

Lara Štrumej, Ljubljana

## PILONOV SKUPINSKI PORTRET POVRATNIKOV\*

V času priprav retrospektivne razstave Vena Pilon leta 2001, ko smo bili v pogostejših stikih z umetnikovim sinom, gospodom Dominiquom Pilonom, je ta iz hvaležnosti za trud, ki ga je ekipa strokovnih delavcev Moderne galerije skupaj z drugimi kolegi vlagala v pripravo retrospektive njegovega očeta, Moderni galeriji ljubeznivo podaril dve škatli s fotografskimi negativi, ki jih je še hranil kot očetovo zapuščino. Prijetno presenečeni nad več ducati stroki dotlej nepoznanih negativov (med njimi je tudi trinajst kontaktnih kopij) in navdušeni nad njihovo vsebino, smo morali, žal, kaj kmalu spoznati, da izbora iz vsega novo pridobljenega gradiva v katalogu ne bomo mogli predstaviti.

Korekture za katalog razstave so bile takrat namreč že v polnem teku in večjih vsebinskih in oblikovalskih sprememb niso več dopuščale. Kljub temu smo v nastajajočo publikacijo še lahko vključili fotografije iz umetnikovega pariškega obdobja v desetletju pred začetkom vojne,<sup>1</sup> ne pa tudi enovite celote enainštiridesetih posnetkov doku-

\* Prvotno je bilo mišljeno, da bi tukaj obravnavane fotografije pokazali na razstavi v Moderni galeriji, toda iz znanih razlogov – pomanjkanja denarja pač – razstave v letu 2003 nismo mogli uresničiti. Zavedam se, da reproducirane fotografije ne morejo nadomestiti neposrednega srečanja z originali in da poleg tega nagovarjajo samo skrajno ozek krog strokovne javnosti. V neljubih razmerah je prispevek tako mogoče razumeti kot zasilno možnost za predstavitev Pilonovega doslej nepoznanega fotografskega gradiva, obenem pa kot izpolnitev naše moralne dolžnosti do umetnikovega sina, gospoda Dominique Pilon, ki je gradivo velikodušno izročil Moderni galeriji v trajno last.

<sup>1</sup> *Veno Pilon* (Ljubljana, Moderna galerija, 18. 1.–15. 4. 2002, ed. Breda Ilich Klančnik), Ljubljana 2002. V katalogu so objavljene ali omenjene sledeče fotografije iz podarjenega gradiva: *Študija z masko in rokavico* (cat. 154/F), *Študija s škarjami in nitjo* (cat. 162/F), *Študija z dvema kitarama* (cat. 168/F), kot smo poimenovali fotografske študije z zanj značilno novostvarnostno motiviko, od portretov pa različici fotografskega portreta plesalca Tonya Gregorya (cat. 227/F in 228/F) ter portret Jožeta Javorška (cat. 275/F).

Poleg navedenih del in zaključene celote, ki ji je posvečen pričujoči zapis, je gradivo vsebovalo posnetke posameznikov, pri identifikaciji katerih nam je bila v neprecenljivo pomoč dr. Špelce Čopič. Brez njene ljubezni-ve pomoči bi se prepoznavanje upodobljenih oseb s časom le še odmika-

mentarnega značaja,<sup>2</sup> nastalih med neko vožnjo z vlakom, saj je bilo najprej potrebno raziskati okoliščine, v katerih so fotografije nastale, in jih umestiti v kontekst časa in prostora, vselej bistvenega za interpretacijo in razumevanje fotografij. To dolžnost stroke do umetnikove zapuščine sem skušala opraviti v pričujočem zapisu.<sup>3</sup>

Izrazito pripovedne fotografije večjih skupin ljudi in posameznikov, pripadajočih različnim generacijam med skupno vožnjo z vlakom, so nakazovale novo poglavje v Pilonovem fotografskem snovanju, saj jih niti po slogovni niti po vsebinski plati ni bilo mogoče navezati na njegove druge znane fotografske sklope. Med fotografiranimi osebami je bilo moč razbrati določene čustvene vezi, a ne glede na ljubeč in skrben odnos staršev do otrok, je skupinski portret potnikov dajal vtis ene same velike družine, ki se je podala na neko dolgo pričakovano potovanje: marsikateri zadovoljni ali nasmejani obraz odraža optimistično razpoloženje, motivi, kjer prihaja do izraza Pilonov občutek za intimnost žanra, pa so sploh zaznamovani s posebno domačnos-

lo, zato smo ji za poimenovanje upodobljenec, s katerimi se je v svojem pariškem študijskem obdobju srečevala in družila, iskreno hvaležni. Za njeno dragoceno pomoč se ji tudi osebno prav lepo zahvaljujem. Poleg več različic portreta Jožeta Javorška samega, so tu torej še posnetki, na katerih ga srečamo v družbi s Tončkom Polenščkom v njegovem pariškem stanovanju; sledijo posnetki manjše družbe, zbrane morda v Pilonovem stanovanju, kateri člani so nam sedaj poimensko znani. V motivih s pariških ulic je videti izložbo Agence Yugoslave d'Informations, vhod v Musée National des Arts et Traditions Populaires, kjer je bila leta 1950 razstava *L'Art Médiéval Yougoslave*, katere sekretar je bil Pilon, mednje sodijo tudi štirje prizori nekega uličnega praznovanja. Med portreti je tu Engelbert Besednjak v plašču, Jan Rezzavy, ena od različic portreta slikarja De Pisisa ob štafelaju, notranjost nekega urada z zbranimi ob pisalni mizi, notranjost še ne identificiranega ateljeja ter dve sekvenci iz Pilonovega ateljeja z nekoliko posebnim vzdušjem, kot je razbrati iz poze ležečega umetnika (?) na kavču ob praznih steklenicah in kozarcu ter gramofonu, s katerega se je morda razlegala glasba.

<sup>2</sup> Ohranjena celota vsebuje enainštirideset posnetkov: med njimi je devetintrideset negativov 6 x 6 cm in trinajst originalnih kontaktnih kopij, med katerimi jih enajst ima svoj negativ, dve fotografiji pa sta brez njega.

<sup>3</sup> Pri tem mi je bil v veliko pomoč dialog z gospo Metko Gombač, poznavalko problematike repatriirancev, ki me je opozorila na prispevke zgodovinarjev o tej temi, skupaj s svojimi sodelavkami pa ljubeznivo omogočila dostop do dragocenega arhivskega gradiva v Arhivu Republike Slovenije [ARS], Oddelku za dislocirano arhivsko gradivo II. Za pomoč se njej kot tudi njenim sodelavkam prav lepo zahvaljujem.

## GRADIVO



1.



2.



3.



4.

tjo: npr. prizori, kot je lupljenje krompirja (sl. 4), skupno obedovanje (sl. 3), žena s pletenjem v naročju (sl. 2), moški pri pisanju ob mizi, na kateri je vaza s svežim cvetjem. Številni kosi prtljage govorijo o njihovi odpravi za daljši čas v obdobju leta, ko so potrebovali topla oblačila. Zaradi spontanosti in neposrednosti, s katero nas posnetki nagovarjajo, bi jih še najlažje primerjali s Pilonovo t. i. družinsko fotografijo, toda sekvenčno beleženje nekaterih dogodkov pripomore k pripovedni širini, kakršne v Pilonovem opusu doslej nismo poznali.

Ker je narava fotografij nasploh takšna, da kljub razvidnosti njihove vsebine ne omogoča popolnega dostopa do resnice odslikanega

trenutka, se je porodila vrsta vprašanj o okoliščinah nastanka Pilonovih posnetkov: za kakšno potovanje je šlo, kje in kdaj je potekalo, kdo so ljudje na fotografijah, kam so bili namenjeni, kakšne okoliščine so umetnika pripeljale mednje, kakšna čustva in vzgibi so ga spodbudili k zavzetemu fotografiranju na vlaku, katerega prizorišče je zaradi tresljajev med vožnjo postalo za fotografiranje bistveno manj prijazno. Odgovore nanje skušam podati v nadaljevanju tega besedila.

Pilon se ni odločil, da bi majhne kontaktne kopije izročil kateri od institucij, kot je to storil s svojimi najzgodnejšimi posnetki s Primorske, ki jih je pred odhodom v Pariz predal takratnemu Kranjskemu etnografskemu muzeju.<sup>4</sup> Morda se mu tudi zato ni zdelo pomembno na njihovo zadnjo stran zapisati npr. imen krajev, kjer je vlak postal, kot je videti na prenekaterem posnetku, kaj šele, da bi posamične prizore poimenoval ter tako vsaj nekoliko zamejil mnogotere možnosti njihovih pomenov, kot je to storil s posnetki s Primorske. Za njegovo lastno podoživetje so zadoščale že fotografije same, in seveda spomini, ki jih je podal v svoji romansirani avtobiografiji *Na robu* in jih zgostil v samostojnem poglavju s pomenljivim naslovom *S povratniki*.<sup>5</sup>

Posnetki, katerih kronologije ni mogoče rekonstruirati, so nastali med potovanjem, o katerem iz umetnikovih spominov izvemo, da je bilo posebno, kajti šlo je za transport jugoslovanskih izseljencev iz Francije v domovino. Za večino potujočih je vračanje na njihove domove dejansko pomenilo sklepni del deset in več let trajajočega prostovoljnega izgnanstva, za Piona pa je bilo le eno od mnogih potovanj v domovino: na obisk, tokrat delovni in za daljši čas, kot je sprva nameraval. A na svoj način je bilo posebno tudi zanj; ne le zato, ker je bilo prvo, odkar je zavladal mir, pač pa, ker se je bil kot potnik, ki ni imel vseh potrebnih tranzitnih viz, primoran skrivati pred mnogimi kontrolorji. Razlog njegovega potovanja je bil povezan s povabilom Triglav filma iz Ljubljane k sodelovanju pri snemanju prvega slovenskega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (takrat je bil zamišljen še pod naslovom *V srcu Evrope*), pri katerem je umetnik skrbel za celotno scensko opremo, dekoracijo, opremo, kostume in masko, nenadejano pa je v filmu odigral še vlogo partizanskega kuharja. Obisk v domovini je sprva

<sup>4</sup> Cf. Lara ŠTRUMEJ, Dokument in pripoved. Pilonove zgodnje fotografije, *Veno Pilon ...* 2002, cit. n. 1, pp. 34–39.

<sup>5</sup> Veno PILON, *Na robu*, Ljubljana 1965, pp. 138–139.

nameraval združiti s poletnimi počitnicami, na katere naj bi odšla cela družina, a zapletlo se je pri izdaji njegovega vizuma. Kot Primorec, ki je v Francijo prišel z italijanskim potnim listom, je po pariški mirovni konferenci lahko izbral med italijanskim in jugoslovanskim državljanstvom. Izbral je slednjega, kar je postopek za pridobitev vizuma za odhod in ponovni prihod v Francijo še dodatno zapletlo in upočasnilo. Ker vizuma vse do novembra ni dočakal, se je odločil odpotovati z enim od konvojem, s katerim so se v domovino vračali še zadnji jugoslovanski povratniki. Tako je z njimi ilegalno prepotoval pot preko Švice do Jesenic, kamor so prispeli 21. novembra 1947, od tam pa v Kamnik, kjer je delovala ena od številnih baz za repatriacijo izseljencev, ustanovljenih po vojni za popis povratnikov.<sup>6</sup>

Izseljenci povratniki, s katerimi je usoda našega umetnika za krajši čas povezala v nekakšno skupnost potnikov, so bili pisana družina vseh jugoslovanskih narodnosti, slaba polovica pa je bila Slovencev.<sup>7</sup> Večina je v Francijo odšla že dosti prej, preden je izbruhnila vojna, v drugi polovici dvajsetih let – tako kot naš umetnik – ali v zgodnjih tridesetih letih. Odšli so sami ali skupaj z zakonskim partnerjem, stari okoli trideset let, zaradi dela, boljšega zaslužka, vsi pa z upanjem na človeka vrednejše življenje. Vsakdanji kruh so si služili z različnimi fizičnimi deli: moški so delali na polju, v rudnikih, bili so gozdni ali gradbeni delavci, žene pa predvsem gospodinjske pomočnice. V tujini se je prenekateri tudi poročil, rodili so se jim otroci, tako da so se v domovino vračali z družino, ki je lahko štela tudi po več otrok. Iz seznama potujočih, 21. novembra leta 1947 prispelih v bazo v Kamniku, je razbrati, da je bilo med 93 Slovenci kar 29 otrok, rojenih v Franciji.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Organizacijo poteka vračanja repatriirancev predstavljata v svojih člankih Metka Gombač in Tatjana Čepič. Cf. Tatjana Čepič, Oris poteka repatriacije v letu 1945, *Kronika* 2–3, 1985, pp. 232–236; Metka Gombač, Računalniška obdelava podatkov o repatriiranih vojnih ujetnikih, *Arhivi* 1–2, 1994, pp. 96–99; Metka Gombač, Baza za repatriacijo Radovljica, *Kronika* 3, 1994, pp. 77–80.

<sup>7</sup> Vpogled v natančen seznam posameznikov, ki so prispeli s konvojem 21. novembra 1947, omogoča Kartoteka predhodnih podatkov, baza Kamnik, škatla 60 in škatla AS 1822/Štab baze za repatriacijo vojnih ujetnikov in internirancev Ljubljana, 1945–1953, ki jih hrani ARS, Oddelek za dislocirano arhivsko gradivo II. Iz njih je razbrati, da je bilo med 220 potujočimi 93 Slovencev.

<sup>8</sup> Ibid.



5.



6.

Razumljivo je, da se je izmed vseh, ki so konec vojne dočkali v tujini, s povratkom v domovino najmanj mudilo tistim, ki so na tuje odšli prostovoljno, si tam našli zaposlitev, s tem pa tudi možnost za dostojnejše življenje. V nasprotju z vojnimi žrtvami: političnimi pregnanci, prisilno odpeljanimi na delo, vojnimi ujetniki, interniranci, ki so se iz izgnanstva in koncentracijskih taborišč vračali na svoje domove takoj, ko so bila taborišča osvobojena, so se t. i. ekonomski emigranti lahko podali na pot domov šele po sprejetju sklepov na pariški mirovni konferenci leta 1946, ko so se ozemeljske celovitosti evropskih držav vzpostavile na novo. Mednje sodijo tudi povratniki, s katerimi je Pilon premeril pot od Pariza do Kamnika. V letih neposredno po vojni je organizirano vračanje repatriirancev zaradi porušениh prometnih povezav, uničenih mostov, cest in železnic, potekalo zelo počasi – trajalo je lahko tudi več tednov. V letu, ko je potoval Pilon, pa so se razmere že nekoliko normalizirale in potovanje je najverjetneje zahtevalo le še kakšen teden. Zaradi boljšega psihofizičnega zdravja povratnikov je potekalo tudi precej manj travmatično kot potovanja izčrpanih, onemoglih, pogosto tudi bolnih internirancev, vojnih ujetnikov in drugih izgnancev v prvih mesecih neposredno po koncu vojne.

Slikar in fotograf s primarnim občutkom za vizualno, ki se je na zunanji svet odzival z upodabljanjem, risanjem, skiciranjem, fotografi-

## GRADIVO



7.



8.



9.



10.

ranjem, skratka z njegovim zapisovanjem, je najverjetneje brez kakšnih drugih namenov razen informativnega in priložnostnega, posegel po svojem fotoaparatu in beležil hipne in spontane situacije življenja na vlaku, sredi katerega se je po spletu okoliščin znašel, saj je sam rad priznaval, da ga je vselej vleklo v vrtinec življenja. Toda območje Pilonovih motivov je bilo med vožnjo zamejeno na prav poseben način: umetnik namreč v avtobiografiji v svojem šaljivem tonu pripovedovanja omenja čas, ki ga je prebil v svojem »skrivališču«, kamor se je zatekel pred kontrolorji zaradi pomanjkljivih dokumentov in od koder je lahko stopil na plan šele, ko je nevarnost minila. Kot je sam odkrito opisal svojo takratno situacijo, je varno zavetje našel »v vagonu Rdečega križa, med nosečimi ženami in

bolniki, ob mejah stisnjen za kovčkom ali pod klopjo, med obedi pa za kotli v kuhinjskem vozu pri štabu transporta.«<sup>9</sup> Tako lahko v posnetkih kuharjev ob velikih kotlih (sl. 5), prizorih lupljenja krompirja (sl. 4) in iz pogledov v notranjost vagona Rdečega križa z ležišči (sl. 6, 10), razbiramo resničnost, v katero se je umetnik z vso svojo človeško skromnostjo, potrepljivostjo, prilagodljivostjo in gotovo ne brez svojega znanega smisla za humor čustveno vživel, jo fotografsko zapisoval ter jo tako nehote rešil pozabe. »Priraščen trdno k zemlji in življenju, navezan izključno na opazovanje obdajajočega in doživljanje realnega življenja«<sup>10</sup> (poudarila L. Š.); oznaka, s katero je orisal svoje slikarstvo, tako ne velja le za njegov slikarski, grafični in risarski opus, marveč tudi za večji del njegovega fotografskega ustvarjanja s tukaj obravnavano celoto vred.

Pronicljiv opazovalec življenja in ljudi, je Pilon med rojaki kmalu spoznal, da so si nekateri izmed njih v tujini materialno precej opomogli, da so se, kot pravi, »ponašali s precejšnjimi prihranki ...«.<sup>11</sup> Umetnikovo opažanje nemara potrjuje socialni in osebni status posameznikov na fotografijah postaje, tlakovanega s kvadratnimi tlakovci (sl. 7), ki odslikujejo specifičnost situacije pred nadaljevanjem potovanja in ki po sugestivnosti ter tehnični plati nedvomno sodijo med najbolj reprezentativne posnetke v obravnavani celoti: ženi v plaščih, sedeči ob kupu prtljage – prva z dolgim pogledom zazrta mimo druge, mlajše, slednje pa, smeje se, v nekajmesečnega otroka (na originalni fotografiji komaj razpoznavnega) v naročju prve – dominirata v iluzionističnem prostoru fotografije in opredeljujeta smiselnost posnetka prav tako kot dinamična prizora nalaganja velikega kovčka (sl. 8) in kolesa na vagon, posneta v pomensko najbolj zgoščenem trenutku. Med posnetki v interierju, npr. tistimi z odsotnimi pogledi delavcev, katerih zgarani obrazi so oviti z oblakom cigaretnega dima (sl. 9), pa bi morda lahko poiskali ilustracijo za drugi del umetnikovega spoznanja o usodi rojakov, ki so se vračali tiho in revnejši kot so odšli z doma.

Drugače kot omenjene fotografije nagovarjajo posnetki, nastali na postajališčih, kjer je množica povratnikov med dokazovanjem svoje identitete z osebnimi dokumenti ustvarjala dinamične kon-

<sup>9</sup> PILON 1965, cit. n. 5, p. 138.

<sup>10</sup> FRANCE STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 181.

<sup>11</sup> PILON 1965, cit. n. 5, p. 138.



## GRADIVO



11.



12.



13.



14.

stelacije drž, gest in pogledov. Prizori so polni neke notranje napetosti udeležencev, iz njihovih izrazov pa je razbrati koncentracijo na pomembno dogajanje, saj se v svoji zavzetosti ne zmenijo za fotografa (sl. 11, 12). Celo deklica s svetlo pentljo v laseh (sl. 13), stisnjena med odrasle, pozorno spremlja potek enega takšnih dogodkov in je bližina fotografa ni zmotila tako, kot njene vrstnike na drugih posnetkih, ki so svoj otroško naiven pogled radovedno uprli vanj, in so tako edini v skupinah odraslih, nezainteresirano zazrtih neznano kam, ki komunicirajo s fotografom in posredno z gledalcem (sl. 14).

Posnetki v interierju so, razumljivo, motivno bolj raznoliki od tistih, nastalih v eksterierju, številčno pa skromnejši, nemara tudi

zaradi slabših pogojev za fotografiranje, saj je zaradi tresljajev preneka-  
teri neoster, v tulec z navitim filmom pa je večkrat vdrla svetloba in  
pustila na posnetku nezaželene bele lise. Vendar pa tehnične slabosti  
ne morejo preglasiti Pilonovega izjemnega občutka za sočloveka, spo-  
sobnosti predvidevanja, njegove veščosti izbire trenutka in gledišča, od  
koder je pogled razkril specifičnosti različnih situacij. Umetnikove  
bogate fotografske izkušnje, ki si jih je pridobil z delom, odkar se je v  
rodni Ajdovščini sredi dvajsetih let prvič preizkusil v tem mediju, nato  
pa si v Parizu z njim v tridesetih letih služil vsakdanji kruh ter si pri-  
dobil sloves odličnega fotografskega portretista, se v teh spontanah,  
nepretencioznih zapisih prišle do polne veljave.

Še preden je vlak iz Francije z vračajočimi se izseljenci pri-  
spel do meje z domovino in so povratnike na Jesenicah sprejeli s poz-  
dravnimi govori, je Pilon najverjetneje že naredil zadnji posnetek s  
poti. Med potovanjem od Jesenic proti Ljubljani ga je namreč bolj kot  
življenje na vlaku pritegovala pokrajina s prenekatero spremembo, ki  
jo je opazil že z vlaka in ga je, dovtetnega za vse novo in napredno,  
razveseljevala, kot je mogoče razbrati iz avtobiografije. V bazi v Kam-  
niku je bilo skupnega potovanja konec; sprejeli so jih uslužbenci Štaba  
za repatriacijo in poskrbeli za njihovo ustrezno nastanitev. Iz umetni-  
kovih spominov izvemo, da so prenočili v samostanu, za večerjo pa da  
so dobili čaj in juho.<sup>12</sup> Naslednji dan je sledil obvezen zdravniški pre-  
gled, obenem pa je potekalo še podrobno popisovanje v t. i. popisne  
sezname in kartoteke. Povratniki so v bazi ostali praviloma nekaj dni,  
od dveh do devet, Pilon pa so po zdravniškem pregledu naslednji dan  
»izjemoma pustili«.<sup>13</sup>

Med pisnimi viri, ki neposredno ali posredno govorijo o istih  
povratnikih iz Francije, ki jih ogledujemo na Pilonovih posnetkih, se  
zdi, da imajo fotografije zaradi svoje deskriptivne moči nekakšno pre-  
dnost, saj zaradi svoje neposrednosti »odsevajo« časovno in prostorsko  
oddaljeno preteklost bolj sugestivno in očarljivo kot na prvi pogled suho-  
parna in faktografska dokumentacija, shranjena v arhivih. Vendar pa bi  
brez podrobnih popisnih seznamov z imeni potujočih in njihovih kartotek,  
ki omogočajo delen vpogled v življenjske usode vsakega izmed njih,

<sup>12</sup> Ibid., p. 139.

<sup>13</sup> Ibid., p. 139.

in seveda brez umetnikovih spominov na lastno doživetje potovanja, ki predstavljajo neposredno iztočnico za racionalnejše razumevanje odslikane »resnice«, ostala socialna in osebna identiteta potnikov neznana, v fotografijah ujeti čas težje določljiv, odslikano stvarnost pa bi kljub mimetični naravi fotografskega medija lahko razumeli le kot spreten zapis izkušenega fotografa s kateregakoli potovanja. Tako pa se Pilonov tankočutno izrisani skupinski portret povratnikov razkriva kot vizualna celota, organsko povezana z njegovimi zapisanimi spomini. Obenem predstavlja redko slikovno gradivo o zgodovinskem dogodku, ki se eksistencialno ne more več ponoviti in bi si ga vizualno ne mogli predstavljati, če umetnik njegovih prizorov ne bi fotografsko zabeležil.

Viri ilustracij: Moderna galerija, Ljubljana

UDK 77(497.4):929 Pilon V.

## PILON'S GROUP PORTRAIT OF RETURNING EMIGRANTS

This article discusses photographs kindly donated by Dominique Pilon to Moderna galerija, Ljubljana (The Museum of Modern Art) in 2001, when the museum's expert team was preparing a retrospective exhibition of works by his father, Venó Pilon. The forty-one documentary photographs, which represent a complete whole, could not be included in the exhibition's catalogue because they first needed to be placed in the correct temporal and spatial context, which is always essential for the interpretation and understanding of photographs. So I have tried to fulfil this professional duty to the artist's legacy with the present article.

Pilon's memoirs recorded in his fictionalised autobiography *Na robu* (On the Margine<sup>1</sup>) are key to understanding the context in which these photographs – depicting individuals of various age groups during a train journey – were taken. A chapter significantly entitled *Among Returning Emigrants* reveals that the journey during which the photographs were taken was of a very special kind: it was a transport of Yugoslav emigrants from France to their homeland in 1947. For most of the passengers, the return to their homes in fact represented the final part of a voluntary exile that had lasted for a deca-

<sup>1</sup> Venó PILON, *Na robu*, Ljubljana 1965, pp. 138–139.

de or even more. For Pilon it was merely one of his many journeys home – another visit, only this time its purpose was work and it would last longer than the artist had originally intended. In a way, however, it was special also for him – not only because it was his first journey home after the war, but also because he had to hide during numerous passenger checks because he did not have all the necessary transit visas. In the article I discuss the purpose of the artist's journey, which was connected with an invitation from Triglav Film of Ljubljana to participate in the making of the first Slovene feature film, *Na svoji zemlji* (On Our Land). With regard to the way on which he was forced to travel I also mention an unusual circumstance connected with the issuing of his visa. As a native of the Slovene Littoral, Veno Pilon had arrived in France on an Italian passport. According to the Paris Peace Conference, he could choose between Italian and Yugoslav citizenship. He selected the latter but, because he still had not received his visa by November 1947, he decided to travel with one of the transports of the last returning Yugoslav emigrants. He travelled with them illegally via Switzerland to Jesenice, where they arrived on 21 November 1947, and from there to Kamnik, the site of one of the numerous repatriation centres set up after the war to register returning emigrants.

By a strange twist of fate, the returning emigrants became the artist's travelling companions for a few days. They were a colourful crowd composed of representatives of all the nations of Yugoslavia, almost half of them Slovenes. From a list of returning emigrants kept at the Archive of the Republic of Slovenia, it is evident that most had left for France long before the outbreak of the war. They had left alone or with their spouses. Their average age had been around thirty and they had left in search of work or higher wages, or in hope of a better life. Many had married and had had children abroad, and they were returning home with their families, many of which included several children.

Pilon was a painter and photographer with an excellent sense of the visual, and he responded to the world around him by depicting, drawing, sketching and photographing it – in short, by recording it. Pilon took his camera and recorded momentary and spontaneous situations of life aboard the train where he found himself by a strange twist of fate, without any anterior motives except that of recording interesting scenes (he often admitted that he had always been pulled to the vortex of life). However, the span of motifs during this train journey was strangely limited: in his autobiography, the artist humorously tells of the time he spent in his "hideout", where he hid from officials because he had incomplete travel documents and which he could leave only when he was no longer in danger of being found. As he sincerely described his situation, he found shelter in the "Red Cross car, among pregnant women and ill people; when we reached the border I hid behind a suitcase or under a bench, and during meals behind the cauldrons in the kitchen car next to the transport

headquarters.”<sup>2</sup> From the photographs of cooks at large cauldrons (fig. 5), people peeling potatoes (fig. 4) and the interior of the Red Cross car with beds (fig. 6, 10), we can discern the reality that the artist experienced through his modesty, patience and flexibility, and undoubtedly not without his sense of humour, and how he recorded it in his photographs and thereby saved it from oblivion. “Rooted firmly to the ground and life, *attached only to the observation and experience of the surrounding real life* [my emphasis, L.Š.]”<sup>3</sup> – these words, with which he described his painting, apply not only to his paintings, graphic prints and drawings, but also to most of his photographs, including those discussed in the present article.

As a keen observer of life and people, Pilon soon realised that some of his fellow travellers had accumulated considerable wealth abroad, they “boasted they had handsome savings ...”,<sup>2</sup> as he says. The artist’s observations are probably confirmed by the social and personal status of individuals in photographs taken at a train station paved with square stones (fig. 7), which based on their suggestiveness and technical features undoubtedly belong among the most representative shots in the series: two women in coats, sitting next to a pile of luggage, staring past one another – the younger one gazes smilingly at a baby a few months old (barely discernible in the original photograph) in the other’s arms – dominate the illusionist space of the photograph and define the meaning of the photograph just as powerfully as the dynamic scenes of loading a large suitcase and a bicycle on the train car (fig. 8), which were photographed during a much more intense moment. Among the photographs of the train’s interior, such as those of workers with eyes staring absently from their faces weathered by hard labour and veiled in a cloud of cigarette smoke (fig. 9), we could probably find an illustration for the artist’s understanding of the destiny of his other fellow travellers who were returning home quietly and much poorer than they had left.

A different message is communicated by photographs taken next to the train, where a crowd of returning emigrants proving their identity with personal documents creates a dynamic constellation of postures, gestures and gazes. These scenes are packed with the internal tension of the protagonists; in the expressions on their faces we can see they are focused on some important event, because they do not pay any attention to the photographer (fig. 11, 12). Even a small girl with a bright bow in her hair (fig. 13), squeezed among the adults, intently follows what is going on and is completely oblivious of the photographer’s presence – unlike the children in other photographs that innocently and curiously stare directly at the photographer, and are the only ones in groups of disinterested adults that communicate with the photographer and indirectly with the viewer (fig. 14).

<sup>2</sup> Ibid, p. 138.

<sup>3</sup> France STELÈ, *Umetnost v Primorju*, Ljubljana 1960, p. 181.

The motifs of the photographs taken aboard the train are understandably more varied than those taken outside, although they are fewer, possibly also because the conditions for taking photographs were less favourable. Many of them are blurred because of the vibrations of the moving train. Even so, technical errors cannot hide Pilon's exceptional sensitivity towards his fellow man, and his ability to predict and choose the right moment and angle to reveal the specific character of various situations. These spontaneous, unpretentious records fully reveal the vast experience he gained as a photographer after he took his first photograph in his hometown of Ajdovščina in the mid 1920s and during the 1930s, when he supported himself as a photographer in Paris and became renowned as an excellent portraitist.

Unlike the written records that directly or indirectly speak about the same returning emigrants from France that we can admire in Pilon's photographs, these shots seem to have an unrivalled power of description, because their directness "echoes" the past removed in time and space much more effectively and enchantingly than the dull, fact-packed documentation kept in the archives. Nevertheless, without detailed lists of the passengers' names, without their personal records that offer a unique insight in the life of each one of them, and without the artists' memoirs of his own experiences of the journey, which represent a direct point of departure for a rational understanding of the depicted "truth", the social and personal identity of the passengers would remain unknown, the time captured in the photographs would be difficult to define and, despite the mimetic nature of photography, the reality depicted would merely be understood as a skilful record of a journey created by an experienced photographer. In this way, Pilon's subtle group portrait of returning immigrants is revealed as a visual whole, organically connected with his written memoirs. At the same time, it represents unique visual documentary material about a historical event that cannot be repeated and could not be visually imagined if the artist had not photographed its scenes.

Captions:

1.-14. Veno Pilon, Returning Emigrants, November 1947; property of: Moderna galerija, Ljubljana (The Museum of Modern Art), photographic collection