

pa ji oporekati tistih notranjih vrednot, ki nam odkrivajo resnično pesnikovo prisotnost in v katerih odmeva globoka slovenska resnica — ne da bi jo reševali, ampak da bi jo vsaj spoznali — in v katerih raste naša beseda, seveda s posebnim poudarkom, da gre za naše zamejstvo.

France Pibernik

LIKOVNA UMETNOST

SLIKARSTVO VENA PILONA. Z obširno retrospektivo del slovenskega slikarja Vena Pilona, ki je predstavila antologijo njegovega opusa od leta 1916 dalje, se pravi, še preden se je formalno pričel izobraževati v Pragi, je bila odprta nova stran v zgodovini domače likovne umetnosti. Stran, ki smo jo pričeli obračati zavestno šele pred dvanajstimi leti (Pilonova razstava grafike in risbe leta 1954 v ljubljanski Moderni galeriji) in ki ni dala slutiti, kaj je mogoče še odkriti. Dejstvo je namreč, da smo Pilonovo navzočnost čutili doma, pa vendar samo v reprezentančnih sestavih (večinoma grafike), toda nikoli ni stal pred nami umetnik sam — v svoji celovitosti, v tisti umetniški elementarnosti, ki se pač pojavi pri tem zdaj, pri drugem kasneje. Danes je torej njegova podoba popolna — skrbno prebrana in razstavljena, s tehtno študijo, bogato biografijo in bibliografijo kustodinje Ljerke Menaščejeve, v smiselno ilustriranem in opremljenem katalogu (ing. arh. Brumen) — res pravi, sicer drobn, toda vsebinsko polni monografiji.

Akvareli, olja, pastela, plastika — del njih predstavlja torej (poleg že omenjenega in seveda neizogibnega grafičnega opusa) specifični likovni fenomen, bolje rečeno, specifično obliko za Evropo nekoč tako tradicionalnega izraza, kot je bil ekspresionizem, ki pa je pri nas v svojem času imel manj pomembno vlogo, kot bi jo moral, se pravi v primerjavi s tem, da je bil kasneje neizogibni sestavni del novih tokov, ki so jim mladi rodovi, tudi naših umetnikov tako radi prisluhnili. Se pravi, da gre v Pilonovem primeru ne le za (žal, preveč običajni) dolg ob slikarjevi sedemdesetletnici, ko se mu je treba obdolžiti z večjo retrospektivo, temveč dejansko za ovrednotenje Pilonovega najplodnejšega in najpomembnejšega obdobja.

Zanj v prid govori več dejstev, ki jih niza Pilonova biografija drugega za drugim: to je študij v Pragi, Firencah in na Dunaju, družba doma s slikarjema Spazzapanom, Čargom, skladateljem Kogojem in drugimi kulturnimi delavci na Primorskem v dvajsetih in petindvajsetih letih — se pravi neposredni stiki z napredno (v dobesednem pomenu v primerjavi s slovenskim »ozračjem«) soseščino, prek katere so vdirali kubistični, ekspresionistični vtrovi. Pilon se je torej s temi umetnostnimi tokovi spoznal oziroma, kar je važnejše za umetnika, čigar cilj je oblikovati v okviru možnosti svojo fiziognomijo, dojel njihovo umetniško poslanstvo, njihovo resnico. »Slika mora imeti trajno naravo in vsebino, slika naj bo trajna interpretacija resničnosti, gostota, red (jasnost oblik) in izraz (čistost občutja) v sliki« — poleg teh misli, jasnih manifestativnih izjav ob prelomu v prvem desetletju, tako pomembnem za razvoj moderne umetnosti, in realiziranje le-teh v nadaljnjih letih, do deklarativnih Matissovih (»točnost ni resničnost«) in kasnejših Marcovih (»slikati je treba notranjo, duševno plat narave«) besed se v notranje logičnem zaporedju vrstijo Pilonova dela skoraj brez izjeme od 1921 do 1925 leta, torej do odhoda v Pariz. Po motivih jih je še mogoče ločiti v krajine, tihožitja

in portrete družinskih članov in prijateljev, po temi pa pravzaprav več ne: to so vsi, če se izrazim na kratko, *psihološki portreti* — in sicer enkrat zadržane poetičnosti in dramatičnosti hkrati, prikrite in razpete med sinje modrim nebom in mehko jesensko rjavino primorskih tal, sredi katerih določa razmerje siva, kamenita vertikala (Cerkev v Logu pri Vipavi, Ajdovščina, Cesta), drugič vedno navzočih, vsakdanjih, neizogibnih življenjskih stvari sredi človeškega okolja (Kruh, Tihožitje s hruško in litrom, Tihožitje s svečnikom) ali pa portreti z intenzivno poudarjenimi, značilnimi anatomskimi oblikami, ki jim slikar z razvrstitvijo v prostoru (trup, glava, roke), v sintetičnem procesu torej, podeli notranje in zunanje, fizično bivanje hkrati (vrsta portretov, med njimi najpomembnejši slikarja Spazzapana, skladatelja Kogoja, očeta, Rusinje, Milke, Juste, Ajdovskih meščanov pri kvartanju).

Po letu 1925 vodi Piona pot v Pariz — kot da bi jo napovedalo po vrsti pet podob, predstavitev njegove ožje domovine (Ajdovščine, Pogled čez most, Pomladi pod Čavnom, Črniče, Štanjel), kjer so plastični kubusi sicer večinoma še ostali, izginja pa njihova prava funkcija, njihov »duh«, ki ne določa več tvornih medsebojnih razmerij; le-tem tudi ni več v pomoč barvna lestvica, sedaj nasičena s toplimi, intenzivnimi toni, ki prevladajo torej nad trdno risbo. Vse to, pravzaprav še več, je zahteval od umetnika Pariz sam, ambient, v katerem je pričel živeti in delovati. Isto, 1926. leto pomeni za Piona nemirno iskanje enakih ali vsaj podobnih sovrstnikov: predaja se vplivanju umerjenega, (če ne tudi) formalističnega kubističnega nauka A. Lotha, ob katerem pridobi njegova anatomija na videz sicer novo, formalno širino, izgubi pa hkratno notranje človeško karakterizacijo (Manja), ki je neke vrste poenotenje, tipizacija ne more nadomestiti, vsaj Pionu ne. Formalizem fauvistične palete, primitivne umetnosti (Motiv iz Benetk, Ponte Rialto, Ponte Vecchio) in modiglianijevska oblikovna formulacija so bili v štiridesetih letih nadaljnji Pionovi spremljevalci, v katerih je šele ob reminiscenci na svojo polpreteklost našel tvorne vodnike, (Pavla, Moja mati, Most na Seini, Sv. Križ na Vipavskem).

Zadnji čas (po letu 1950) pa pomeni transpozicijo bežnih zapisov lahkoinega miljeja, vele mestnega vrveža, tako imenovanih montparnaških refleksov, v navidezno novo, intenzivno obarvano figurativnost. Osamljena, toda odlična plastika iz leta 1925 (Ivan Cankar), ki na razstavi sicer dopolnjuje ta najnovejši del Pionovega širokega slikarskega opusa, pa nas lahko samo znova opozarja na minula, toda trdna in samosvoja Pionova umetniška leta.

Aleksander Bassin

LOBODA IN TRSTENJAK. V valorizaciji modernega slovenskega likovnega izraza sta Moderna galerija v Ljubljani in Umetnostna galerija v Mariboru posegli po dveh umetnikih, po kiparju *Petru Lobodi* in slikarju *Anteju Trstenjaku*, ki ju sicer družijo ista rojstna letnica — leto 1894, medtem ko ju je čas njunega ustvarjalnega dela pripeljal v bistvu vsak sebi. Prvi kot drugi sta pač imela različne možnosti neposrednega kontakta z najbolj živimi, najbolj izrazitimi tokovi tistega časa v okolju, kjer sta se šolala oziroma ustvarjala. Njun opus — ne glede na kvantiteto — sta ponoven in nazoren dokaz, koliko je na naše umetnike lahko vplivalo aktivno in tvorno tuje okolje, medtem ko je vladalo doma še živo zanimanje za (v evropskem merilu že zapozneli) impresionizem. Odmevi fin dè siècle in po prvi svetovni vojni uveljavljenega ekspre-