

Stane Bernik, Ljubljana

**ZA CELOVITO OBRAVNAVO
USTVARJALNOSTI VENA PILONA,
KI JE BIL TUDI FOTOGRAF**

Namen moje razprave na pričajučem, prejkone pragmatičnem strokovnem srečanju, čeprav ga prirejamo ob okroglem umetniškem jubileju, je usmerjen k enemu samemu cilju: k poskusu, da po objavi monografije-kataloga in retrospektivni fotografski razstavi *V eno Pilon* – pariški fotograf, postavljeni leta 1992 najprej v Ajdovščini (Pilonova galerija, 25. 9. – 18. 10. 1992) in zatem naslednje leto še v Ljubljani (Mestna galerija, 18. 1. – 8. 2. 1993), Mariboru (Umetnostna galerija, otvoritev je bila 23. 2. 1993) in Piranu (Mestna galerija 24. 4. – 20. 5. 1993), pridemo do relevantnega ovrednotenja temeljnega vprašanja, ki je bilo sicer dovolj jasno zastavljeno že s samo razstavo. Ta je, če ga poskušam razčleniti iz umetnostnozgodovinske tradicije, vsekakor nedvoumno odkrivanje umetnikove ustvarjalne izostritve in presoja sporočilne poglobljenosti, ovrednotene v celostnem razponu konstitutivnih vizualnih in pomenskih lastnosti fotografije kot novodobnega medija. Zato se mi je zdelo nujno, da razgrnitev Pilonovega fotografskega opusa podprem s kar se da natančno dokumentarno obdelavo, saj sem se od samega začetka zavedal, da ohranjeno fotografsko gradivo še zdaleč ni njegov celoten opus in da je bil vsekakor že sam avtor močno strog pri odbiru gradiva, zlasti tistega, v katero je brez kompromisov vgrajeval svojo fotografsko ustvarjalno prizadetost. Toda zaožroženost ohranjene zbirke iz Pilonove zapuščine nam tudi ob dopolnitvah, ki sem jih uspel ob pripravah na razstavo pridobiti od več imetnikov, ter več fotografij, ki smo jih rekonstruirali iz ohranjenih izvirnih negativov, pove, da gre za dosežke zrelega ustvarjalca, ki izrazno domišljeno in izpovedno vsestransko obvlada medij kot tudi njegove oblikovne in sporočilne zakonitosti. V več temeljitih ocenah, ki so izšle po razstavi, bilo jih je kar nenavadno veliko (pisali so J. Mesesnel, P. Krečič, B. Kovič, F. Zalar, L. Štrumej, M. Tonkovič in Ž. Koščević iz Zagreba, če omenim zares samo pisce pomembnejših), je bržčas simptomatično zaznamovan interes stroke za to vsekakor mikavno, čeprav

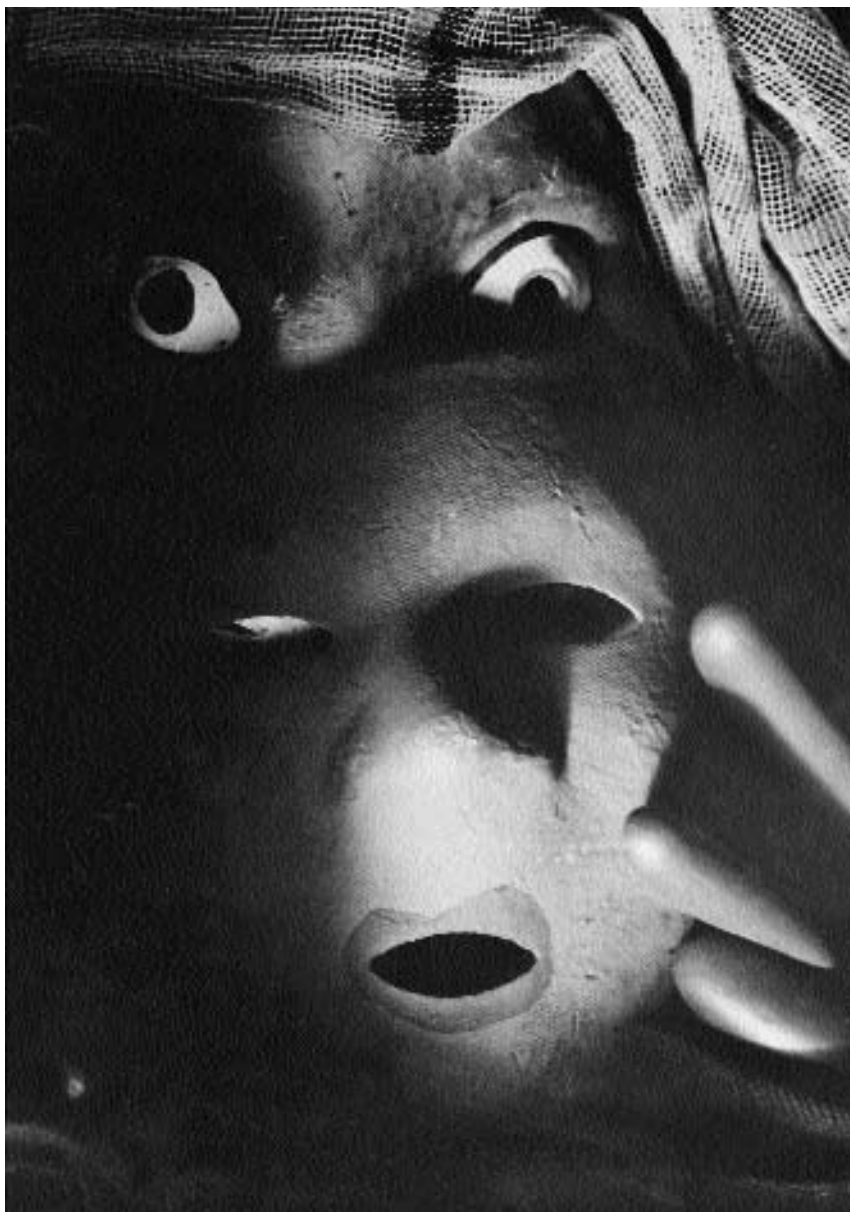
navidez robno epizodo iz zgodovine novejšje slovenske umetnosti, ki sem jo pravzaprav napovedal že s predstavitvijo izbora devetih Pilonovih fotografij na razstavi 150 let fotografije na Slovenskem 1919–1945 (Arhitekturni muzej, Ljubljana, LRRJ, 14. 11. – 14. 12. 1990), le da takrat kritika očitno še ni natančno vedela, kaj početi s Pilonovo, se pravi že na prvi pogled »eksteritorialno« fotografijo, saj je bila s svojo profesionalno prepričljivostjo in očitno »pariško fotografsko fakturo« v primerjavi z večinomama piktoralistično, romantično in socialno angažirano govorico domače fotografije v času med svetovnima vojnama – videti v resnici kot nekakšna ustvarjalna enklava. Šele Pilonova fotografija, prvič v celoti razgrnjena na ajdovski razstavi, je povzročila, da je bil njegov fotografski prispevek sprejet kot neoporečno dejstvo razvoja sodobne fotografije, le da smo bili v zagati, kaj naj bi Slovenci poslej z njim počeli: ali naj ga »podtaknemo« Parižanom (in Francozom) in jim ga z razstavo vrnemo, da morebiti v njem odkrijejo svojega pristnega fotografa in zapisovalca podobe in življenja svojega mesta v tridesetih letih, tako kot jim je prav Venó Pilon v reviji *Verve* l. 1937 s predstavitvijo izbora fotografij, narejenih iz pozabljenih negativov na steklu, odkril enega pionirjev francoske fotografije, svojega tasta Louisa Guicharda, ali ga sprejeti zgolj kot vzporedni, morda ekskluzivni, a vendar pomenljivi del razvoja slovenske fotografije. Verjamem, da smo poskušali narediti zgolj drugo.

To se nam ni do kraja posrečilo kljub izraženemu interesu tako s francoske strani takoj po izidu monografije in razstavi kot tudi navkljub prizadevanjem prirediteljev razstave in še drugih zainteresiranih, saj nismo dobili ustrezne podpore ne ministrstva za zunanje zadeve ne ministrstva za kulturo pa tudi ne Urada za informiranje pri slovenski vladi, čeprav se verjetno nismo ušteli, ko smo poudarjali uspešnost takšnega nastopa tako po kulturni plati kot zaradi pričakovanega promocijskega učinka. Postavitev razstave v Parizu pa bi morala biti prioriteta naše kulturne politike tudi zaradi strokovnih razlogov. Prepričan sem namreč, da bi šele nastop v kulturnem prostoru, kjer je ta opus skorajda v celoti nastal, dal dovolj oprijemljiv odgovor o pomenu Pilonovega fotografskega ustvarjanja in soustvarjalni vlogi v evropskem prostoru. Zdajšnji pogovori, ki jih ima Pilonova galerija z našim veleposlaništvom v Parizu, sicer kažejo na možnost postavitve razstave

GRADIVO



1. Veno Pilon: *Brez naslova*, ok. 1930



2. Veno Pilon: *Maske* (upesnil Paul Eluard), 1930

v okviru dvostranske kulturne izmenjave med državama, vendar nas izkušnje učijo, da moramo biti v svojih pričakovanjih slej ko prej zadržani. Da je pojav Piona kot fotografa zanimiv za evropsko umetnostnozgodovinsko sceno, nam prepričljivo pove njegova vključitev na veliko mednarodno razstavo Evropa, Evropa (Europa, Europa, Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27. 5. – 16. 10. 1994), ki je bila zamišljena kot revizija pogledov na vlogo srednje- in vzhodnoevropske umetnosti v stoletju avantgard. Piona na tej prestižni razstavi umetnostnih izvirov t. i. nove Evrope nismo videli (ali morda bolje povedano: nismo ga uspeli predstaviti) kot pomembnega ekspresionističnega slikarja, temveč kot vidnega modernističnega fotografa v družbi z Andréjem (Andorjem) Kertészem in Brassajem, se pravi romunskim Madžarom Gyulo Halászem, vodilnima fotografoma v mednarodnem Parizu v najboljših fotografskih letih! Ob tej pomenljivi soseščini nikakor ne gre pozabiti moje domneve, da utegne biti prav Brassai skrivnostni »ogrski prijatelj G.«, ki mu je Pion »dal prvi poduk v fotografiji«, kot lahko domnevamo iz pisanja v spominih Na robu (112–113) in ga je k fotografski praksi zares pritegnil (bržčas okoli 1930) šele rojak Kertész v Parizu, kot je izjavil v nekem pogovoru l. 1952. Avtor fotografskega dela te velike zgodovinske razstave, češki poznavalec evropske moderne fotografije Antonin Dufek (skupaj s poljsko likovno kritičarko Urszulo Czartorysko) se je v tem ostro zamejenem izboru odločil za Vena Piona po ajdovski razstavi, se pravi, ko mu je prišla v roke monografija (po njegovem zatrdilu vem, da je že prej poznal tudi katalog razstave 150 let fotografije na Slovenskem). To omenjam zato, ker se mi zdi njegova odločitev simptomatična za ovrednotenje Pionove vloge v razvoju evropske fotografije, to pa se ujema tudi z mojo sodbo o izjemnem pomenu njegove eksperimentalne fotografije. Dufek je Pionov prispevek predstavil z dvema imenitnima deloma, zgodnjima primeroma iz l. 1930, ki pripadata tedaj aktualni »estetiki novega objektivizma«, danes bi pristavil, da morda tudi s primesmi nadrealistične evokacije (gre za fotografiji *Maske/Masques*, 1930, in *Brez naslova*, ok. 1930) (sl. 1, 2).

Sam sem si poskušal pojasniti zanimanje domače umetnostne zgodovine, ki ga kaže ukvarjanje s Pionom kot fotografom, zaradi

pomenljivo zapisane teze v monografiji, v kateri je bilo zastavljeno vprašanje o vlogi in prednosti Pilonovega fotografskega ustvarjanja, ko je kot slikar očitno zapadel v krizo. To je bil čas, ko se je svojemu slikarskemu, risarskemu in grafičnemu delu, ki se mu je že v Ajdovščini pričel polagoma odmikati in mu je v pariškem zgodnjem obdobju še bolj polzelo iz rok, čedalje manj posvečal, čeprav je vseskozi ostal zvest skicozni risbi kot obliki prvinskih osebnih zapisov. Poskusov, da bi zbudil zanimanje, ni bilo veliko, pa še ti so bili docela neodmevni. Pariz je sicer takrat, se pravi v tridesetih letih, množično vsrkaval umetnike od vsepovsod, a vemo, da jih je med njimi le malo poželo priznanje in slavo. »V mestu s trideset tisoč slikarji v danih pogojih pač boj za obstanek ne more biti drugačen,« se spominja Pilon (Na robu, 87). Zapustil nam je prav tako dramatične zapise občutij poraza in brezizhodnosti, iz katerih se je poskušal izvleči na vse mogoče načine. Že ob drugem srečanju s Parizom, ko se je tam želel naseliti, ga je podrl poizkus merkantilne narave, s katerim je izgubil vse. V spominih pravi: »Kakor senca sem se vlačil in opotekal po mestnem tlaku. Ko sem hotel prekorčiti cesto, sem večkrat sredi nje obstal in votlo gledal na obe strani. Tudi slikanje se mi upiralo, na vsakem delu se je poznalo omahovanje, ne svinčnik ne čopič nista imela odločne poteze.« (Na robu, 92). Fotografija je bila drugo izrazno polje, v njej je takrat Pilon bržčas občutil manj osebnega ponižanja in prav gotovo več spodbudne zvedavosti kot v slikarstvu. Zato se je ob tretjem prihodu in dokončni naselitvi v Parizu že od samega začetka temeljito lotil fotografije. O poglobljenosti priprav na ta novi »poklic« ob portretni fotografiji in doživljajsko občutenih posnetkih Pariza spregovori najbolj njegova ikonografsko in konceptualno raznovrstna, na pretanjene čutne zaznave oprta eksperimentalna fotografija, že lep čas poudarjena aktualiteta fotografskega Pariza, ki jo res kaže spraviti v stik tudi s t. i. novostvarnostno osamosvojeno fotografsko podobo, a je bila v primerjavi z njo vsekakor pomensko bogatejša. Analitična oblikoslovna primerjava s sočasnim fotografskim ustvarjanjem, ki nam jo omogoča narediti nekaj dobrih pregledov francoske fotografije (Christian Bouqueret, *La Nouvelle Photographie en France 1919–1939*, Poitiers 1986; Claude Nori, *La Photographie Française. Des origines à nos jours*, Pariz 1988 idr.) in še bolj temeljite monografije vodilnih pariških fotografskih ustvarjalcev, izpri-

čujejo Pilonovo odlično poznavanje te produkcije in iz teh temeljev izpeljano sinkretistično vgrajevanje zahtevnih ustvarjalnih in medijskih smeri, ki si jih je zastavil na poti k izvorni, avtorsko prepoznavani fotografski podobi.

Spoznal pa je, da si lahko s fotografijo tudi gmotno pomaga, drugače povedano, odločil je obetaven premislek, da bo s prestopom v nov poklic rešil svoje eksistenčne stiske in težave. Posvetil se ji je na dveh ravneh: priložnostni fotografiji in, kot sam pravi, »tehnični« fotografiji ali »reprodukcijah«, ko je snemal dela umetnikov za objave. Ob tem je pogosto posnel tudi njihove psihološko in ambientalno domišljene portrete in tako zapustil izjemno fotografsko galerijo vidnih pariških umetnikov tridesetih let. Gre za tista »zasebna« dela, ki jih omenja v svoji oceni razstave Janez Mesesnel (Pariški fotograf Pilon. Tudi fotografski opus kaže, kako je umetnik znal izraziti sebe, Delo, 15. 10. 1992) in ob tem pove, da Pilon v njih »ni samo nadaljeval in izživel v slikarstvu pešajoče moči in ustvarjalnosti, ampak se je vživel v zanj novega, svetovljanskega duha drugačne estetske angažiranosti in s tenkim poslušom za splošnejše vrednote medija in modernejšo estetiko izoblikoval svojo novo, avtorsko strukturo fotografije.« To ugotovitev posebej poudarjam, ker jo utemeljuje obilica dejstev, navedenih v monografiji in predstavljenih na razstavi.

V tem priložnostnem prispevku nisem nameraval ponavljati tega, kar že vemo o Venu Pilonu kot fotografu, želim le usmeriti pozornost k preverjanju domneve o tem, da pomeni Pilonova fotografija tridesetih let izpovedno osredotočeno in kakovostno, avtonomnemu mediju fotografije povsem imanentno izraznost, s katero je ustvaril enakovredno ustvarjalno protiutež svoji že ovrednoteni ekspresionistični slikarski umetnosti. Vsebinsko te propozicije moremo spregledati tudi s primerljivostjo učinkovanja medijskega izraznega naboja in sporočilne učinkovitosti tako slikarstva kot fotografije. Med redkimi, ki so vzpostavili diskurzivni enačaj med tema medijema, je bil Milček Komelj. V svoji razpravi Umetniki, ženske, pokrajine (Razgledi, 25. 6. 1993) ob treh »predstavitvah najboljših Pilonovih del« v piranskih Obalnih galerijah (v Kopru slik, v Izoli risb in grafik ter v Piranu fotografij) razpravlja o Pilonovi »pomembnosti in svežini« skoraj izključno v okviru umetnikove slikarske ustvarjalnosti, ali če hočete, likovne govorice, ki jo obliku-

jejo klasične likovne tehnike. In ko obravnava izsek o Pilonovem portretnem slikarstvu in opredeli njegov vrhunec in intenziteto, odpre v enem samem stavku, a kot rečeno, na isti izrazni in pomenski ravnini, prostor fotografiji. Avtor zapiše: »Sicer pa tudi v poznejšem času Pilonova umetnost ni izzvenela v prazno, ker jo je (kot je pokazala raziskava Stanega Bernika) po svoje nadomestila vsaj vsekakor bolj pasivna, a vendar sugestivna, zlasti portretna pariška fotografija.« Če seveda omenjena »pasivnost« ni bila mišljena kot generična kvalifikacija, bi ta stavek vsekakor utegnil biti pomemben korak k nekakšni primerjalni umetnostni zgodovini.

Za vzpostavitev takega dialoga je kajpak nujna tudi ustrezna muzeološka obdelava. Ker gre v primeru Piona za kompleksno ustvarjalno osebnost, jo moramo kot takšno tudi razumeti, ovrednotiti in predstaviti. Zamudništvo v obravnavi njegovega fotografskega ustvarjanja je bilo prav zaradi odnosa umetnostnozgodovinske stroke nekako samo po sebi umevno, saj na primer še leta 1989 v osrednji slovenski ustanovi, ki ima na skrbi moderno in sodobno umetnost, ni bilo mogoče uveljaviti spoznanja o nujnosti enakopravne vključitve fotografije v projekt zgodovinske razstave Slovenska likovna umetnost 1945–1978. Z nekakšno trmo sem skrčen izbor slovenske sodobne fotografije, šlo je za 15 avtorjev, predstavil v okviru arhitekturnega, urbanističnega in oblikovalskega dela razstave, ki sem ga postavil kot edini avtor. Odločitev je pač bila v tem primeru v mojih rokah in sem to lahko »nedemokratično« naredil mimo odločitve pripravljalnega odbora, da fotografije ne bo! Res pa je, da v Moderni galeriji, ki danes s svojim programom sicer kakovostno obravnava tudi fotografijo, ni mogoče videti na primer niti ene fotografije Vena Piona, kot nam to kaže priložnostna postavitve. Ne ostane nam drugega, kot da to sprejmemo kot ceno nerazvitosti stroke, saj so sodobne muzejske ustanove že zdavnaj poskrbele tudi za ta novodobni vizualni medij in ga vključile v svoje programe.

Razpravljanje sklepam z nestrpnim pričakovanjem, da bomo kmalu ugledali stalno, kritično utemeljeno postavitve fotografske zbirke Vena Piona v pridobljenih podstrešnih prostorih Pilonove galerije, ki smo jo že začeli pripravljati s prejšnjim dolgoletnim vodjem galerije slikarjem Danilom Jejčičem in upam, da jo bomo kmalu dokončno postavili z novo voditeljico kolegico Irene Mislej in arhitektom

GRADIVO

Svetozarjem Križajem kot načrtovalcem, s katerim smo že zarisali nje-
ne prve obrise. S tem dejanjem bo Pilonova galerija postala v resnici
enkratni monografski muzej, v katerem bo mogoče doživeti celovito in
interaktivno vrhunsko likovno ustvarjalnost Vena Piona, pri čemer se
je pač treba zavedati, da galerija hrani ob bogati dokumentaciji, odlič-
nem izboru slikarskih del, risb in grafik domala celotno ohranjeno fo-
tografsko zbirko. Upajmo, da bodo odgovorni našli tudi v stališčih, izre-
čenih na tem strokovnem srečanju, dovolj opore za argumentacijo, da
fotografska postavitev postane in ostane stalni del zbirke.