

## Med Severom in Sredozemljem – nekaj razmišljanj o Venu Pilonu

---

TOMISLAV VIGNJEVIĆ

---

V obdobju po prvi svetovni vojni se je na obmejnem pasu med Slovenijo oziroma tedanjo Jugoslavijo in Italijo na področju likovne umetnosti odvijalo nekakšno so-bivanje ali bolje rečeno tekmovanje slogov, ko so različni ustvarjalci in umetniške skupine s slogom in z njim povezanim nazorom poleg umetniške poudarili tudi svojo ideološko in politično orientacijo. Tako se slogovna raznolikost umetnosti v tej regiji zagotovo navezuje tudi na raznovrstno etnično in politično pripadnost umetnikov, ki so s svojim izborom in specifičnim osebnim razvojem lastnega sloga med drugim tudi povsem jasno izpostavljali svoja politična stališča.

Tako so slovenski ustvarjalci v tej regiji, v nasprotju z italijanskim futurizmom, ki je imel tesne vezi s fašizmom, prevzeli in izpostavljali konstruktivistični slog (delovanje Avgusta Černigoja in njegovega avantgardnega kroga v Trstu) ali pa veristični slog, ki ga okvirno povezujemo z umetniškim gibanjem nove stvarnosti (»Neue Sachlichkeit«) v Nemčiji, kar je značilno za delovanje Vena Piona. Na ta način so umetniki na zahodnem robu slovenskega etničnega ozemlja jasno poudarjali in izpostavljali (poleg umetniških) tudi svoja politična in ideološka prepričanja.

Za področje ob zahodni meji v času fašizma je zatorej značilna polarizacija na konstruktivizem, ki ga je zastopal predvsem Avgust Černigoj, in njegov avantgardističen krog, ter fašizmu naklonjen futurizem v Trstu in Gorici. Černigojeve avantgardistične instalacije, kakršna je bila postavljena leta 1924 v Ljubljani, so bile značilne za njegovo estetiko, ki je črpala iz virov ruskega oziroma sovjetskega konstruktivizma ustvarjalcev, kot sta bila Aleksander Rodčenko in El Lisicki.<sup>1</sup>

Futuristično gibanje v teh obmejnih krajih je že od začetkov v letih takoj po prvi svetovni vojni poudarjalo svoj neizprosni boj za vse, kar je italijansko, kar lahko razberemo že v *Manifestu za utemeljitev futurističnega gibanja* v Julijski regiji, ki

---

<sup>1</sup> Cf. Peter KREČIČ, *Slovenski konstruktivizem in njegovi evropski okviri*, Maribor 1989.

sta ga leta 1919 objavila Mario Vucetich in Sofronio Pocarini.<sup>2</sup> Za delovanje futurističnih umetnikov na tem obmejnem območju je nadalje značilno, da se po letu 1924 še bolj poglobi ideološko razhajanje med avtorji, saj je futuristični kongres v Milanu tega leta močno poudaril skupno revolucionarno preteklost s fašističnim gibanjem in vlogo futurizma kot predhodnika fašizma, tako da postane futurizem uradna režimska umetnost. Dva izmed vidnejših umetnikov Giorgio Carmelich in Emilio Dolfi se priključita Černigojevi konstruktivistični skupini, medtem ko Bruno Sanzin ostaja na svojem bregu ter ima v naslednjem obdobju vodilno vlogo v dejavnostih futurizma v regiji oziroma na Tržaškem.<sup>3</sup>

Seveda ti različni slogovno-ideološki koncepti niso bili povsem enoznačni in niso bili vedno prevladujoči v svoji ideološki razsežnosti. Za drug, bolj modernističen, in ne avantgardističen tok v umetnosti tega časa, pri katerem se ohranjajo temeljne estetske premise modernističnega sloga barvnega realizma, predvsem pa tako imenovane »nove stvarnosti«, pa je značilno delovanje Vena Pilona. Ta izjemno samosvoj avtor je s svojim slikarstvom, kot je sam zapisal, povezoval Sredozemlje in Sever, nemški ekspresionizem in slog nove stvarnosti z italijanskimi slogovnimi in motivnimi elementi. Tovrstna motivika, v italijanski umetnosti in zgodovini zasidrani vplivi pa segajo od občudovanja trecentističnega toskanskega slikarstva do zgledovanja po sočasni skupini *valori plastici* ter poznavanja delovanja slikarja Carla Carràja in drugih sodobnikov v Italiji.<sup>4</sup>

V temelju slikarstva Vena Pilona pa je bilo njegovo specifično videnje povezovanja, sobivanja in iskanje krhkega ravnotežja znotraj formalnega nasprotja med Severom in Sredozemljem, med nemškim ekspresionizmom in novo stvarnostjo ter italijansko jasnostjo, plastičnostjo in tektonskostjo oblike. Ta dvojnost je tisti konceptualni in oblikovni okvir, ki je brez dvoma najbolj določil slogovno obzorje slikarstva tega izjemnega umetnika.

Ta najvidnejši slikar nove stvarnosti na Slovenskem je v svoji knjigi spominov z naslovom *Na robu*, ki je izšla po drugi svetovni vojni, med drugim sam opredelil to razdvojenost in zapisal: »V dunajski dobi sem spoznal Klimtovo in Schielejevo secesijo, še bolje pa ekspresionizem, ki me je vznemirjal že v Pragi. Pozneje sem v

<sup>2</sup> Bruno PASSAMANI, Dall'alcova d'acciaio al Tank ai Macchi 202. Energie futuriste e costruttiviste tra rivolta utopia e realtà alla frontiera giulia, *Frontiere d'avanguardia. Gli anni del futurismo nella Venezia Giulia* (Gorizia, Musei Provinciali, ed. Maria Masau Dan), Gorizia 1985, p. 24.

<sup>3</sup> Martina VOVK, *Avantgardna fotografija na Tržaškem*, Koper 2009 (doktorska disertacija, Univerza na Primorskem, tipkopis), pp. 181–209.

<sup>4</sup> Za ta aspekt Pilonovega ustvarjanja cf. Tomaž BREJC, Na robu poti: Pilonove krajine, *Veno Pilon. Retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2002, pp. 23, 26.

Firencah začel ceniti toskanske tre- in quattrocentiste z njihovo telesnostjo in široko formo. Tako sta se ta dva vpliva v moji glavi stepla.«<sup>5</sup> V tovrstni estetski in likovni definiciji nasprotnih polov je očitno dejstvo, da je ta antinomija pojmovana kot osnovni vzgib, skorajda kot nekakšen *genius loci* primorske regije, v kateri je vseprisotno tovrstno povezovanje, nasprotje ali pa komplementarnost Severa in Juga, Italije in Srednje Evrope.

Kontrast ali celo antinomija med umetnostjo Italije in severnjaškim ekspresionizmom je vsekakor dejstvo, ki ga je teorija in umetnostna zgodovina prve tretjine 20. stoletja še zlasti potencirano izpostavljala. Med drugim je bilo poudarjanje temeljnih značilnosti lahko tudi osnova za kontrastno izpostavljanje tipičnih form, ki so bile opredeljene kot tektonski in jasni oblikovni principi Italije ter atektonske in zapletene likovne oblike nemškega sveta.

Najznačilnejši teksti, ki so hkrati tudi eno najvplivnejših izhodišč za tovrstno opredeljevanje nacionalnih likovnih temeljnih značilnosti, so teoretske razprave in koncepti švicarskega umetnostnega zgodovinarja Heinricha Wölfflina, predvsem njegova izjemno odmevna knjiga *Italien und das deutsche Formgefühl*, ki je prvič izšla leta 1922 in nato v razširjeni in dopolnjeni obliki še leta 1931.<sup>6</sup>

V tem delu je skušal Wölfflin natančno opredeliti dihotomijo med Italijo in nemškim občutenjem forme ter med drugim analiziral temeljne opozicije med obema. Tako je med drugimi teorijami v tej izjemno vplivni knjigi tudi zapisal, da: »Italijani uživajo v razvidni jasnosti s skorajda čutnim ugodjem, odsotnost te jasnosti v umetnosti Severa pa je vedno obsojana kot neznosna.«<sup>7</sup> V teh opredelitvah se zrcali polarizacija med formalnima govoricama sredozemskega in severnjaškega pola evropske umetnosti. Ta dualnost je v tako izostreni obliki značilna za tedanjo refleksijo temeljnih značilnosti likovne umetnosti v zgodnjem novem veku v Evropi.

Tako Pilonova terminologija o »široki formi« in »telesnosti« italijanske umetnosti ponavlja teoretske opredelitve specifičnih in značilnih form v določenem umetnostnem miljeju, bodisi v Italiji ali na Severu. Pri tovrstni delitvi gre predvsem za temeljno polarno, dvojno delitev na posamezne tipične značilnosti Severa ali Italije, kakršno je še najbolj konsekvntno vzpostavil prav Heinrich Wölfflin. Njegovi teoretski prispevki so bili med najvplivnejšimi teoretskimi temelji za razmišljanja in refleksijo sloga znotraj okvira etničnih specifik in dveh specifičnih oblikovnih konceptov v umetnostni zgodovini 20. stoletja, in sicer delitve na Sever in Sredozemlje.

<sup>5</sup> Veno PILON, *Na robu*, Ljubljana 1965, p. 51.

<sup>6</sup> Heinrich WÖLFFLIN, *Italien und das Deutsche Formgefühl*, München 1931.

<sup>7</sup> WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, p. 193.

Tovrstno natančno preučevanje in prevzem form, tako njihovega ikonografskega okvira kot oblikovnih principov italijanske umetnosti *tre* in *quattrocenta*, o katerem govori Pilon, je bilo v določeni meri že izpostavljeno v umetnostnozgodovinskih raziskavah o tem slikarju,<sup>8</sup> ki je na zelo izviren način povezoval dva svetova, čeprav je, kot se je sam izrazil, imel občutek, da sta se ta dva vpliva v njegovi glavi stepla. Vsekakor je moč pri Pilonovem ustvarjanju vedno znova najti nove vzporednice in verjetno tudi neposredne vzore tako v *trecentističnem* toskanskem slikarstvu, in sicer tako v figuraliki kot tudi v krajinarstvu in njegovih posameznih motivih. Istočasno pa nikakor ne moremo mimo slikarjeve zasidranosti in bližine s severnim, nemškim gibanjem nove stvarnosti.

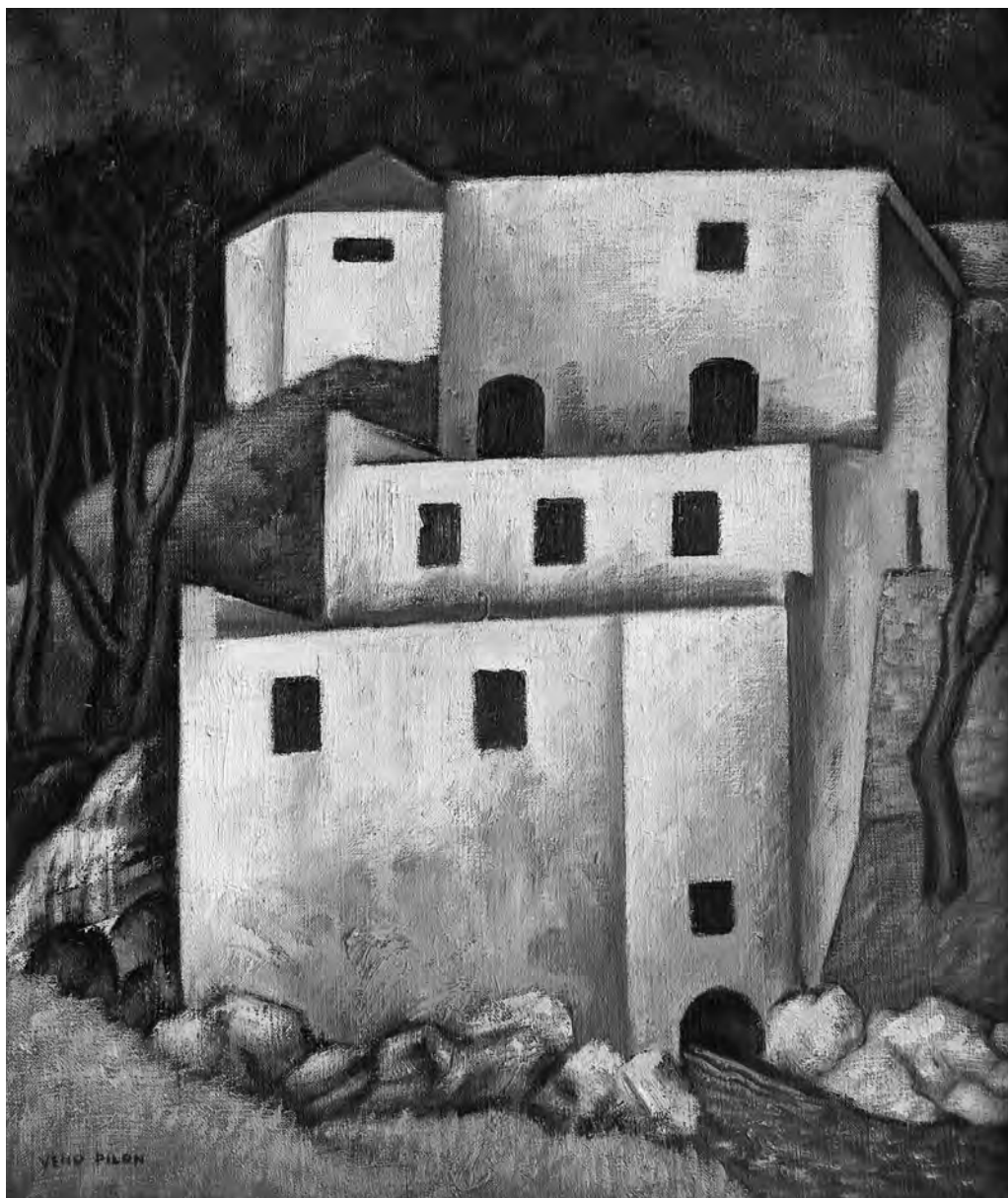
Podobno delitev najdemo tudi drugod v tem času. V celovitem pogledu na ustvarjanje v Weimarski republiki ter v analizi temeljnih lastnosti slikarstva nove stvarnosti lahko ravno tako izpostavimo podobno antinomijo. Že ob poimenovanju te slikarske smeri leta 1925 je njen poglavitni promotor in interpret Gustav Hartlaub izpostavil dva slogovna tokova, ki sta značilna za novo stvarnost. In sicer je mogoče razbrati očiten levi tok, usmerjen v družbeno kritiko, motiviko velemesta, socialnih problemov, posledic vojne in podobno kritično tematiko, kar je Gustav Hartlaub označil kot verizem. Na drugi strani pa tako imenovano desno krilo ali magični realizem, ki se je s klasicizirajočim slogom oziral predvsem k Italiji, k slikarstvu italijanskih avtorjev, ki so bili povezani z revijo *Valori plastici* in kasneje s skupino *Novecento*.<sup>9</sup> Že iz hitrega, bežnega vpogleda je očitno, da je Pilon v svojem kratkem, a izjemno kakovostnem ustvarjalnem obdobju po prvi svetovni vojni in do odhoda v Pariz v svojem delovanju združeval oba principa. S svojimi deli se je izražal tako skozi družbeno kritične teme in portretni verizem, pa tudi skozi idealizirano in preprosto, a neizmerno privlačno sredozemsko tektonsko urejenostjo in oblostjo form v njegovem krajinarstvu in portretih.

V umetnostnozgodovinskih raziskavah je bil poudarjen, predvsem v tekstih Tomaža Brejca, Pilonov nezgrešljiv, izjemen občutek za specifiko pokrajine ter za *genius loci* njemu domačih krajev vipavske doline in drugih pokrajin.<sup>10</sup> Značilno je, da Pilon v teh delih kombinira, bolje rečeno sintetizira modernistično likovno govorico, ki je značilna za Deraina ali pa za zgodnji kubizem, s

<sup>8</sup> Cf. e. g. Milček KOMELJ, *Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika*, Ljubljana 1979, pp. 95–96.

<sup>9</sup> Matthias EBERLE, *Neue Sachlichkeit in Germany: A Brief History, Glitter and Doom. German portraits from the 1920s* (New York, The Metropolitan Museum of Art, ed. Sabine Rewald), New York 2006, pp. 21–22.

<sup>10</sup> BREJC 2002, cit. n. 4, p. 21.



1. Veno Pilon, Stara elektrarna na Hublju, 1923. Ajdovščina, Pilonova galerija

formami *trecenta*, predvsem toskanskega slikarstva poznega srednjega veka in zgodnje renesanse.

Značilen primer je slika *Stara elektrarna na Hublju* (Pilonova galerija, Ajdovščina) iz leta 1923, na kateri je forma stavb reducirana na osnovne kubične gmote. Pri tovrstnih geometriziranih krajinskih motivih je izpostavljen vtis čustvene hladnosti in distance ter nekoliko nelagodne, kovinske nejasnosti barve. Istočasno pa je slikar ohranil samostojnost, vizualno samozadostnost krajinskega motiva. Ravno tako je za to sliko in še za številna druga Pilonova dela značilna izjemna, zelo zgovorna »izguba« ali odsotnost horizonta. Gre za nov, povsem inovativen formalni postopek tedanjega krajinarstva, pri katerem se ukinitev frontalnega, s horizontom določenega razporeda gmot, izteče v poenotenje slikovnega prostora v horizontalnem pomenu. Na ta način je prekrita skoraj celotna ploskev, tako da je za gledalca zavezujoč predvsem občutek, da se nahaja sredi prizora, znotraj slikovnega polja, ki ga metaforično obkroža.<sup>11</sup>

Vsekakor so tukaj očitne vzporednice s slikarstvom Georgesa Braquea na samem začetku kubizma. Pilonovo krajino lahko primerjamo s sliko *Hiše in drevo* iz leta 1908 (Lille, Muzej), saj gre v obeh primerih za skrajno kubične, skorajda gole geometrijske forme, ki poudarjajo negibno masivnost in plastičnost stavbe med drevjem. Skupna je tudi celovita prekritost površine s formami, arhitekturnimi in rastlinskimi ter za tovrstno krajinarstvo ključna odsotnost horizonta in šele desetletja kasneje definiran občutek »all-over« vseobsegajočega formalnega prepleta na slikovni ploskvi.<sup>12</sup> Pri tem formalnem postopku, ko je horizont postavljen tako visoko, da je povsem blizu zgornjemu robu, se formalni »vzorec« na površini slike razširi skoraj na vse dele platna.

»Kriza horizonta favorizira izkušnjo stapljanja brez distance«,<sup>13</sup> kar je posledica modernističnega poskusa poudarjanja dejstva, da človek ne biva nasproti naravi, temveč sredi nje in je z njo obdan, kot je zapisal Paul Klee v besedilu »Poti preučevanja narave« (*Wege des Naturstudiums*), teoretskem besedilu, ki je nastalo istega leta kot je bila datirana Pilonova slika stare elektrarne, torej leta 1923 (sl. 1).<sup>14</sup>

Po drugi strani pa nikakor ne gre prezreti drugega vira ali področja zgledovanja, ki ga je slikar sam izpostavil, in sicer toskanskega *trecenta*, kjer je Pilon ravno tako

<sup>11</sup> Gl. Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, pp. 86–87.

<sup>12</sup> Primerjavo z Braqueovim slikarstvom je vzpostavil že Tomaž BREJC, Veno Pilon: umetniške intencije in predstavi stilizmi dvajsetih let, *Zbornik za umetnostno zgodovino*, n. s. XXXIII, 1997, pp. 173–174.

<sup>13</sup> BOEHM 2007, cit. n. 9, p. 86.

<sup>14</sup> Paul KLEE, *Théorie de l'art moderne*, Paris 1985, pp. 43–47.



2. Simone Martini, Portret Guidoriccia da Fogliano (izrez), ok. 1330. Siena, Palazzo Pubblico.

lahko našel izhodišča za svoje geometrične, kubične podobe stavb in mest. Ena izmed najbolj znanih freskantskih mojstrov in tega časa poznega srednjega veka v Italiji je gotovo *Konjeniška podoba vojskovodje Guidoriccia de Foligna* v sienski Palazzo Pubblico, ki jo je okoli leta 1330 naslikal sienski umetnik Simone Martini (sl. 2).

V ozadju te svojevrstne slavlilne podobe konjenika je pokrajina z značilnimi toskanskimi griči, ki jih kronajo mesta, in te podobe gole kubične arhitekture so brez dvoma povsem blizu Pilonovemu izraznemu repertoriju oblik. V njegovem opusu namreč v številnih primerih povsem prevladuje tisti element, ki ga je Wölfflin opredelil kot zavezanost predmetnemu v italijanskem krajinarstvu, medtem ko pri Nemcih po njegovem mnenju že kmalu v razvoju umetnosti prevlada nagnjenje, da bi bilo vse posamično vključeno v celovit, enoten tok umetnine.<sup>15</sup>

Podobno je v njegovi teoretski opredelitvi s temeljno opozicijo med plastičnim in slikovitim, pri čimer bi plastično kot značilna lastnost italijanske umetnosti za umetnike pomenilo, da edino v telesno-trdnem in določeno-očrtanem zajemajo resnično. Medtem pa slikovito, značilno za nemško umetnost, ne pomeni odsotnosti teh elementov, a vendar predvideva nagnjenje in zmožnost zaobseganja tudi nedoločeno - nezamejenega.<sup>16</sup>

Isti zgledi prevladujejo tudi v Pilonovih slikah mest, denimo na sliki *Toskanska pokrajina* (Galerija Ivana Napotnika, Velenje) iz leta 1929, kjer je značilna podoba sredozemskega mesta na griču likovno in kompozicijsko povsem blizu podobi mesta na tej isti Martinijevi sienski freski iz prve polovice 14. stoletja.

<sup>15</sup> WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, pp. 196–197.

<sup>16</sup> WÖLFFLIN 1931, cit. n. 6, pp. 211–212.

V takem iskanju nekakšnih arhetipskih, skorajda ikoničnih detajlov v pokrajini, ki ponazarjajo tipične sredozemske lastnosti, je Pilon seveda deloval v duhu sodobnikov, kot so bili Giorgio de Chirico, Carlo Carrà in drugi slikarji, ki so se med drugim navezovali na umetnost poznega srednjega veka, da bi lahko iznašli zavezujoče, arhetipske podobe pokrajine.<sup>17</sup> Istočasno pa so vzporednice z nemškim ekspresionizmom, ki jih navaja sam slikar, očitne, zagotovo še v največji meri predvsem v njegovi grafični produkciji. Pri tej tehniki je Pilon zelo pogosto vztrajal pri osnovni, zato pa toliko bolj ekspresivni, kontrastni rabi črne in bele, kar je tudi ena pglavitnih značilnosti nemškega ekspresionističnega lesoreza. Ta značilnost pa zopet izpričuje enega najbolj očitnih in tudi produktivnih zgledovanj ekspresionizma po starejši, v tem primeru poznogotski umetnosti, ki je bila eden pglavitnih vzorov zlati v obdobju po prvi svetovni vojni.

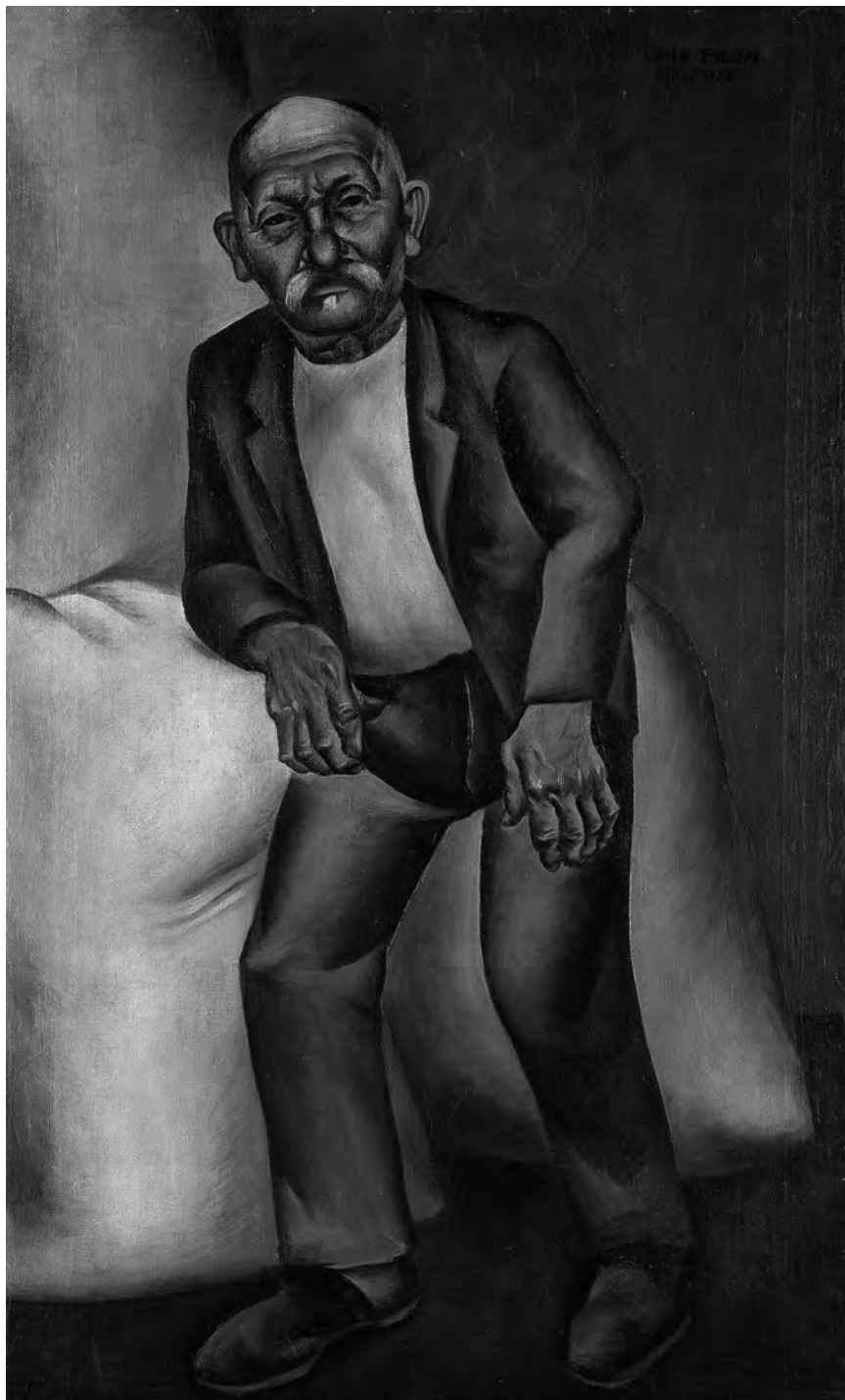
Vzporednice ali pa tudi Pilonovo zgledovanje po grafičnem opusu nemške ekspresionistične slikarke Käthe Kollwitz, ki jo večkrat omenja v svojih spominih, so tako očitne v načinu rabe temeljnega kontrasta med prevladujočo črno in belo. Za bele linije na teh linorezih se zdi, da se nekako izvijajo iz dominantne črnine in vzpostavijo rudimentarno, a izjemno učinkovito likovno naracijo grafičnega lista. Poleg tega so te Pilonove grafike angažirane v smislu, da imajo njihovi motivi pogosto značilen družbeno občuten kritičen ton, ki izpostavlja trdost in neizprosno težkega življenja tedanjih ljudi, bodisi na obrobju velemest, v katerih je tedaj nekaj časa bival (Praga, Dunaj), bodisi v domačih krajih obmejnega področja.

Značilen primer tega likovnega asketizma form, s katerim pa je dosežen izjemno močan vtis, je Pilonov grafični list *Predmestje (Faubourg)* iz leta 1920. Pri tej grafiki je linorezna tehnika s poudarjenim kontrastom med črno in belo rabljena povsem po oblikovnih načelih sočasne nemške ekspresionistične grafične produkcije. V tem obdobju najdemo povsem očitne vzporednice za tovrsten slog predvsem v opusu Käthe Kollwitz, na primer v grafikah, nastalih v letih po prvi svetovni vojni, kakršen je njen lesorez *Prostovoljci (Die Freiwilligen)*.<sup>18</sup>

V krajinarstvu je Pilon ustvaril izjemne interpretacije značilnosti in enkratnosti določene pokrajine, bodisi urbane s podobami mest, bodisi podeželja, kjer je imela izjemno, privilegirano mesto prav njemu domača pokrajina Ajdovščine in okolice. Podobno izjemno koncizno opredeljevanje identitete in specifik določene regije je Pilon dosegel s serijo portretov, s katerimi je ustvaril zaporedje jasnih, realističnih

<sup>17</sup> Giuliano BRIGANTI, *The Valori Plastici Years, Italian Art 1900–1945* (Venezia, Palazzo Grassi, edd. Pontus Hulten – Germano Celant), Milano 1989, pp. 77–84.

<sup>18</sup> *German Expressionism, 1915–1925. The Second Generation* (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art, ed. Stephanie Barron), München 1988, p. 169.



3. Veno Pilon, Moj oče, 1924. Ajdovščina, Pilonova galerija

---

in objektivnih podob sodobnikov, tako njemu bližnjih sorodnikov in tudi znancev, drugih umetnikov ter njegovih prijateljskih in ljubezenskih zvez.

Tudi v Pilonovem delovanju na področju portreta se razkriva temeljna dvojnost novoveškega portretiranja, in sicer delitev na visoko individualizirane obraze, ki demonstrativno razkazujejo svojo ustvarjenost, narejenost ter individualnost in svoj status, kot tudi na posplošene, alegorične forme upodobitev, pri katerih so upodobljenci bolj zastopniki določene ideje, stanu in zamisli. Torej na eni strani materialno in tehnično utelešenje obraza v podobi ter na drugi transcendiranje telesnega v alegoričnih upodobitvah.<sup>19</sup> Pilon je do skrajnosti zaostрил ta dualizem, saj se njegov portretni opus deli na skrajno individualistične študije posameznikov, kakršna je podoba očeta iz leta 1924 (Ajdovščina, Pilonova galerija, sl. 3) ter na drugi strani shematične podobe posameznikov, za katero so značilni abstrahirani obrazi v skupini slik, ki so nastale bolj proti koncu dvajsetih let 20. stoletja.

Velika večina Pilonovih portretnih figur je namreč določena s skrajnim, neizprosnim verizmom, ki je stopnjevan do roba realističnega slikovnega podajanja forme, tako da je marsikatera oseba podana skoraj karikirano. Jedkost karikaturi podobne ekspresivne portretne študije posameznika je med slikarji tistega časa močno razširjena, eden najvidnejši avtorjev te spretnitve portretnega verizma pa je zagotovo Otto Dix.

Vendar pa je ta potencirana karakterizacija vedno v službi izjemnih duhovnih študij posameznikov, njihovega psihološkega sveta in značaja, s čimer je ustvaril plejado emblematsko delujočih in nepozabnih podob sodobnikov in ljudi svojega kroga. Iskanje specifične, značilnega lika in fiziognomične posebnosti vsakega posameznika, kar naj ponazori njegovo individualnost in posebnost, se je pri Pilonu kazalo v izjemno posrečenem, povsem osebnem portretnem nizu. Pri tem je ta slikar postavil izrazit poudarek na veri v prepričljivost in tudi v razumljivost samih dejstev ter na skrajno izpovedno moč soočenja *factum brutum*. Vsekakor se Pilonova zavezanost načelom, ki jih povezujemo s pojmom nova stvarnost, kaže tudi v tem, da izključuje oziroma zavrača neposredno ideološko izražanje političnih načel, kakršno je značilno za avantgardizem. Ustvarjalci, ki jih povezujemo s pojmom nove stvarnosti, so bili namreč le redkokdaj kritični do sistema samega, saj so v svojem umetniškem delovanju najpogosteje stavili na argumentacijo in nazorost dejstev ter se izogibali ideološkim vprašanjem.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Jeanette KOHL, Kopiert, infam, allegorisch. Gesichter der Renaissance zwischen Duplizierung und Deplatzierung, *Gesichter. Kulturgeschichtliche Szenen aus der Arbeit am Bildnis des Menschen* (ed. Sigrid Weigel), München 2013, p. 127.

<sup>20</sup> Jost HERMAND – Frank TROMMLER, *Die Kultur der Weimarer Republik*, Frankfurt am Main 1988, p. 117.



4. August Sander, Zidarski mojster, 1932. Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

V tej vrsti dokumentarno natančnih, ostro opazovanih in verističnih portretov, ki so povsem v skladu z načeli objektivnosti v umetnosti dvajsetih let, torej realističnih podob sodobnikov, je Pilon ustvaril za novo stvarnost tipično in po kakovski vrhunsko skupino portretnih del, ki so nekakšna vzporednica sloviti fotografski seriji *Menschen des 20. Jahrhunderts* (*Ljudje 20. stoletja*), imenovani povsem zgovorno tudi kot *Antlitz der Zeit* (*Obličje časa*) Augusta Sanderja (sl. 4). Fotografije tega izjemnega verista so predvsem objektivni, nepristranski in realistični portreti pripadnikov raznih slojev, stanov in poklicev tedanje nemške družbe.<sup>21</sup> Podobno kot je Sander ustvaril natančen, velikopotezen vizualni prerez Nemčije v času prve polovice 20. stoletja, nekakšen distanciran arhiv možnih družbenih položajev subjekta v nemški družbi na pragu nacistične diktature, je Pilon s svojim portretnim delovanjem naslikal nepozabno in neizbrisno dokumentarno analizo ljudi iz njegove bližine in drugih oseb v krajih, ki so mu bili domači. S to »avtopsijo dobe« je ustvaril tako objektivno podobo tedanje družbe v tej regiji, kot tudi istočasno intimni, skorajda dnevniško osebni zapis njegovih srečevanj in razmerij z bližnjimi, sorodniki in znanci.

Vzporednice z ustvarjanjem Pilonovih sodobnikov v nemškem prostoru so zelo očitne, saj ga z njimi povezuje prav verizem, s katerim so slikarji beležili neolepšane, včasih povsem grobe in robustne videze sodobnikov ali svojih bližnjih. Podobnost je očitna tako tudi z delom enega najbolj samosvojih in nezamenljivih slikarjev tega časa Maxa Beckmanna, zlasti v portretnem slikarstvu tega ustvarjalca, ki ga je nemogoče enoznačno umestiti v katerokoli umetniško gibanje tega časa. V njegovih portretih je razvidna Beckmannova pronicljiva analiza plastičnosti oblik in pa zmožnost ustvariti emblematične, a skrajno tipične podobe sodobnikov.

Značilen primer je Beckmannov *Portret gospe Tube*, upodobitev matere njegove prve soproge, iz leta 1919 (Kunsthalle, Mannheim).<sup>22</sup> Pri tej podobi je očitna nedvomna bližina in povezava s Pilonovimi portreti njegovih sorodnikov (denimo *Portret Milke* (Moderna galerija, Ljubljana) iz leta 1923)<sup>23</sup> in znancev, v katerih je z enako plastično stilizacijo in pozornostjo do detajlov, predvsem z izraznostjo rok, podal natančno podobo ljudi in časa. Gre za značilno oble, plastične forme, s katerimi so posamezniki podani skorajda hieratično in z določeno mero monumen-

<sup>21</sup> August SANDER, *Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892–1952*, München 1994.

<sup>22</sup> Dix / Beckmann. *Mythos Welt* (Mannheim, Kunsthalle – München, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, edd. Ulrike Lorenz – Beatrice von Bormann – Roger Diederer), München 2013, p. 111.

<sup>23</sup> Veno Pilon. *Retrospektivna razstava* (Ljubljana, Moderna galerija, ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2002, pp. 141–142.

talnosti. Tako za Beckmannove portretne glave kot za Pilonove portrete je značilna tudi nekakšna »kristalinična« razgradnja površine obraza, kjer je zabeležena s formo in barvo plastična, skoraj geometrijska razgradnja površine v posamezne ploskve, ki se med seboj dopolnjujejo in »gradijo« celotno podobo. Pilon je s temi formalnimi posebnostmi poudarjal karakteristike posameznika, njegovo nezamenljivost in specifično enkratnost, s čimer je precejšnja izjema v slikarstvu tega časa.

Namesto tipizacije namreč nastopi pri Pilonu pogosto izpostavljanje specifik fiziognomije in značaja posameznika. S tem verističnim portretiranjem je Pilon s svojo serijo natančnih podob ustvaril veliko več kot zgolj faktično topografijo zaporedja obrazov posameznih individuumov, ki jih je dobro poznal ali pa se je z njimi zgolj bežno srečal. Prav nasprotno, uspelo mu je ustvariti nekakšen fiziognomični prerež in z njim analizo tedanje družbe, v katerem se zrcalijo tako tipika tedanje družbene stratifikacije, kot tudi umetnikovo podajanje individualiziranih podob posameznikov, ki razkrivajo njegove osebne, pogosto tudi intimne povezanosti s portretiranci.

Določeno bližino je sicer zagotovo moč zaznati tudi s portretnim opusom Otta Dixja,<sup>24</sup> slikarja, ki je eden glavnih predstavnikov toka verizma znotraj slikarstva nove stvarnosti. Vendar je nesporna bližina in podobnost (zlasti v načinu slikanja rok), kot je tako pogosto pri Pilonu, očitna bolj v duhovnem, lahko rečemo konceptualnem sorodstvu s tem nemškim slikarjem, in ne v neposrednem zgledovanju, še manj posnemanju. Za ustvarjanje tega neizprosne opazovalca in pronicljivega analitika vizualnih, karakternih specifik portretirancev, ki jih je v svojih delih potenciral do stopnje karikiranosti, je zelo primerna definicija kritika in teoretika Gustava Hartlauba, za katerega sta bili poglobitni lastnosti tega slikarskega gibanja nove stvarnosti in tudi Otta Dixja *Resnica in spretnost (oziroma obrt) (Die Wahrheit und das Handwerk)*, s katerima je opredelil veristični tok v slikarstvu nove stvarnosti.<sup>25</sup>

Vsekakor pa je Pilonov slog kljub mnogim zgledom, ki jih navaja tudi sam, izrazito samosvoj in ne eklektičen, saj mu je uspelo ustvariti nekakšno sintezo nasprotnih polov, ki ju je sam opisal kot forme Severa in Sredozemlja. Pilonova vrsta portretov in krajin je zatoj tudi svojevrstna ideološka formacija, ali nekakšen odziv na politične agende časa, saj nam nazorno prikaže umetnikovo osredotočenje in vztrajanje na očitni specifikah, samosvojesti te pokrajine in njenih ljudi, s čimer

<sup>24</sup> Jure MIKUŽ, Dix in Pilon, *Zbornik za Špelco Čopič* (ed. Breda Ilich-Klančnik), Ljubljana 2006, pp. 76–106.

<sup>25</sup> EBERLE 2006, cit. n. 9, p. 21.

je načrtno ustvaril svojevrsten pomnik identitete primorskih krajev v času fašizma. Ta skupina portretirancev kot nekakšen *pars pro toto* ponazarja specifičnost in življenjsko moč celotne skupnosti, njene posebnosti in enkratnosti. Pilonova zavezanost modernistični govorici medija samega in ne raznovrstnim ideološkim ali nacionalnim simbolom pa je povsem jasno razvidna v njegovem vztrajanju na izpovednosti forme, ki z asketskim, na bistvo skoncentriranim vizualnem nagovor, gledalca fascinira in prevzame z jedrnato, neolepšano veristično opisnostjo. V njegovem opusu ni ne folklornega povečevanja ruralnega življenja ne preproste nacionalne simbolike, zato pa je toliko več izjemno dragocenih, skorajda posvečenih trenutkov najdenja bistvenega, značilnega in specifičnega tako v pokrajini kot v ljudeh.

---

Viri ilustracij: Pilonova galerija Ajdovščina, foto: Primož Breclj (1, 3); Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, © J. Paul Getty Trust (4); po starejši literaturi (2)

---

## Between the North and the Mediterranean - Some Thoughts on Venio Pilon

---

---

### SUMMARY

---

Venio Pilon was an exceptional painter who largely drew his unique expressive power from two stylistically, as well as culturally and historically, different, if not separate, artistic entities: the Italian-Mediterranean world on the one hand, and the Central European arena on the other. This is also reflected in the approximate division of the artist's two main areas of influence that represented his starting points, which is evident in the stylistic features of his painting, as well as his life's path and his notes, in which he defined his influences and models. During his early work, the opposition between the mostly picturesque and expressive North, and the emphatically plastic and meditative Mediterranean was the subject of many conceptualisations and considerations, such as by Heinrich Wölfflin, the reverberation of which can also be found in Pilon's paintings and notes.

Hence, Pilon is strongly inclined to paint with emphases on plastic, tectonic and meditative forms, which comes as a result of his knowledge and integration of the principles of concurrent and early Renaissance Italian art, while expressive-pictorial components, mediated by German expressionist art, prevail in his printmaking.

In the portraits and landscapes produced during the 1920s, this perceptive observer and interpreter created a remarkable memorial to the people and places that were of special importance to him. Following the veristic principle of the New Objectivity and the stylism of concurrent Italian art, Pilon recorded both the specific features of the landscape and the people that were close to him in his paintings, thus creating an unrepeatable, harrowing sequence of artworks that visualise both his sensibility and the specificity of places and people.



[VIGNJEVIĆ 1] Veno Pilon, Stara elektrarna na Hublju, 1923. Ajdovščina, Pilonova galerija

---



[VIGNJEVIĆ 3] Veno Pilon, Moj oče, 1924. Ajdovščina, Pilonova galerija