

LIKOVNA UMETNOST

VENO PILON

(Ob slikarjevi šestdesetletnici)

Na Vipavskem je letos suša pozno pritisnila, zato je dolina v jesenskem soncu bolj zelena kot druga leta. S poti na Črni vrh se nam odkriva lep pogled na Ajdovščino, ki dremlje v opoldanskem soncu, na vedno skrivnostni Križ, na Stomaže, na polja in travnike, ki v progastem vzorcu prepletajo vso dolino, na strme gore, ki jo zaključujejo proti severu in mehke griče na jugu. Barva polj se preliva od motnozelenene do peščenorumene, redkejši so rdečerjavi pasovi že zoranih njiv ali živozelena polja detelje in modrozelenega zelja. Toda te redke žive barve so kot oranžni kamenčki ravenskih mozaikov opazni le tistemu, ki skuša razčleniti celotno barvno kompozicijo, in neopazni pogledu, ki objame vso dolino. Utopljuje se v prevladujoči umazani zeleni barvi in ustvarjajo neomejeno bogastvo njenih odtenkov. Sivina omiljuje vse, kar bi učinkovalo preživo ali grobo. Sivo kraško kamenje obrobja travnike, se meša v rdečkasto barvo novih streh, požira temno zelenje borovcev, dokler visoko pod vrhom Nanosa, Otlice in Čavna ne zavzame vsega severnega obzorja. Sončna modrina neba bledi proti zahodu in se preliva v zelenkasto rumene proge tam, kjer leži za modrikastimi griči morje. Obrisi so čisti, kot z nožem zarezani.

V Ajdovščini se je pred šestdesetimi leti rodil slikar Veno Pilon. Zunanja podoba doline se v tem kratkem razdobju pač ni mnogo izpremenila. Tedaj se ni valil črni dim iz ajdovskih tovarn, cesta proti Vipavi je bila bela in ne siva asfaltna, kot je danes, hiš je bilo manj in bolj sive so bile. Tudi črna silhueta starke, ki se vzpenja po cesti, je še iz starih časov. Dolgo, črno krilo, ki ji opleta okoli nog, nerodni čevlji, naporno zibajoča se hoja in desnica, ki včasih čudno zakrili, jo delajo podobno Pilonovim portretom iz prvih povojnih let. »Dober dan,« voščili in tudi ta pozdrav neznanca neznancu je preteklost prav kot črnina, v katero so se oblačile žene, in duri, ki jih niso nikoli zaklepali, in revščina in še marsikaj.

V letih fašizma se je Primorska vsa zaprla vase, italijanska civilizacija jo je le površno oplazila, revščina je ostala, prejšnja visoka raven šolstva in gospodarstva je nevarno padla. Dolgo pričakovana osvoboditev je prinašala le počasi svoje sadove, toda sedaj so že občutni. Preobrazba, ki jo prinaša industrija, modelira ljudi prav kot pokrajino. Kaj se izplača ohranjevati od tiste nekdanje Primorske? Pravijo, da še burje ne bo več, ko bodo zrastle sedaj komaj nekaj pedi visoki borovčki. Ognjišča in črne kuhinje bomo našli v muzejih, črnino bodo nosila dekleta in žene le ob slovesnih prilikah. Lepo bi bilo, če bi nekatere lastnosti primorskega človeka, izoblikovane v stoletjih, preživele sedanji prerod: širina, družabnost in poštenost, smisel za šalo in potreba po veselju, velika odkritosrčnost in delavnost.

Vse te lastnosti združuje v sebi slikar Veno Pilon, ki nam je naslikal svojo zemljo in ljudi kot še nihče pred njim. Njemu gre hvala, da imamo v umetniški podobi ohranjene poteze Primorske, tiste poteze, ki so pogojene v času in bodo z njim izginile, in one, ki jih ne bosta ne čas ne sprememba okolja uničila, ker so izraz najglobljega, kar nosi določena ljudska skupina v sebi.

Po prvi svetovni vojni preide umetnost, na prvem mestu slikarstvo v središče zanimanja evropskega človeka. Že od renesanse dalje mu ni tolikanj pomenila. Intenzivnost slikarskega ustvarjanja se stopnjuje do tridesetih let, ko začenja upadati v deželah, kjer jo hromijo diktature, druge pa čutimo bolj izčrpavanje skrajnih možnosti določenih smeri, ki so bile nakazane že pred tem časom, kot pa uspešno ustvarjanje novih oblikovnih rešitev in postavljanje novih programov.

Vsa že pred vojno začeta gibanja žive drugo ob drugem in se često prepletajo, le abstraktna umetnost se je do krāja izoblikovala šele po prvi svetovni vojni, čeprav zasledimo njene začetke že v zadnjih predvojnih letih. Surrealizem in abstraktna umetnost sta dosegla med obema vojnama, deloma šele po drugi svetovni vojni svoja viška, toda v evropskem slikarstvu moramo hkrati ugotoviti močan porast realističnih tendenc, ki pa so se obogatile s pridobitvami skoraj vseh ostalih gibanj, posebno vpliv kubizma — njegove stroge gradnje in predmetnosti — je bil močan. Vojna je mnogim približala zemljo, naravo, svet predmetov in ljudi. Ko je bilo življenje ogroženo, so odkrili njegovo vrednost v tem, kar je v njem primarnega, najbolj vsakdanje človeškega. Tako so postali zopet pokrajina, človeško telo in vsak še tako neznan predmet vir vedno novih, svežih inspiracij. Umetnik je skušal v umetnini vso svežino čustva ohraniti in ni bil več kot v preteklosti vezan s strogimi predpisi oblikovanja plastičnosti in prostora; revolucije v slikarstvu so mu dale v roke mnogo prožnejša sredstva. Pa naj bo sedaj realizem poetičen, ekspresionističen, magičen ali socialističen, prihodnost bo realistične tendence, ki jim je bistvena spoznavnost predmeta, gotovo povezala v močan tok evropskega slikarstva in skušala ohraniti nekatere pridobitve evropskega duha iz anikonskega vala, ki je zajel svet.

Slovensko slikarstvo je z rahlim časovnim zaostankom v tem razvoju sodelovalo in v večji ali manjši meri odmevalo v njem različne smeri evropskega slikarstva, in to bolj severnega kot francosko-italijanskega. Takoj v prvih povojnih letih je doživelo nagel razmah, tako da je bil tedaj položaj slovenskega slikarja v odnosu do občinstva neprimerno lažji kot po letu 1900. Vendar bi ne mogli reči, da je postala likovna umetnost ali celo moderno slikarstvo slovenskemu izobraženstvu resnična potreba in da bi izobraženstvo v zameno nudilo umetniku ugodne pogoje za razvoj, tako materialni kot duhovni.

Stik s tujino je bil hitro vzpostavljen in vsaj v prvih letih močan, saj so ga šele v začetku tridesetih let začele vse bolj zavirati težke ekonomske razmere, v katerih so se znašli slovenski umetniki. V prvih povojnih letih pa najdemo vse že pred vojno aktivne umetnike in skupine v polnem razmahu. Impresionisti so izgubili Groharja, toda čeprav so jih mladi že napadali, je njih ugled pri občinstvu stalno rasel in njihovi bodoči nasprotniki so še preživljali krajšo ali daljšo dobo impresionističnega gledanja na svet. Impresionisti pa so bili prav kot »Vesnani« v glavnem formirani že pred vojno in jih štiri leta svetovne vojne v umetniškem razvoju niso več bistveno izpremenila, zato bo nadaljnji razvoj slovenskega impresionizma bolj odvisen od celotnega gibanja zahodnoevropske umetnosti kot direktno pogojen v težkih pretresih vojne. Ivan Vavpotič je značilen primer umetnika, ki je v svojem delu obravnaval celo vojne motive, pa zaradi formalne dodelanosti svojega stila tej popolnoma novi motiviki ni našel ustrezajočega likovnega izraza.

Fran Tratnik je redka osebnost med umetniki, ki so se uveljavili že pred vojno in v svojem delu s tenkim posluhom zabeležili bližajoči se potres. Res je, da so bila v Pragi in Münchenu socialno-politična nasprotja nakazana ostreje kot v slovenski sredini, toda skoraj vsi naši umetniki so pred vojno veliko potovali v tuja mesta. Tratnikova grafika, ki je že uveljavila ekspresionistično linijo, je močno čustveno poudarjena — kar je pripisati odmevom pri nas neizživete romantike — zaradi tega je njen akcijski radij večji, njena neposredno socialno kritična udarnost pa šibkejša. Njegovo oljnato slikarstvo predstavlja most med impresionizmom in ekspresionizmom, ki bo skupinsko nastopil šele po vojni.

Oba samostojna G. A. Kos in Božidar Jakac, sodobnika Pilon, razodevata v svojem zgodnjem delu prvine impresionizma, ki se jim bo pridružil le deloma ekspresionistični prijem; toda brezkompromisna formalna dognanost prvega in pred naravo vedno znova očarano srce drugega sta jim pomagala, da sta ohranila svoj svet umetnosti skoraj v celoti neprizadet od novih razkrajajočih spoznanj, ki jih je prinesla vojna.

Oba brata Kralja sta v letih od 1922 naprej uvajala pri nas preko Prage in Dunaja prevzete in omiljene oblike severnega ekspresionizma. Pri obeh so nastale najčistejše realizacije še neizraženih aspektov slovenskega življenja v prvem desetletju po nastopu. Označuje pa ju močna čustvenost, posebno v religioznih delih do skrajnosti nategnjena, ki jemlje včasih celo stvarnim motivom njih življenjsko pristnost, tako da učinkujejo izumetničeno. Preprostejši odnos, liričen, skoraj bolj realističen kot ekspresionističen, razen v nekaterih zelo zgodnjih delih, srečamo pri obeh bratih Vidmarjih, ki dopolnjujeta ob Pilonu število po prvi svetovni vojni nastopajoče mlade generacije, ki zaradi vojne ni več najmlajša in ustvarja naglo zrela dela, saj so ji za petami že novi »mladi«.

Med temi vrstniki — mnogih nismo našeli, tudi prijateljstva s književniki in glasbeniki so bila važna — in ob takih konstelaciji evropske umetnosti je nastopil Veno Pilon pot slovenskega umetnika. Pričujoči pogled na njegovo delo in na njegov prispevek slovenski umetnosti ne more biti več kot skica v nekaj grobih, poudarjenih potezah.

Pilon je že na goriški realki vzbujal občudovanje znancev z odličnimi risbami in slikami goriške in domače, vipavske okolice. Vojna te aktivnosti ni popolnoma prekinila, in ker ni bilo ne olja ne platna, je nadaljeval v akvarelu. Sveži realizem akvarela, ki nam predstavlja dekle in fanta pri risanju na obrežju reke in nosi letnico 1918, ga uvršča v tradicijo Karringerjevih in Šubičevih akvarelov. Poleg šolske realistične osnove srečamo pri oljih že sledi impresionističnega vpliva.

V vojni zamujeno skuša Pilon nadomestiti; Praga, Firence, Dunaj, mu nudijo glavno strokovno izobrazbo. Tisti kritični trenutek ali leto, ki loči dobro šolsko delo od samostojnega umetniškega dela, leži v letu 1921. Skok je presenetljivo velik kljub kvaliteti mladostnih del, ki kažejo nesporen talent. Grafika, ki se je bomô pozneje dotaknili, mu je bila trda šola napredka. Tudi olja iz prehodnih let bi nam lahko enako verno pokazala razvoj, če bi jih usoda in preveč kritični avtor ne bila tako zelo razredčila. Snovno lahko razdelimo delo v tri velike skupine: v tihožitja, v portrete in v pokrajine, ne da bi imela katera teh skupin časovno prednost. Prehod iz realističnega sli-

karstva, pomešanega z impresionističnimi prijemi, v smer ekspresionizma se je izvršil v letih 1921 in 1922.

Dve tihožitji z letnico 1922 dobro ponazarjata ta prehod. »Tihožitje s steklenico in svečnikom« ima v svetlem ozadju celo skalo nežnih rožnatih in zelenkastih odseviv. Tudi oba predmeta, steklenica in svečnik, sta v barvah skrbno modelirana, poteza pa ohranja pri tem nekaj svoje impresionistične izrazitosti, ki jo bo kmalu izgubila. »Tihožitje s hruško« iz tistega leta je že mnogo strožje, slikar se je odrekel čaru toplejših barv, postale so hladne, trdo uglasene, le skromni dodatek že ekspresivnejšemu, poenostavljenemu obrisu. Pilon ni nikoli iskal skrajnih meja severnega ekspresionizma in je pri vsej zahtevani linearnosti ohranil tudi plastičnost predmeta, ki se ji kot močno mediteransko čuteči slikar ni mogel nikoli odreči. Zato je tihožitje s hruško bližje kubizmu v njegovi poznejši obliki, ko predmet ni več razstavljen in njegovi deli samovoljno sestavljeni, temveč se mnogi sopotniki kubizma zadovoljijo s poenostavitvijo predmeta. Po impresionističnem razdajajočem se razkošju nastopa sedaj čas asketske strogosti: predmet je podan v svoji vsakdanji obliki, ne sončna svetloba ne odsevi ga ne krasijo več, ima svojo čisto navadno lokalno barvo in prostor, ki je vanj postavljen, je tako gol, da je komaj še resničen.

Portreti sestavljajo najpomembnejšo skupino Pilonovega slikarstva. Portretirani prijatelji in sorodniki, akti, modeli in figure z nekaterih redkih kompozicij, vsi ti ljudje najdejo v Pilonu pozornega opazovalca, ki njihove enkratne, svojske osebnosti ni žrtvoval takemu ali drugačnemu likovnemu problemu, temveč je skušal z izborom najprimernejših sredstev odkriti in poudariti njih individualnost. Pilon svojim upodobljencem ni nikoli laskal, niti ni skušal ustvariti kakršno koli lepoto mimo resničnosti. Vsak impresionistični portret je bolj simfonija barv kot upodobitev te ali one določene osebnosti, mnogi ekspresionistični portreti pa z močnim dramatičnim, patetičnim elementom upodobljenca dvigajo nad vsakdanjo resničnost. Tudi s pretiravanji in deformacijami dosežamo grozotnost in mogočnost, kot dosežamo s kompozicijo monumentalnost in s čustvom mehko barv tisto tako cenjeno lepoto, ki je Pilon, neroden in stvaren, kot kmet v zadregi pred vsako obliko, ki se mu zdi izpreminjanje resničnosti, ni nikoli iskal. Saj sam vedno znova poudarja plastično, otipljivo življenje nasproti vsemu, kar ga omejuje. Spособnost, videti ljudi in sebe v resnični vrednosti, kolikor je to mogoče, se je pri Pilonu razvila v veliko samokritičnost, kar je med ustvarjalci dovolj redko in je Pilonu samemu postavljalo težke zapreke na njegovi umetniški poti. Saj je umetnik, kadar ustvarja, vedno sam in nima nikogar, ki bi mogel biti o tem, kar ustvarja novega, absolutno trden sodnik. Zato je tako zelo izpostavljen, vedno znova se mora hrabriti z vero vase, z rahlim nimbom, ki si ga je ustvaril sam ali mu ga je dala okolica, da se tako izvleče iz trenutkov negotovosti ali let nemirnega iskanja. Vselej so številnejši tisti, ki jim tiči nezaupanje vedno za vratom, pa čeprav trdno verujejo v svoje poslanstvo — naj bodo veliki kot Cézanne ali nešteti nepoznani — kot tisti, ki o pravilnosti svoje poti in vrednosti svojega dela niso nikoli podvomili. Pilon pravi sam: »Tedad pred leti sem namenoma obmolknul, ker sem zdvomil nad samim seboj, kakor tudi nad okoljem, v katerem sem živel.«¹ Na drugem

¹ Slov. poročevalec št. 229/1954.

mestu pa pripominja: »Upam, da se bo nekaj mojih mladostnih del vsled njihove notranje vrednosti kljub vsemu vzdržalo tudi v bodočnosti.«² Med temi deli pa je nekaj odličnih portretov.

Portret imenovan »Milka«, je značilen za leto 1923, čeprav imamo starejša dela v olju, med katerimi je posebno »Žena pred zrcalom« prav kot že omenjeno tihožitje s svečnikom in steklenico primer dela iz časa študija in iskanja, ki še ni izčiščeno, čeprav je Pilonov prijem že močan. »Milka« je tradicionalen portret, skoraj renesančen vtis dela, čeprav je Pilon našel novo variacijo na star motiv. Monotonost ozadja omiljujejo okno z zaveso in lonček z rastlino, ženska figura sedi pred nami v tričetrtinskem profilu, naslikana do kolen, z rokami v naročju, monumentalna v skoraj tesnem okviru. Njena temna obleka z okroglim izrezom je vrečasto preprosta, tako da se gledalčeva pozornost nujno zgosti na obrazu in rokah. Kdor pozna Primorsko, posebno njen severni del, pozna ta tip plavolasega, nekoliko težkega dekleta z gostimi črnimi obrvmi in sivimi ali modrimi očmi, Trmasti, žalostni izraz oči, ki so uprte nekam mimo gledalca, dopolnjujejo roke, dve neenaki zgarani roki, nerodnejša in groba desnica ter mehkeje počivajoča levica. Kompozicija je klasična v svoji preprostosti, barvni izbor najstrožji, vendar ustvarja z nočno modrino obleke in sinjino neba in oči nežni okvir polti in plavim lasem. Modelacija velikih, poenostavljenih volumnov je skrbna, včasih mehka, za čelo, lica, vrat in oprsje, nato zopet somarnejša in trša, celota je dovršena v skoposti uporabljenih sredstev. Poteza čopiča je zabrisana, da ostane sled slikarjeve roke najmočnejša v risbi in modelaciji.

Okoli tega portreta lahko razvrstimo lepo število ne manj uspelih del, ki dajo vsa skupaj najboljšo sliko o Pilonovem stilu pred odhodom v Pariz 1926. leta, ko naletimo v njegovem oljnatem slikarstvu na močne spremembe. Če omenimo le »Siroto«, otroško podobo, ki je poleg podobe Marija Kogoja najbolj ekspresionistična v tej skupini portretov. Ostro poenostavljeni obliki, nerodni in zelo učinkoviti, se sedaj pridružuje še barvni ekspresionizem črne obleke, bolehnega modrikastega soja na obrazu, mračnega ozadja in enega samega bolečega akcenta — rdečih ustnic. Nebogljen, plašna žalost v smešno prevelikih čevljih. Ko je naslikal Marija Kogoja, je zadel Pilon očitek, da je naslikal norca, čeprav je verno — Pilon je vedno slikal le, kar je videl in občutil — naslikal umetnika v trenutku intenzivnega doživljanja pri ustvarjanju. Trideset let, ki so minila od tedaj, je pritisnilo pečat usodne pristnosti vsemu, kar se je zdelo na sliki samovoljna umetnikova deformacija dane resničnosti. Podobe Ivana Čarga, očeta peka, ki se naslanja na vreče, Štefke Batičeve, Karle Kančeve, Walterja Bianchija in drugih predstavljajo like, oblečene večinoma v strogo črnino in opazovane s človeško toplino in nepopustljivostjo umetnika. Mladi slikar je odkrival razpoke, ki jih bo pokazalo šele življenje. Kompozicija je raznolika; ne da bi iskal originalnost, skuša slikar označiti osebnost že z držo. Prizorišča so često gola, vse razen glave in rok je malo važno. Asimetrične glave, velike, ironične ali življenja lačne črne oči in roke, nervozne, suhe roke šivilje, občutljive, dolge roke umetnika slikarja, delovne roke, preutrujene, da bi pripovedovale, — vse bogato življenje prvih povojnih let Primorske je doseglo v zelo enotnem likovnem konceptu svojsko silo. Varja Tratnikova, imenovana Rusinja, je med zadnjimi

² Venó Pilon, »Grafika in risba«, str. 18/1934.

v tej skupini, melodiozna v liniji, zasanjanih zelenih oči in izumetničeno elegantne govorice rok. Ni iz Vipavske doline. Kolorit je še vedno zelo skop. Toda Pilonu se že zdi, da je izčrpal možnosti tega portreta, išče novih poti in odhaja zopet v svet umetnosti, v Italijo in Francijo.

V tem času slika Pilon tudi pokrajine Vipavske doline. Zanj je narava po človeku oblikovana narava, in kako bi moglo biti drugače tam, kjer je boj za vsak košček obdelane zemlje tako težak. Njegova pokrajina nam prav kot njegovo tihožitje govori o človeku. Med najboljša zgodnja dela lahko štejemo »Elektrarno na Hublju«. Trdno zgrajena podoba, kjer se kubično poenostavljene zgradbe dvigajo druga za drugo v strmi breg. Preciznost brez suhoparnosti in zgoščenost oblike je skoraj geometrična, rahlo ubita barva mešanega zelenja povzdiguje umazano belino zidov, celota je polna poezije. Delo je značilno za skupino več pokrajin, nastalih do leta 1928, ki razodevajo enako voljo do trdne zgradbe slike, često s pomočjo arhitekture ali dreves, ki trdno obrobijo poglobljeni srednji prostor ali pa tvorijo same kompaktno arhitektonsko jedro — način, ki ga srečamo v modernem slikarstvu že pri nekaterih fauvistih, ko jim je cézannovski in kubistični vpliv udušil prvotno barvno vznešenost in oblikovno razpuščenost. Kolorit, pogostokrat zelo podrejen liniji, prihaja pri nekaterih delih do večje veljave — »Ajdoščina z žago«, — kjer močne kontrastne barve še poudarja rouaultovski črni rob. Odhod v Italijo in Pariz je povečal tako barvne kot ekspresionistične linearne tendence. Prva smer je značilna s svojimi ostrimi, strupenimi akordi za pokrajine »Scuola di San Marco« in »Sorrento«. Pastozna razgibana poteza čopiča vnaša nemir v enovito, jasno očitano ploskev in že napoveduje nove momente v Pilonovem slikarstvu.

To novo se je stopnjevalo od leta 1926 naprej. Nekateri pokrajine ohranjajo sicer kolorit in občutljivo stilizacijo starejše dobe, druge zopet zapadajo vedno močnejšemu vplivu barve, njenega bogastva v niansah in učinku njene materije, njeni pastoznosti. Pokrajino kot je »Most čez Seino« bi lahko imenovali primitivistično. Sicer je bil Pilon tudi doma v Ajdoščini povezan preko revij z dogajanjem v večjih umetnostnih središčih tako severa kot Italije in Francije. Toda neposredni stik z umetninami samimi je imel drugačno moč kot bolj ali manj dobra reprodukcija ali celo spomin na delo, ki ga je videl v času šolanja. Prej je bila domača zemlja tista, ki ga je držala, ki mu je dajala navdih, sedaj se ga je polastila umetnost, sodobna in starejša, in ga vabila v različne smeri. Za krajšo dobo zmaga tedaj severna ekspresionistična tendenca, najočitnejša v nekaterih pariških portretih in aktih. Ostrina karakterizacije se je še povečala, le svet nam je bolj tuj. »Modelka«, napudrana kot v 18. stoletju, s črnimi kolobarji pod očmi, prečrnimi obrvmi, preveč rdečimi usti, z obrazom, ki je izgubil svojo naravno skladnost, dekoltirana, s polnimi, medlimi rokami, je skoraj odbijajoča v svoji resničnosti. Slikar se je omejil na najbistvenejše in to z obrisom zgostil in z barvo podprl. »Tri žene v kavarni«, »Damski portret«, »Sedeči ženski akt« in še nekatera dela so neusmiljena podoba sveta, ki mu je izumetničenost postala druga narava. Kot je Pilon gledal svoje prijatelje z nesentimentalnimi očmi, tako je z enako pazljivo občutljivostjo raziskoval favno vlemesta, ki ga je začelo osvajati. Očitki o tem, da so dela, ki jih je tedaj naslikal, nasprotje lepega, so tako nepomembni ob dejstvu, da so slike rezultat njegovih spoznanj o človeku. Spočetka so te podobe barvno zelo trde, poteza je brez-

osebna, volumen in predvsem obris sta poudarjena. Šele na zadnjih delih lahko opazimo nove slikovite vrednote, bolj razgibano, izrazitejšo potezo, ki sunkoviteje modelira, uvajanje kontrastov svetlih in temnejših ploskev, obris izgublja mnogo svoje dotedanje ostrine, sekajoče se linije in kubično razdeljeno ozadje se umikata barvno nevtralni, skoraj nerazčlenjeni ploskvi. V prejšnjo ingrovsko strogost vseobvladajoče linije se vrinja nekaj mehkejšega, čustvenega, slikarja zopet osvajajo vrednote, ki jih je nekoč z veliko energijo izločil iz svojega dela.

Po letu 1928 se je Pilon stalno naselil v Parizu. Počasi izginjajo iz njegovega dela ne le motivi domače zemlje in njeni ljudje, temveč ves oblikovni prijem, s katerim je ta svet izrazil. Pokrajina »Ob Seini« se še spominja domače kraške sivine, ki ni zelo oddaljena od pariške, le da je zadnja barvitejša. Toda vsa podoba se je zmeščala, kot da se je med vodo in hiše razlil ne prav čisti pariški zrak. »Cagnes sur mer«, »Monte Carlo« so že nova dela, na katerih je sedaj občuten vpliv francoskih slikarjev. Kubične hiše v dnu so slične kraškim, celota je trdno komponirana, toda barva je bogatejša in atmosfera, ki jo ustvarja bolj pravilnost obrisov in skladnost mas kot zlivanje barv, ustvarja s toplo svetlobo že nove slikarske vrednote. Od tu ni več daleč do »Oljk«, ko se je obris zabrisal, ko je postala poteza čopiča pastozna in postanejo barvni akordi nosilci izraza.

Tudi v portretnem slikarstvu pride Pilon kmalu do te stopnje slikarskega izraza. »Polakt plavolaske« in še nekatera dela, ki zaključujejo za daljšo dobo Pilonovo oljnato slikarstvo, katerega tudi posamezna pozneje nastala dela niso več postavila v središče umetnikovega zanimanja, predstavljajo način okoli leta 1930. Obris, ki ima samostojno vrednost, je izginil, slikovita barvna modelacija sicer ustvarja vtis plastičnosti, ki se ji slikar ni odrekel in se mu slika kljub mehki nikoli impresionistično ne raztopi v ploskev. Občutljivi kolorit ni le rezultat optičnih dražljajev, temveč povezan z vsebino, z značajem upodobljenke. Na sliki vse sodeluje pri ustvarjanju vtisa plavolaske, tako da postaja upodobljeni lik že simbol vseh plavolask. Slika je pravo nasprotje »Milke« in v enaki meri dokaz umetnikove pronicljive sposobnosti, odkrivati in oblikovati človeka v umetnosti.

Pilonov opus sestavlja poleg slikarstva veliko število grafik in risb. Kot mnogim sodobnim umetnikom mu te nekoč pomožne tehnike ne pomenijo le nujno potrebne vaje ali sredstva za čim hitrejšo beleženje svojih vtisov, temveč samostojno likovno zvrst, ki ima svoje posebne naloge, svoje tehnike, svoj stil.

Socialni motivi, najpogostejše v jedkanici, pokrajine v risbi s črno kredo in portreti v zelo različnih tehnikah sestavljajo grafično zbirko zgodnje dobe. »V risbi sem iskal vsebino, z najpreprostejšimi sredstvi, brez leska, brez slučajnih efektov,«³ je zapisal sam; pri tem moramo poudariti, da je vedno upošteval zmogljivosti in specifične lastnosti vsake tehnike, da je ostajal v v mejah črno bele umetnosti in ni skušal sugerirati barve. Sistem linij, svetlobe in senc nam mora pričarati vse dramatično, pisano in zapleteno življenje. Zgodnja dela, nastala deloma še v času študija, kažejo izredno zrelost, ki jo v še zgodnejših realističnih ali impresionističnih mehkih risbah komaj

³ Veno Pilon, »Grafika in risba«, str. 17/1954.

slutimo. Vmes je Pilon doživel v Rusiji revolucijo, čeprav iz zornega kota majhnega provincialnega gnezda, po povratku je našel Primorsko odtrgano od matične zemlje, v letih študija je spoznal socialno politične boje v velikih mestih Evrope, kar je vzbudilo in usmerilo njegovo zavest prav v te probleme.

Na jedkanici »Certosa« (1920) ustvarjajo perspektivični prijemi še nekaj slikovitega, tudi obris se še išče med dvema, tremi črtami. Več jedkanic iz naslednjega leta spada med Pilonova najboljša dela. »Ponte Vecchio« bi bil v veselje Piranesiju. Hiše, ki se grmadijo nad mostom in za njim, se izgublja v mrak, le ozek pas svetlejšega obzorja jim riše mračen profil. Nič drugega kot gola resničnost, vendar vtis mučne skrivnosti, nečesa grozečega, kar čepi za črnimi pikami, ki razjedajo umazano belino zidov. Nato »Lakota«, človek, ki se je usločil kot mačka, roke, ki grabijo skledo s krompirjem, in povedo več kot nejasni obraz pod čepico, tema v ozadju, vsa luč na mizi. V tej skupini se obris šele počasi uveljavlja, večkrat ga sestavlja več črt in le na mestih, kjer ločuje svetlobo in senco, je precizen. S črtkanjem in križanjem črt doseže umetnik veliko bogastvo nians v osvetljavi in modelaciji obrazov. Arhitektonska strogost dela te grafike sorodne z latinskim jugom, kjer je umetnik prejel najpomembnejši pouk v grafiki. So nasprotno vsem skrajnim deformacijam nemškega ekspresionizma, kljubujoče tudi »ljubljan-skemu liričnemu in literarnemu pojmovanju sodobnosti«, kot pravi sam.⁴ Poenostavljena, primitivistična oblika je nastala iz potrebe, ohraniti na sliki le najbistvenejše, da bo to močnejše učinkovalo. Marsikaj, kar smo dejali o njegovem slikarstvu drži enako za grafiko in risbo. Jedkanica, ki predstavlja Marija Kogoja, ali tista, ki nam kaže avtorja samega, sta dva različna portreta; tu portret skromnega, žalostnega slikarja, kakršnega se je videl sam, tam do viška razgibane osebnosti, kakršen se mu je kazal prijatelj v trenutkih navdiha. Povsod je očitna potreba, upodobiti celega človeka, poudariti njegove najznačilnejše poteze, odkriti njegovo globino, vse tisto, po čemer se razlikuje od nerazčlenjene množice vseh ostalih.

Okoli 1925 je zavrzel umetnik še zadnje sredstvo bogatega niansiranja, svetlobo samo in z njo tudi plastičnost. Ostala je čista linija, gol obris, pa še ta hote poenostavljen, trd in okoren. »Stoječi ženski akt« in »Ribič iz Mar-seillesa« sta podobi dveh ljudi, realizirani z najskromnejšimi sredstvi, tanka črta teče preko beline papirja. Prostor je izginil, prizorišče je včasih nakazano z nekaj potezami, ki učinkujejo bolj geometrično dekorativno kot pa v smislu realističnega nakazovanja prostora. Kljub deformacijam pa pravilnost proporcij včasih ustvarja iluzijo polnega telesa. Ta najstrožja doba je bila v Pilonovem ustvarjanju le kratka; najplodnejša so bila leta 1926/27.

Risbe s črno kredo iz tega časa so mnogo bogatejše in skoraj dramatično ekspresionistične. Pokrajine v Vipavi in Ajdovščini, na katerih je drevje stalen spremljevalec arhitekture, dobro izrabljajo učinkovito črno in mehko kredo. Običajna stroga arhitektura je na teh delih omiljena z razgibanim elementom, ki ga prinaša golo drevje. Kot koščene roke sega vejevje v mnogih krivenčastih linijah preko geometrične pravilnosti arhitekture. Slike ustvarjajo razpoloženje pustih novembrskih dni, ko se vse pritaja pred prvimi sunki burje. Kot bi bila ta tehnika rojena, da ustvarja mračno poezijo Krasa.

⁴ Veno Pilon, »Grafika in risba«, str. 15/1954.

V linorezih nas Pilon ne skuša prevariti, prav jasno vidimo, da je svetloba obdelana, da je svetli obris nosilec doživetja. Mehkejši so, resničnost je v tej transpoziciji izgubila mnogo svoje trdote in se izpremenila v liričen motiv.

Omenjeni grafiki in risbam slede dela pariške dobe, iz »prečutih noči in tavanja po Montparnassu med internacionalno bohemo...« porojena.⁵ Pilonova beseda je sočna, jasna, skopa in šegava. Dejali bi, da je podobna njegovim neštetim risbam, na katerih beleži vsakodnevne vtise, ki mu jih nudi njegov mali svet velikega Pariza. To niso dela, ki bi tekmovala s starejšimi. Linija je izgubila mnogo svoje nekdanje čistosti in ostrine, postala je bogatejša, manj oglata, pridobila si je prizanesljivosti kljub ironiji in jedkosti, ki ju še včasih pokaže.

Suha igla, risbe z barvnimi svinčniki, perorisba s tušem in črnilom so tehnike, ki dovoljujejo naglo, neposredno oblikovanje danega motiva. Uspehi so sveže, dobro ujete in virtuozne podobe montparnaškega življenja, njenih umetnikov in Slovencev na obisku, clochardov in delavcev pariških predmestij. Lahka, sproščena poteza oriše figuro in predmet v najbolj skopih obrisih, se včasih ustavi na značilnih detajlih, le mimogrede nakaže prizorišče, ne potrebuje ne modelacije ne barve, je kot ekscerpt iz življenja. Zanimanje zanj je tu nadvladalo vse druge želje, celo potrebo ustvariti trajnejše vrednote. Kot da se zdi umetniku efemernost oblik, mode in peripetij pariškega življenja, življenja v tujem mestu, vredna pač minljivejših oblik in tehnik, kot jih je posvetil v prejšnjih časih svoji domači zemlji in njenim ljudem.

Umetniku pa bi delali krivico, če bi trdili, da je opustil prizadevanja, najti novim nalogam nove rešitve. Že na njegovi grafični razstavi v Ljubljani leta 1954 razstavljeni svilotiski se približujejo nefigurativni umetnosti, kar bi pomenilo za Pilonovo umetnost močan preobrat. Toda naslovi kot »Refleksi velemesta«, »Neonske luči« opozarjajo, da se umetnik ni oddaljil od doslednega izhajanja iz narave, ki mu to pot pač z najmodernejšimi sredstvi sodobne tehnike daje pobude za umetnine, kot jih do dvajsetega stoletja svetovna umetnost ni poznala in zaradi tega niso tvorile stalnega repertoarja oblik matere »Narave«.

Od tiste zgodnje risbe »Čevljarskega mostu«, še ljubeznivo šolske in natančne, nas loči sedemintrideset let dela, uspehov in razočaranj. Čim večje je postajalo mojstrstvo roke, tem več zaprek sta ji postavljala kritični duh in vznemirjeno srce. Tudi občinstvo je večkrat pokazalo popolno nerazumevanje za poštene napore, stremeče h komaj slutnemu cilju, toda sedaj je tudi to mimo. Vendar niti v preteklosti ni manjkalo Pilonu priznanja, zato naj končam z besedami pokojnega dr. Franceta Mesesnela, ki je o svojem rojaku zapisal: »Med razstavljalci bi težko našli čistejši umetniški značaj, kot je slikar Veno Pilon. Njegova težka in nekam okorno poštena narava ga je kaj zgodaj privedla na lastno pot, ki jo hodi z vedno večjo ekskluzivnostjo, dasi ga s težavo spoznavajo in je trpljenje tega umetniškega življenja ne navadno...«⁶

Špelca Čopič

⁵ Slov. poročevalec, št. 229/1954.

⁶ France Mesesnel, »Umetnost in kritika«, str. 224/1955.