoje upodobitve cerkvenih notranjščin in zunanjščin razstavijo na razstavi *Slovenska cerkev*, ter sporoči informacije o stanju »urejanja in slikanja kapelice na razstavi s strani gospoda Kralja ali gospoda prof. Plečnika«. ²⁴⁶ Urad LV se je zanimal celo za možnost, ali bi bilo mogoče razstavni paviljon od zunaj maskirati kot cerkev. Dopis sta kot vedno podpisala skupaj ravnatelj Milan Dular in predsednik LV Fran Bonač.

Na dopis je Stele odgovoril šele 24. aprila 1933. ²⁴⁷ V dopisu »Ravnateljstvu ljubljanskega velesejma« je Stele odločno zavrnil predlog o maskiranju paviljona v cerkev ali kapelo. Tudi o Plečnikovem sodelovanju, ki si ga je Stele očitno le želel, ni več govora. Steletov odgovor se je glasil: »G. Tone Kralj je pripravljen, da uredi del paviljona kot kapelico, ki bi jo sam ali v družbi z drugimi slikarji po enotnem načrtu poslikal in opremil [...] Ta kapelica bi utegnila postati privlačna sila razstave in bi nedvomno sprožila celo vrsto kulturno in umetniško zelo plodovitih diskusij.« ²⁴⁸ Stele pa opozarja, da je treba razstavo »popolnoma prepustiti na osebno odgovornost g. Kralju brez vsakega vmešavanja ostalega prirediteljstva«. In dodaja: »[...] on sam bo zato organiziral sodelavce, ki jih bo smatral za potrebne«, kar je bila očitno Kraljeva izrecna želja. Stele je predložil tudi seznam slik velikosti 24 × 32 cm, kar naj bi bila enotna in edino dopustna velikost vseh fotografij. Iz dopisa izvemo še, da je imel Stele fotografa, ki je delal zanj in ki je lahko na stroške LV poskrbel za povečave fotografij cerkvenih spomenikov. ²⁴⁹

Ohranjen je tudi Steletov osnutek poziva za umetnike, iz katerega lahko delno razberemo, kako je potekala komunikacija in kaj se je od umetnikov pričakovalo (sl. 24). Razstava naj bi po-

²⁴³ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 188. Stele je za zavod od leta 1921 dalje v *Zborniku za umetnostno zgodovino* redno objavljaj poročila, leta 1931 pa je v sklopu *Vodnika po Narodnem muzeju v Ljubljani* izšel tudi posebni odtis *Spomeniški urad* s Steletovim kratkim pregledom zgodovine slovenskega spomeniškega urada.

²⁴⁴ Ljubljanski velesejem v zadevi razstave cerkvene umetnosti na jesenski razstavi velesejma 1933, Arhiv spisov 63/1933, INDOK center, Ministrstvo za kulturo, Direktorat za kulturno dediščino (MK INDOK). Za dostop do gradiva se zahvaljujem Metki Košir.

²⁴⁵ Ljubljanski velesejem v zadevi razstave cerkvene umetnosti na jesenski razstavi velesejma 1933, dopis 15. 3. 1933, št. 904, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁴⁶ Ljubljanski velesejem v zadevi razstave cerkvene umetnosti na jesenski razstavi velesejma 1933, dopis 15. 3. 1933, št. 904, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK. Prim. Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 187.

²⁴⁷ Ravnateljstvu ljubljanskega velesejma, dopis 24. 4. 1933, št. 63, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁴⁸ Ravnateljstvu ljubljanskega velesejma, dopis 24. 4. 1933, št. 63, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁴⁹ Ravnateljstvu ljubljanskega velesejma, dopis 24. 4. 1933, št. 63, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

Osnutek

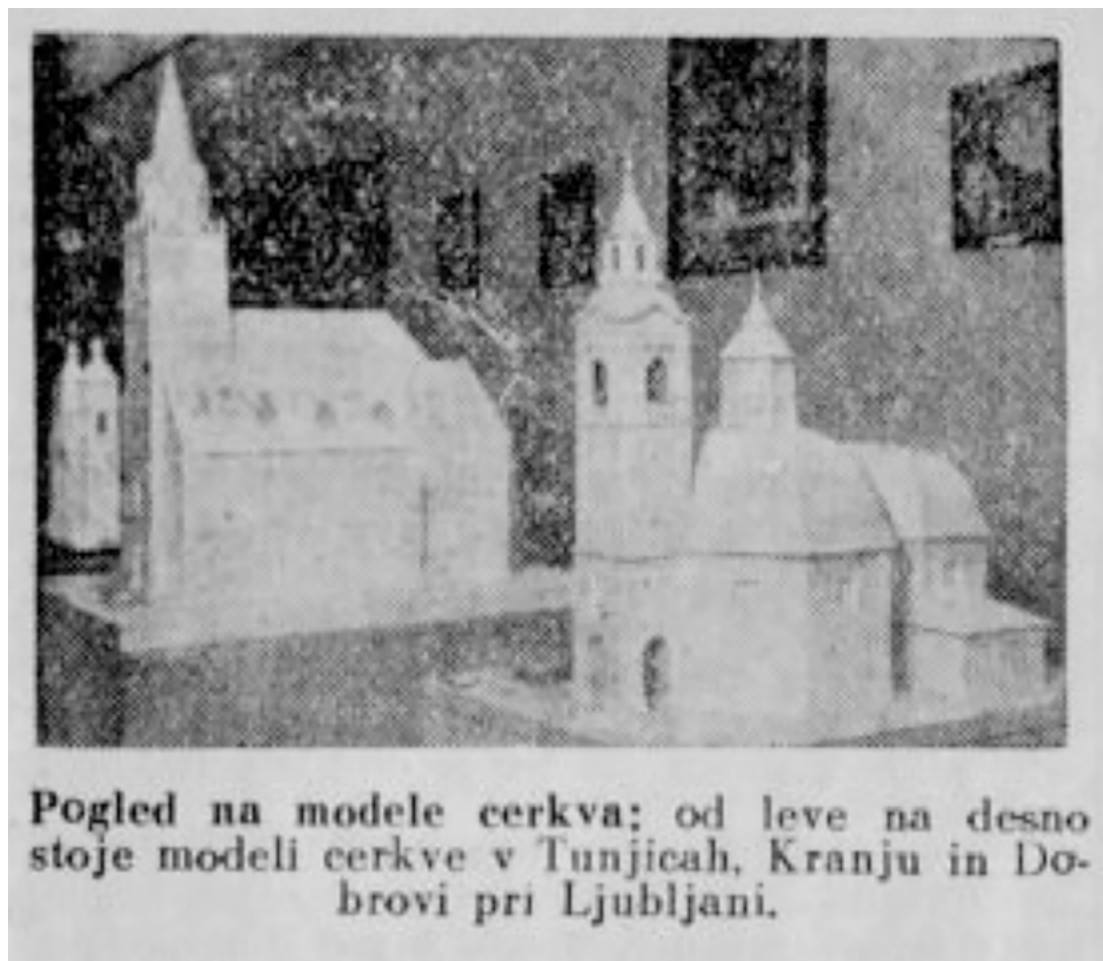
poziva na umetnike, da razstavijo slike cerkva itd.

na jesenski razstavi
Ljubljanski velesemanj priredi/s sodelovanjem Umetnostno zgodovinskega društva in slikarja Toneta Kralja v paviljonu, v katerem se je lani vršila razstava "Žena v slovenski umetnosti", razstavo "slovenske cerkve". Razstava naj pokaže lepoto vloge cerkve v naši pokrajini, njeno umetnostno in estetsko bogastvo v notranjščini in podrobnostih, njen zgodovinski razvoj in njeno sodobno stanje. Razstavljene bodo fotografije, modeli, risbe, načrti pa tudi nekaj originalov.

Za ilustracijo estetskih vrednot naših cerkva pa je potrebna zbirka slik, ki naj pokaže, kako je naša umetnost gledala našo cerkev in kaj je lepega na nji odkrila.

Da zadosti temu namenu se obračaravnateljstvo velesemnja na likovne umetnike Slovenije, da mu dajo na razpolago za ta namen slike, ki predstavljajo cerkev v slovenski pokrajini, notranjščine in zunanjsčine cerkva ali tudi oltarje ali druge umetniško pomembne predmete cerkvene opreme. Gradivo naj bi bilo zbrano do srede avgusta t. l., nakar ga bo pregledala prireditvena komisija, ki jo bo sestavil velesemanj sporazumno z Umetnostno zgodovinskim društvom in katere imena bo pred tem terminom sporočil javnosti. Že naprej opozarjamo na to, da bo pri izbiri odločeval edino umetnostni kriterij.

Razstavo sodobne cerkve bo organiziral akad. slikar in kipar g. Tone Kralj po lastni presoji in ureditvi.



25. Makete slovenskih cerkva na razstavi Slovenska cerkev, 1933
(Slovenec, 8. 9. 1933)

kazala »lepoto cerkve v naši pokrajini, njeno umetnostno in estetsko bogastvo v notranjščini in podrobnostih, njen zgodovinski razvoj in njeno sodobno stanje«. ²⁵⁰ Razstaviti so nameravali fotografije, modele, risbe, načrte, pa tudi nekaj originalov. Stele si je »za ilustracijo estetskih vrednot naših cerkva« želel zbirko slik, »ki naj pokaže, kako je naša umetnost gledala našo cerkev in kaj je lepega na nji odkrila«. ²⁵¹ Iz Steletovega osnutka je razvidno, da je od umetnikov želel predvsem umetniški odziv, estetsko in doživljajsko izkušnjo cerkvenega prostora in arhitekture: »Da zadosti temu namenu[,] se obrača ravnateljstvo velesejma na likovne umetnike Slovenije, da mu dajo na razpolago za ta namen slike, ki predstavljajo cerkev v slovenski pokrajini, notranjščine in zunanjščine cerkva ali tudi oltarje ali druge umetniško pomembne predmete cerkvene opreave.« ²⁵² Kot zadnji oddelek – razstavo v razstavi – je Stele navedel »razstavo sodobne cerkve« v organizaciji in presoji Toneta Kralja.

²⁵⁰ Osnutek poziva na umetnike, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁵¹ Osnutek poziva na umetnike, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁵² Osnutek poziva na umetnike, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

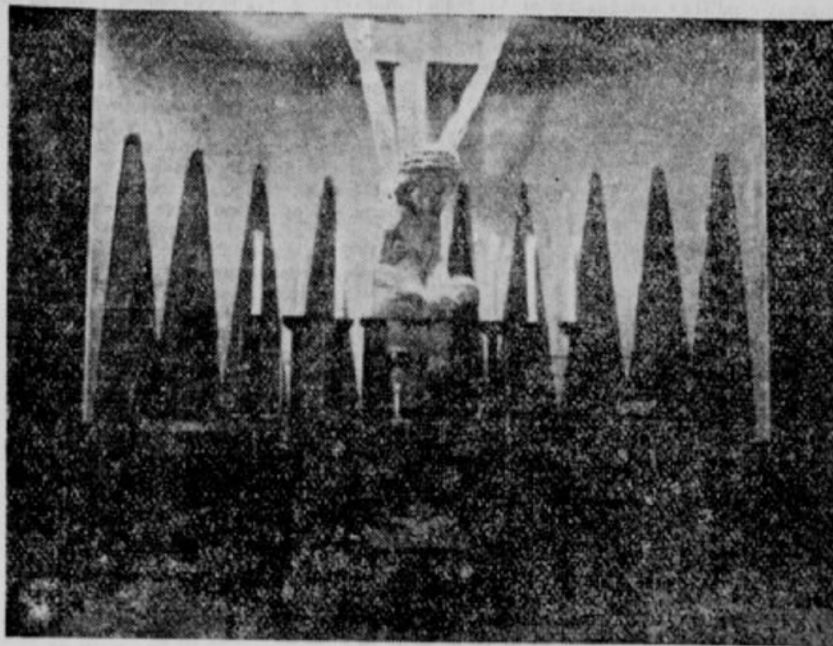
Slovenske cerkve in njihove lepote

Ljubljana, 7. septembra.

Letošnji velesejem ima poleg znamenite veterinarske razstave še nekaj posebnih razstav, ki zaslužijo obisk slehernega obiskovalca. Prav prijetno preseneča človeka zlasti okusno urejena razstava »Slovenske cerkve,« ki zavzema ves paviljon M. Razstava sama že vodi gledalca mimo slik in modelov naših zgodovinsko znamenitih cerkva do sodobne arhitekture svetišč. Zgodovinski oddelek ima precejšnje število le-

škova freska v cerkvi Sv. Jošta nad Kranjem iz leta 1750 in zunanja stena cerkve v Mačah nad Kranjem ima cca. 500 let staro, odlično ohranjeno fresko.

Fotografije podružnic nam odkrivajo prave umetnine. Najlepšo prižnico v ljubljanski škofiji hrani cerkev Golo nad Igom. Na obođu so trije čudovito lepi in natančno izdelani reliefi. Prižnico nosi krasno izrezljan Goljat. Umetnina je bila prvotno v kostanjeviški sa-



Pogled na oltar moderne kapele po zamisli Toneta Kralja.

26. Tone Kralj: Oltar sodobne kapele, razstava Slovenska cerkev, 1933
(Slovenec, 8. 9. 1933)

Gradivo so zbirali do srede avgusta 1933, nato naj bi ga pregledala prireditvena komisija, ki naj bi jo sestavil velesejem sporazumno z Umetnostno-zgodovinskim društvom. Stele je zagotovil, da bo pri izbiri odločal edino umetnostni kriterij. Ohranjen je tudi Steletov koncept in seznam tematik ter objektov razstave: »1.) 10 modelov cerkva 1 : 50; 2.) tlorisi, odlitki; 3.) cerkev v slovenski pokrajini; 4.) notranjščina v sliki (5 slik Sternen-Vavpotič); 5.) fotografije notranjščin, oltarjev, detajlov; 6.) cerkvena umetna obrt; 7.) paramenti; 8.) romarske podobice (Winter); 9.) kapelica s knjigami, kelihi ali Plečnik ali Vurnik; 10.) znamenja Dušan Svetič [...]«²⁵³ Glede na končno poročilo z razstave, ki je bilo dokaj natančno in ga je Stele objavil v *Domu in svetu*,²⁵⁴ na razstavi ni bilo velikih odstopanj (sl. 25).

²⁵³ Sledi natančen popis konkretnih spomenikov, gl. Razstava cerkvene umetnosti na velesejmu, Arhiv spisov 63/1933, MK INDOK.

²⁵⁴ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 188–90. Razstava je bila razdeljena na pet oddelkov: Slovenska cerkev v pre-

Tako javnost kot kritika sta na razstavi *Slovenska cerkev* največ pozornosti in pozitivnih odzivov namenili Kraljevi kapeli. Tone Kralj je v paviljonu postavil provizorično kapelo, ki jo je opremil, kot bi šlo za pravi arhitekturni objekt.²⁵⁵ Posebej prepričljivo sta delovala monumentalni oltar (po fotografijah sodeč je šlo za isto delo ali zelo sorodno delu s trikotnimi tablami, reliefi s simboli Kristusovega pasijona, iz kiparske oltarne kompozicije *Passio* iz leta 1923) in lesena skulptura *Pieta* (sl. 26). Stele je kapelo primerjal s Kraljevimi poslikavami v cerkvi Sv. trojice na Katinari pri Trstu, ki jo je umetnik poslikal dve leti prej.

Na delu razstave o sodobni cerkvi, tedaj imenovanem *Slovenska cerkev bodočnosti*, sta svoje projekte pokazala samo arhitekt Herman Hus (1896–1960), ki je razstavil osnutke cerkva za Kodeljevo v Ljubljani, Bratislavo in Brno,²⁵⁶ in Tone Kralj za cerkev Kristusa Kralja v Hrastniku. Tudi tu je bil medijsko izpostavljen Kraljev projekt, medtem ko je Stele poudaril razliko med arhitektonsko-gradbeno konstrukcijo pri arhitektu in arhitekturno-likovno zasnovo Kraljeve cerkve, pri čemer umetnik gradi »v prvi vrsti ideal notranjega učinka svoje stavbe«, ²⁵⁷ presijanega s svetlobo, ki je povezovala umetnino kot harmonijo arhitekturnega, slikarskega in kiparskega elementa.²⁵⁸

Medtem ko je razstava zadovoljila širšo publiko,²⁵⁹ pa je bila stroka do nje zelo kritična. Karel Dobida in France Mesesnel sta se oglasila z daljšima ocenama, ki nista bili kritični le do pomanjkljivega gradiva in nesistematčnosti razstave, temveč tudi do dela Spomeniškega urada.²⁶⁰ Mesesnel je zapisal, ne da bi poimensko omenil Steleta, »da bi bila permanentna razstava sistematično urejenih fotografij, risb in načrtov naših cerkva, ki bi jo mogel vsaj v mapah urediti naš Spomeniški urad, prekorientna kulturna ustanova, ki bi nudila številnim interesentom lahko dostopen studijski material«. ²⁶¹ Podobno potrebo je izrazil tudi Karl Dobida: »Slično zbirko fotografij bi morala imeti kar najbolj popolno naša Narodna galerija, spomeniški urad ali pa narodopisni muzej.«²⁶²

Oba kritika sta opozorila tudi na zares komaj verjetno dejstvo, da na razstavi nista razstavljala niti Jože Plečnik niti Ivan Vurnik:

Skoraj nerodno nam je, da moramo tudi to pot opozarjati na delo Jožefa Plečnika, na številna cerkvena dela Ivana in Helene Vurnik ter mnogih mlajših umetnikov. S temi deli bi se dala učinkovito nadomestiti neorganična delna razstava »Slovenska cerkev v sliki«, ki je bila prirejena brez vsake potrebe. Kakor v zgodovinskem, je razstava »Slovenska cerkev« tudi v sodobnem delu pokazala neodpušljive vrzeli, ki se ne dajo opravičiti ne z naglico,

teklosti, Slovenska cerkev v slikah sodobnih slikarjev, Sodobna kapela, Slovenska cerkev bodočnost, Slovenska nabožna podobica.

²⁵⁵ Pri postavitvi so pomagala podjetja Toman, Erman in Arhar; gl. Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 189.

²⁵⁶ O projektih Hermana Husa za jugoslovansko salezijansko provinco gl. Di Battista, "Dela arhitekta."

²⁵⁷ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 190.

²⁵⁸ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 190.

²⁵⁹ O slovenskih cerkvah je vsako popoldne v paviljonu M predaval dr. Viktor Steska, da bi razstavno gradivo čim bolj približali publikli. »Na razstavi 'Slovenska cerkev' je vse tako svečano, vendar so se v nekoliko mračnem paviljonu (muzejska svetloba) zadrževali kmetje in meščani delj časa. V moderni kapeli je nekatere prevzel celo pobožen strah in ena ženska je pokleknila pred oltar.« Gl. "Vsa Ljubljana na velesejmu," 3. *Slovenec* je objavil sliko oltarja Toneta Kralja v "Slovenske cerkve in njihove lepote."

²⁶⁰ Mesesnel, "Jesenske likovne razstave," 467–70.

²⁶¹ Mesesnel, "Jesenske likovne razstave," 468. (Podčrtala VK)

²⁶² Dobida, "Slovenska cerkev," 697.

*ne z neodgovornostjo. Kajti vsaka umetnostna razstava je kulturna prireditev in imamo za njo kulturno merilo.*²⁶³

*Gradiva je bilo čudo malo – ali zaradi pretesnega prostora ali pa ker ni bilo dovolj odziva. Presenetljivo je pa, da niso bile razstavljene slike izvršenih del in da dveh glavnih stebrov naše domače arhitekture ni bilo: ne Plečnika ne Vurnika. Brez cerkva v Bogojini, v Šiški, pri sv. Katarini in še nekaterih ni mogoča popolna slika sodobnega slovenskega cerkvenega stavbarstva.*²⁶⁴

Eden od vzrokov, zakaj Plečnik in Vurnik na razstavi nista sodelovala, bi lahko bili dogodki, povezani z gradnjo oziroma načrti za univerzitetno knjižnico (NUK). Leta 1933 je med Vurnikom in umetnostnim zgodovinarjem Steletom prišlo do konflikta v zvezi z načrtovano knjižnico, v katerega so bili vpleteni tudi Vurnikovi študentje.²⁶⁵ Plečnik, ki so mu bile vse promocijske dejavnosti, povezane z njegovo arhitekturo, več kot samo odveč, se je morda sam, morda sporazumno s Steletom odločil, da na velesejmu ne razstavlja. Glede na nastalo situacijo je bila to, da ne razstavi nobenega od profesorjev, za Steleta verjetno najlažja odločitev.

Vsa Steletova prizadevanja v prvi polovici tridesetih let so se nagibala v smer, kako sodobni umetnosti vrniti njeno funkcijo in jo povezati z življenjem ter zaustaviti socialno negotovost, v katero so drsli slovenski umetniki.²⁶⁶ Stele je v dveh letih predlagal dve poti, po katerih naj bi krenili umetniki, da bi premostili eksistencialno krizo, v kateri so se znašli zaradi svetovne (gospodarske) krize. Prvič, prizadeval si je, da bi zbližal sodobne in največkrat neverujoče umetnike s Cerkvijo kot zanesljivim in po Steletovem mnenju perspektivnim naročnikom in jim na ta način omogočil preživetje.²⁶⁷ Drugič, rešitev je videl tudi v povezovanju umetnostnih smeri med seboj in predvsem v povezovanju z arhitekturo, ki je v letih krize med umetnostmi edina prosperirala.²⁶⁸ Zanj je bilo potrebno določeno razmerje med visoko in uporabno umetnostjo, saj sta z vse večjim prepadom med njima izgubljali tako ena kot druga. Stele je bil v razmišljanjih, ki jih je razvijal v letih med 1932 in 1936, blizu Ruskinovim socialnim idejam, gibanju Arts and Crafts v odnosu do umetne obrti, pa tudi strokovnim izhodiščem in praksi Bauhauza,²⁶⁹ s katerimi je bil glede na njegove stike z Nemčijo in obiske mednarodnih razstav ter razgledanostjo po sodobni umetnosti nedvomno seznanjen.

Čeprav Stele tega ne omenja, je njegova podrobna predstavitev razstave *Slovenska cerkev v Domu in svetu* naslednje leto tudi odgovor na Mesesnelovo kritiko. Kritično se je dotaknil fenomena razstave kot ključnega in edinega srečanja gledalca z umetnino:

V naši dobi je namreč popolnoma prevladalo naziranje, da so razstave merilo in zrcalo življenja likovne umetnosti, čeprav je le nasprotno res, da so prav razstave najmanj nujno iz življenja umetnosti izvirajoči pojav in zato tudi zelo nezanesljivo in površno merilo zanje.

²⁶³ Mesesnel, "Jesenske likovne razstave," 468.

²⁶⁴ Dobida, "Slovenska cerkev," 697.

²⁶⁵ Več o odnosu med Vurnikom in Steletom: Krmelj, "Korespondenca," 207. O sporu med Plečnikom in Vurnikom: Prelovšek, *Narodna in univerzitetna*, 39.

²⁶⁶ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 197; Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 90.

²⁶⁷ Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89.

²⁶⁸ Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89, 94–95.

²⁶⁹ Prim. Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89.

*Razstave so pač nujno zlo, brez katerega bi bila orientacija v umetnostnem življenju zelo težka, ako ne sploh nemogoča. [...] Kje so danes še naročniki? Saj bo kmalu zadnji izumrl. Naročnike namreč mislim, ki bi naročali portrete, lastne ali drugih, iz prepričanja, da ima to tudi svoj smisel. Naročnike, ki bi naročili umetnika v hišo, da jim s svojo umetnostjo poživijo okolje, v katerem živijo, naročnike, ki bi mu ponudili v izvršitev velike naloge, pri katerih bi se lahko razživela njegova domišljija, razkazalo njegovo znanje in spretnost in bi tudi opravičeno toliko zaslužil, da bi si ustvaril gmotno podlago življenja. Kje so še naročniki, ki živijo življenje intimnih duhovnih stikov z umetniki, ki ž njimi soustvarjajo[,] in umetnine, katerih duhovno rojstvo in muke polno rast iz duhovnega v materialni lik so sodoživeli, pri katerih rojstvu so z umetnikom vred zavriskali od zmagoslavja, tudi ljubijo kakor lastne misli, čuvstva in dejanja? Par izbrancev pripada še temu za umetnost plodonosnemu tipu, vse drugo je okužilo gorje razstav.*²⁷⁰

V oceni leta 1934 Stele omenja mednarodno razstavo cerkvene umetnosti v Rimu,²⁷¹ ki je pokazala, da je obnovo cerkvene umetnosti mogoče pričakovati le z naslonitvijo na solidno rokodelsko izdelavo, saj je umetna obrt vseh vrst daleč prekašala tako imenovane »višje« stroke. Cerkev ostaja torišče, kjer se od obrti zahteva, da se enakopravno družijo z umetnostjo, od umetnosti pa, da v sodelovanju z obrtjo ustvarja enoten, kolektiven izraz Cerkve kot praktičnega in duhovnega organizma. Stele je bil prepričan, da ne glede na videz »cerkev še danes najbolj smotrno vodi umetnost iz krize k novi delavnosti, povezani z življenjem«. ²⁷²

Po opisu razstave *Slovenska cerkev* lahko sklepamo, da je v marsičem sledila razstavi *Esposizione Internazionale d'Arte sacra moderna* v Padovi leta 1931, ki je pomenila neke vrste referenco za organizacijo prostora te vrste »žanrskih razstav« religiozne umetnosti.²⁷³ Snovalci razstave v Padovi so uporabili predvsem svetlobo in barve za doseg večjega kulisnega učinka. Razstava je bila razdeljena v »veliko galerijo, v kateri so bile razstavljene posamezne slike, kipi, arhitektura in uporabna umetnost«, in nekaj prostorov, ki so bili zasnovani tako, da so poustvarjali svete kraje – cerkev, kapelo, zakristijo in krstilnico –, kjer so bili predmeti »razstavljene glede na enotnosti reda in harmonije«. ²⁷⁴ Stele v svoji oceni sicer ne omenja razstave v Padovi, ki je bila postavljena ob sedemstoletnici sv. Antona Padovanskega,²⁷⁵ čeprav jo je verjetno poznal (morda celo preko posredovanja Toneta Kralja), skoraj gotovo pa je obiskal omenjeno razstavo v Rimu leta 1934.²⁷⁶ Na obeh razstavah so poskušali vključiti moderno in industrijsko dekorativno umetnost v repertoar cerkvene umetnosti. V tem kontekstu je bil prostor, rezerviran za bogoslužje, obravnavan kot nujen in nepogrešljiv del sodobnega življenja, kar se je odrazilo tudi v »urbanistični« razporeditvi razstavnega prostora. Na razstavi v Padovi je bil to srečen rezultat dialoga med verskimi predstavniki, arhitekti in umetniki,²⁷⁷ česar za slovensko razstavo ne moremo trditi. ²⁷⁸

²⁷⁰ Stele, "Likovna umetnost v l. 1933," 181–82.

²⁷¹ Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89. Gre za razstavo *II Mostra Internazionale d'Arte Sacra* leta 1934 v Rimu.

²⁷² Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89.

²⁷³ Mannini, "Italian Exhibitions," 94.

²⁷⁴ Mannini, "Italian Exhibitions," 93.

²⁷⁵ Prim. Gia, "L'esposizione Internazionale" 397–399.

²⁷⁶ Stele, "Likovna umetnost v letu 1934," 89.

²⁷⁷ Mannini, "Italian Exhibitions," 93.

²⁷⁸ Razen angažiranosti duhovnika in profesorja na Teološki fakulteti v Ljubljani Josipa Dostala, ki je vsak dan vodil

Stele je bil pri reševanju koncepta razstave *Slovenska cerkev* skoraj bližje pristopu padovanske razstave iz leta 1931, ki jo je morda želel posnemati, kot predstavitvi dela slovenskega konservatorja in spomeniškega urada. Mreženje razstav je ustvarjalo globalno védenje in model, ki mu je bilo v kapitalističnem gospodarstvu v času globalne gospodarske krize varno slediti, še posebej če je šlo za mlado meščanstvo. Pobudniki, naročniki in organizatorji razstav so povzemali drug od drugega, pri čemer so prenašali ne le določene značilnosti, temveč včasih tudi izgrajene vsebinske celote iz enega nacionalnega in družbeno-kulturnega konteksta v drugega.²⁷⁹

Podobno kot italijanske razstave, ki so si na številnih bienalih sodobne cerkvene umetnosti prizadevale pripeljati moderne umetnike v cerkve (z vsemi odtenki sprejete »modernosti«), so tudi rezultati razstave *Slovenska cerkev* ostali daleč od pričakovanih ciljev. K večji povezanosti med sodobnimi umetniki, dekorativno umetnostjo (obrtjo) in Cerkvijo ni prispevala niti Steletova razprava *Kje smo s cerkvenim slikarstvom*, ki je istega leta začela izhajati v *Mladiki* in je leta 1934 izšla v knjigi *Cerkveno slikarstvo: O njegovih problemih, načelih in zgodovini*.²⁸⁰ Z njo je Stele pokazal svojo upravičeno skrb spričo ločnice med umetniki in Cerkvijo, za katero je še verjel, da jo je moč premostiti tudi na globalni ravni z razstavami sakralne umetnosti.

Sklep

Ljubljanski velesejem je bil ključen, čeprav dolgo spregledan element slovenskega gospodarskega in kulturnega življenja med obema vojnoma, ki je pomembno prispeval k razvoju in modernizaciji družbe ter k oblikovanju meščanske identitete. Pomen prestolnice in potrebe, da se umesti na zemljevid pomembnih evropskih mest, se je odražal tudi v izbiri imena ljubljanski, ne slovenski velesejem. Brez večjih sprememb je ostal znak velesejma,²⁸¹ kar kaže na to, da uspeha podjetja ni bilo treba razkazovati navzven, temveč sta bila bolj pomembni kakovost in njegova kontinuiteta. Po obnovitvi Zagrebškega velesejma, ki je počasi prevzemal mesto vodilnega uvoznno-izvoznega sejma v državi, in vse večjih pritiskih na temelje narodne svobode se je značaj Ljubljanskega velesejma vse bolj nagibal v obrambo in krepitev narodne identitete.

Pomen LV v kontekstu razstavnih študij in umetnostne zgodovine ostaja pomembno področje za nadaljnje raziskave umetnosti in umetnostne historiografije v času med obema vojnoma. Šele v zadnjem času študije o umetnosti tega obdobja več pozornosti posvečajo tudi širšemu kontekstu: samemu prostoru, kjer so bile te razstave postavljene, kdo je bil naročnik in komu so bile pravzaprav namenjene (sl. 27). Okvir Ljubljanskega velesejma ni nevtralen, temveč prinaša s seboj cel kontekst tako same prireditve kot njenega socialnega okolja v prostoru in času (sl. 28). Če se vprašamo, kdo je bil glavni naročnik razstav sodobne likovne produkcije, v kakšnem kontekstu se je ta produkcija pojavljala in kaj je inštitucija razstave pomenila v obdobju med obema vojnoma, postanejo okviri Ljubljanskega velesejma zelo široko, predvsem pa neločljivo povezani s kulturnim in umetnostnim življenjem. Iz tega sledi, da je LV vplival tudi na samo recepcijo umetnosti nove stvarnosti, socialnih vsebin, trga umetnin, vključevanja likovne umetnosti v druge panoge gospodarstva, v oglaševanje

po razstavi *Slovenska cerkev*, nisem našla dokazov o neposredni povezavi slovenske Cerkve z razstavo.

²⁷⁹ Geppert, *Fleeting Cities*, 5.

²⁸⁰ Stele, *Cerkveno slikarstvo*. Leta 1937 je pri isti založbi izšel Steletov prvi del zgodovinskega pregleda cerkvenega slikarstva z naslovom: *Cerkveno slikarstvo med Slovenci. 1. Srednji vek*.

²⁸¹ O grafičnem znaku LV: Pavlin, "Moji spomini," 37.



27. Dvajseti in hkrati zadnji Ljubljanski velesejem leta 1941, nočni pogled na paviljone z vhodno kupolo prenovljenega sejmišča, ki ga je projektiral arhitekt Jože Mesar (XX. fiera di Lubiana / Ljubljanski velesejem. Ljubljana: [s. n.], 1941)



28. Pogled proti parku Tivoli na prostor, kjer je stal Ljubljanski velesejem, začetek šestdesetih let 20. stoletja
(© Muzej novejša in sodobne zgodovine Slovenije; foto: Svetozar Guček)

vanje, turizem ... Ko je vzporedno z odprtjem in razvojem javnega prostora preko javnih ustanov tudi naročništvo iz zasebne sfere prehajalo v javno, naročniki niso bili zgolj posamezniki, temveč so bili največkrat del različnih upravnih in kulturnih odborov, ki so bili odgovorni za pregled in nakup umetniških del.

Pomen Ljubljanskega velesejma je očiten na več ravneh slovenskega gospodarskega in kulturnega življenja; vendar če se omejimo zgolj na področje umetnostne zgodovine, lahko zaključimo, da je pomembno vplival na prav vse ravni njenega zgodnjega razvoja in delovanja. Bil je pomemben za Narodno galerijo, saj ji je nudil prostor za pregledne razstave, in za Umetnostnozgodovinski seminar na Univerzi v Ljubljani, ker so te razstave predstavljale gradivo, s katerim se je stroka prvenstveno ukvarjala. Predstavniki Ljubljanskega velesejma in sam sejem so postali ustanovitelji in člani umetnostnozgodovinskega društva. Slovenska umetnostna zgodovina, ki se je razvijala na dveh ustanovah, na univerzi in praktično na zavodu za varstvo spomenikov, je leta 1933 dobila priložnost, da najširši javnosti pokaže tudi ta del svojega delovanja. Nadalje je imel LV pomembno vlogo v razvoju sodobne umetnosti, tako v smislu razstavljanja kot možnosti srečevanja in ustanavljanja klubov ter umetniških društev. LV je kot sorazmerno odprt prostor pomenil neke vrste platformo za promocijo, uvajanje in razširjanje sodobnih umetniških smeri in trendov. Razstave, kot je bila pregledna razstava slovenske moderne umetnosti med letoma 1918 in 1928, so omogočile pregled nad razvojem umetniških tokov v Sloveniji in so prispevale k oblikovanju javnega mnenja o sodobni umetnosti. Demokratična narava Ljubljanskega velesejma je ustrezala umetnicam, ki so lahko brez spolne selekcije, kot je bila praksa v izobraževanju, razstavljale skupaj z moškimi kolegi. Nenazadnje je bil tudi na osebni ravni velesejem pomemben za mnoge umetnike in prav ta del ostaja velik izziv za ponovno ovrednotenje opusov številnih posameznikov.²⁸²

²⁸² Raziskava za pričujoči prispevek je potekala v okviru temeljnega raziskovalnega projekta *Meščanstvo kot umetnostni naročnik na Kranjskem in Štajerskem v 19. in prvi polovici 20. stoletja* (J6-3136), ki ga iz državnega proračuna financira Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije.

Literatura

- II. *Ljubljanski veliki sejem: 2.–11. IX. 1922; Oficijski katalog*. Ljubljana: Urad Ljubljanskega velikega sejma, 1922.
- “6. redni občni zbor Narodne galerije.” *Zbornik za umetnostno zgodovino* 5, št. 4 (1925): 179–80.
- Andrejašič, Alenka. “Ljubljanski velesejem (1921–1941).” *Diplomska naloga*, Univerza v Ljubljani, 1993.
- Arčabić, Goran. *Zagrebački zbor kao poveznica hrvatskog i europskog gospodarstva (1922–1940)*. Zagreb: Srednja Europa; Muzej grada Zagreba, 2013.
- Bagarić, Marina. “Arhitektura Zagrebačkoga zbora od 1910. do 1935.” *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 34 (2010): 165–80.
- Balkovec, Bojan. “Prispevek k zgodovini Ljubljanske borze za blago in vrednote.” *Prispevki za novejšo zgodovino* 34, št. 1 (1994): 75–79.
- Balkovec, Bojan. *Prva slovenska vlada 1918–1921*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1992.
- Bennett, Tony. “The Exhibitionary Complex.” *New Formations*, št. 4 (1988): 73–102.
- “Beograd in velesejem.” *Trgovski list*, 14. 11. 1935, 1.
- Bickendorf, Gabriele. “Die ersten Überblickwerke zur Kunstgeschichte D’Agincourt, Lanzi, Fiorillo, Cicognara.” V *Klassiker der Kunstgeschichte. Zv. 1, Von Winckelmann bis Warburg*, uredil Ulrich Pfisterer, 20–45, München: C. H. Beck, 2007.
- Böhm, Ludvik. “O pogojih industrije v Sloveniji.” V *Ljubljanski velesejem: Ob desetletnici; 1921–1930*, uredil Milan Dular, 27–31. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Budna Kodrič, Nataša, in Barbara Pešak Mikec. “Cirkus v Ljubljani (do prve svetovne vojne).” *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 47, št. 3 (1999): 27–40.
- Bouissac, Paul. “The Anthropology of World’s Fairs: San Francisco’s Panama Pacific International Exposition of 1915.” *American Anthropologist* 87, št. 4 (1985): 929–30.
- Cankar, Izidor. “Narodna galerija: Zapisnik.” *Zbornik za umetnostno zgodovino* 1, št. 1–2 (1921): 90–93.
- Cankar, Izidor. “Narodna galerija.” *Zbornik za umetnostno zgodovino* 5, št. 4 (1925): 177.
- Carreras, Albert, in Lúdia Torra. “Why Did Modern Trade Fairs Appear?” *Economics Working Papers*, Department of Economics and Business, Universitat Pompeu Fabra. Dostop 6. 12. 2024, <https://EconPapers.repec.org/RePEc:upf:upfgen:874>.
- Chandler, Arthur. *Empire of Autumn: The French Exposition Universelle of 1867*. Dostop 12. 12. 2024, <https://www.arthurchandler.com/paris-1867-exposition/>.
- Cizelj, Darja. “Ljubljanski letni sejmi.” *Etnolog* 4, št. 1 (1994): 63–77.
- Čad, Gorazd. “Ali je Ljubljana še sejemsko mesto?” *Marketing Magazin*. Dostop 6. 12. 2024, <https://www.marketingmagazin.si/aktualno/ali-je-ljubljana-se-sejemsko-mesto>.
- Čeferin, Hana. “Dejavnost Fotokluba Ljubljana med obema vojnama: Fotografija v iskanju nacionalnega izraza.” *Magistrsko delo*, Univerza v Ljubljani, 2022.
- Čelik, Matevž, Maja Vardjan in Bogo Zupančič. *Pod skupno streho: Moderne javne zgradbe iz zbirke MAO in drugih arhivov*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2013.
- Davis, John R. “A marginal exhibition? The All-German exhibition in Berlin, 1844.” V *Cultures of international exhibitions, 1840–1940: Great exhibitions in the margins*, uredila Marta Filipová, 69–88. London in New York: Routledge, 2020.
- Demeulenaere-Douyère, Christiane. “Pour le progrès des « arts » en France: Les expositions nationales des produits de l’industrie (1798–1849).” *Artefact: Techniques, histoire et sciences humaines* 10 (2019): 53–73, <https://doi.org/10.4000/artefact.3898>.
- Di Battista, Alenka. “Dela arhitekta Hermana Husa za jugoslovansko salezijansko provinco v obdobju med obema vojnama.” *Acta historiae artis Slovenica* 20, št. 2 (2015): 111–36.

- Dobida, Karel. "Slovenska cerkev." *Ljubljanski zvon* 53, št. 11 (1933): 697–99.
- Dobida, Karel, ur. *Slovenska moderna umetnost 1918–1928: VIII. Ljubljanski velesejem, 2. –11. junija 1928*. Ljubljana: Umetniška matica, 1928.
- Dolenc, Ervin. *Kulturni boj: Slovenska kulturna politika v Kraljevini SHS 1918–1929*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1996.
- Dolenc, Ervin. *Med kulturo in politiko: Kulturnopolitična razhajanja v Sloveniji med svetovnimi vojnami*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2010.
- Dimnik, Stanko. "Čas med obema vojnami." *Arhitektov bilten* 37, št. 173–174 (2007): 8–15.
- Dimnik, Stanko. "Rešitev ljubljanskega železniškega problema s poglobitvijo železnice." *Kronika slovenskih mest* 4, št. 4 (1937): 201–11.
- Dujmović, Gabriela Regina. "Die österreichische Adria-Ausstellung in Wien im Jahre 1913: Facetten österreichischer südslawischer Politik am Vorabend zum Ersten Weltkrieg." Doktorska disertacija, Universität Wien, 2003.
- Dular, Milan. "Ljubljanski sejem za naše gospodarstvo in kulturo." *Kronika slovenskih mest* 7, št. 2 (1940): 77–84.
- Dular, Milan, ur. *Ljubljanski velesejem: Ob desetletnici; 1921–1930*. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Durjava, Iztok. "K problematiki nove stvarnosti." *Peristil* 31 (1988): 341–44.
- Erjavec, Fran. *Avtonomistična izjava slov. kulturnih delavcev leta 1921: (iz spominov)*. Buenos Aires: Slovenska kulturna akcija, 1958.
- "Fašistična pravica bo zagotovila varnost življenja in dela." *Jutro*, 7. 10. 1941, 1.
- Ferenc, Tone. *Fašisti brez krinke: Dokumenti 1941–1942*. Maribor: Obzorja, 1987.
- Filipová, Marta, ur. *Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins*. London in New York: Routledge, 2020.
- Filipová, Marta. "'Highly Civilized, yet Very Simple': Images of the Czechoslovak State and Nation at Interwar World's Fairs." *Nationalities Papers* 50, št. 1 (2022): 145–65, <https://doi.org/10.1017/nps.2021.31>.
- Filipová, Marta. "Introduction: The margins of exhibitions and exhibitions studies." V *Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins*, uredila Marta Filipová, 1–20. London in New York: Routledge, 2020.
- Fischer, Jasna, et al. *Slovenska novejša zgodovina: Od programa Zedinjena Slovenija do mednarodnega priznanja Republike Slovenije; 1848–1992*. Ljubljana: Mladinska knjiga; Inštitut za novejšo zgodovino, 2006.
- Gaber, Ante. "Razstava slovenskega novinarstva." *Kronika slovenskih mest* 5, št. 1 (1938): 26–35.
- Geppert, Alexander C. T. *Fleeting Cities*. London: Palgrave Macmillan, 2010.
- Geppert, Alexander C. T. "Weltausstellungen." *EGO | Europäische Geschichte Online*. Dostop 20. 6. 2013, https://ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/alexander-c-t-geppert-weltausstellungen?set_language=http://ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/alexander-c-t-geppert-weltausstellungen.
- Geppert, Alexander C. T., Jean Coffey in Timmy Lau. *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851–2005: A Bibliography*. Berlin: Freie Universität Berlin; Fresno: California State University, 2006.
- Gia, Maria Beatrice, "L'esposizione Internazionale D'arte Sacra Cristiana Moderna Di Padova Nel 1931–32," *Il Santo - Rivista francescana di storia dottrina arte* 52, št. 3 (2012): 397–434.
- Gillen, Eckhart J., in Ulrike Lorenz, ur. *Constructing the World: Art and Economy 1919–1939*. Bielefeld: Kerber Verlag; Berlin: Kunsthalle Mannheim, 2018.

- Ginsburgh, Victor, in François Mairesse. "Dimensions of Dialogue: Art History and the Discourse of Economics." V *Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National Frameworks*, uredili Matthew Rampley et al., 167–84. Leiden: Brill, 2012.
- Globočnik, Olaf. "Kulturni pregled: Odmev razstave 'Žena v slovenski umetnosti'" *Jutro*, 15. 9. 1932, 3.
- Godeša, Bojan. "Italijanska in nemška okupacija Slovenije med drugo svetovno vojno." *Acta Histriae* 20, št. 3 (2012): 433–44.
- Godeša, Bojan. "O političnem delovanju ljubljanskega škofa dr. Gregorija Rožmana v prvih mesecih okupacije." *Zgodovinski časopis* 67, št. 1–2 (2013): 152–70.
- Goldstein, Ivo, in Slavko Goldstein. *Holokaust u Zagrebu*. Zagreb: Novi liber, Židovska općina Zagreb, 2001.
- Govekar, Minka, ur. *Slovenska žena*. Ljubljana: Jugoslave Express Réclame Company, 1926.
- Granda, Matevž. "Bogo Zupančič: Pogovor, o novi knjigi Plečnikovi študenti in drugi jugoslovanski arhitekti v Le Corbusierovem ateljeju." *Outsider*. Dostop 9. 12. 2024, <https://outsider.si/bogo-zupancic-pogovor-o-novi-knjigi-plecnikovi-studenti-in-drugi-jugoslovanski-arhitekti-v-le-corbusierovem-ateljaju/>.
- Grdina, Igor. *Slovenci med tradicijo in perspektivo: Politični mozaik 1860–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Greenhalgh, Paul. *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*. Manchester: Manchester University Press, 1988.
- "Historična razstava slovenskega slikarstva." V *II. Ljubljanski veliki sejem: 2.–11. IX. 1922; Oficijelni katalog*, 29–30. Ljubljana: Urad Ljubljanskega velikega sejma, 1922.
- Hitchcock, Henry-Russell, Jr. "Exposition Architecture." *The Bulletin of the Museum of Modern Art* 4, št. 3 (1936): 2–8.
- Hlavačka, Milan, in Magdaléna Pokorná. "An Introduction." V *Collective and Individual Patronage and the Culture of Public Donation in Civil Society in the 19th and 20th Centuries in Central Europe*, uredili Milan Hlavačka et al., 11–14. Prague: The Institute of History, 2010.
- "Izid glasovanja o Madonah." *Slovenski narod*, 11. 9. 1933, 2.
- "Jesenska umetnostna razstava v Ljubljani." *Trgovski list*, 9. 7. 1932, 2.
- Jezernik, Božidar. *Nacionalizacija preteklosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.
- Jurjavčič, Katarina. "Ljubljanski velesejem v Ilustriranem Slovencu." *SLO: Časi, kraji, ljudje: Slovenski zgodovinski magazin*, št. 1 (2014): 42–47.
- Kamin Kajfež, Vesna. *150. obletnica Svetovne razstave na Dunaju leta 1873: Vloga Josefa Schwegla (1836–1914) pri organizaciji Orientalnega paviljona; Vitrina meseca od 5.-29. septembra 2023*. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2023.
- Komić Marn, Renata. "Portreti, njihovi lastniki in raziskovalci v luči Razstave portretnega slikarstva na Slovenskem," *Vimeo*. Dostop 8. 12. 2024, <https://vimeo.com/396534097>.
- Komić Marn, Renata. "'Razodetje, na katero se je treba šele privaditi': Zgodovinska razstava slikarstva na Slovenskem (1922)." *Bilten Slovenskega umetnostnozgodovinskega društva*, št. 41 (2022). Dostop 8. 12. 2024, <http://www.suzd.si/bilten/prispevki/1615-bilten-suzd-41-2022-2>.
- Kramberger, Taja. "Memorija in spomin: Zgodovinska antropologija kanonizirane recepcije (študija primera revije Modra ptica. Bartol z Vidmarjem)." Doktorska disertacija, Univerza na Primorskem, 2009.
- Krašovec, Tone, ur. *Pogled v zgodovino slovenskega podjetništva*, Vrhnika: Razum, 1998.
- Kresal, France. »Gospodarska interesna združenja ter upravljanje in vodenje slovenskih podjetij pred drugo svetovno vojno.« V *Pogled v zgodovino slovenskega podjetništva*, uredil Tone Krašovec, 67–83. Vrhnika: Razum, 1998.

- Kresal, France. "Slovensko podjetništvo v industriji." *Prispevki za novejšo zgodovino* 34, št. 1 (1994): 57–73.
- Kresal, France. "Vloga tujega kapitala v Slovenji pred drugo svetovno vojno." V *Pogled v zgodovino slovenskega podjetništva*, uredil Tone Krašovec, 85–102. Vrhnika: Razum, 1998.
- Kresal, France. "Zbornica za trgovino, obrt in industrijo v Ljubljani." *Prispevki za novejšo zgodovino* 41, št. 1 (2001): 59–69.
- Krlín, Jan. "Narodni svet v Ljubljani leta 1918, problematika oblikovanja novih državnih struktur na ozemlju današnje Slovenije v obdobju od oktobra do decembra 1918 in primerjava s podobnim razvojem v čeških deželah." *Arhivi* 29, št. 2 (2006): 341–52.
- Krmelj, Vesna. "Korespondenca Franceta Steleta kot vir in izhodišče za umetnostnozgodovinsko interpretacijo in zgodovino umetnostne zgodovine na Slovenskem." Doktorska disertacija, Podiplomska šola ZRC SAZU, 2021.
- Kunčič, Mirko. "Žena v slovenski likovni umetnosti." *Slovenec*, 6. 8. 1932, 4.
- Lazarevič, Žarko. "Družba in gospodarstvo med obema vojnama (vprašanja ravni modernizacij)." *Zgodovinski časopis* 67, št. 1–2 (2013): 110–34.
- Lazarini, Franci. *Plečnikova cerkev za Bežigradom*. Ljubljana: Založba ZRC, 2021.
- "Ljubljana – Beograd in velesejmi: Kričeče zapostavljanje Slovenije se kaže tudi pri našem velesejmu." *Slovenski narod*, 26. 4. 1937, 4.
- "Ljubljanski velesejem mora postati večji." *Slovenski narod*, 6. 10. 1941, 3.
- "Ljubljanski velesejem slovesno odprt." *Slovenec*, 4. 9. 1932, 3.
- "Ljubljanski Veliki Semenji 1921: Oficijelna otvoritev velesejma." *Obrtni vestnik* 18, št. 3 (1921): 138–41.
- "Ljubljanski veliki semenji 1921." *Slovenski narod*, 4. 9. 1921, 3–5.
- Ljubljanski veliki semenji: Oficijelni katalog*. Ljubljana: Urad Ljubljanskega velikega semnja, 1921.
- Lozar Štamcar, Maja. "Pohištvo ljubljanskih arhitektov v dvajsetih in tridesetih letih." V *Predmet kot reprezentanca: Okus, ugled, moč*, uredila Maja Lozar Štamcar, 471–531. Ljubljana: Narodni muzej Slovenije, 2009.
- Mannini, Lucia. "Italian Exhibitions of Modern Sacred Art, from the Early 20th Century to the 1930s / Mostre italiane di arte sacra moderna, tra l'inizio del Novecento e i primi anni Trenta." V *Sacred Art and the Museum Exhibition / L'arte sacra e la mostra museale*, uredili Maia Wellington Gahtan in Donatella Pegazzano, 80–118. Firenze: Lorenzo de Medici Press, 2020.
- Marolt, Marjan. "Umetnostno zgodovinsko društvo: 15. 5. 1930 – 30. 6. 1936." *Zbornik za umetnostno zgodovino* 13, št. 1–4 (1935): 120–23.
- Marn, Rudolf. "Rojstvo ljubljanskega velesejma." V *Ljubljanski velesejem: 1921–1930; Ob desetletnici*, uredil Milan Dular, 20–21. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Mesesnel, France. "Jesenske likovne razstave v Ljubljani." *Sodobnost* 1, št. 10 (1933): 467–70.
- Mesesnel, France. "Naše razmerje do umetnosti." *Dom in svet* 37, št. 4 (1924): 168–172.
- Mesesnel, France. "Razstava." *Zbornik za umetnostno zgodovino* 5, št. 4 (1925): 191.
- "Misijonska razstava v Ljubljani." *Ilustracija* 2, št. 10 (1930): 358.
- Motoh, Helena. "Azija med tigri in maliki: Misijonske razstave v Sloveniji v prvi polovici 20. stoletja." *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 60, št. 1 (2020): 34–41.
- Muñoz Torreblanca, Marina. "Barcelona's Universal Exhibition of 1888: An Atypical Case of a Great Exhibition." V *Cultures of international exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins*, uredila Marta Filipová, 45–67. London: Routledge, 2020.
- Murko, Matija. "Misli s česke razstave." *Ljubljanski zvon* 12, št. 1–2 (1892): 12–19, 75–84.
- Murko, Matija. "Narodopisna razstava češkoslovska v Pragi l. 1895." *Letopis Matice Slovenske*, 75–137, Ljubljana: Matica Slovenska, 1896.

- Murnik, Viktor. "O namenu in pomenu Ljubljanskega velikega semnja." *Slovenski narod*, 4. 9. 1921, 1.
- "Odličen program varieteteja na velesejmu." *Trgovski list*, 1. 9. 1939, 4.
- Oset, Željko. "Vogalni kamni kulturnih ustanov." V *Izidor Cankar: Mojster dobro zasukanih stavkov*, uredila Alenka Puhar, 178–203. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Oset, Željko. *Zgodovina Slovenske akademije znanosti in umetnosti: Razvoj najvišje znanstvene in umetniške ustanove (1945–1992)*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 2017.
- Pavlin, Ciril. "Moji spomini na prvi ljubljanski velesejem." V *Ljubljanski velesejem: 1921–1930; Ob desetletnici*, uredil Milan Dular, 36–39. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Pavlin, Miran. *Ljubljana 1941: Pričevanja fotoreporterja*. Ljubljana: Modrijan, 2004.
- Perovšek, Jurij. *Liberalizem in vprašanje slovenstva: Nacionalna politika liberalnega tabora v letih 1918–1929*. Ljubljana: Modrijan, 1996.
- Perovšek, Jurij. "Slovinci in država SHS leta 1918." *Zgodovinski časopis* 53, št. 1 (1999): 71–79.
- Perovšek, Jurij. *Slovenska osamosvojitev v letu 1918: Študija o slovenski državnosti v Državi Slovencev, Hrvatov in Srbov*. Ljubljana: Modrijan, 1998.
- Perovšek, Jurij. "Unitaristični in centralistični značaj vidovdanske ustave." *Prispevki za novejšo zgodovino* 33 (1993): 17–26.
- Pirjevec, Jože. *Jugoslavija 1918–1992: Nastanek, razvoj ter razpad Karadjordjevićeve in Titove Jugoslavije*. Koper: Lipa, 1995.
- "Pomembni uspehi Društva za ceste." *Slovenski narod*, 2. 4. 1939, 2.
- Pozzetto, Marko. *Maks Fabiani – vizije prostora*. Kranj: L.I.B.R.A., 1997.
- Požar, Cvetka. *Stoletje plakata: Plakat 20. stoletja na Slovenskem*. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje; Studia humanitatis, 2015.
- Praprotnik, Avgust. "Ljubljanska občina in velesejem." *Trgovski list*, 3. 5. 1939, 1.
- Prelovšek, Damjan. "Jože Plečnik: Dunajski čas (1892–1911)." Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 1977.
- Prelovšek, Damjan. *Narodna in univerzitetna knjižnica*. Ljubljana: Založba ZRC, 2022.
- "Prevozne olajšave," *Jutro*, 23. 5. 1933, 4.
- Promitzer, Christian. "Niko Županič kot slovenski etnolog." *Etnolog*, n. v., 13, št. 1 (2003): 287–347.
- Rahten, Andrej. "Slovenske narodnoemancipacijske težnje po razpadu habsburške monarhije." *Acta Histriae* 29, št. 1 (2021): 111–34.
- Rampley, Matthew. "The Persistence of Nationalism." *Journal of Art Historiography*, št. 11 (December 2014). Dostop 8. 12. 2024, <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/11/rampley-passini-review.pdf>.
- Ratej, Mateja. "Politika Slovenske ljudske stranke pred sklenitvijo blejskega sporazuma leta 1927." *Prispevki za novejšo zgodovino* 45, št. 2 (2005): 43–58.
- Rihter, Ivan. "Propaganda ljubljanskega velesejma doma in v inozemstvu." V *Ljubljanski velesejem: 1921–1930; Ob desetletnici*, uredil Milan Dular, 59–61. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Schwarzer, Mitchell. "Origins of the Art History Survey Text." *Art Journal* 54, št. 3 (1995): 24–29.
- Slivnik, Lara. "The Architecture of Pavilions at the 1925 World Fair." *AR: Arhitektura, raziskave* 4, št. 1 (2004): 50–55.
- Slivnik, Lara. "The Crystal Palace – a New Architectural Type of Public Space." *AR: Arhitektura, raziskave* 3, št. 1 (2003): 46–51.
- "Slovenske cerkve in njihove lepote." *Slovenec*, 8. 9. 1933, 3.
- Smith, Wilson. "Old London, Old Edinburgh: Constructing Historic Cities." V *Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins*, uredila Marta Filipová, 204–27. London: Routledge, 2020.

- Smrekar, Andrej. *Karel Dobida 1896–1964: Publicist, prevajalec, direktor Narodne galerije; Ob 110. obletnici rojstva*. Ljubljana: Narodna galerija, 2006.
- Smrekar, Hinko. "Kulturni pregled: Hinko Smrekar o razstavi "Žena v slovenski umetnosti"" *Jutro*, 7. 9. 1932, 3.
- Stele, France. *Cerkveno slikarstvo: O njegovih problemih, načelih in zgodovini*. Celje: Družba sv. Mohorja, 1934.
- Stele, France. "Leto 1926 v razvoju slovenske umetnosti." *Dom in svet* 40, št. 3 (1927): 120–21, 156–58.
- Stele, France. "Likovna umetnost v l. 1933." *Dom in svet* 47, št. 3–4 (1934): 181–98.
- Stele, France. "Likovna umetnost v letu 1934." *Dom in svet* 48, št. 1–2 (1935): 88–96.
- Stele, France. "Portret." *Dom in svet* 39, št. 2 (1925): 85–89.
- tele, France. "Umjetnost, almanah za plastiku, grafiku i skulpturu." *Dom in svet* 36, št. 5 (1923): 157–58.
- Stele, France. "Zgodovinska razstava slikarstva na Slovenskem." *Čas* 17, št. 1 (1923): 60–66.
- Stele, France. *Oris zgodovine umetnosti pri Slovencih: Kulturnozgodovinski poskus*. Ljubljana: Nova založba, 1924.
- Suhadolnik, Jože. "Ureditev razstavišča nekdanjega Ljubljanskega velesejma v Tivoliju." Dostop 12. 12. 2024, <https://www.zal-lj.si/2016/08/01/arhivalija-meseca-avgust-2016/>.
- Syrjämaa, Taina. "Merging Peripheries and Centres: The Transnational Interconnectedness of the Helsinki National Exhibition of 1876." V *Cultures of International Exhibitions 1840–1940: Great Exhibitions in the Margins*, uredila Marta Filipová, 295–312. London: Routledge, 2020.
- Šantel, Dušana. "Žena v slovenski umetnosti." *Ženski svet* 10, št. 10 (1932): 293–96.
- Šerko, Alfred. "Zoo." V *Ljubljanski velesejem: Ob desetletnici; 1921–1930*, uredil Milan Dular, 48. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Šorn, Jože. "Razvoj industrije v Sloveniji med obema vojnoma." *Kronika: Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 7, št. 1 (1959): 10–21.
- Šorn, Jože. "Slovenci in gospodarski položaj v prvi svetovni vojni." *Zgodovinski časopis* 35, št. 1–2 (1981): 57–81.
- "The Slavonik Art Club, 'Sava'." V *Imperial-Royal Austrian exhibition 1906: Daily Programme; Earl's Court London*, 109. London: Gale & Polde, 1906.
- "UFI History." Dostop 8. 12. 2024, <https://www.ufi.org/ufi/ufi-history>.
- Vavpotič, Ivan. "Vsi v boj za poglobitev železnice! Propagandna razstava na Velesejmu." Dostop 15. 7. 2024, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-72YFC7KB>.
- "Velesejem učinkuje magično, čudodelno." *Slovenski narod*, 2. 9. 1933, 3.
- Vodopivec, Peter. *Od Pohlinove slovnice do samostojne države: Slovenska zgodovina od konca 18. stoletja do konca 20. stoletja*. Ljubljana: Modrijan, 2007.
- Vodušek Starič, Jerca. "Ozadje sodnih procesov v Sloveniji v prvem povojnem letu." *Prispevki za novejšo zgodovino* 32, št. 1–2 (1992): 139–54.
- "Vsa Ljubljana na velesejmu." *Slovenski narod*, 4. 9. 1933, 3.
- Vurnik, Stanko. "K sodobni upodablajoči umetnosti: Razmotrivanja spričo jesenske umetnostne razstave." *Dom in svet* 39, št. 8 (1925): 278.
- "Weißenhofsiedlung Stuttgart." *Internationale Bauausstellungen*. Dostop 6. 12. 2024, <https://www.internationale-bauausstellungen.de/geschichte/1927-weisenhofsiedlung-stuttgart-zeugnis-neuenbauens/>.
- Windischer, Fran. "Od rojenic do desetletnice." V *Ljubljanski velesejem: Ob desetletnici; 1921–1930*, uredil Milan Dular, 10–14. Ljubljana: Uprava Ljubljanskega velesejma, 1930.
- Zabel, Blaž. "Stoletov referat K problematiki jugoslovanske nacionalne umetnostne zgodovine in svetovna umetnostna zgodovina." *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. v., 52 (2016): 271–87.

“Zastopniki Ljubljanskega velesejma v inozemstvu.” V *V. ljubljanski vzorčni velesejem, od 29. avgusta do 8. septembra 1925: Oficijski katalog*. Ljubljana: Uprava Ljubljanskih velesejmov, 1925.

“Zgodovina GZS od 1851 do 1945.” *GZS Gospodarska zbornica Slovenije*. Dostop 8. 12. 2024, https://www.gzs.si/o_gzs/vsebina/Delo-GZS/GZS-jeva-zgodba-v-casu/1851-1945.

Zupančič, Bogo. “Ljubljanski velesejem.” V Matevž Čelik, Maja Vardjan in Bogo Zupančič, *Pod skupno streho: Moderne javne zgradbe iz zbirke MAO in drugih arhivov*, 218–25. Ljubljana: Muzej za arhitekturo in oblikovanje, 2013.

Zupančič, Bogo. *Arhitekt Josip Costaperaria in ljubljansko moderno meščanstvo*. Ljubljana: KUD Polis, 2004.

The Commissioning Vision and the Cultural Representation of the Bourgeoisie: The case of the Ljubljana Fair

Summary

In the interwar period, the Ljubljana Fair became a grand and successful initiative within Slovenia's young capitalist economy. It brought together the most prominent figures in Slovenian industry, agriculture, trade, banking, politics and culture under a single roof and played a crucial role in the country's industrialization and modernization. The Ljubljana Fair was established in response to the specific circumstances faced by the nations of Central and South-Eastern Europe, which were adapting to new political and economic challenges following the end of the First World War and the dissolution of the Austro-Hungarian Empire. Slovenian entrepreneurs were the first in the Kingdom of Yugoslavia to recognize the need for an institution that would help foster international connections as well as explore and develop new markets. The Ljubljana Fair represented a successful model for connectivity, competitiveness and ultimately autonomy, which Slovenia was unable to achieve on a political level within the Kingdom of Yugoslavia.

As a project of the young (petty) bourgeoisie, which needed a platform to assert its status and make the transition to modern society, the Ljubljana Fair served a dual role: as a commissioned project and as a form of patronage. In the early 1920s, the exhibitions focused on reaffirming the historical position of Slovenes and strengthening their bourgeois identity. In the 1930s, there was a growing need to present and showcase specific sectors of Slovenian economy and culture.

Despite the growing body of research on the interwar period and the importance of the exhibitions and fairs of the time, it is surprising that the Ljubljana Fair has received only cursory attention. Its history and workings have not yet been the subject of academic research.

Situating the Ljubljana Fair in the historical and spatial context of the first Slovenian national government and its broadly defined concept of economic development partly answers the question why it was such a success and at the same time highlights the reasons for the challenges it faced with the Yugoslav government. However, its assertiveness and national success ultimately also sowed the seeds of its demise under fascist occupation, its economic suppression and historical erasure after the Second World War.

The first part of the article examines the emergence and significance of the Ljubljana Fair in the broader cultural and historical context of the exhibition phenomenon that swept through Europe in the nineteenth century. It examines how a globally established model of international fairs was developed locally and what role it played in bourgeois patronage.

The article also discusses how the young discipline of art history supported state-building processes and the formation of a bourgeois identity in the context of the Ljubljana Fair. The broad economic framework of the fair provided a suitable environment for both academic research and populist exhibition concepts that served the purposes of communication, national manifestation and modern visual representation. The cooperation of important institutions, from the University to the National Gallery and the Monuments Office, increased the quality of events and exhibitions so that the fair was also a decisive factor in the development of the discipline of art history in the local environment. The Ljubljana Fair played an important role in the development of contemporary art, as there was no art academy in Ljubljana at the time. It was an open space where the public could find out about contemporary art trends and where artists could exhibit, meet and network.