

*Tomaž Brejc, Ljubljana*

**VENO PILON:  
UMETNIŠKE INTENCIJE  
IN PREDSTAVNI STILIZMI  
DVAJSETIH LET**

**I.**

Po dolgi odsotnosti je bil Venó Pilon za novo leto 1920 znova doma, v Ajdovščini. Karlu Dobidu 2. januarja 1920 piše:

»Gotovo te zanima, kakšen vtis je napravila Vipavska po toliko letih! Ko sem zagledal izpod Nanosa prav celo dolino, sem šele takrat občutil posebno, čisto specifično lepoto Vipavske: popolnoma drug svet se mi je zazdel, ločen od sveta za Nanosom, Kranjske. Sedaj komaj sem videl, kako se ob mraku vsaka vasičica zavije v lastno tančico dima, megle in potem šele se vleže mrak nad vse skupaj. Ozračje! Samo da preživiš par takih sončnih dni /v zimi/ bi dal Ljubljano za vsak drugi, ne vem kaj!«

Pilonova pisma so izredno odkritosrčna, resnična, zavzeta, osebna in vmes najdemo sijajna, ostra opažanja, najbolj dragocena pa so zato, ker umetnik neprizanesljivo analizira lastno delo, ga kritično motri in se – medtem ko piše – z njim ustvarjalno sooča.

Jeseni 1920 se je vpisal na akademijo v Firencah in obiskal beneški bienale. Videl je, poročá Dobidu (13. oktobra 1920), Hodlerja (40 slik), van Gogha (9), Cézanna (28), pri čemer pristavlja: »Škoda, da sta van Gogh in Cézanne tako ubožno zastopana.« Na akademiji se je dolgočasil in če bi ne srečal Dobrovičá, ki je nanj nesporno vplival (risbe aktov), in odkrival grafičnih tehnik (jedkanica), bi bil zanj tisti čas izgubljen. Čeprav je zamudil obsežno razstavo Ardenga Sofficija, je mogoče takrat videl vsaj reprodukcije njegovih slik, posebej tihožitij, najmodernejšé, kar je takrat v Firencah nekaj veljalo. Iz avtobiografije Na robu (Ljubljana 1965) in ohranjenih pisem v Ajdovščini in Narodni galeriji sklepam, da v tem času ni bil tako na tekočem z aktualnim umetniškim dogajanjem kot pred tem v Pragi (1919–20).

Tam se je komaj znašel v kaosu nemških umetniških revij, doživel je dadaistično seanso in Hasencleverjevo dramó Človek na nekakšni »kino-sceni«, kot je poročá Dobidu. Umetniška imena in dela, ki jih je takrat posebej občudoval, kažejo izrazito dunajsko in posredno

praško ekspresionistično videnje modernizma, ki pa je leta 1920 v maršičem določeno z njegovim študijem na praški akademiji:

»Vendar pa slutim, ko upiram oči na akt, na človeka, da se mi odpira pri tem popolnoma nov svet, doslej še nespoznan: pri tem človek spozna, kako da je bil slep, da ni mogel tako občutiti vso lepoto Rodinovih teles, Hodlerja, Klimta in polagoma začne ljubiti še najnevarnejše revolucionarje umetniškega izražanja, čez Schieleja do Kokoschke in drugih ekspresionistov. Prej sem sicer sem pa tja nekaj ugibal, slutil, a razumeti nisem mogel! In pri tem človek tudi spozna, kako majhen da je, in spoštuje tudi stare, pripoznane klasike, proti katerim je mladina vselej tako uporna.« (Dobidu, 28. februarja 1920).

Njegova zgodnja grafika ima zagotovo ekspresionističen značaj. Pilon večkrat omenja Käthe Kollwitz, seveda v povezavi s stvarmi, ki jih je osebno doživljal: prva svetovna vojna, oktobrska revolucija, nemške mestne revolucije po letu 1918 in »narodne osvoboditve«, kot se sam izraža. Zanesljiva je Pilonova misel, da je nemški ekspresionizem, »ki je preko bližnje meje s Kokoschko silil v srednjo Evropo«, imel več uspeha kakor pa zgolj estetska vprašanja pariške šole. Nastop pariških dadaistov je zbudil v Pragi velik vihar in s svojim zanikanjem vseh dotedanjih kulturnih pridobitev marsikoga spravil iz ravnotežja (Na robu, 45; toda po vsej verjetnosti je šlo za »vodje nemškega dadaizma«, pismo Dobidu, 21. marca 1921).

Čeprav je bil podobnega mnenja v istem času tudi njegov intimni prijatelj France Mesesnel (ki je bil posebej občutljiv do nekritičnega uveljavljanja nemštva v umetnosti, celo pri tako mednarodnem avtorju, kot je bil Julius Maier-Gräfe) pa je vseeno čudno, da se ni bolj zanimal za čudovite izdelke pariške šole, ki so bili v Pragi visoko cenjeni (zlasti Cézanne, Matisse, Picasso, Braque in druga generacija kubitov). Akademija je bila popolnoma konzervativna, toda revije in češka avantgarda ter tedanje razstave so Prago postavljale na visoko mesto v mednarodnem modernizmu. Pilon je takrat videl v sodobni francoski umetnosti (kolikor jo je poznal) predvsem formalizem, in to mu ni bilo dovolj.

Kratko potovanje v München, Berlin in Dresden konec marca in v začetku aprila leta 1922 je bilo zanj kvečjemu potrditev zgodnje praške usmeritve v socialno-ekspresionistično smer. Tako ne Grosz ne Dix ne »Sturm-Verlag« (mislil je seveda na galerijo) niso bili posebej novo odkritje. Pač pa velja opozoriti, da je ob modernistih iz skupine Mo-

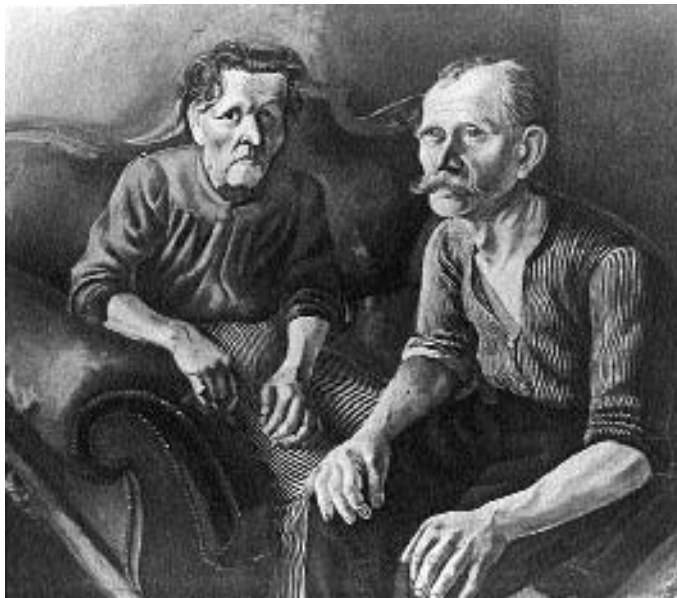
dri jezdec (posebej omenja Kandinskega in Kleeja) opazil nekaj stvari: najprej, kako se je izgubila nekdanja slava münchenških slikarjev Franza von Stucka, Sambergerja, Putza, torej slikarjev, ki so visoko kotirali tudi med slovenskimi predvojnimi slikarji (ne glede na to, da so se naši impresionisti nad njimi pogosto zmrdovali); drugič, da ga je očitno zadovoljil »življenja polni Renoir«, kar moramo razumeti bolj v čutnem kot pa stilnem kontekstu. In predvsem, bil je še študent, mlad umetnik, ki potrebuje za lastno ustvarjanje predstavno oporo v posebej izbrani zgodovini: »pokleknil je pred Goyo« in se v Dresdnu srečal z »El Grecom, ki je skupaj z Grünewaldom učil mlade ekspresioniste, a na čelu gibanja je bil Kokoschka.« (Na robu, 52).

Zgodovinsko gledano, moramo njegov grafični opus postaviti v okolje t. i. »druge generacije« ekspresionistov, po skupinah Most in Modri jezdec, v čas nemških revolucionarnih gibanj in zlasti prodora socialne tematike v ekspresionistično slikarstvo po prvi svetovni vojni. Prvi tok ekspresionizma je bil uperjen v osebni izrazni svet, v podzavest in seksualnost, v eksponirani barvni izraz. Člani skupine Modri jezdec so odprli pota k abstrakciji: morda bi smeli ta ekspresionizem poimenovati z naslovom ene zadnjih Marcovih slik *Bojujoče se oblike* (1914, München, Bayerische Staatsgämeldesammlungen). Pilonov ekspresionizem, ki se v izhodiščih veže na predvojno ustvarjalnost Klimta, Schieleja in Kokoschke, sedaj doživlja podoben preobrat kot vsa nemška pa tudi srednjeevropska likovna kultura: po vojni ni možen nikakršen nekritičen individualizem in abstrakcija. Osnovna smer je socialnokritična, antimilitaristična, »materialna« v primerjavi z idealizmom abstrakcije in naturalistično izrazna v odnosu do formalnih izumov kubizma in orfizma. Kar zadeva Pilonovo pozicijo do sočasne umetnosti, je potem razumljivo, da se v grafiki ohranja Dixov vpliv vse do portreta očeta, jedkanice iz leta 1925 (sl. 1), ki v svoji zasnovi nesporno spominja na Dixov *Portret staršev* v prvi varianti (1921, Basel, Kunstmuseum) (sl. 2).

V zvezi z ekspresionizmom se zdi njegova pripomba, da je bral popularni pamflet Hermanna Bahra *Der Expressionismus* (zagotovito v kasnejših izdajah), češ da je »jako plehko pisan« (Dobidu, 21. marca 1920), obrobna, toda v resnici gre za značilno izjavo ekspresionista »druge generacije«.



1. Veno Pilon: *Portret očeta*, 1925, jedkanica, Ljubljana, Moderna galerija



2. Otto Dix: *Portret staršev, I*, 1921, Basel, Kunstmuseum

Bahrov spis (zapiski njegovih ekstemporiranj v Kunstvereinu v Gdansku) je prvič izšel tik pred vojno, leta 1914. Takrat se je Bahr že poglobljal v Goetheja, nemške srednjeveške mistike, zgodil se mu je preobrat v religiozno doživetje sveta (J. Müller, R. Steiner, M. Bubner), v katerem je več razpravljanja o »duhovnem gledanju«, o notranjem videnju (Francis Galton), skrivnostih umetnostnega hotenja (Riegl: *das Kunstwollen*) in posebnih lastnostih antiimpresionističnega obrata v zgodnji ekspresionizem (Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*, 1908: *Formprobleme der Gotik*, 1912). Iz knjige govori ostareli esejist, ki zdrsne v povprečno govoričenje o naravi umetniškega dela, okusa in estetskega vrednotenja, ki se ograjuje od nekdanjega impresionističnega videnja sveta, zato da bi zdaj pokazal svojo novo duhovno preobrazbo. Reprodukcijske segajo od črnske plastike in srednjeveškega slikarstva do Matissa, Pechsteina, Boccionija, Marca, Kandinskega in Kokoschke ter samo ponavljajo vzorec, ki ga je Bahr videl v almanahu *Der Blaue Reiter* (1912). Vse to pa so koncepti in kriteriji, ki jih Pilon kot »materialist« in novodobni posvetni in socialni ekspresionist ni mogel sprejeti (v razliko od Pibra, Steleta in kroga bratov Kraljev).

## II.

Ko se je spomladi 1921 vrnil iz Firenc, se je v njem zgodil pomemben obrat. Dobidu piše (9. aprila 1921):

»Začela se je nova doba: zapustiti moram črno-belo in se vrniti k barvi. Če si predstavljaš oni globoki prepad, kateri zija med dosedanjim mojim črno-belim pesimizmom velikomestnega socialnega življenja in sedanjim zdravim življenjskim optimizmom, tedaj moraš razumeti, kako težak prehod je. Imam že par neznatnih začetniških poskusov povratka k barvi, k soncu, in domišljam si, da sem v bistvu vendarle Malerpoet. Toda to pot pesnik materijalizma, kakor so mi že očitali. Drevo vidim zopet drevo, obstoječe iz debla, vejevja, listov; gora: nakopičena masa itd.«

To je bil čas odločnih priprav na sijajno obdobje 1922–25. Najprej si je naredil atelje:

»Načrt sem napravil sam; ozirati in upoštevati sem moral pomanjkanje primerne prostora in barantati s sosedi za vsako malenkost. Vsa barvarska in pleškarska dela in čiščenje sem opravil sam, da sem bil skozi tedne fizično zaposlen od jutra do večera. In to me je rešilo! Baš vsled neposrednega kontakta z materijo, prostorom, barvilom, sem spoznal materijalnost vsakega objekta po-

sebej, njegovo težo in notranjo konstrukcijo. Začel sem zopet realno gledati in misliti; zdi se mi, da sem se po dolgem času spet našel, kar sem že od prvih začetkov hrepenel izraziti: predmet, kakršen je v resnici, njegovo pravo in ne imaginarno barvo. Glavni boj seveda je bil vnesti zopet barvo, ker sem videl dotlej le grafično; zdi se mi, da sem se že precej udomačil z njo in da se more končno izviti iz mene vendarle slikar. Začel sem prav sistematično, korak za korakom; sedel sem pri enem delu tudi po par tednov, po več ur dnevno; pripravim pa se tudi do dela lahko vsak čas, mi ni treba čakati na inspiracijo. V začetku nature morte, potem pejzaži itd. Zdi se mi, da imam tla pod nogami in da stojim na zemlji. Vse je bolj umirjeno, težko, materialno, jasno.« (Dobidu, 2. decembra 1922).

Vrnitev domov, med svoje ljudi in v pokrajino, ki jo je tako dobro poznal in imel rad, je bila gotovo že sama po sebi odločujoča, inspirativna (Na robu 80). Toda sprememba v slikarskem načinu je bila tokrat pogojena z novimi, oziroma oživiljenimi ustvarjalnimi intencijami, ki razkrivajo, kako intenzivno je Pilon živel z estetskimi tendencami časa in kako osebno in zavestno jih je uporabljal v svojem delu. Gre za Pilonovo navdušenje nad »toskanskimi tre- in quattrocentisti z njihovo telesnostjo in široko formo«. V italijanski umetnostni teoriji je to čas, ko se uveljavi »il gusto dei primitivi«, začeni s prvimi spisi de Chirica o Giottu do velike sinteze Lionella Venturija z enakim naslovom (1926).

Osnovna teza de Chirica in Carràja, ki sta svoje razlage Giotta, Masacca, Uccella, Piera della Francesca publicirala v reviji Valori Plastici (1918 – 1922), a o sami problematiki sta razmišljala in tudi publicirala že od leta 1915, je: »il ritorno al mestiere«. Toda ni šlo le za vrnitev k resnemu obrtnemu delu. Občudovanje zgodnjerenesansnih mojstrov je na eni strani znova vzpostavilo trdno povezavo modernizma z »italianità«, ker se je zdelo, da se je v razdrobljenih formah impresionizma in futurizma zbrisala duhovna in formalna tradicija italijanskega disegna in občutka za umirjeno, vzvišeno kompozicijo. Obrt je v tem primeru pomenila moderno vzporednico trdni in masivni prezenci figur in predmetov, arhitekture in krajine tre- in quattrocenta, njihovi jasni postavitvi v stabilno, nad podrobnosti in opisnosti povzdignjeno kompozicijo. Res je, da je posebej de Chirico poudarjal kontinuiteto metafizičnih predstav, ki jih je prepoznaval v Giottovi slikarski religiji, toda kmalu se je izkazalo, da so poznejši Carrà in od leta 1922 predstavniki skupine Novecento doživeli »principio italiano« na dosti bolj

konkreten, verističen način. Na mesto metafizike je vstopila arhaična stilizacija tradicionalnih slikarskih motivov, zlasti tihožitja in krajine. V figuralnih kompozicijah je moral ekspresionizem prepustiti prostor »primitivni«, dostojanstveni formi, ki se je kljub konkretnim podatkom dvigovala v območje pasivnega trajanja in doživljajske brezčasnosti. Carlo Carrà je bil v tem pogledu zagotovo najbolj značilna osebnost in ga je Pilon tudi poznal.

Teoretični program slikarjev je imel zanimiv odmev v estetski teoriji. Italijanski kritiki, zlasti Lionello Venturi, so poudarjali tako koherenco plastičnih kvalitete umetnine kot tudi izvirno, instinktivno ter čustveno doživljanje plemenitosti Giottovih figur, dostojanstvo Masaccia, moč Piera della Francesca itd. Formalne prvine »čiste vidnosti« so povezovali tako s plastičnimi, taktilnimi formami Berensona kot s čutnimi in čustvenimi doživetji intuicionistične estetike Benedetto Croceja.

Ta kratki ekskurz je bil nujen zaradi vrste vzporednic, ki jih lahko potegnem med Pilonovimi umetniškimi intencijami in kritiškimi kategorijami Franceta Mesesnela.

Pilon je v prvih dneh po prihodu v Firence oktobra 1920 občudoval »grandiozno renesanso« in pisal Mesesnelu:

»Strašno nestrpno čakam, kdaj bom imel priliko natančneje proučiti zgodnjo renesanso: kakor tebe tudi mene zanima predvsem tre- in quattrocento, kasnejša renesansa je zame hladna, preveč znanja, učenosti, obrti!« (15. novembra 1920)

Dobidu (ki je takrat živel v Splitu) razlaga svoja nova spoznanja:

»Če sem doslej prijel zgodovino renesanse v roke, sem slepo ponavljal besede in mnenja dotičnega zgodovinarja; kaka razlika, kaka slast stati sam, s svojimi očmi, s svojimi mislimi pred delom takih mož, kakršne je rodila Firenza pred 400–500 leti! So to možje take veličine, da zgubiš ravnotežje pri pogledu v njihov obraz; in ni vedno zdravo jih gledati, sicer moraš gledati z njihovimi očmi; ali pa te pritirajo v obup!

Nekaj zelo važnega se človek nauči od njih: ljubezni do resnega dela. In delali so, oni, kateri so pripravljali pot, tako brez vsakih pretenzij na slavo ali posebno plačilo, kakor navadni obrtniki v svojih družtvih; na njihovih delih so še sledovi, kako se je moral posameznik boriti s tehničnimi težkočami; in kljub vsemu pomanjkanju risbe, perspektive itd., te očarajo s svojim primitivnim, toda tembolj čustvenim in nepokvarjenim občutjem in pojmovanjem lepote. Kako razodetje, ko sem stal pred Beatom Angelicom v samostanu San Marco!« (28. oktobra 1920).

GRADIVO



3. Veno Pilon: *Portret Karle Kančeve*, 1923, Ljubljana, zasebna zbirka



4. Andrea del Castagno: *Zadnja večerja*, 1447, Firenze, Sta. Apollonia (detajl)

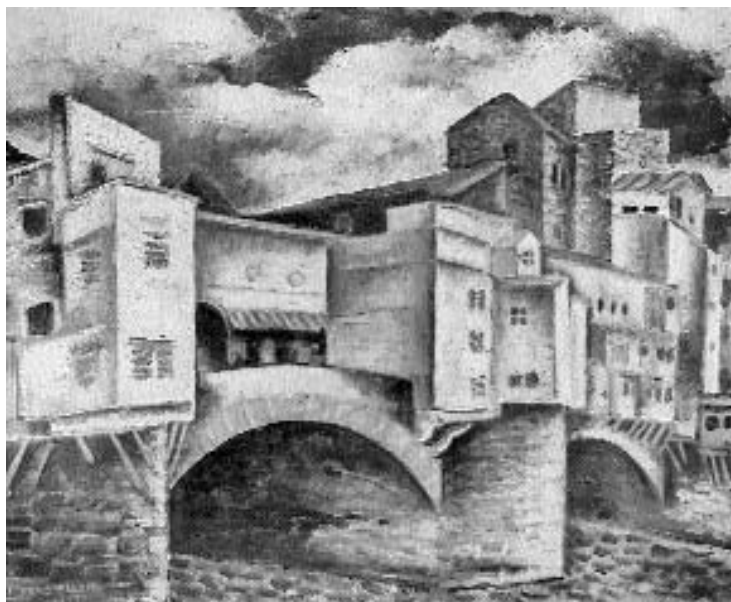


Pilonove predstave o naravi in pomenu slikarstva tre- in quattrocenta se v celoti ujemajo s sočasno estetsko vizijo preobrazbe modernizma v tradicijo in nostalgijo dvajsetih let in posredno utemeljujejo njegovo lastno robustno slikarsko resničnost, kot se mu je razodela po letu 1922 v Ajdovščini in okolici. V stilizaciji rok na portretih *Karle Kančeve* (1923, Ljubljana, zasebna zbirka) (sl. 3) in *Varje Tratnikove* (1925, Ajdovščina, Pilonovo galerija) je – ob sijajnih analizah Jureta Mikuža – mogoče opozoriti na, denimo, gestikulacijo apostolov z *Zadnje večerje*, ki jo je Andrea del Castagno naslikal leta 1447 za refektorij samostana Sta. Apollonia v Firencah (sl. 4). Toda v evropskem povojnem slikarstvu ekspresionizma druge generacije ter nove stvarnosti je govorica rok še prav posebej izpostavljena. Včasih gre le za dejanje zunanje elegancije in bontona, včasih je videti, da so roke preprosto večje zato, ker jih je tako popačila leča fotoaparata, zelo pogosto pa so bodisi zakrita ali pa spet karseda neposredna sporočila socialnega ali seksualnega statusa upodobljenca. Toda pogosto so tako odslikane roke samo utečeni stilizmi, značilni za predstavniki okusa časa in je potem potrebno zelo natančno razlikovati med resničnimi eksistencialnimi vsebinami sklenjenih rok »posvetne« Madone, utrujenimi rokami tipkarice ali življenjsko stisko delavke.

Motiv rok je pogosto samo metafora za novi fizični, taktilni upodobitveni način nove stvarnosti in je lahko tako v funkciji retoričnega nagovora kot eksplicitne seksualne želje. Pilonu so roke – kot opozarja Jure Mikuž – veliko pomenile. Vedno so deležne posebne pozornosti, ne glede na to, kako jih je mogoče razumeti. Menigove roke so tiste, ki so oblikovale rogljičke Pilonovih tihožitij in so v prenesenem pomenu dosti bolj občutljive, kot jih je videti na velikem portretu iz leta 1923 (*Moj oče*, 1923, Ajdovščina, Pilonova galerija). Kogojeva levica »drži« navidezni akord in obenem nehote namiguje na Pilonovo mnenje, da se je komponist včasih izgubljal v eksperimentih in zunanjih efektih in svoje glasbene vizije ni zmožal dokončati (*Marij Kogoj*, 1923, Ljubljana, Moderna galerija). Toda za Kogojevo izražanje je našel Pilon oznako, ki nehote potrjuje njegove lastne poglede:

»Zanj je bila glasba ne le sladko muziciranje, temveč elementarna potreba izraza, kakor pri primitivcih nekak podzavesten vzklik v ekstazi.« (Na robu, 43).

GRADIVO



5. Veno Pilon: *Ponte Vecchio, Firenze, 1929*, Maribor, Umetnostna galerija



6. Giotto: *Izgon hudičev iz Arezza, 1297-99*, Assisi, S. Francesco

V krajini so odmevi tre- in quattrocenta vidni v poznejši predelavi pogleda na *Ponte Vecchio nad Arnom* (1929, Maribor, Umetnostna galerija) (sl. 5) in se tako resnična, a skrajno enostavna mestna arhitektura približuje zapleteni arhitekturni stilizaciji Giotta ali Ambrogia Lorenzettija, na kar je opozoril že Milček Komelj (Giotto: *Izgon hudičev iz Arezza* (ok. 1297–99, Assisi, S. Francesco) (sl. 6). Ko pa je bil Pilon soočen z vipavsko pokrajino, je svoje navdušenje nad temi slikarji na poseben način preobrazil. Bili so del njegovih umetniških kontekstov, ne pa tudi konkretnih vsebin. V Pilonove krajine se zdaj naseli robusten občutek za stvarnost motiva, ki upočasni delovanje tako zgodovinskih kot tudi metafizičnih predstav in jih presnovi v prav svojevrsten »novi realizem«. In na podoben način je kompaktno volumetrično videnje Giottovih ali Masacciiovih figur ohranil v ustvarjalni zavesti, čeprav so sedaj nastajali liki, ki navidez ničesar ne dolgujejo »primitivom«, pa vendarle preobražajo umetnikova florentinska spoznanja v portrete nove stvarnosti. Res pa je, da brez učinkovanja sodobnosti, resnične nove stvarnosti in magičnega realizma ter francoske šole tudi do teh preobrazb ne bi prišlo.

France Mesesnel je v pomembni razpravi o Pilonu (ZUZ, 1924) zapisal nekaj ugotovitev, ki se močno razlikujejo od tistega, kar bi v terminologiji Izidorja Cankarja veljalo za plastični realizem, slikovitost naturalističnega motiva ali pa svobodno kompozicijo. Kritik piše o materiji in opozarja na »ljubeznivi umetnikov sprejem njenih primitivnih form«:

»Pilon se je lotil predmeta, ki eksistira kot telo v prostoru z vsemi funkcijami snovi oblike, lastne barve, pa tudi z vsemi njenimi realnimi funkcijami glede na človeka. Draži ga njena enostavna eksistenca, njen položaj.«

»S primitivno radostjo je v tihožitjih predmet natanko zgrajen v vsej oblosti v prostorni funkciji in teži in snovnosti. Pojavlja se zopet barva stvari same kot njena lastnost. Tako se približa slikar materiji objektivno in ista pot ga vodi pri slikanju pokrajine. Elementarnost njegove domačije, ki jasno kaže sestavljenost iz praoblik, živeča v menjavi silnih naravnih dogodkov, je prišla v slikarskem deu do ustrežajočega izraza.« »V tej pokrajini ni prijetnega valovanja, ne očarujočih momentov, pogled je velik, forma govori s telesno pravico do svoje eksistence, ki nosi znake elementarnih zakonov.«

Mesesnel je pisal te stavke v času, ko je študiral Benedetta Croceja. V

predavanju Naše razmerje do umetnosti izrecno navaja dve deli: Problemi di estetica (Bari, 1908) in Estetica come scienza dell'espressione (Bari, 1912). Zato naj nekaj citatov iz tega članka (Dom in svet, 1924), povzetih iz Croceja, ponazori prav tista stališča, iz katerih je Mesesnel oblikoval svojo tezo o Pilonovem ustvarjalnem talentu:

»Sam zase stoji /umetnik/, sam zase ustvarja, ne toliko proti svetu kot proti samemu sebi. Sam zase stoji, sam zase ustvarja, sam s svojim vztrajnim življenjem stoji v toku večne spremembe. Njegovo delo ni namenjeno nikomur, odmev najde le v omejeni meri, ker je produkt docela samosvoje miselne in čustvene organizacije.«

»Ko se rodi iz intuicije umetnina, je njeno rojstvo izključna zadeva umetnika samega. Ustvarjena umetnina pa je vidni izraz, utelešenje, in ta forma se hoče izražati drugim ljudem.«

»Umetnikova tvorba je le takrat čista in umetnostno pomembna, če je umetnik ustvaril in brez zadržka izpovedal ves svoj notranji svet, kadar je ustvaril novo resnico iz svoje intuicije.«

»Problem vsebine in forme je postavljen po krivem in izvira iz nerazumevanja umetniškega ustvarjanja. Umetnik ne daje prednosti niti zavedno, še manj pa nezavedno, ne enemu ne drugemu elementu: iz njegove intuicije se rodi lik umetnine, ki je že sinteza vsebine in oblike, še preden je utelešena. Ker je zamislek že v formi mišljen, ne more eksistirati abstraktno brez izraza. Konceptija slike brez barv in risbe je sploh nemogoča. Slika postane umetnina le takrat, če izvira iz izvirnega občutka, to se pravi, da ta občutek rodi umetniško razmerje med vsebino in obliko, njuno enoto. Pojma vsebine in oblike sicer eksistirata, kot konstruktivna elementa umetnine pa nas zanimata le v stopnji medsebojne spojitve, ker kot samostojna in odločujoča dela na moreta tvoriti umetnine. Stopnja te spojitve je tudi merilo za tako imenovani talent.«

Intuicija in forma, umetnikov primarni izraz, izvirnost in »primitivnost«, to so kategorije, ki so v crocejanski dikciji opredelile izpostavljeno vlogo Pilon v razvoju slovenskega modernizma, obenem pa je ves ta inštrumentarij globoko zasidran v evropskih umetniških tendencah dvajsetih let.

### III.

Imen, ki se na ta ali oni način, upravičeno in neupravičeno povezujejo s Pilonom, je legijon: Hodler, Klimt, Schiele, Kokoschka, Cézanne, Beckmann, Eberz, Dix, K. Kollwitz, Derain, Kisling, Modigliani, Carrà, Permeke, Gromaire, Mense, Schrimpf, Kanoldt, L. Grun-

dig, Picasso itn. itd. Iz te nepregledne množice bi rad izločil le nekaj posamičnih primerov. Poudarjam., da me nikakor ne zanima preprosta tehnika »vpliva«, ki s pozitivistično dokumentarnostjo registrira podobnosti, ugotavlja zamude in odstopanja od določenih stilnih ali ikonografskih norm. Vprašanje je, ali je v modernizmu tak način obravnave sploh še smiseln. Umetniki se v medsebojnih stikih, v študiju in razgledovanju po sodobni umetnosti vedno vedejo na poseben način: vse manj »kopirajo« svoje vzore in ob še tako razvidnem oponašanju je zaznati odstopanja in razlike. Mogoče je celo uporabiti znani paradoks: bolj ko posnemaš, bolj si drugačen, oziroma se ti posnetek ne posreči. Ne zanimajo me torej plagiatorji, ampak Pilon. Tudi ne mislim na konkretne ponaredke modernističnih umetnin, ki jih je zdaj vsaj toliko kot originalov, pač pa me zanima tisti proces, ki ga je za literaturo označil Harold Bloom kot »The Anxiety of Influence« (New York 1973).

Umetniki so vedno v primežu med tradicijo in inovacijo. Toda zdaj, še posebej iz predstavnih kriterijev postmodernizma, je videti, da se originalnost ne izenačuje z individualnostjo; da si umetniki ne prestando prizadevajo doseči nek »prazen« prostor (ki je možen samo kot prostor v odnosu do kakršne koli tradicije, tudi avantgarde in še celo do lastne pretekle dejavnosti) in da je prav ta neprestana preža tista, ki vzdržuje ustvarjalni napon.

Pilon je poznal Cézanna. Toda njegova »emulacija« velikega mojstra je bila filtrirana sozi recepcijo Cézanna v novi stvarnosti in skozi Deraina. Paradoksalno pa je, da je v Pilonovem primeru obrat še bolj radikalen: Cézanna je vrnil v »realistično« lego, v predstavnost razmerja lastnega likovnega idiolekta. Prav to pa je značilno za recepcijo Cézanna v dvajsetih letih.

Kar zadeva analizo Cézannove forme in modulacij, je kubi zem opravil svoje. Cézanne v novi stvarnosti ni predmet analiz, temveč je izhodišče za izoblikovanje koherentne stereometrije predmetnosti – kot bi zdaj slikarji vzeli njegove stavke o obravnavanju naravnih predmetov s pomočjo stereometričnih teles zares, dobesedno. V dvajsetih letih se je povsem izgubila likovna dialektika cézannovske gradnje podobe (kar je Frank Stella poimenoval kot »relacionalnost«), zato pa je toliko bolj pridobil njegov temeljni razmislek o vzporednosti naravne in slikovne resničnosti. Kako jo uresničiti v slikarstvu nove stvarnosti?

GRADIVO



7. Veno Pilon: *Tihožitje s hruško in litrom*, 1922, Ljubljana, Moderna galerija



8. Pablo Picasso: *Tihožitje z jabolki*, 1919, Pariz, Musée Picasso

Očitno nič več kot enostavni predmet (der Gegenstand), temveč kot interpretirano stvar (die Sache). Seveda prepoznamo predmete v vseh možnih detajlih, toda optični, predstavniki kontekst je sproduciran, manipuliran. Predmeti so razvidni v vseh svoji oblosti in erotični privlačnosti (*Tihožitje s hruško in litrom*, 1922, Ljubljana, Moderna galerija) (sl. 7). Toda pojavljajo se na plosko nagnjeni površini, ki angažira gledalca, da izstopi iz tiste ontologije v kateri vidi hruško kot fizični predmet, in jo sooči z deziluzionistično površino mize, ki je še kako resnična, a je kljub pogledu od zgoraj navzdol ne more potolažiti nikakršna realna perspektiva. Gombrich se je ob tem spomnil ljubeznivega vizualnega dovtipa (Spisi o umetnosti, Ljubljana 1990, 3231) in imel je prav. To je »stopnjevani« Cézanne. Tu ne odloča več samo »borba za optično posest narave«, kot se je po van Goghu izrazil France Mesesnel. Pred gledalcem je nekaj povsem samoumevnega, operativnega – gola optična praksa nove stvarnosti, v kateri nagnjene površine mize vzdržijo kateri koli predmet. Tako kot če bi ob Cézannova igralca kart (1890–92, Pariz, Musée d'Orsay) postavili Pilonova meščana, ki mečeta karte na malone vertikalno, zdrsljivo mizo (*Ajdovska meščana pri kvartanju*, 1924, Ajdovščina, Pilonova galerija).

Druga cézannovska šola zadeva prezenco predmeta. Prav v tej posebni optični legi postane hruška izzivalno resnična, taktilna, postane predmet, ki ima svoj »ego«. Ta prezenca je znova posebnost Pilonovega likovnega idioma. Picassovo *Tihožitje* (1919, Pariz, Musée Picasso) (sl. 8) je v tem pogledu zelo realistična mojstrovina: stvari zadržijo neverjetno prisotnost, dovolj so močne v lastni tu-bitosti, da vzdržijo privlačnost in nekakšno dejavno resničnost, ki ni samo nadaljevanje žanrske tradicije, temveč so oblikovane v skladu s standardi formalne izkušnje, naperjenosti k stvarnosti, kakršna je možna in značilna le za to stoletje. Pilon je eden redkih slovenskih slikarjev, ki je bil sposoben dati stvarjem takšno egocentrično prezenco in avtoriteto. Prav zato so Mikuževe psihoanalitične interpretacije možne in tako uspešne. Pilon je utemeljeno dejal, da je v njegovih slikah veliko več erotike kot bi si na prvi pogled mislili.

To seveda ne pomeni, da so vsi cézannovski motivi v Pilonovem opusu posrečene slike. *Cesta* iz leta 1923 (Trst, zasebna zbirka) – če jo soočimo s *Cézannovim Ovinkom iz bostonskega muzeja* (1881),

GRADIVO



9. Veno Pilon: *Tihožitje*, 1923, Koper, zasebna zbirka



10. Paul Cézanne: *Tihožitje*, 1890–92, Pariz, Musée d'Orsay



pokaže, kako je realistično poenostavljanje estetsko nevarno in slikarsko nedopustno.

Tretjič, zagotovo je Pilon zelo natančno dojel vizualno strukturo Cézannovih slik. V *Tihožitju* iz leta 1923 (Koper, zasebna zbirka) (sl. 9) je naslikana posoda s sadjem. Zamik podnožnika na levo je Pilonova različica takšnih prostorskih pozicij pri Cézannu (*Tihožitje*, 1878–82, Pariz, zasebna zbirka) (sl. 10), toda znova vrnjena iz analitično-strukturalne pozicije, v kateri je Cézanne raziskoval distanco do naravne resničnosti, v okoliščinah slikovne resničnosti, v »poenostavljenih« realizem nove stvarnosti.

Razmerje med novo stvarnostjo, kubizmom in Pilonom je že bilo predmet ostre kritike (Iztok Durjava). V vsem ohranjenem Pilonovem opusu ni niti ene kubistične slike. Še pozno, leta 1926, se umetnik iz Pariza skoraj opravičuje Mesesnelu:

»Ne misli, da sem zavozil še bolj na levo, v ekstrem (kubizem): prej bi rekel nasprotno, ker iščem enotnost podobe, vsestransko«. (13. februarja 1926).

*Romarsko cerkev v Logu pri Vipavi* (1922, Ljubljana, zasebna zbirka) (sl. 11), ki jo je daroval dr. Virantu za »čudežno« ozdravitev – bodoči lastnik je o njej temeljito razmišljal, ko jo je videl v Jakopičevem paviljonu –, je Pilon zasnoval in situ, prav verjetno pa še s pomočjo dodatnih skic in fotografije. Če danes stojite na mestu, od koder je Pilon kadriral motiv, je vsekakor zanimiv detajl kubične enostavnosti hiše na desni. Ali je mogoče to navidez irelevantno gmoto razumeti kot odmev cézannovskega kubizma (G. Braque: *Hiše v Estaque*, 1908, Bern, Kunstmuseum) (sl. 12)? Dvomim. Najprej je na originalu videti vse polno pentimentov. Motiv je slikan naturalistično, ker poteze sledijo naravnim danostim (drevesa, trava, rob ceste ipd.) in jih Pilon spreminja samo takrat, ko ne ustrezajo njegovi zamisli o optični jasnosti, kristalinični preglednosti in fizični koherenci. Tako je nenavaden »oblak« nad zvonikoma na levi samo ostalina drevesa, ki je zastiralo pogled na stabilno gmoto arhitekture. »Kubistična« kocka stavbe na desni je večkrat preslikana (streha, sleme, stenska površina), ker je umetnik iskal najprimernejšo kompozicijsko lego te hiše med drevesoma in sozvočjem z ospredjem in linijo gora v zadju – drevesa je burja upognila proti levi in slikar je zamaknil vertikalno hiše, da je sledila slikovnemu

GRADIVO



11. Veno Pilon: *Romarska cerkev Log pri Vipavi*, 1922, Ljubljana, zasebna zbirka



12. Georges Braque: *Hiše v Estaque*, 1908, Bern, Kunstmuseum

tempu, ki ga potem zaustavljajo vertikale cerkve (tudi tu je videti, da je glavni zvonik nad vhodom bolj nagnjen kot stranska zvonika nad apsidom). Kaj pomenijo sledi razredčene modre barve, razredčila (?), bo vedel odgovoriti šele kompetenten restavrator (kdaj se je to zgodilo, so bili vsi ti pentimenti že del originalnega stanja slike?).

Pilon nam tako daje odgovor na recepcijo kubizma v novi stvarnosti: ne kot fragmentacijo ali analizo, temveč kot ponovno vzpostavljanje stabilnega reda cézannovske faze kubizma (1908–9), ki ustreza shemi, kakršno je za postekspresionizem sestavil Francz Roh (*Nach-expressionismus. Magischer Realismus*, Leipzig 1925): predmeti so mirni, statični, izpeljani v temeljnih, stabilnih potezah, povezujejo bližnje in oddaljene plane s postopnim oddaljevanjem; barve so hladne, le v fakturi je videti pri Pilonu odstopanja; zelo pogosto je posledica nekakšne delovne negotovosti, premislekov, »kesanj« (pentimenti) in spreminjanj. Morda je predstava robustnosti – kot kritiška metafora – samo nasledek takšne slikarske prakse, saj so kljub temu njeni učinki preseñetljivo prepričljivi in zanesljivi.

Ko je Stelè v *Umetnosti zapadne Evrope* (Ljubljana 1935) reproduciral Picassovo *Krajino* (s pravim naslovom *Živo in mrtvo drevo*, 1919, Tokio, Bridgstone Museum of Art) (sl. 13), je nehote pokazal, kako problematično je poenostavljanje stilizacij v novi stvarnosti. Picassova slika je zelo skromen izdelek. Nekdanji kubist je opustil slikarsko problematiko in razen preproste simbolike žive in mrtve narave je slika nekakšna uprizorjena zavesa; vendar ni bila brez značilnega vpliva. Posebno stilizacija drevesnih debel in poenostavljena arhitektura govorita za Picassov približek novi stvarnosti, ne da bi ji Picasso kdaj koli pripadal. Problem je drugje: v nasprotju z dosedanjim mnenjem, da je iz kubizma Picasso naglo prešel v klasični stil, je mogoče dokazati, da je pred tem uporabljal realistične prijeme (*Slikar z modelom*, 1914, Pariz, Musée Picasso) in je bila izkušnja realizma »pred« vstopom v klasični stil. Ta pozicija je ohranjena v tej podobi in kaže na vzporednost neo-realističnih in klasicističnih prvin v Picassovem delu dvajsetih let.

Masivno, oblo in taktilno stiliziranje dreves, ki jih je Pilon naslikal na podobi *Ajdovščine* (1925, Ajdovščina, Pilonova galerija) (sl. 14) in tudi kasneje (Lokavec, 1928, Trst, Museo Revoltella) sicer ustreza konkretni resničnosti, toda način je vendarle soroden franco-

GRADIVO



13. Pablo Picasso: *Živo in mrtvo drevo*, 1919, Tokio, Bridgstone Museum of Art



14. Veno Pilon: *Ajdovščina*, 1925, Ajdovščina, Pilonova galerija

skim tovrstnim izdelkom. Yves Alix je picassovsko stilizacijo prignal skoraj do ironije (*Olivna aleja*, reproducirana v Rohovi knjigi), medtem ko je Derain ohranil trezno, skoraj sistematično obravnavo drevesnih motivov.

V zvezi z realizmom nove stvarnosti ni mogoče obiti vpliva »primitivnih«, oziroma naivnih mojstrov realnosti in fantazije, kot so bili »carima Rousseau« (se je zapisalo Francetu Mesesnelu), znan in ugleden že pred vojno, ter Camille Bombois, Louis Vivin, Léon Greffe, Séraphine Louis, André Bauchant, ki jih je na pariški sceni uveljavil Wilhelm Uhde in so začeli naglo in uspešno razstavljati tudi na Jesenskem salonu (po 1920). Njihova dela so bila pogosto reproducirana v strokovnem in popularnem tisku in jih je Pilon zagotovo videl. Prav tako ne gre obiti močnega vpliva Mauricea Utrilla, ki je z veliko razstavo leta 1919 postal prava zvezda pariške šole in je nato razstavljal v prestižni galeriji Bernheim-Jeune. V dvajsetih letih je dobil kar pet monografij in ga preprosto ni bilo mogoče spregledati.

Znova: gre za kontekst, v katerem lahko razberemo Pilonove posebnosti v rustikalnem in ruralnem stilu njegove izvirne različice tipičnega slikarskega regionalizma, tako značilnega prav za dvajseta leta. Ko je slikal izgubljeno ali uničeno sliko *Pali* (fotografija iz Pilonove zapuščine) ali pa *staro elektrarno na Hublju* (1922, Ajdovščina, Pilonova galerija (sl. 15), je delal prav tako kot »maîtres populaires de la réalité«. (Henri Rousseau: *Pokrajina z vrati in gozdom v ozadju*, 1905, nekdanja zbirka A. Vollard) (sl. 16). Preprosta, utilitarna zgradba, arhitektura ji pač ne moremo reči, je v Pilonovi verziji videti še bolj izpostavljena v svoji goli, enostavni fizičnosti. Pilon se je očitno mučil, da bi pred spodnjo stavbo naslikal turbino, ki je videti kot mlinsko kolo, a ga pred samo stavbo menda nikoli ni bilo, pa si je potem premislil, ker bi ta detajl porušil negibno stabilnost celote in vnesel v podobo preveč naturalističnega vtisa in naivne dinamike.

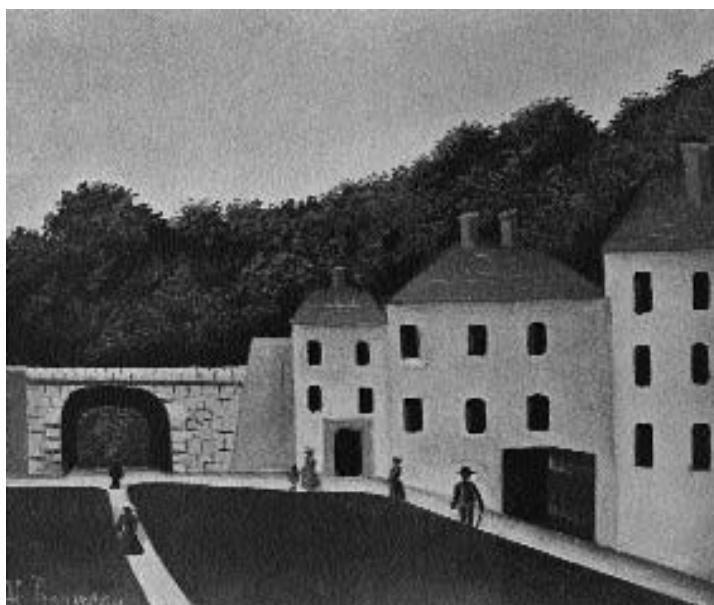
V upodobitvi resničnih stavb, npr. Ajdovščina, 1923 (zasebna zbirka / sl. 17), je videti urbani prostor še bolj gol in vendar strukturno jasno izoblikovan, kar potrjuje tezo, da je Pilon zavestno formiral svoj način v kontekstu aktualnega okusa in estetskih predstav.

France Mesesnel mu je iz Prage napisal poročilo o veliki zgodovinski razstavi francoskega slikarstva od Davida do sodobnikov:

GRADIVO



15. Veno Pilon: *Stara elektrarna na Hublju*, 1922, Ajdovščina, Pilonova galerija



16. »Carinik« Rousseau: *Pokrajina z vrati in gozdom v ozadju*, ok. 1905, nekdanja zbirka Vollard



17. Veno Pilon: *Ajdovščina*, 1923, Gorica, zasebna zbirka

»V Pragi imamo velike dneve: v soboto so otvorili razstavo francoske umetnosti 1800–1920. Čez 300 slik in okoli 70 plastik obsega... Užitek je silen, od Davida in Ingesa ti defilirajo vsi veliki do danes pred očmi. Od van Gogha in Gauguina gre črta nekako čez Deraina k Vlamincku in Kislingu. To je vse kaj drugega kot pa Tvorba (češka modernistična skupina) ekspresionistiških smeri z literarnih programom. To so dobri delavci in dela so umetnine. Ali poznaš Deraina? Tebi bi bil gotovo všeč!« (28. maja 1923, cf. tudi ZUZ, 1923).

Pilon mu je odgovoril v Ljubljano, kjer je bil Mesesnal nastavljen kot asistent v umetnostnozgodovinskem seminarju:

»Tvoje poročilo o impozantni razstavi Francozov me je oživilo, vendar počakam raje, da jih vidim v njihovi domačiji. Kolikor poznam Deraina, mislim, da je kakor malokateri – ali nobeden – izkristiliziran moderen človek, kateri še čuti pod seboj blagoslov zemlje in zida iz razvalin minulega desetletja ogromno stavbo bližnje bodočnosti; moderen klasik.« (6. junija 1923).

Tako kot »carinik« Rousseau in Utrillo je bil tudi Derain že v prvih povojnih letih zvezda stalnica evropskih umetnostnih revij, mogoče pa je Pilon poznal zgodnjo Carràjevo monografijo (*Valori Plastici*, 1921). Toda upoštevati je treba tudi Pilonovo prepričanje, da je treba vi-

GRADIVO



18. Veno Pilon: Črniče, ok. 1926, zasebna zbirka



19. André Derain: *Port en Province, Martigues*, 1913, Francija, zasebna zbirka



deti originale, kar je spoznal že v času florentinskega študija zgodnje renesanse in ob ogledovanju beneškega bienala 1920:

»Da, je vse kaj drugega videti reprodukcijo ali pa original: pri slednjem vidiš še sledove boja umetnika z materijo: in vsaka premagana ovira povzdigne tudi tebe.« (Dobidu, 13. oktobra 1920).

Kako se v Pilonovih pismih neprestano ponavlja zahteva po resnem, trdem delu, kako je njegov osebni ritorno al mestiere prav zaradi osebnih iskanj soroden sočasnim evropskim!

Tako je povsem natančno videl Derainovo pozicijo v tedanjem evropskem slikarstvu in ga dejstvo, da je šlo za negacijo predvojne avantgarde in za afirmacijo problematične ruralne nostalgije in realistične tradicije v skrajno nacionalističnih letih povojne Francije, očitno ni preveč motilo. Derainov pliv je posebej močan v krajinah iz okoli 1925 (Ajdoščina, 1925, Pilonova galerija), in ko ga je leto pozneje res videl v Parizu, je v pogledu na *Črniče* (1926, zasebna zbirka) (sl. 18) videti, da je do podrobnosti dojel njegov način kadriranja motiva ter predmetne stilizacije (*Derain, Port en Provence – Martiques*, 1913, Peterburg, Ermitaža) (sl. 19). Ko je delal zdaj preslikani in povsem pokvarjeni pogled na *kamniti most čez Močilnik v Podnanosu* (Ajdoščina, Pilonova galerija) ali pa v Vipavi (*Tabor, most čez Vipavo*, 1925) (sl. 20), je v svojem slikarskem načinu nadaljeval umetniško prakso, ki jo je zelo dobro razumel že iz predvojnih del Picassa (morda je *Krajino z mostom* iz leta 1909 videl že v Pragi, sedaj Národní galerie) in Deraina (*Stari most v Cagnesu*, 1910, Washington, National Gallery) (sl. 21). Seveda so elementi kubizma v skladu z večkrat omenjeno tendenco nove stvarnosti pri Pilonu povsem izginili v realistični obravnavi vipavskih motivov, toda znova je čutiti umetnikovo intencijo, da podeli arhitekturnim oblikam ustrezno kompaktno, stereometrično formo.

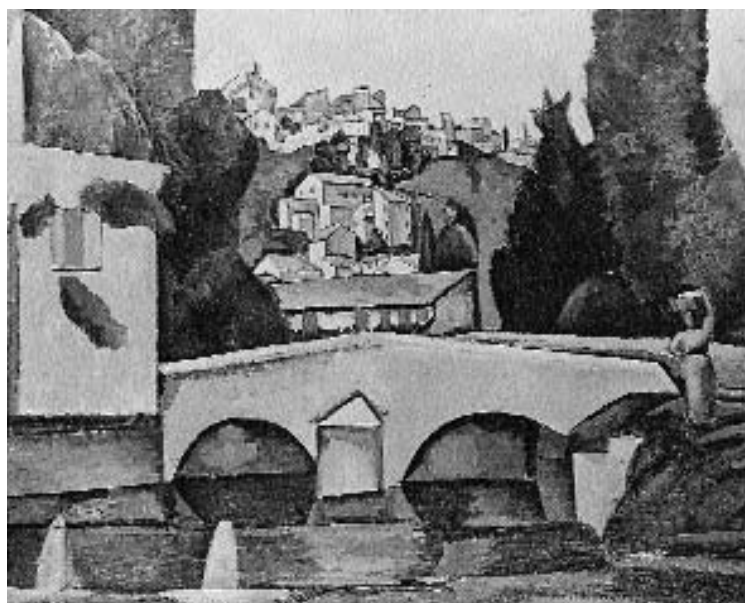
#### IV.

Med Pilonovimi nemškimi vplivi je poleg Dixa gotovo najbolj razpoznavna münchenska trojica Schrimpf, Mense, Kanoldt. Čeprav je ob rimski razstavi Prampolini navajal tudi Noldeja, Beckmanna in Eberza, gre ta imena bolj pripisati splošnemu razpoloženju kot pa kakšni poglobljeni primerjavi. Ne Nolde ne Beckmann ne Eberz niso vplivali na Pilonovo delo, pač pa je z münchenskimi predstavniki nove stvarnosti mogoče postaviti nekaj zanimivih vzporednic.

GRADIVO



20. Veno Pilon: *Most čez Vipavo*, ok. 1925



21. André Derain: *Stari most v Cagnesu*, 1910, Washington, National Gallery

Tako se v delu Georga Schrimpfja srečamo z značilnimi poenostavljenimi oblikami teles, ki so povsem v skladu z negibnimi, zaustavljenimi držami, in temne zenice *Čipkarice* (1923, Ljubljana, Moderna galerija) značilen stilizem nove stvarnosti: tudi pri Schrimpfu včasih skoraj izgine barva roženice, oči se spremenijo v temne, ostro obrobljene kroge in figura se zastrmi v svet, ki ga pravzaprav ne vidi. Takšno slepo strmenje je prepoznavni znak obrazne upodobitve v novi stvarnosti in prav zato se Beckmannovi portreti in avtoportreti tako razlikujejo od običajnih novostvarnostnih: Beckmann oblikuje zapleteno psihološko fiziognomijo in izrazni stik z zunanjim svetom, medtem ko ostajajo Schrimpfove, Mensejeve in Kanoldtove figure zaprte v lastni predstavi svet.

*Čipkarica* (Štefka Batičeva) je nesporno portret z močnimi seksualnimi konotacijami. Vendar je značilno, da se erotični prizvok – tako v strmenju oči in zaustavljeni, a začuda trajni drža – najde tudi v navidez povsem »nezainteresiranih« upodobitvah teh slikarjev, pri čemer jih njihov »bidermajerski« status prav nič ne varuje pred nezavednim.

Med družinskimi portreti je bil poleg velikega Meniga in Kogoja Pilon še najbolj zadovoljen s sestro *Milko* (Mesesnelu, 25. maja 1923) (1923, Ljubljana, Moderna galerija, sl. 22). Upodobil jo je popolnoma v skladu s standardi nove stvarnosti: sestra nepremično sedi v njegovem skromnem ateljeju, z rokami na stegnih, z negibnim obrazom in nepremičnim pogledom, uprtim nekam proti levi. Obleka je preprosta, kot so, denimo, Schrimpfove, a ne gre le za stvarno upodobitev revnega dekleta. Njena obleka je prav stilizirana do popolne preprostosti – slikar drugačne stilne usmeritve bi lahko tudi iz najbolj enostavnih tkanin in kroja izoblikoval razgibano in morda privlačno teksturo. Pilon zadrži portretiranko v položaju, ki je za status »predmetnosti« v novi stvarnosti tako rekoč obvezen – žive stvari se spremenijo v tihožitja. Vendar to ne izključuje natančne psihološke karakterizacije (v čemer se Pilon razlikuje od Menseja) ter svojevrstnih stilizacij nosnega predela in obrvi, ki v skoraj geometrijsko togih potezah učinkujejo presenetljivo »kubistično«; spet poteza, ki je pri Schrimpfu, njegovem portretu žene iz leta 1922 (*Hedwig Schrimpf*, 1922, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus) (sl. 23) ni najti. Oba portreta sta postavljena pred okno oziroma pokrajino in v Schrimpfovem res zaslu-

GRADIVO



22. Veno Pilon: *Milka*, 1923, Ljubljana, Moderna galerija



23. Georg Schrimpf: *Hedwig Schrimpf*, 1922, München, Städtische Galerie im Lenbachhaus



24. France Kralj: *Melita Pivec Stelè*, 1922, Ljubljana, zasebna zbirka

timo povezave z deli nazarencov. Če bi oba portreta, Pilonovega in Schrimpfovega postavili ob Derainovo *L'Italienne* (1921–22, Liverpool, Walker Art Gallery), bi v trenutku sprevideli, da v figuralnem pogledu Derain prav gotovo ni vplival na Piona in da je bil zanj pomemben predvsem kot krajinar. Pravičnejša bi bila primerjava s Kraljevim portretom *Melite Pivec-Stelè* (1922, Ljubljana, zasebna zbirka) (sl. 24). Tudi tu je videti, kako se Pionova globoka pripadnost svetu in življenju, svojim predstavam in izraznemu načinu razlikuje od umetelnejše in za posebno priložnost prirejene Kraljeve urbane stilizacije, ki povzdiguje upodobljenko v sfero nežne miselne, duhovne zamaknjenosti.

Pion je težko prenašal odurno Šantlovo kritiko najnovejših in zanj tako pomembnih slik in Ljubljana se mu je zagabila:

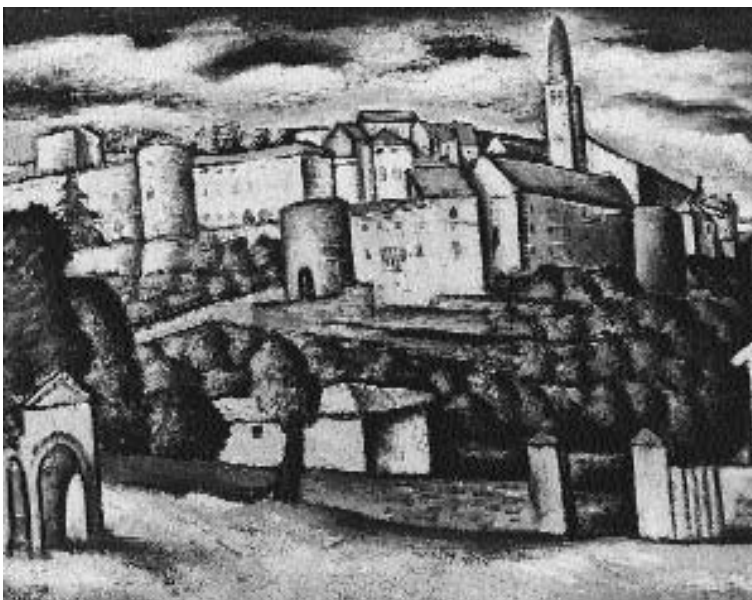
»Ozračje v Ljubljani in tudi med umetniki na splošno sem spoznal kot meni ne-naklonjeno ali celo sovražno. Še več: popolno ignoriranje in apatija.« (Mesesnelu, 5. oktobra 1923).

Prijatelj se mu je oddolžil s pozitivno kritiko (Jutro, 18. oktobra 1923), vendar je bil Pion poslej vseskozi kritičen do ljubljanskih razmer. Zavedal se je, da s svojim delom ne sodi v prevladujočo religiozno idealistično tendenco bratov Kraljev (ki ju je sicer visoko cenil), hkrati pa je o njem molčal najpomembnejši Izidor Cankar, ki bi ga brez težave uvrstil med primitivne umetnike, ki nimajo resnične veljave (I. C.: Kaj je umetnostno pomembno, Dom in svet, 1922): še leta 1925, potem ko je resnično uspel v Rimu, Trstu in Gorici in so mu naklonjene kritike pisali Morassi, Stelè, St. Vurnik, Stano Kosovel in drugi, resignirano zapiše:

»Kaj bi skrival! Vem, da sem prejel patent: barbara, elementarnega zdravja in nerodnosti, mesarske nedelikatnosti in ne vem, kaj še drugega!« (Mesesnelu, 8. avgusta 1925).

Toda že prvi pariški vtisi dajejo slutiti, da se Pion spremi-  
nja, »paleta se čisti in težko ozračje okoli mene se polagoma razblinja« (Mesesnelu, 13. februarja 1926). V poročilu iz »salona neodvisnih« že beremo, da »francosko slikarstvo zajema le iz neizčrpne zakladnice čisto slikarskih elementov, barve in oblike, brez vsake literarno-novelistične navlake. Ekspresionizem nemške invencije je tu pretežak in nemo-goč.« Pravilno tudi ugotavlja (Jutro, 14. marca 1926), da je postal kubizem dekorativen. Vendar je bilo zanj dosti bolj usodno to, da je zdaj prvič soočil svoje delo s slikami pariške šole in se očitno znašel v ustvarjalnem precepu.

GRADIVO



25. Veno Pilon: *Štanjel*, 1925, Koper, zasebna zbirka



26. Alexander Kanoldt: *San Gimignano*, 1922

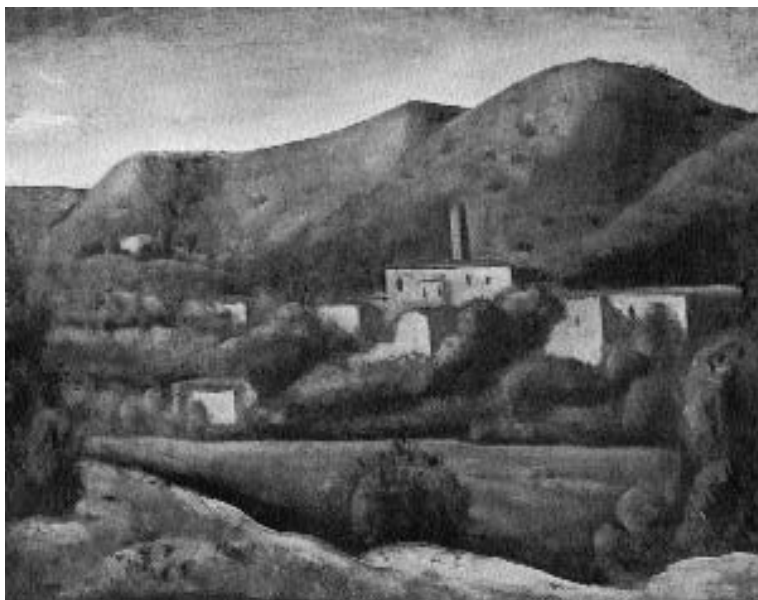


27. Tone Kralj: *Štanjel*, 1928, Ljubljana, Moderna galerija



28. Veno Pilon: *Toskanska pokrajina*, 1929, Velenje, Galerija Ivana Napotnika

GRADIVO



29. Carlo Carrà: *San Gaudenzio di Varallo*, 1924, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst



30. Veno Pilon: *Stara elektrarna na Hublju*, 1929, Ajdovščina, Pilonova galerija

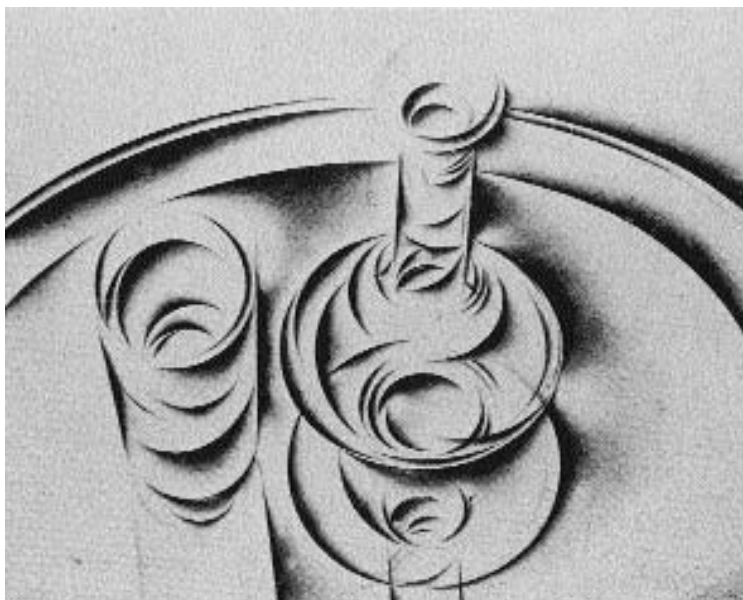


V figuraliki precej pohlevno sledi tendencam pariške šole z začetka dvajsetih let. Robustni akti, značilni tako za Picassa (tedaj ga je zanimal pozni Renoir) kot za Lotha, ki ga je Pilon zelo cenil, in bolj občutljive študijske risbe, so vse prej kot uspela dela. V krajinah pa se dokončno odreče novi stvarnosti in z novimi francoskimi spoznanji kot prvi med slovenskimi slikarji preide v barvni realizem.

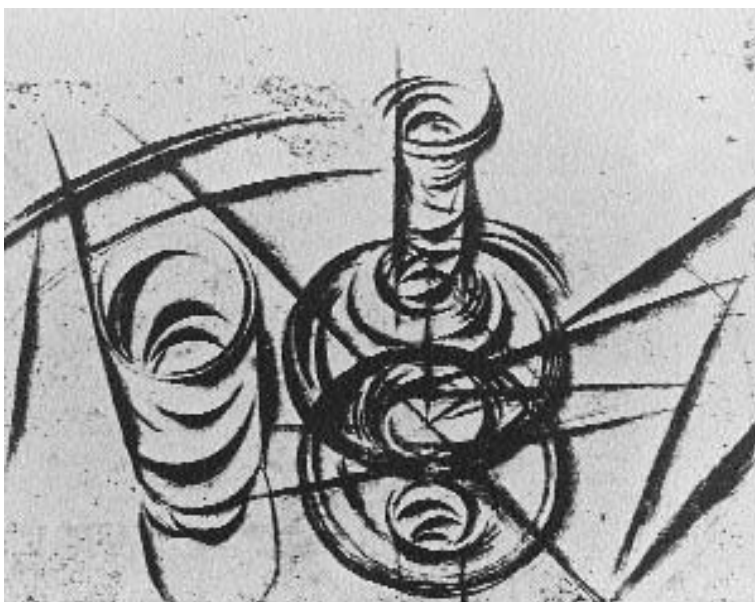
Če so *Črniče* iz 1926 derainovska slika (Pilon se je julija 1926 vrnil iz Pariza, vendar je mogoče, da je kraj naslikal še pred odhodom), pa je *Štanjel* (1925, Koper, zasebna zbirka) (sl. 25) že drugačna, mehkejša in bolj »slikovita« podoba. V Parizu je Pilon lahko videl, kako so se nekdanji fauvisti prelevili v barvne realiste (Vlaminck) in njegove poznejše popotne skice in slike iz južne Francije je kaj lahko primerjati z Dufyjevimi. Ostrina kontur in ločenost barvnih polj se zdaj umika nekakšni skupni predstavnici atmosferi, ki seveda ni impresionistična, toda prav tako se odreka kubistični stilizaciji in kristalinični strukturi krajin nove stvarnosti. Če ob Pilonov *Štanjel* postavimo Kandlto *San Gimignano* ali *Olevano* (*San Gimignano*, 1922, Deutsche Kunst und Dekoration, 1923, zv. 10) (sl. 26), je vpliv tega slikarja bolj opazen v različici *Toneta Kralja* iz leta 1928 (MG), na kar je opozoril Iztok Durjava (sl. 27), kot v Pilonovi. V *Toskanski krajini* iz leta 1929 (Velenje, Galerija Ivana Napotnika) (sl. 28) se tradicija Cézannovih pogledov na Gardanne, ki še živi v Derainovih vedutah, umakne nekemu blažjemu, likovno manj zahtevnemu načinu, ki počasi napoveduje upad umetnikove ustvarjalne moči.

Morda je bil Pilon nehote tako kritičen do slikarjev Novecenta (Narodni dnevnik, 31. decembra 1927), ker je sam zašel v ustvarjalni impasse. Seveda ni bil edini. Carlo Carrà, ki ga je Pilon cenil zaradi njegove sijajne slike *Pinijske ob morju* (1921, Lozana, zasebna zbirka), je v delih iz sredine dvajsetih let prav tako opustil strogosti in lakonično govorico iz obdobja »plastičnih kvalitet« in v krajini (*San Gaudenzio di Varallo*, 1924, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Staatsgalerie moderner Kunst) (sl. 29) oživil bolj toplo in priljudnejšo podobno ruralne pokrajine. Pilon je tako nehote kritiziral tisto, kar se je zgodilo njemu samemu. Če je prva podoba hubeljske elektrarne »primitivna« in »kubična«, je kasnejša različica (1929, Ajdovščina, Pilonova galerija) (sl. 30) francoska – v prenesenem pomenu besede, kajti zdaj je

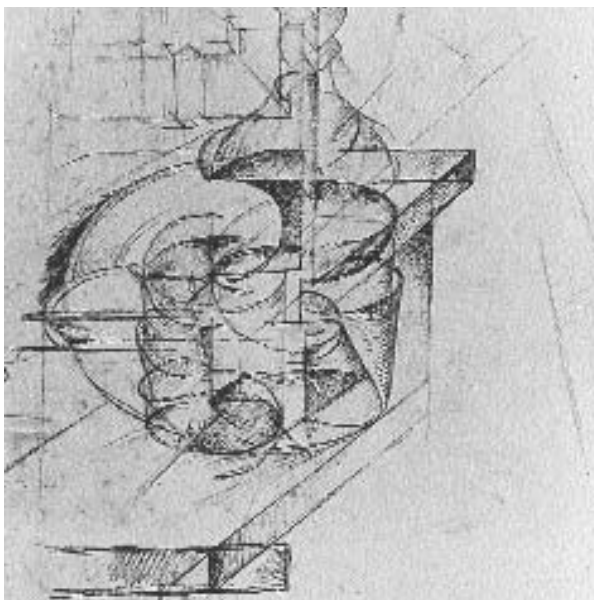
GRADIVO



31. Lojze Špacapan: *Refleksi, steklenica, kozarec*, 1923, Trst, zasebna zbirka



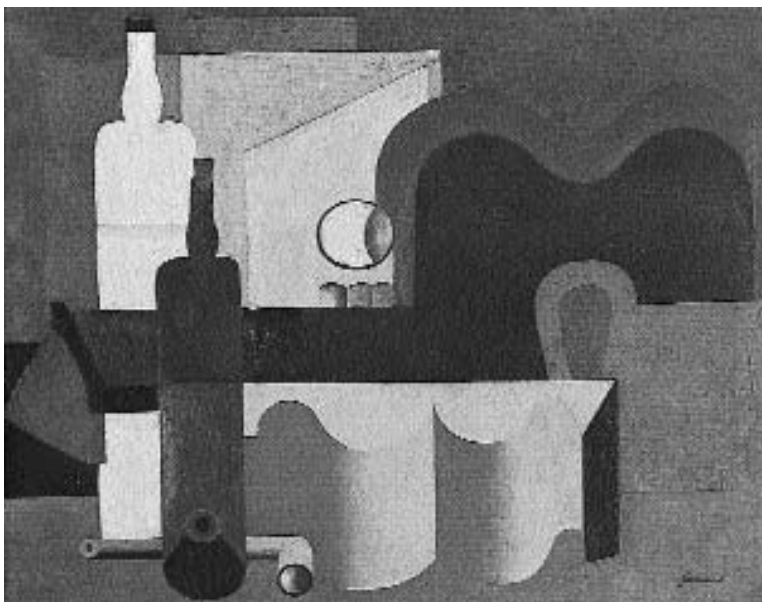
32. Lojze Špacapan: *Steklenica in kozarec*, 1923



33. Umberto Boccioni: *Razvoj steklenice v prostoru*, 1912, Milano, Castello Sforzesco



34. Avgust Černigoj: *Futurizem*, 1923, Gorica, Musei Provinciali



35. Le Corbusier: *Puristično tihožitje*, 1922, Pariz, Musée National de l'Art Moderne, Centre Georges Pompidou

razpoloženje in slikovni način, ki ga je ujel v podobah iz Cagnes-sur-Mer, prenesel v vipavsko dolino. In enako velja za odnos med podobo Štanjela in dosti bolj brezimno toskansko pokrajino.

## V.

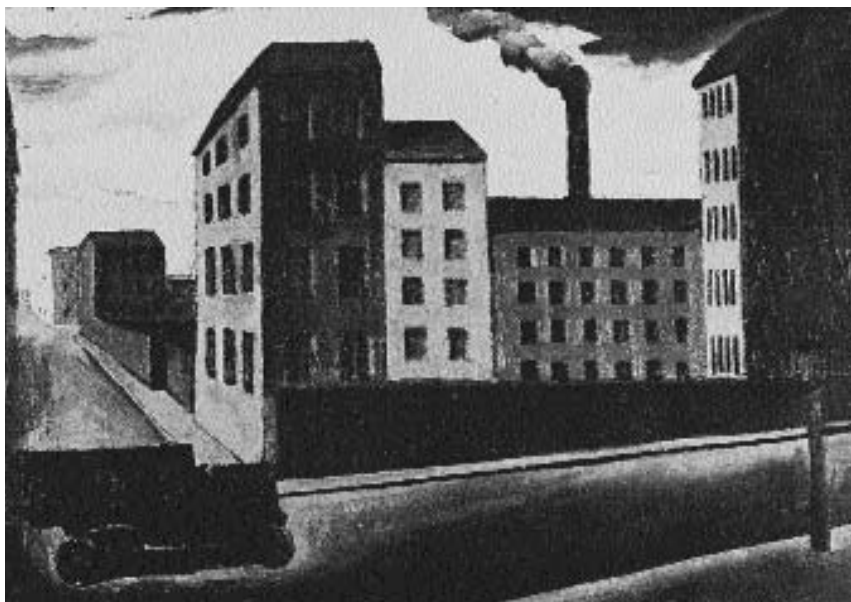
Pilon se nikoli ni štel za avantgardista. Prav ob njegovem opusu je mogoče postaviti za umetnost 20. stoletja pomemben razloček med avantgardo in modernizmom, kar je bilo pred leti tema številnih nasprotujočih si razprav, ki pa so se sčasoma unesle. Pilonovo delo je povsem modernistično. Njegov realizem se po ontološki in psihološki legi neznansko razlikuje od Ažbetovega, še bolj kot velja za münchenške slikarje, ki so bili, tako kot Kanoldt, biografsko povezani z Deutschrämerji. Vsi realizmi 20. stoletja, tudi Pilonov, so na poseben način manipulirani, predelani, so snov metafor in metamorfoz. Od tod tudi upravičeni nazivi: magični realizem, nova stvarnost, nadrealizem, barvni ali poetični realizem.

Leta 1923 je v pismu Mesesnelu (11. aprila) neusmiljeno ironiziral goriški »semi-futurizem«, Dobidu pa je pozno, 9. januarja 1928, takole označil vabilo na »sotrudništvo« pri avantgardni reviji TANK:

»To je konglomerat vseh mogočih tendenc, mnoge si nasprotujejo in so strašno stare in akademične, le siloma prepleskane; so pa tudi bistveno bolj lokalnega značaja in ne prinašajo bogve kakšen plus v mednarodno kulturno delo. Ne vem, v koliko spadam v moto prve strani (reproduciran je bil njegov akt), ker nimam tiste zaslepljenosti, s katero se izvrši vsaka mladostna gesta. V tem oziru pa mi ugaja Černigojeva samozavest, četudi je to le dogmatično.«

Pilon je skoraj praviloma uvrščen med slovenske avantgardiste, toda njegovo tozadevno držo je zaznati le v podrobnostih. V Tihožitju s hruško je poleg očitnih cézannističnih prijemov viden droben detajl: skozi kozarec se zunanji rob mize zamakne in ta nenavadna paralaksa nas napoti k primerjavam. Leta 1923 je Špacapan naredil risbo, ki ima zdaj naslov *Refleksi, steklenica in kozarci* (1923, Trst, zasebna zbirka) (sl. 31). V tem času je nastala tudi študijska risba futuristične mizanscene podobnega formata in vsebina (sl. 32). Špacapan je očitni nadaljevalec Boccionijevih risarskih študij *Razvoja steklenice v prostoru* iz leta 1912 (Milano, Castello Sforzesco) (sl. 33). Špacapan razmišlja analitično, toda tudi plastično: optični podatki, prosojnost predmetov in pogledi, ki si sledijo od zgoraj navzdol do internih pogledov v gibanje predmetov v fiktivnem prostoru (fiktivnem zato, ker je laboratorijsko prosojen), se – nasprotno – pri Pilonu ohranijo samo še kot optična, v bistvu cézannovska lekcija iz slikovne iluzije. Kar je pri Špacapanu in pri Černigojevem *Futurizmu*, 1923 (Gorica, Musei Provinciali) (sl. 34), analitična, toda tudi adeptska poteza, pri Pilonu, modernistu, preprosto ne more doživeti likovnega, predstavnega, formalnega razvoja. Za Piona so stvari tako prezentne, da jih ni mogoče futurizirati. Njegovo slikovno polje je moderno, pri tem pa čutno in taktilno. V njem ni mogoče eksperimentirati z razkrojem predmetnih kontur in lokalne barve. Slikovne predmete bi bilo sicer mogoče stopnjevati do metafizične potencirane prezence, toda ni jih mogoče razbliniti v prosojnost in risarske plane, ker so zasidrani v slikarjevi zemeljski, fizični in eksistencialni predstavnosti. Pilon je bil sposoben vzpostaviti like, gestalte, kakršne najdemo tudi v francoskem slikarstvu zgodnjih dvajsetih let. V velikem tihožitju iz leta 1923 je steklenica na levi ne-

GRADIVO



36. Mario Sironi: *Urbani pejzaž*, 1920, Milano, zasebna zbirka



37. Veno Pilon: *Kovačeva žaga*, 1923, Koper, zasebna zbirka

kakšen avtonomen lik. Toda nikakor ne na način hipostazije: Le Corbusier (1922, Pariz, MNAM) (sl. 35) oblikuje svoje tihožitje z racionalističnimi postopki, v katerih stereometrična telesa v vsej geometrični, racionalni obliki polagoma najdejo svojo čisto likovno formo. Iz abstraktnih entitet se tihožitje postopno hipostazira kot konstruktivna, geometrično sijajna kompozicija, ki skoraj nič ne pove o čutni danosti predmetov tihožitja: razodeva pa racionalistično logiko, *esprit nouveau* francoskega likovnega razmišljanja dvajsetih let. Pilonu so bile takšne ideje tuje, pretirane in predaleč in njegov cézannovski tip stilizacije pokaže, do kod je segla njegova modernistična miselnost. Ne gre le za dvom o avantgardistični dekonstrukciji predmetnosti, tudi postopek je različen. Pilon napreduje od predmeta k liku, Le Corbusier od ideje k naslikanemu liku. Ontologija Le Corbusierovih predmetov je popolnoma drugačna od Pilonove. Pilonova ontologija je »realistična«. Začne z vidnim, taktilnim predmetom, steklenico terana in jo polagoma stilizira v fizični gestalt. Le Corbusier pa začne s konceptom, ki ga nato privede v realnost slikovnih predstav. Njegovo tihožitje je v ontološkem smislu »abstraktno«, Pilonovo pa »likovno«; toda realistično. V tem se Pilon tudi razlikuje od mnogih slikarjev tihožitij nove stvarnosti. Kot vsi iz njegove generacije je tudi on videl Kanoldtovo *Veliko tihožitje* iz leta 1922 (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Kanoldt s pomočjo neosebne svetlobe, ki ni naravna in fizična, prestavi običajne predmete v neko novo ontološko prezenco, ki sicer ni metafizična zaradi stvari, ampak zaradi »odmaknjenosti«, zaradi »steklene« slikovne površine, ki zapira dostop do njih. Noben pogled se ne more čutno dotakniti Kanoldtovih predmetov, zato se spremenijo v stvari. Pilonovo Tihožitje pa ohranja toplo, čutno atmosfero predmetov, reproducira čutno veselje in užitek gledalca, mu daruje taktilno, olfaktorično in optično kvaliteto estetskega užitka. V tem je Pilon močan in – brez sprenevedanja – tudi resničen slikar modernist.

## VI.

Splošne tendence časa in umetnikove intencije, izvirnost in kontekst, vplivi in iskanja – kot bi se celotna problematika modernističnega umetnika zgostila ob Pilonovem imenu in delu. Številni problemi evropske umetnosti najdejo odprto pot v Pilonovo ustvarjanje: uve-

ljavitev nostalgičnega, toda v tem primeru afirmativnega ruralizma in regionalizma. Magično izkustvo predmetnosti, ki se utemeljuje v konkretnih čutnih in stilnih prvinah umetnikovih najbolj osebnih nagibov, ga hkrati povezujejo s prevladujočimi trendi, pa tudi razlikujejo od njih. Pilon si skozi osebno skušnjo išče poti do celovitega izraza. Pri tem doživlja podobno usodo in ustvarjalne preobrate kot marsikateri vzornik (npr. Carrà). In vendar: ko se v Parizu sreča z neposrednimi vzori, se zdi, kot da ga je ta svet tudi umetniško strl. Dvajseta leta ostajajo tako vrhunec, ki ga pozneje ni več dosegel. Zavedel se je dragocenosti osebne ustvarjalne izkušnje, zavedel se je pomena, ki ga ima intuicija in izraz ter forma, ki izhajajo iz doživljenosti motiva in njegove upodobitve.

Ni bil slikar alegoričnega nagovora in svoje *Čipkarice* ob vsej prihoanalitski substanci ne bi mogel spremeniti v Sironijevo *Luxurio*, ki se povrh vsega zgleduje pri Giorgioneju (*Nudo con lo specchio*, 1923–24, zasebna zbirka). Toda njegov izjemni občutek za krajino je enakovreden Sironiju (pri čemer velja v tem primeru obiti Sironijevo kritiko »primitivov«). Po letu 1920 sta se oba slikarja odločala za močno, fizično in na poseben način monumentalno slikarstvo: Sironi v dramatičnem, dantejevskem upodabljanju primestnih krajin (*Urbani pejzaž*, 1920, Milano, zasebna zbirka) (sl. 36), Pilon pa v globoko doživljenem ruralnem okolju Vipavske (*Kovačeva žaga*, 1923, Koper, zasebna zbirka) (sl. 37). Sironijeve slike so včasih samo izrazi iz neke večje, morda skoraj panoramske predstave o grozeči monumentalnosti industrijskega okolja. Pilonove slike iz Vipavske doline pa vzpostavljajo svojevrstno dialektiko med konkretnim motivom, njegovo robustno in slikovno doživljeno podobo ter duhom časa in kraja. Pilon se je zavedal svoje posebnosti. Slutil je, da je tisto, kar ga razlikuje od evropskega slikarstva, njegova popolna predanost lastnim motivom. Toda kot redkokdo med našimi umetniki je tudi vedel, da si je za to resnico moral izboriti likovna sredstva, ki so v svojem bistvu globoko evropska in moderna.

*Besedilo mojega nastopa na simpoziju o Pilonu oktobra 1996 v Ajdovščini je doživelo številne spremembe. Pilonovo razmerje do pariške šole bo predmet posebne raziskave. Zahvaljujem se dr. Irene Mislej za pomoč in sugestije, še posebej pa za to, da sem lahko uporabil umetnikovo osebno gradivo, ki ga hrani Pilonova galerija v Ajdovščini.*