

VIDETI, ČESAR ZNANOST NE VIDI

Etnološka tematika v kiparstvu Petra Černeta



Katalog razstave
Slovenski etnografski muzej
Ljubljana 2010



SLOVENSKI ETNOGRAFSKI MUZEJ

Izid kataloga je omogočilo Ministrstvo za kulturo RS



CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
730(497.4):929Černe P.

ČERNE, Peter, 1931-

Videti, česar znanost ne vidi : etnološka tematika v kiparstvu
Petra Černeta / [besedila Bojana Rogelj Škafar, Gorazd Makarovič ;
prevod Petra Černe, David Limon ; fotografije Marko Habič]. -
Ljubljana : Slovenski etnografski muzej, 2010

ISBN 978-961-6388-23-8

1. Gl. stv. nasl.

249160192



Vsebina

Bojana Rogelj Škafar:

- 5** Kiparski objekti Petra Černeta v luči spogledov med znanostjo in umetnostjo

Gorazd Makarovič:

- 7** Katalog / Catalogue
- 67** Marginalije k etnološki tematiki, kiparstvu Petra Černeta in sodobnosti
- 89** Življenjepisni podatki o akademskem kiparju Petru Černetu
- 91** Izbrani viri in literatura
- 93** Summary



Kiparski objekti Petra Černeta v luči spogledov med znanostjo in umetnostjo

»Osrednje vprašanje epistemologije je vprašanje rasti spoznanja. In rast spoznanja je mogoče najbolje proučevati s proučevanjem rasti znanstvenega spoznanja,« je zapisal Karl Popper.¹

Raziskovalno delo v Slovenskem etnografskem muzeju usmerja rast spoznanj etnološke znanosti. Naj tej podlagi razvijamo pahljačo izraznih oblik, s katerimi ta spoznanja posredujemo najširšim javnostim od predšolskih otrok, mladine, odraslih posameznikov, medijev, gospodarskih subjektov do znanstvenikov in raziskovalcev. Oblike, ki se jih pri tem poslužujemo, so pisana beseda v tiskani in elektronski obliki, razstave in multimedijski javni programi. Slednje je nujno podvrženo nenehnemu premisleku o tem, kakšni in kateri znanosti smo zavezani ter kakšna je posledično naša družbena sporočilnost.

V razstavnem projektu dr. Gorazda Makaroviča, ki nosi naslov Videti, česar znanost ne vidi: etnološka tematika v kiparstvu Petra Černeta, vidim inventiven poskus institucionalne, na etnološki znanosti temelječe samorefleksije, ki na primeru ikonografske analize konkretnega kiparskega opusa ne le pojasnjuje ta opus in ustvarjalčevo razmerje do njega, temveč je to početje hkrati tudi preizpraševanje temeljnih premis etnološke stroke v luči posameznih univerzalnih tematik. Ali konkretnije: ikonografski opus kiparja Petra Černeta predstavlja kustos razstave medij za razkrivanje stanja znanstvenega spoznanja etnološke stroke.

Avtorjevo zazrtje v razliko med etnološko znanostjo in umetniško ustvarjalnostjo prinaša ugotovitev, da zajema etnološka tematika bistvene poteze človeških življenj in kultur vseh družb do danes, kamor sodijo tudi kulturni dosežki in objekti tako preteklosti kot sodobnosti. Slednje skuša etnološka znanost

¹ Popper R., Karl: Logika znanstvenega odkritja. Ljubljana: Studia humanitatis, 1989.

metodično racionalno in preverljivo pojasniti. Bistveno, kar jo loči od umetnosti, pa je, da ne more omogočiti doživljanja teh dosežkov in objektov.

V razpravi, ki jo pisec naslovi z marginalijami, se uvodoma posveti razmisleku o razmerju med znanostjo in umetnostjo, pojasnjuje pomen etnološke tematike in se nato osredotoči na pomen etnoloških raziskav likovne umetnosti. Temu sledi ikonografska analiza kiparskega opusa Petra Černeta, ki ga glede na motiviko razdeli na pet širših motivnih sklopov: fantastične življenjske oblike, animizem, verovanski motivi, kulturna krajina ter človek in narava oziroma antropomorfizem. Pisec nadaljuje z znanstvenim premislekom o vprašanjih oziroma sodobnih družbenih in duhovnih problemih, ki mu jih sprožajo umetniške interpretacije, zaobjete v motiviki kiparjevih del. Kakšna (če sploh) je danes v dobi globalizacije, katere nosilec je potrošniška družba, moč sporočilnosti umetniškega dela in ali sta npr. konceptualizem in postmodernizem le še blagovni znamki oziroma nalepki za tržno zanimive umetniške produkte?

V marginalijah se tako povežeta vrhunski znanstvenik kot izjemen poznavalec likovnega in etnološkega ter vrhunski umetnik, ki se izmika sodobnim potrošniškim umetnostnim trendom s tem, ko z uporabo prepoznavne lokalno opredeljene motivike posega v nadčasovno in nadprostorsko. Z umetnostjo, ki obsega prvine, ki jih na znanstveni način obravnava tudi etnologija, ustvarja umetnik med drugim kiparsko podobo neba in kulturne krajine, ki ju znanstvenik inovativno z močjo rasti svojega znanstvenega spoznanja uzira kot umetnostno izvorno in edinstveno.

Dr. Bojana Rogelj Škafar
direktorica



Katalog Catalogue

Seznam zajema razstavljenе kipe Petra Černeta. Kataloške enote vsebujejo tekočo številko, enojni in morebitni dvojni ali dopolnilni naslov, tehniko izdelave, višino v centimetrih, mesto in navedbo avtorjeve signature z datacijo, omembe oziroma fotografske reprodukcije v drugih seznamih ali v objavah (krajšave so razložene v poglavju Izbrani viri in literatura). Objektivnim podatkom sledi kratka subjektivna omemba izbranih morfoloških, ikonografskih, strukturnih ali semiotičnih značilnosti posameznega kipa ali okoliščin njegovega nastajanja. Te omembe seveda ne morejo zajeti bistva kipov; obiskovalcem razstave naj bi omogočale hitrejši ali lažji čutno-čustveno-miselni stik z dejansko vsebino umetnin. Likovnega umetniškega dela, ki zasluži to ime, seveda ni mogoče dojeti s površnim pogledom, prav tako kot brez pozornega branja, le s pogledom na knjigo in njen naslov ni mogoče spoznati literarnega dela. To, sicer precej splošno znano védenje je namreč v življenjski stvarnosti iz raznih razlogov dostikrat prezrto ali prezirano.



Izraz zgornjega dela velike postave, sestavljene iz lepot rastlinskih in ženskih oblik, je poudarjen s krivuljasto držo gibanja; zgornji listni par je kot glava na nagnjenem vratu v gibu, ki nastane ob začudenem ali radovednem pogledu. Spodnji del je oblikovan uravnoteženo. Dela sta izrezljana iz kosov lesa, spojenih v srednji višini postave. Spoj ni mehanično dejanje, ampak oblikovno ustvarjalen; povezave sploh ne opazimo, zdi se nam, kot da gre za naravno rast grozdaste oblike na stebelu med spodnjim in srednjim parom listov. Ta uresničitev nas spomni na besede kiparja Henryja Moora, ki je zapisal, da je odkril zakone oblikovanja v naravnih predmetih, kot so kamni, kosti, drevesa in druge rastline. Ves kip je zasnovan kot list: pomembni sta sprednja in zadnja stran, ne pa bočni. Katera stran je sprednja, je intuitivno jasno na prvi pogled; razumsko se tega zavemo šele, ko opazimo, da so spredaj listi oblikovani konkavno, zadaj pa konveksno. Enovita podoba celote ni dosežena le z medsebojnimi soodnosi oblik, ampak hkrati s pozlato in z enotno slikovito površino vidnih drobnih rezov dleta, ki z različnimi usmeritvami poudarjajo značaje različnih delov kipa. Prim. kat. št. 9, ki je ena od zamisli za Trto in kat. št. 8.

Kataloška št. 1 (odslej kat. št.)

Trta

Les, pozlata.

Višina 239 cm.

Delo ni signirano, 1970.

Catalogue item no. 1 (hereinafter cat. item no.)

Grapevine

Wood, gold-plated.

Height (hereinafter H) = 239 cm.

Unsigned piece; completed in 1970.

Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 2003 na str. 37 s podpisom: Trta / pozlačen les ter datacijo in merami: 1970 - 239/52/27 in brez podpisa v katalogu Černe 1978 na neoštevilčeni str. 14.



Dolgonoga dekleško-rastlinska postavica je oprla težo na desno nogo, levo je izpostavila, glavico je nagnila levo. Kratkokrilo oblačilce je kot dvojni list in je prepričljivo neločljivi del telesa, obrazni del glave je kot ustnični popek. Milina celotne drže temelji na kiparjevem zanesljivem razumevanju človeške anatomije, očaranostjo nad dekliškimi in rastlinskimi lepotami ter seveda na sposobnosti združiti ta znanja in občutja v enotno stiliziran kiparski izraz. Značaj celote je poudarjen z nežno vijoličasto in sivkasto poslikavo; ta ne zajema podstavka, ki je sicer del klade, iz katere je kip izrezljan. Zato vidimo nogi tudi kot rastlinski stebelci, rastoči iz zemlje.

Kat. št. 2

Figura II

Les, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 107 cm.

Na robu podstavka je vrezana signatura: ČERNE 74.

Cat. item no. 2

Figure II

Wood, painted with acrylic colours.

H = 107 cm.

Signed on the edge of the base: ČERNE 74.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: FIGURA II. V katalogu Černe 1978 je reproducirana fotografija kipa brez podpisa objavljena skrajno levo na neoštevilčeni 16. strani.



Lesene Černetove plastike imajo masiven spodnji del ali stojijo na nožicah. Pri tem kipu sta uresničena oba načina. Tenek ovalni podstavek ni poslikan, kar kaže, da ni del postave. Na eni strani sega prek njegovih robov vodoravno odrezani, močni gladki del kipa, ki je kot do tal segajoča podprna oblato haljasta obleka. Toda iz tega dela je plesno koketno v loku izprožena gola noga, stoječa na drugem koncu podstavka. Ta motiv najbolj

omogoča dinamični izraz dvostransko listasto enakovredne dekliško-rastlinske fantastične figure. Temelji na značajskih in gibnih nasprotjih različnih delov kipa: listne glave, haljastega telesa, vitkega vratu in noge. Na vseh stikih teh delov so kroglaste, prsno popkaste oblike, kar različnost sestavin poudarja in hkrati ustvarja videz povezane celote kipa. Najbolj izstopata izbrana loka noge in vratu, ki ustvarjata življenje figure: iluzijo telesne drže in giba.

Kat. št. 3

Figura VI

Les, poslikava z akrilno barvo.

Višina 92 cm.

Na navpičnem robu podstavka je vrezana signatura: ČERNE 74.

Cat. item no. 3

Figure VI

Wood, painted with acrylic colour.

H = 92 cm.

Signed on the vertical edge of the base: ČERNE 74.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: FIGURA VI. Fotografija kipa je z nadpisom: Figura VI, 1974 objavljena v katalogu Černe 1978 levo na 33. neoštevilčeni strani in v katalogu Černe 2003 na str. 42 desno s podpisom: Figura VI / barvan les / 1974 - 92/40/20.



Sestavne prvine kipa so lepote dekliških, rastlinskih in ptičjih oblik. Celota je rastlinsko zasnovana kot list; figura nima sprednje in zadnje strani, ampak široki enakovredni, precej somerni strani. Stoječa nežno vijoličasta dekliška postava se je nagnila in oprla na naprej postavljeno nago, hkrati je na vitkem vratu pokonci dvignila rastlinsko popkasto glavo v gesti pozornosti ali pogleda. Za izraz celotne drže in giba fantastičnega lepega bitja pred nami je zelo pomembna sivkasta obleka, ki poudari razkrite dekliške oblike in je hkrati kot par razprostrtih ptičjih kril ali kot par ptičjih teles. Ta je močno nagnjen v naklon, kot ga ima osnovna postava, kar ustvari vtis gibalnega ravnotežnega nasprotja in presenetljivo prepričljive živosti upodobljenega bitja.

Kat. št. 4

Figura V

Les, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 84 cm.

Na navpičnem robu podstavka je vrezana signatura:

ČERNE 74.

Cat. item no. 4

Figure V

Wood, painted with acrylic colours.

H = 84 cm.

Signed on the vertical edge of the base: ČERNE 74.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: FIGURA V. V katalogu Černe 1978 je z naslovom: *Figura V* in dataciji: 1974 fotografija tega kipa objavljena na desni strani 33. neoštevilčene strani. V katalogu Černe 2003 je na str. 41 levo objavljena fotografska reprodukcija kipa s podatki, ki se zavoljo tipografske oblikovalske napake zmotno nanašajo na kip na desni strani: *Figura V / barvan les / 1974 - 84/40/24.*



Fantastična velika postava ima presenetljivo naraven rastlinsko-človeški videz; vsebuje življenjska občutja rastlinskega in človeškega sveta. Ta izraz je dosežen s poznavanjem človeške anatomije, opazovanjem rastlinskih listnih in stebelnih oblik ter sposobnostjo kiparsko upodobiti bitje, v katerem je to organsko združeno. Stojna konstrukcija je utemeljena na človeškem skeletu v drži, ko je teža prenesena na levo nogo, desna pa je rahlo izpostavljena; hrbtenična os je zato nagnjena na svojo desno in v višini vratu ravnotežno nasprotno. Stranski pogled pojasni, da je v tej konstrukciji vsebovan tudi način uravnotežene rasti rastlinskih stebel. Do kolenske višine sta nogi nekoliko nagnjeni nazaj, nato naprej, v medenični višini se telo spet nagne nazaj in nato vrat naprej. Naj omenim le še prepričljivost listnih oblik na stegnenicah, kakršne je Černe dve leti pozneje dal tudi figurici Malega princa (gl. kat. št. 10). Pisec teh vrstic sem v naravoslovni televizijski oddaji presenečen videl enako oblikovane nožice mimikrijskega avstralskega paličnjaka.



Kat. št. 5

Figura XIII

Les, poslikava z akrilno barvo.

Višina 104 cm.

Na robu podstavka je vrezana signatura: ČERNE 77.

Cat. item no. 5

Figure XIII

Wood, painted with acrylic colour.

H = 104 cm.

Signed on the edge of the base: ČERNE 77.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: FIGURA XIII. Fotografija kipa je objavljena na 35. neoštevilčeni strani kataloga Černe 1978 z nadpisom: Figura XIII, 1977.



Ime kipa kaže na njegovo vsebino: vrh enotnega telesa rastejo iz grozdastega venca tri individualne glave. Figura je fantastična in osupljivo enotna glede na raznorodnost prvin, združenih v njej. Telo je kot spodnji del ženske v krilu, venec je kot vsota ženskih prsi in hkrati naravni rastlinski izrast vrh debla, glave na vratovih so kot gobice. Toda med glavami je medčloveško razumevanje; vratovi vseh so upognjeni, nagnjeni drug proti drugemu. Ena glava je večja in višja; telo je nagnjeno k njej in trojica je kot mati z otrokoma. Skupina je rahlo nagnjena v drugo smer kot telo; nasprotje ustvarja v gledalcu občutek živega giba, življenja v tem fantastičnem bitju, bivajočem kot rastline in kot ljudje.

Kat. št. 6

Zraščenka I

Les, poslikava z akrilno barvo.

Višina 116 cm.

Na spodnjem robu desno je vrezana signatura:
ČERNE 80.

Cat. item no. 6

New growth I

Wood, painted with acrylic colours.

H = 116 cm.

Signed on the lower edge: ČERNE 80.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: ZRAŠČENKA I. Fotografija kipa je objavljena v Enciklopediji Slovenije 2, Ljubljana 1988 na str. 111 in v katalogu Černe 1988 na str. 13 s podpisom: ZRAŠČENKA / Barvan les 1980 / 116 x 35 x 28.



V spodaj omenjenem katalogu sta ob fotografiji kipa reproducirani risani skici, ki ponazarjata oblikovalski preobrazbeni proces iz ideje dveh cvetnih čaš ene v drugi in večbrstnim popkom na vrhu do končne združitve spreminjanih oblik v kip s svojim oblikovalskim smislom in izrazom. Nastal je cvetno-dekliški kip valovite drže, ki se je razvila iz stebela in cvetnih čaš in v kipu nakazuje medsebojne uravnoteženosti gibanja. Rahlo vijoličasta poslikava opredeljuje zgornji del postave tudi kot prsi, vrat in obraz, zadnji tudi kaže, kje ima kip sprednjo stran. Zgornji del glavnice je koničasto razprt nad obrazom; ta del kipa je seveda fantastičen, vendar deluje osupljivo rastlinsko organsko. Naravni učinek nastaja deloma zavoljo geneze, ki je spoj predvsem dveh osnovnih oblik – narobe obrnjene cvetne čaše in gobjega klobuka. Seveda so bile vegetabilne oblike le začetni nagib v procesu kiparjevega ustvarjanja takšne glave, ki je kot cvet in kakršne pred njim ni bilo.

Kat. št. 7

Figura Cvetka II

Les, poslikava z akrilnima barvama.

Višina 112 cm.

Na spodnjem robu je vrezana signatura: ČERNE 82.

Cat. item no. 7

Flower sculpture II

Wood, painted with acrylic colours.

H = 112 cm.

Signed on the lower edge: ČERNE 82.

Naslov kipa je s flomastrom napisan na spodnji strani podstavka: CVETKA II. Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 1988 na 20. strani z naslovom CVETKA II, izmerami 102 x 20 x 15 cm in datacijo v leto 1982.



Bronasta figura je nastala istega leta kot kat. št. 1 in kat. št. 9 in je ena od variant ustvarjanj rastlinsko-dekliških figur. Vendar je njen izraz zelo drugačen. Kip ima enakovredni strani; listaste oblike so – drugače kot pri velikem kipu – obojestransko konkavne in tako dekliško kot rastlinsko očarljivo tekoča celopostavna esasta drža določa svojstven značaj celotne postave.

Kat. št. 8

Rastlina III

Bron, ulito, 1970.

Višina 44,5 cm.



Cat. item no. 8

Plant III

Bronze, cast in a mould from the year 1970.

H = 44,5 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 3, imenovan *Rastlina III* ter datiran v leto 1970; zapisanih je pet odlitkov. Ob nastanku leta 1970 je bilo napravljenih pet odlitkov; leta 2007 sta bila napravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Kat. št. 9
Rastlina I
Bron, ulito, 1970.
Višina 46 cm.



Figura je samostojen kip in hkrati ena izmed idejnih zamisli za veliko leseno plastiko, ki je nastala istega leta (gl. kat. št. 1). Vendar sta umetnini oblikovalsko različni; narava in možnosti lesa in plastelina ter različne razsežnosti narekujejo in omogočajo tako tehnične kot umetnostno drugačne smiselne uresničitve. Vrhnja lista sta v mehkem plastelinu postala zelo konkavna in na hrbtni strani konveksna, s čimer je močno izražen sprednji del glave in celotne postave; na velikem lesenem kipu je vbočenost teh listov plitvejša. Ljubkost drže vratu je na manjšem kipu mehko upognjene segmentne oblike, na velikem kipu pa je ta drža naravi lesa primernejša, izrezljana je v raztegnjeni obliki črke S.

Cat. item no. 9
Plant I
Bronze, cast in a mould from the year 1970.
H = 46 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 1, imenovan *Rastlina I* ter datiran v leto 1970; zapisanih je pet odlitkov. Izvirno je bila figura oblikovana v plastelinu. Ob nastanku leta 1970 je bilo napravljenih pet odlitkov; leta 2007 sta bila napravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Kip je nastal kot idejna zasnova za marioneto Lutkovnega gledališča Ljubljana, za predstavo *Mali princ*, dramatzizacijo dela pisatelja Antoina de Saint-Exupéryja iz leta 1943 v režiji Edija Majarona leta 1979. Zgodba pripoveduje o dečku, ki s svojega asteroida prek drugih svetov potuje na Zemljo in se med potjo začuden srečuje s človeškimi lastnostmi, kot so domišljavost, sebičnost, pohlep, topoglavost, učenjakarska in uradniška nesmiselna dejavnost, pomanjkanje ljubezni in duha. Mali princ ve, kakšna je skrivnost pristnega človeškega bivanja: Če človek

ljubi rožo, je zanj edinstvena na nešteti milijonih zvezd in pogled nanjo zadošča, da je srečen. Černe je zaslutil, da so od njega želeli lutkovno zasnovo zato, ker je značaj njegovih fantazijskih bitij, sestavljenih iz lepote človeških, rastlinskih in živalskih oblik blizu vsebini Malega princa; pisanje o svoji kiparski umetnosti je sklenil z nasvetom, naj nanjo gledamo s srcem, kot je Malemu princu svetovala lisica (gl. Černe 2003: 39, 63). Lisica je rekla: To je moja skrivnost. Zelo je preprosta: človek dobro vidi samo s srcem. Bistveno je očem nevidno.

Kat. št. 10

Mali princ II

Bron, ulito, 1979.

Višina 40,5 cm.

Cat. item no. 10

Little prince II

Bronze, cast in a mould from the year 1979.

H = 40,5 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 73, imenovan *Mali princ II* in datiran v leto 1979; število odlitkov ni zapisano. Izvirno je bila figura oblikovana v plastelinu. Ob prvih odlitkih sta bila leta 2007 napravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Kip je ena izmed uresničitev Černetovih ustvarjalnih prizadevanj oblikovati dekliško-rastlinske bronaste figure, ki sodijo že v desetletje pred tem delom. Razvojno predstavlja stopnjo spreminjanja temeljnih zamisli, in sicer z zvezdastim cvetom vrh vratu in telesnimi listi, ki se stikajo brez stebela (prim. kat. št. 12). Figura ima dve enakovredni široki strani in vidno manj pomembni bočni strani, zajeti v eno navpično ravnino. Izraz celote je s takšno zasnovo postal za prva pogleda stabilen in za stranska pogleda lahkoten. Drug nad drugim se stikajo listi na način, ki se zdi

Kat. št. 11
Rastlina XVI
 Bron, ulito, 1981.
 Višina 52 cm.



presenetljivo naraven, podoben rasti listov kakteje opuncije. Drža postave je izražena z oblikami listov in nagnjenostjo vratu, ki je edina stebelna prvina na vsem kipu.

Cat. item no. 11
Plant XVI
 Bronze, cast in a mould from the year 1981.
 H = 52 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 88, imenovan *Rastlina XVI* in datiran v leto 1981; število odlitkov ni zapisano. Izvirno je bila figurica oblikovana v plastelinu. Ob prvih odlitkih sta bila leta 2007 pripravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Ime kipa izvira iz latinske besede gratulatio, pojma, ki vsebuje pomene veseli vzklík, radost, čestitanje; predvsem v zadnjem pomenu – zaželeli ob nevsakdanjem, pomembnem dogodku srečo, je oblikovana upodobitev svečano pokončne listnate ženske figure, ki ima na desni zgornji listni okončini velik šop cvetlic, prinesen v dar, kar hkrati nebesedno sporoča, da je prišla čestitat. Praznični vtis poudarjajo še slikoviti zlati odbleski nemirnih kovinskih površin.

Kat. št. 12

Gratulantka

Bron, ulito, 1983.

Višina 38 cm.

Cat. item no. 12

Congratulator

Bronze, cast in a mould from the year 1983.

H = 38 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 106, imenovan *Gratulantka* in datiran v leto 1983; število odlitkov ni zapisano. Izvirno je bila figura oblikovana v plastelinu. Po prvih odlitkih sta bila leta 2007 napravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Mati in dete sta oblikovana z lepotami rastline: listi, popki, stebli. Stebli sta kotno upognjena; obliki nakazujeta medsebojna vratna giba obeh in izražata čustveno povezanost. Podoben naslov je dal kipar drugemu kipu (prim. kat. št. 14), vendar je tam zasnova, uresničena z nemirnimi razčlenjenimi oblikami, zelo različna od tega kipa, ki ga tvorijo celovitejše oblike.

Kat. št. 13
Kraljica mati I
Bron, ulito, 1986.
Višina 40,5 cm.

Cat. item no. 13
Queen Mother I
Bronze, cast in a mould from the year 1986.
H = 40,5 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 116, imenovan *Kraljica mati I* in datiran v leto 1986; število odlitkov ni zapisano. Izvirno je bila figurica oblikovana v plastelinu. Ob prvih odlitkih sta bila leta 2007 pripravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Spodnji, široki in listasti del antropomorfne postave se višje spremeni v rastlinsko popkasto predstavo materinske podobe z otročičema. Sprednji del osrednje figure je nakazan z obrisi nog in obročkasto odprtino na vrhnjem popku. Figurica na levici in tridelna kraljevska krona spomnita na baročne upodobitve božjepotne sv. Marije z Jezuščkom. V tej ikonografiji pomeni krona kraljico nebes, v Černetovem kipu pa zlasti oblikovno dozorelost rastlinskih popkov, kakršna sta na vrhu telesc, ki sta otroški in rastlinski. Prim. kat. št. 13.



Kat. št. 14
Kraljica mati II
 Bron, ulito, 1986.
 Višina 39 cm.

Cat. item no. 14
Queen Mother II
 Bronze, cast in a mould from the year 1986.
 H = 39 cm.

V Seznamu bron je kip skiciran in vpisan pod tekočo št. 117, imenovan Kraljica mati II in datiran v leto 1986; število odlitkov ni zapisano. Izvirno je bila figura oblikovana v plastelinu. Ob prvih odlitkih sta bila leta 2007 pripravljena še dva, od katerih je eden razstavljen in tu fotografsko reproduciran.



Križani je upodobljen pred naseljem, v katerem prepoznamo Vipavski Križ: levo sta okrogla ogelna stolpa gradu, ki ga je konec 15. stoletja zgradil goriški škof, desno je zvonik poznogotske, leta 1660 modernizirane župne cerkve, v kateri je leta 1563 pridigal Primož Trubar. Mik mediteransko zasnovanega naselja, ki je postalo mesto leta 1532 in dejansko stoji vrh griča, se je kiparju vtisnil v spomin z omenjenima dominantama; na hrbtnem delu kipa je naselje prekrito z nebom, ki se spusti vse do travne in njivske površine hriba. Trpeči Križani je vsebinsko povezan z naseljem; barvi določno kažeta, da sodi njegov zgornji del v nočno nebo, spodnji pa na zeleno predmestno površino. Ta kip je zasnovan zelo drugače kot večji kip, ki ima ista naslova (gl. kat. št. 16). Izrazita sta sprednja in zadnja stran. Grič, na katerem stoji



mesto, objemata levo in desno veliki njivski površini, zadaj pa še lunetna oblika kot hrbtni ovratnik. Izraz obraza Križanega je drugačen kot pri večjem kipu, tudi oblika neba je tu tridelna.

Kat. št. 15

Razpelo, Noč

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 40 cm.

Desno spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 96.

Cat. item no. 15

Crucifix, Night

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 40 cm.

Signed bottom right: ČERNE 96.

Delo je manjše od leto mlajšega kipa, ki ima isti imeni (gl. kat. št. 16). V *Seznamu opus* ima kip tekočo št. 146, imeni *Razpelo in Noč*, ter izmere 39 x 33 x 25. Te so ponovljene ob fotografiji kipa, ki je samo pod imenom *Razpelo* objavljena v katalogu *Černe 1996* na 9. strani.



V upodobitvi naselja je spomin na Vipavski Križ, vendar na fantastičen način. Križani, ki je podobno kot pri kipu s kat. št. 15 del nočnega neba in del predmestnih površin, je v mestu, ki ima severna in južna mestna vrata. Na kipu so združena v par, skozi katerega trpeči Jezus prihaja in odhaja, kar simbolično predstavlja usodo sedanjega, deloma zapuščenega naselja, spomni pa tudi na cerkvi v mestu; župnijsko poznogotsko barokizirano in cerkev kapucinskega samostana, zgrajeno leta 1643. Upodobitev seveda ni portret mesta, ampak občutja ob njegovem doživljanju. Dejansko je upodobljen samo en cerkveni zvonik, in to le na hrbtni strani kipa, kjer je tudi več polkrožno zaključenih portalov, ki jih na mestni zunanjščini sicer ni; z njimi je dodatno poudarjen značaj primorskega mesta. Podoben pomen imajo tudi terasaste njive, ki objemajo mestni grič, zelo drugače kot pri manjšem kipu z istima naslovoma. Kip ima enakovredni, motivno sicer drugačni sprednjo in hrbtno stran, usta Križanega so polodprta in enovito oblikovano nebo se na zadnji strani očarljivo mehko razdeli nad nasaditvijo na zvonik.



Kat. št. 16

Razpelo, Noč

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 48 cm.

Na desnem boku spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 97.

Cat. item no. 16

Crucifix, Night

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 48 cm.

Signed bottom right side: ČERNE 97.

Delo je večje od leto starejšega kipa, ki ima isti imeni, vendar drugačno vsebino (gl. kat. št. 15). V Seznamu opus ima kip tekočo št. 152, datacijo v leto 1997, imeni *Razpelo in Noč* ter izmere 42 x 19 x 48, ki so ponovljene ob fotografiji kipa, ki je pod imenom *Razpelo* objavljena v publikaciji Černe 1998 na str. 16.



Vrh griča, ki je zemeljskih barv in v obliki kipečih ženskih prsi, se dviga mogočen obzidan grad srednjeveškega videza. V nočnem oblaku nad njim se na dveh straneh oblikujeta podobi dveh parov sedečih ženskih

Kat. št. 17

Angelski grad (ponoči)

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 45 cm.

Na eni bočni strani dvostransko enakovrednega kipa spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 99.



angelov z zlato sijočimi perutmi in lasmi, ki so kot zvezde na nočnem nebu. Za proces kiparskega oblikovanja je povedno, da med modeliranjem umetnik še ni zasnoval nočnega občutja; nastalo je med poslikavanjem. Rezultat je učinkovit; fantastika motiva, oblik in barv skladno deluje s skrivnostnostjo nedoločenega in neznanega. Trije mogočni črni portali vodijo v grad, kaj je za njimi, je prepuščeno domišljiji opazovalcev. Naslov kipa je postmodernističen; spomni na Angelski grad v Rimu in vzbuja nenavadno miselno zvezo s tem oblikovno sicer drugače, cilindrično oblikovanim spomenikom in njegovo dramatično zgodovino od grobnice cesarja Hadrijana do utrjenega gradu, cerkve, papeškega zatočišča in zakladnice, ječe, morišča in muzeja. Tiha ironija je molk o dejstvu, da v sedanjosti obstaja vedenje o tem spomeniku le poredkoma kot zgodovinska pričevalnost in večinoma kot estradno telenovelska cenena podpora turističnim obiskom oziroma prodaji.

Cat. item no. 17

Angel's Castle (at Night)

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 45 cm.

Signed on the lower side: ČERNE 99.

V Seznamu opus ima kip tekočo št. 166, datacijo v leto 1999 in izmere 34 x 43 x 26. Te so ponovljene ob še drugem imenu kipa, tu navedenem v oklepaju, ki je zapisano v Černe 2003 na str. 56 ob tam objavljeni fotografiji kipa.



To je nočni kip. Ta, v zgodovini kiparstva nenavadna oznaka pri tem delu ni prisiljena. Nočno nebo je namreč skulpturalno jedro; v vsej višini je zavzelo osrednji del kipa. Prikazana sta nočna silhueta pogleda na primorsko naselje, ležeče vrh srednjega med tremi griči, kakor se kažeta pred temnim nebom. Tema je prekrila kulturno pokrajino, ki je za pogled enotno temnikasto rjava, kot pravi kmečko reklo: *ponoči je vsaka krava mavra*. Edino svetlo telo je Mesec na nočnem nebu, na katerem so zaznavni nekoliko svetlejši oblaki. Na eni strani so v nebu obrisi Križanega, ki ga lahko razumemo kot simbolni prikaz težkega življenja ljudi v naselju pod njim; njegova stopala so v simbolni višini, do katere sega zvonik, najvišji del vasi.



Kat. št. 18

Razpelo in mesec

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 37 cm.

Na levem spodnjem robu, gledano od strani, na kateri je Križani, je vtisnjena signatura: ČERNE 99.

Cat. item no. 18

Crucifix and the Moon

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 37 cm.

Signed lower, left edge: ČERNE 99.

V Seznamu opus je delo zapisano pod tekočo št. 165, z izmerami 45 x 37 x 29 in datacijo v leto 1999.



Večstransko oblikovno učinkovito in ikonografsko inovativno delo osnovno tvorita mehko, rahlo erotično mikavno zaobljeni obliki okraštoga griča in sinjega neba nad njim, vmes

je strnjeno mediteransko naselje. Nebo, ki ga Černe večinoma pojmuje kot telo oblastih abstraktnih oblik, je tu povsem drugačno. Je kot zgoraj odprta posoda, polna na dve strani gledajočih nebeščanov, nad katerimi Bog v vseobsegajoči gesti razprostira roke. Delo je odlično, vendar med drugimi umetnikovimi deli neobičajno. Figure so na kiparjevih poprsjih krajini (prim. komentar h kat. št. 53) izjemne, ker so te že same po sebi antropomorfne. Nebo kot posoda je noviteta; v nabožnih arhitekturah je simbolno nebo sicer kupola ali velik obok, na tem kipu pa je ta zamisel preobrnjena, kar je po védenju pisca teh vrst ikonografska izvirnost. Umetnina učinkuje tudi z dvema soodnosnima, vendar ločenima vodoravnima plastema – naseljem in nebeščani. V naselju sta cerkvi: prebivalci se zavedajo nebeške transcendence. Toda pri tem upodobitev obzirno izraža postmodernistično ironijo: ljudje, ki vedo, da v veselju ni zgoraj in spodaj, mislijo, da so Bog in nebeščani zgoraj. Prav ta naivnost pa hkrati omogoča uresničitev ljubeznive, belo oblačkasto očarljive nebesne skupine.

Kat. št. 19

Nebeški zbor

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 48 cm.

Na levi bočni strani spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 98.

Cat. item no. 19

Heavenly Choir

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 48 cm.

Signed on the lower, left side: ČERNE 98.

V Seznamu opus ima kip tekočo št. 169 in izmere 41 x 49 x 18.

Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 2003 na str. 57 z enakimi podatki in brez podpisa v Gorupič 2008.



Na pročeljih preproste cerkvice, nad katero se je razdivjala nevihta, so reliefne upodobitve. Drža Jezusa, ki ga prepoznamo po križu v ozadju, samo spominja na razpetje; upodobljenec dejansko stoji in kot telamon podpira ogroženi zvonik, simbolično človeška bivanja. Na prezbiterialni steni je svetnik v škofovski opravi. Na eni ladijski steni je upodobljena žalostna sv. Marija z mrtvim sinom v naročju, na drugi steni pa postmodernistično nasprotje tega motiva, ki ga označuje posvetna tramovna konstrukcija za razliko od nabožnih upodobitev, ki jih določajo križ in okvirna obočna loka. Kmečki možak tu drži na kolenih svojo zelo živo in živahno družico, ki ima cvetlični šopek; resnične vsebine človeških življenj so sinteze najrazličnejših prvin.



Kat. št. 20

Nevihta

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.
Višina 55 cm.

Na robu pod prezbiterialnim delom cerkvene stavbe je vtisnjena signatura: ČERNE 2000.

Cat. item no. 20

Storm

Painted terracota, painted with acrylic colours.
H = 55 cm.

Signed on the edge below the presbytery of the church: ČERNE 2000.



Kipar je simbolično upodobil cerkvico na Škriljinah pri Bermu v Istri iz 15. stoletja, v kateri so znamenite freske iz leta 1474, delo slikarja Vincenca iz Kastva. Kipar, na katerega je ta spomenik napravil močan vtis, ga je omenil v naslovu kipa; cerkev sicer prepoznamo po značilnem pročelju, ki ga tvori zvonik na preslico z dvema zvoniščnima linama, pod katerim je polkrožno odprta lopa, ki so jo za bogoslužne namene na prostem prizidali v začetku 18. stoletja. Vendar je bila ta cerkev le začetna ustvarjalna spodbuda pri oblikovanju kipa. Zelo drugače kot v stvarnosti je nastala nova upodobitev; kipar je stavbo, ki stoji v bregu, postavil vrh holma, dodal ji je zidane poljedelske terase, raznobarvne agrarne površine, na prezbiterijalnem delu še en vhod in namesto obstoječih borovcev je



ob cerkev postavil za pokopališča značilne ciprese. Celota, kronana s sivkasto modrim nebom, je tako dobila prepričljiv izraz melanholične istrske pokrajinske podobe, ki ga vedro dopolnjujejo beli oblački, najvišji je obsijan s sončnimi žarki.

Kat. št. 21

Istria XXVII, Cerkev / Istria N / Sveta Marija na Škriljinah (Beram)

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 34 cm.

Na desnem boku spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 1993.

Cat. item no. 21

Istria XXVII, Saint Mary of Škriljine (Beram)

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 34 cm.

Signed on the lower right side: ČERNE 1993.

Prvo ime kipa je zapisano v katalogu Černe 1994a ob ustrezni fotografiji na str. 23, merami 43 x 40 x 26 in zmotno datacijo v leto 1994. Drugo ime je ob zrcalno obrnjeni fotografiji istega kipa zapisano v katalogu Černe 2003 na str. 54, merami 43 x 41 x 25, datacijo v leto 1993 in naslovom *Sveta Marija na Škriljinah (Beram)*. V *Seznamu opus* je pod tekočo št. 132 naveden kip z naslovoma *ISTRA N / SV. M. NA ŠKRILJINAH*, merami 43 x 41 x 25,5 in datacijo v leto 1993. Te omembe se nanašajo na isti kip, vendar ima naslov *Istria XXVII* še drug Černetov kip, ki je v *Seznamu opus* uvrščen pod tekočo št. 104 z imenom *ISTRA XXVII*, merami 43 x 40 x 26 in datacijo v leto 1994.



Kip je upodobitev cerkvice, ki ima posebno mesto v Černetovem ustvarjanju. Opisal in s fotografijami ga je predstavil v samostojni publikaciji s povednim podnaslovom *Moji kipi v cerkvi Svetega Martina / Brje v Vipavski dolini* (gl. Černe 2004). Leta 1995 je videl to cerkvico, v kateri je bila prazna ladja, obnovljena po vojnem uničenju. Zazdela se mu je primerna za veliki relief Mrtvaški ples, ki ga je ustvaril že leta 1990, in je ponudil župniku, da jo opremi z njim in še z drugimi reliefi. Oprema, vzdana v cerkveno ladjo, obsega kar 22 glinastih poslikanih Černetovih reliefov z nabožno tematiko. V teh delih so različne vsebine združene s spoštovanjem religioznega, vedrino, modrostjo in nežno obzirnim humorjem. Zdi se, da je zavoljo posebnega odnosa do cerkve, ki ji je nameraval podariti svoja dela, kipar natančno portretiral tudi njeno okolje, seveda v stiliziranih bistvenih potezah. Tudi nebo, ki dobi v drugih

kiparjevih delih pogosto abstraktno fantastičen dramatičen značaj, je tu umirjene oblike in kot varovalo uravnoteženo postavljeno na plitvo koničasti strehi zvonika in prezbiterija.

Kat. št. 22

Sv. Martin, Brje, Cerkevica

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 41 cm.

Na levem boku spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 95.

Cat. item no. 22

St. Martin, Brje, Church

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 41 cm.

Signed on the lower left side: ČERNE 95.

V Seznamu opus ima delo naslov Sv. Martin, tekočo št. 145, izmere 50 x 41 x 35 in datacijo v leto 1995. Ti podatki se ponovijo ob fotografiji kipa, ki je objavljena z naslovom Cerkevica v katalogu Černe 1996 na str. 3, nato pod naslovom Sv. Martin v katalogu Černe 1998 na str. 27 in z naslovom Sv. Martin (Brje) v katalogu Černe 2003 na str. 54. V Gorupič 2008 je objavljena fotografija tega kipa brez podpisa.



Začetni nagib za skulpturo je kipar dobil ob obisku romarske cerkve na Žalostni gori nad Kamnikom pod Krimom. Vtis te poznobaročne slikovite celote cerkve in obzidja s kapelicami križevega pota je bil tako močan, da je nastal skoraj portret te arhitekture. Kip je delan brez predloge, po avtorjevem presenetljivo zanesljivem vizualnem spominu. Spremembe, ki ustvarjajo kip z lastnim notranjim oblikovnim smislom, so zlasti ovalno pravičen podstavek in vzpetine pod zidom, fantastično nebo nad

Kat. št. 23

Vesela cerkev na Žalostni gori

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 58 cm.

Desno zadaj je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 99.



stavbo in barve. Deli cerkve in posamezne kapelice so po kiparjevem občutju postali beli ali rumenkasti, okraste, bele in živo zelene pikaste vdolbinice na vzpetinah ustvarjajo občutje travniških cvetlic, modra sivina oblaka krona skulpturo in barvno kontrastno zaključí svetlo arhitekturo, sedečo na temnem zelenem podstavku. Paradoksalen naslov, ki ga je kipar nadel upodobitvi, je izraz postmodernistične ironije in hkrati besedna oznaka vtisa, ki ga je nanj napravila arhitekturna celota.

Cat. item no. 23

Happy Church at Žalostna gora

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 58 cm.

Signed on the reverse side, right: ČERNE 99.

V Seznamu opus je pod tekočo št. 175 vpisan kip z naslovom kot tu zgoraj, datacijo v leto 1999 in merami 58 x 37 x 50.



Začetni nagib za skulpturo je kipar dobil ob ogledu križevega pota, ki je del božje poti pri cerkvi sv. Roka pri Šmarju pri Jelšah. Sestavlja ga osem večjih in šest manjših kapelic ob premišljeni, enakomerno cikcak navzgor po rebri speljani poti, ki se konča pred "svetimi štengami" pod cerkvijo. Kapelice so opremljene z gledališko zasnovanimi velikimi poslikanimi lesenimi kipi in freskami Jezusovega trpljenja. Bile so postavljene v letih 1743 - 1753, dolgo časa zanemarjene in nato obnovljene. Seveda je bil Černetov ustvarjalni odziv na to delo naslonjen na današnjo podobo te učinkovite arhitekturno-slikarsko-kiparske celote, ki zaseda širok gladek vzpetinski "hrbet", ki je levo in desno ostro obrisan z gozdom. Te antropomorfne asociacije najbrž nekdanj ni bilo, danes, ko poznamo Černetov kip, se nam zdi samoumevna. Kip seveda ni portret te arhitekturne skupine, ampak portret kiparjeve čustvene imaginacije, v kateri je oblika

Kat. št. 24

Križev pot

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 43 cm.

Pod kapelicami na spodnjem robu je signatura: ČERNE 2003.



krajine lepa kot ženska in z rjavo in različnimi zelenkastimi barvami površin lepa kot nijvsko, travniško podeželje.

Cat. item no. 24

Stations of the Cross

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 43 cm.

Signed on lower edge, below the chapels: ČERNE 2003.



Kip sestavljajo svetniški atributi: stolp z zazidanimi vrati, tri okna, kelih in krona. Temeljijo na srednjeveški in v novem veku izdatno spreminjani pripovedi, da je bila Barbara lepa velikaška hči ali kar potomka Dioskurusa iz Nikomedije (krona); da jo je oče zaprl v stolp pred številnimi snubci; da je v stolp prihajal v zdravnika preoblečen duhovnik ali kar sam teolog Origenes, ki jo je spreobrnil v krščanstvo; da je ukazala na stolpu ob dveh oknih napraviti še eno, da je vsak Svete trojice, Bog Oče, Bog Sin in Bog Sveti duh, imel svoje okno, skozi katero jo je razsvetlil; da jo je oče zaradi krščanstva ovadil oblastem, ki jo mučijo, da bi se odpovedala novi veri; da je pred smrtjo prosila Jezusa, naj noben, ki misli na njegov pasijon in njeno mučeništvo, ne umre nenadne smrti brez obhajila (kelih s hostijo); da jo je oče sam usmrtil z mečem, ker je ostala stanovitna kristjanka, nakar ga je ubila strela iz nebes. Pripoved ima še

druge variante, ki so nasploh nastajale zlasti po začetku drugega tisočletja, ko so njene relikvije prenesli v Benetke in Torcello. Svetnica je sicer povsem mitična. Dejansko gre za literarno osebo, najprej nastalo v spisu 7. stoletja, ki je s poznejšimi dodatki in variantami zelo značilna za preplet folklorne, popularne književnosti in religioznosti. Barbara je bila od poznega srednjega veka tudi zato ena najbolj priljubljenih svetnic na Slovenskem. Zavoljo atributov na njenih upodobitvah je postala zavetnica zoper nesreče oziroma nenadno smrt v grehu (kelih s hostijo), za puškarje, topničarje, vojake in rudarje (strela), za trdnjave in gradbenike (stolp). Kiparska stvaritev nežno ironizira sentimentalno dramatičnost svetniške legende, predhodnice današnjih telenovel; v likovni umetnosti najbrž duh zaprte lepoticke še nikoli ni bil tako prepričljivo upodobljen kot Černetov bel oblak nad stolpom.

Kat. št. 25

Duh sv. Barbare

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 57 cm.

Zadaj na navpičnem robu je signatura: ČERNE 2004.

Cat. item no. 25

Spirit of St. Barbara

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 57 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 2004.

V letu izdelave je bil kip razstavljen v galeriji ARS v Ljubljani. Tam ga je videl oblikovalec Iztok Lovrič; s fotografijo skulpture je opremil naslovnico knjige Zmaga Šmitka *Mitološko izročilo Slovencev*, ki je izšla v Ljubljani leta 2004.



Kip ima enakovredni enaki širši in ožji strani; vse so somerne glede na osrednji navpični ravnini. Nenavadno strog red zasnove in podobnega učinka tega dela osvetli kiparjeva pripoved o osebnem doživetju, ki je bilo spodbuda za nastanek kipa. Ponoči je hodil po drevoredu, ki vodi k istrskemu mestecu Grožnjanu. Ritmično enakomerno prikazovanje meseca v presledkih med drevesi mu je zapustilo močan vtis. Takšna zaznavanja sicer poznamo marsikateri, vendar se od nas umetniki odlikujejo z večjo pozornostjo in pronicljivostjo. Mnogo bolj znajo ne samo videti, ampak živo opaziti stvari, značilnosti, oblike in odnose, ki jih drugi brezbrizno spregledamo. Če je takšno umetnikovo opažanje, presoja ali doživetje združeno s hotenjem in sposobnostjo izvirnega izražanja



na tak način, da ga drugi podobno dojamemo in podoživimo, nastane umetniško delo. Strog red skulpturne zasnove je v tej funkciji; drugi naslov je bržčas nastal v zvezi s temnimi barvami nočnega občutja in ker omenjeni drevored vodi tudi k pokopališču. Nekaj prvini tega izraza je ČERNE povzel še sedem let pozneje v delu *Na parah* (gl. kat. št. 28).

Kat. št. 26

Istria XXXVI, Pokopališče

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 41 cm.

Na boku dvostransko enakovrednega kipa je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 94.

Cat. item no. 26

Istria XXXVI, Graveyard

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 41 cm.

Signed on the side: ČERNE 94.

V Seznamu opus je kip zapisan pod tekočo št. 113 z naslovoma kot tu zgoraj, datacijo v leto 1994 in merami 42 x 29 x 12.



Naravne oblike, sestavine kipa so v zasnovi celote razporejene nenavadno strogo, povsem somerno glede na osrednjo navpično ravnino. Skupaj z motivom pokopališča in mrtvaško glavo oblaka takšna ureditev prepričljivo izraža odnos do rezultatov mračne vojaške pameti. Z grmovjem poraščeni površini levo in desno ob pokopališču sta kot epoleti, sprednji strogi terasasti vodoravni vrsti sta kot vrvičaste preveze na oficirski uniformi, pokopališka ograda je na straneh koničasto zalomljena kot bel, strumno-slaboumni ovratnik vojaške noše. Temeljni vsebinski ideji kipa ne ustrezajo samo oblike, ampak tudi zamolke barve kipa pod težko sivino smrtnega simbola.



Kat. št. 27

ISTRA XXXV, Pokopališče - smrt, Pokopališče

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 67 cm.

Na levem boku je na spodnjem robu s črnim flomastrom napisana signatura: ČERNE 94.

Cat. item no. 27

Istria XXXV, Graveyard

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 67 cm.

Signed on the left side: ČERNE 94.

Fotografija kipa je objavljena v publikaciji Černe 1998 na str. 13; tam je delo datirano v leto 1994, ima naslov Pokopališče in mere 67 x 43 x 28 cm.

V Seznamu opus ima delo tekočo št. 112, imeni Istra XXXV in Pokopališče - smrt, izmere 67 x 34 x 28 in datacijo v leto 1994.



Zasnova kipa je nastala ob spominu na smrt deklice; spoj umetnikovega presenetljivo trajnega vizualnega vtisa iz otroških dni in poznejših kiparsko uporabljenih motivov izraža melanholično razpoloženje. Na hrbtni strani kipa vodi deset strmih stopnic do vhoda v pokopališče, ki ga predstavlja strnjena gruča cipres, na sprednji strani je pod ležečo deklico, na katero gleda mesečev krajec, arhitekturno členjena površina z le tremi visokimi stopnicami; celota je kronana z masivnim nebom. Poslikava je likovno in čustveno učinkovita. Belo oblečena deklica s cvetjem na prsih je dobesedno in preneseno svetel kontrast nočnemu koloritu drugih delov kipa. Nekaj učinkovitih izraznih prvih otožnega razpoloženja, ki jih vsebuje ta kip, je Černe ustvaril že prej (gl. kat. št. 26).

Kat. št. 28

Na parah

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 32 cm.

Na levem boku spodaj je vtisnjen podpis: ČERNE, na desnem boku spodaj je vtisnjena datacija: 2001.

Cat. item no. 28

The wake

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 32 cm.

Signed on the left side: ČERNE, dated on the right side: 2001.

Fotografija kipa je objavljena v Černe 2005 pod naslovom *Na parah* z datacijo v leto 2001 in merami 39 x 31 x 25 cm.



Ime kipa je povzeto po pesmi, ki jo kipar ceni; pred desetletji so jo po radiu dostikrat predvajali v izvedbah Vaškega kvinteta in Slovenskega okteta. V izvorni pesmi pomenijo zagorski zvonovi zvonjenje v zvoniku cerkve sv. Helene v Zagorju pri izviru Pivke; avtor pesmi, pesnik in skladatelj Miroslav Vilhar, je bival v bližnjem gradu Kalcu. Ko je pesem ponarodela, se je pomen razširil na zvonove vseh cerkva katerega koli območja ali naselja z imenom Zagorje. V splošnem pomenu velja ime pesmi tudi za Černetovo delo, ki je v kiparstvu dvojna inovacija; v njem ne vidimo le fantastične polnoplastične upodobitve pokrajine, ampak vidno predstavitev občutja slušne zaznave zvonjenja in odmevanja. Citiranje imena znane pesmi kot imena kipa pri Černetu ni zgolj postmodernistični



asociativnoizrazni prijem, ampak hkrati del umetniškega procesa. Ob vprašanjih, kako v glini konkretno uresničiti fantastično oblikovalsko zamisel, se mu v mislih niso porajale le povezave plastičnih oblik z zvoki zvonov, pesmijo in glasbo, ampak zlasti s spomini na resnično osebo, njeno tragično smrt in pogreb.

Kat. št. 29

Zagorski zvonovi

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 32 cm, največja dolžina 62 cm.

Na zadnji strani spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 2004.

Cat. item no. 29

Zagorje Bells

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 32, maximum length = 62 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 2004.

Fotografija kipa je objavljena v Černe 2004a z istim naslovom in izmerami 63 x 41 x 27 cm.



Obzidje pokopališča stoji vrh griča, ki se dviga iz dveh parov telesno erotično oblikovanih vzpetin, nad katerimi so zelena grmovja in segmentni vrsti rožnato cvetočih grmov; ob obzidje se stiska še rumeno cvetje. Svetlo zelena barva griča nas spomni na mlade travnike, rjava in siva na obdelane in nezorane njive; vse pod zidom vzbuja občutje prebujajoče se narave. Zgornji del kipa ima drugačen značaj. Veliko nebo se dviga

nad pokopališkimi cipresami in se na širših straneh skulpture spusti na trojni in na enojni portal. Somernost celotne zasnove vzbuja vtis uravnoveženega miru. Kakšno pokopališče ali še kaj je za vhodi in belim obzidjem, ne vemo. Tako smiselno kontrastno ustrojena celota je temelj umetnostnega učinka kipa, ki ga dojemamo z občutjem skrivnostnosti in pomladanske tišine.

Kat. št. 30

Pomladansko pokopališče

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 38 cm.

Na levem boku spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 2000.

Cat. item no. 30

Graveyard in Spring

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 38 cm.

Signed on the left side: ČERNE 2000.

V Seznamu opus ima delo tekočo št. 183, izmere 38 x 42 x 28 in datacijo v leto 2000. V katalogu ČERNE 2003 je z enakimi podatki objavljena fotografija kipa na str. 59.



Čeprav sodi kip med Černetove najzgodnejše upodobitve istrskih *poprsij krajine*, je že suvereno oblikovana celota z lastno notranjo ikonološko in morfološko logiko smisla njenih delov. Zvonik na preslico, položna streha in ciprese sporočajo mediteranskost motiva in trpko občutje, ki ga vzbujajo samotna pokopališča. Zanesljivo uravnotežena grajenost kipa spomni na vidna stavbna načela, običajna v sredozemski predindustrijski arhitekturi. Vrh oblega griča zavzema strogo kvadratno obzidje, v katerem stoji kockasta cerkvena na vseh pročeljih enakomerno obdana s cipresami. Toda nebo/oblak vrh upodobitve ni zgolj telo, ki je položeno vrh zgradbe, ampak s soodnosom svojstveno nepravilne oblike in gibanja skozi zvoniščni lini izraža vtis uravnoteženosti. Opazovalci in opazovalke kipa na prvi pogled z gotovostjo vedo, kje je njegov sprednji del. Na to kažejo

Kat. št. 31

Istria XV, Pokopališče

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.
Višina 56 cm.

Zadaj desno je na spodnjem robu vtisnjena signatura: ČERNE 90.



celotna zasnova in še posebej upodobljeni arhitektonski členi; da delo ob podobi kulturne krajine hkrati vsebuje tudi pomen ženskega poprsja, kažejo ob celotni zgradbi in nadrobnostih še posebej dvodelnost prsnega dela in zgoraj polkrožno zaključeni njivi, ki sta kot nadlakti.

Cat. item no. 31

Istria XV, Graveyard

Painted terracota, painted with acrylic colours.
H = 56 cm.

Signed on the reverse side, right: ČERNE 90.

Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 1994a na str. 4 pod naslovom *Istria XV (Pokopališče)*, z merami 57 x 40 x 35 in datacijo v leto 1990. V *Seznamu opus* je kip naveden pod tekočo št. 77 z enakimi merami in imenom *Istria XV in Pokopališče*.



Bistvo arhitektonske zasnove dvorca Dobrovo je na kipu pojmovano presenetljivo točno. Ta stavba iz začetka 17. stoletja ima še enotno zaprto telo in ogelne stolpe, na katerih ni nič več trdnjavskega, prostorsko je zelo pomembna vzdolžna os, ki vodi skozi obzidano in z okroglima stolpoma obdano dvorišče h glavni graščinski fasadi. Kipar je popolnoma dojel arhitektonski značaj stavbe; tudi zato jo je lahko po spominu verno oblikoval. Zasnoval je kip, v katerem je dvorec s štirimi stolpi dobil nov smisel. Postal je kar nosilno izrazna podstava jajčastega neba, hkrati pa je njegovo oblikovalsko bistvo s sprednjim dvoriščem ostalo vidno.



Kat. št. 32

Grad I, Dobrovo, Spomin na Dobrovo

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 50 cm.

Spredaj spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 95

Cat. item no. 32

Castle I, Dobrovo, Recollections of Dobrovo

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 50 cm.

Signed at the front: ČERNE 95.

V katalogu Černe 1996 je objavljena fotografija tega kipa na str. 12 pod naslovom *Grad I*, 1995 in merami 50 x 47 x 34. V publikaciji Černe 1998 je na str. 18 objavljena fotografija istega kipa pod istim naslovom, vendar z merami 40 x 35 x 29 in letnico nastanka 1996, ki ne drži. V *Seznamu opus* je kip z zadnjimi merami in naslovom *Grad I* naveden pod tekočo št. 191, ki zmotno sledi št. 141; v sledeči rubriki *Opomba* je zapisano ime *Urancar*; to ime je bržčas v zvezi z nekim drugim kipom. Toda v katalogu Černe 2003 je na str. 54 objavljena zrcalno obrnjena fotografija kipa, ki sodi v pričujočo kataloško enoto, z naslovom *Spomin na Dobrovo* in izmerami 40 x 35 x 29. Kip dejansko meri v višino 50 cm in je v kiparjevi lasti, zato mu v *Seznamu opus* ustreza zapis pod tekočo št. 141, ki navaja naslov *Dobrovo*, ustrezno leto izdelave 1995 in izmere 50 x 47 x 34, kot v katalogu iz leta 1996.



Motiv, večkrat upodobljen na srednjeveških miniaturah in drobnih reliefih, je Černeta zamikal najbrž zavoljo simboličnega upodabljanja bistva, sorodnega njegovim poprsjem krajin. Surovo srednjeveško stvarnost predstavlja v takšnih upodobitvah nakazano obzidje, za katerim se v strahu stiskajo ljudje. Na svoj način je to kipar upodobil kot fantastično utrdbo z zobčastimi obrambnimi nadzidki vrh obzidij in stolpov, stoječo vrh dvojnega griča; v njej se stiska nagnetena množica, ki zre v zunanjo nevarnost. Na tem delu kiparske upodobitve je precej nadrobnosti; nerazčlenjena pa sta črnkasto nebo nad obleganci in temačno rjav hrib pod njimi; oba izražata mračno razpoloženje. Poseben učinek te umetnine je v ustvarjanju nenavadnega občutja opazovalca, ki gre okrog nje; tedaj je v položaju oblegovalca (prim. s kat. št. 34).



Kat. št. 33

Obleganci

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 36 cm.

Na boku skulpture je spodaj vtisnjena signatura:

ČERNE 95.

Cat. item no. 33

The Besieged

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 36 cm.

Signed on the side: ČERNE 95.

V Seznamu opus ima delo tekočo št. 133, naslov *Obleganci*, izmere 36 x 34 x 18 in datacijo v leto 1995.



Delo je nastalo leto pozneje kot kip pod kat. št. 33, ki ima podoben naslov, vendar le za površen pogled tudi podoben značaj in vsebino. Utrdba je sedaj vodoraven venec obzidja med stolpi in tudi ljudje, ki gledajo ven, so postavljeni le v vrsto in niso zmedeno nagneten v gručo kot na starejšem kipu. Nebo je sicer tudi tu črnkasto, vendar mehko razčlenjeno in pod utrdbo so polkroglasti zeleni grički. Celoten vtis je veder in nadroben pogled na upodobljenca odkrije vesele obraze. Zato nas pri obhodu kipa ne spremljajo dvoumni občutki oblegovalca kot pri starejšem kipu, ampak le radovednost medsebojnega opazovanja.

Kat. št. 34

Obleganci III

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 37 cm.

Na bočni strani spodaj je vtisnjena signatura:

ČERNE 96.

Cat. item no. 34

The Besieged III

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 37 cm.

Signed on the side: ČERNE 96.

V Seznamu opus ima delo tekočo št. 144, naslov *Obleganci III*, izmere 37 x 39 x 23 in datacijo v leto 1996.



Na sprednji strani kipa je dvojen hrib; vrh izpostavljenega nižjega brega stoji mogočen grad z značilnim visokim okroglim stolpom, ki ima zobčasto krono. V upodobitvi prepoznamo grad Rihemberk, v raztresenem naselju pod njim pa Branik. Na hrbtni strani glavne vzpetine sta strnjeni primorski naselji. Sprednja stran kipa je glede na osrednjo os zasnovana nesomerno, tako kot se je naravni vzor vtisnil v kiparjev presenetljivo zanesljivi vidni spomin, zadnja stran je postala simetrična, primerna tamkajšnjima simboličnima naselbinskima upodobitvama. Tej zasnovi ustreza tudi nebo; nad sprednjo stranjo kipa, kjer je močno izpostavljen nižji breg in je zlasti za bočni pogled nesimetrična, je nesomerno, nad hrbtno stranjo pa je somerno, vendar poslikano v dveh modrih barvah in z več belimi oblaki. Vzpetine pod stavbami so zelene in na njih so upodobljeni belo cvetoči mandljevci in rožnato cvetoči breskovi nasadi. Te lepote prebujene pomladi so Černeteta navdušile; v spominu na doživetje je oblikoval ikonografski prvini, ki sta hkrati izraz pomladansko občutene pokrajine. Analitična primerjava med Rihemberkom in njegovo kiparsko upodobitvijo razkrije Černetovo



kultivirano dožemanje bistva arhitekturnih zasnov. Grad je visokosrednjeveški; skoraj 30 metrov visok obrambni stolp, bergfrid, je nastal vsaj v 15. stoletju, obdaja ga peterokotni venec renesančnih utrd. Kiparjev odnos je zaznava današnjega gradu, katerega zasnova zaradi številnih sprememb za pogled ni jasno razvidna. Kljub temu je izkristalizirano reducirano upodobil njegove strukturne prvine: obzidje z okroglimi vogalnimi stolpi je postalo štirikotno, osrednji del zavzema stanovanjski palacij, za njim stoji mogočni stolp.

Kat. št. 35

Branik

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 36 cm.

Na desnem boku spodaj je v že poslikano površino vpraskana signatura: ČERNE 003.

Cat. item no. 35

Branik

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 36 cm.

Signed on the right side: ČERNE 003.

Fotografija kipa je brez podpisa objavljena v Gorupič 2008.



Delo je nastalo v letu, ko Černe začne ustvarjati inovativno vrsto *poprsij krajin* prim. komentar h kat. št. 53). Grožnjan leži na koncu grebena nad dolino reke Mirne. Kipar je upošteval to lego, vendar ne imitativno. Ustvarjalno jo je upodobil na hrbtni strani kipa kot nižjo, nesomerno vrsto vzporedno stikajočih se vzpetin, med katerimi je zadnja simbolno obočno izvotljena, kar ustreza kiparski, ne naravni obliki. To starodavno mesto z odličnim razgledom leži na prostoru nekdanje rimske utrdbe. Ima burno, dramatično preteklost. Njegovi gospodarji so se menjali, sedanjo zasnovo je začelo dobivati v sredini 14. stoletja, ko je prišlo pod Benetke. Zadnja žalostna usoda je bil odhod skoraj vseh Grožnjančanov optantov (prim. komentar h kat. št. 55), pred propadom ga je rešila zamisel o umetniškem mestu; umetniki, med njimi Peter Černe, so stavbe obnavljali in vzdrževali. Kipar ima hišico na robu naselja, odkoder je občudoval pokrajino pod seboj; tu so nastale želje likovno izraziti svoja doživljanja in tu so se porajale izvirne zamisli kiparske upodobitve pokrajin.



Kat. št. 36

Istria V, Spomin na Grožnjan

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 41 cm.

Signature ni, 1990.

Cat. item no. 36

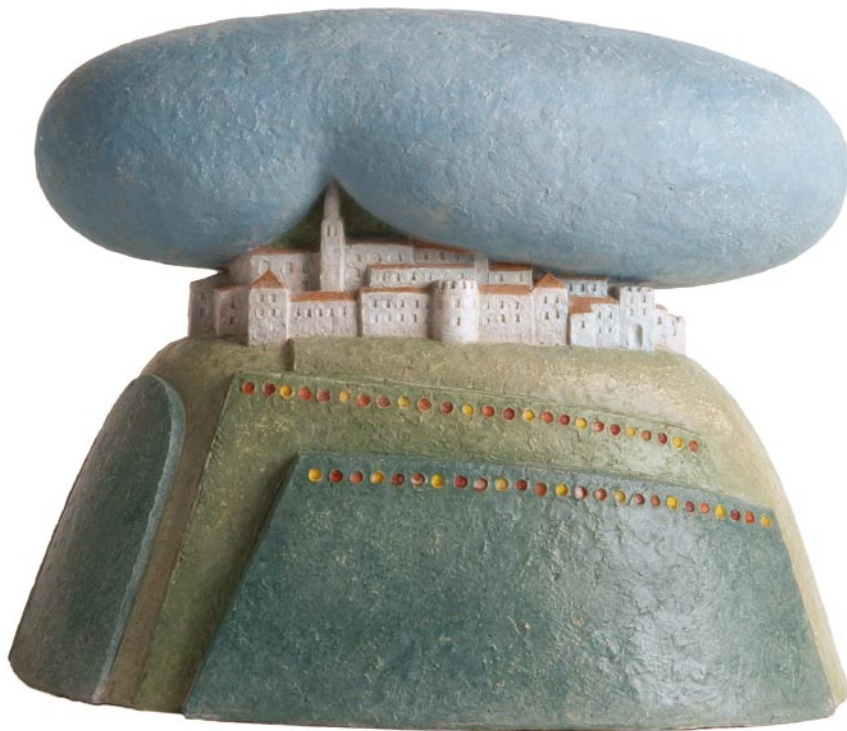
Istria V, Recollections of Grožnjan

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 41 cm.

Unsigned, work completed in 1990.

V Seznamu opus ima pod tekočo št. 56 kip izmere 28 x 21 x 45, datacijo v leto 1990 in v rubriki Opomba, kjer so navedeni lastniki, zapis Grožnjan. Danes (2008) je delo v kiparjevem ateljeju, zato pomeni zapis izjemoma motiv ali tedanje nahajališče. V katalogu Černe 1994a je na str. 12 objavljena fotografija kipa z izmerami 43 x 33 x 28, datacijo v leto 1990 in naslovom *Istria V (Spomin na G.)*. V katalogu Černe 2003 je na str. 56 objavljena fotografija kipa z izmerami 28 x 21 x 43, datacijo v leto 1990 in naslovom *Istria V (Grožnjan)*.



Na sprednji strani kipa je upodobljen zvonik s stožčastim strešnim nastavkom; nastal je z naslonom na obliko zvonika cerkve sv. Mihaela na Isoli, pokopališkem otoku med Benetkami in Muranom. Na Slovenskem je takšen zaključek zvonika edinstven in značilen za cerkev v

Štanjelu, vasi, ki pri kultiviranih obiskovalcih kot oblikovano naselje vzbuja estetske užitke in kot spomenik zgodovinsko in etnološko zanimanje. Kraj je znamenit. Arheološke najdbe pričajo, da segajo začetki naselitve v halštatsko obdobje in da so tu živeli ljudje v rimskih časih; v srednjem veku so zgradili grad goriških grofov, ki so ga nato prezidavali in posedovali razni fevdalci; gotsko cerkev so modernizirali leta 1669, zadnje oblikovno pomembne spremembe naselja je zasnoval arhitekt Maks Fabiani. Značilen obris naselja, ki se je vtisnil v kiparjev spomin in je bil začetni nagib za oblikovanje kipa, ki seveda ni enostaven portret naselja, je dobil Štanjel z obzidjem, ki so ga v strahu pred osmanskimi vpadniki zgradili v 16. stoletju. Zelo drugačen je kip, ki je leto pozneje tudi nastal ob spominu na isto naselje in je v tem katalogu vpisan pod št. 50.

Kat. št. 37

Spomin na Štanjel

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.
Višina 38 cm.

Na levem boku plastike je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 96.

Cat. item no. 37

Recollections of Štanjel

Painted terracota, painted with acrylic colours.
H = 38 cm.

Signed on the left side: ČERNE 96.

V Seznamu opus ima kip tekočo št. 158, naslov kot tu zgoraj in izmere 46 x 36 x 36. Fotografija kipa je objavljena v publikaciji Černe 1998 na str. 21 z enakimi podatki.



Kip ni zasnovan v osnovni zgradbi *poprsja krajine* (o tej gl. avtorjevo razlago v Černe 2003: 52, 53; v pričujočem besedilu tudi komentar h kat. št. 53). V procesu kiparskega oblikovanja je bil pomembno prisoten vtis, ki ga pogledu nudijo primorska naselja, kadar jih vidimo silhuetno pred nebom. Tako je modro nebo postalo samostojno, obseglo je vso višino

kipa in je osrednje jedro upodobitvene celote. Oblikovano je mehko zaobljeno, lahkotnejši izraz je dobilo s krono belih oblakov. Na obeh širših straneh upodobitve sta pred njim plitva reliefa strnjenih primorskih naselij z več zvoniki. Eno stoji na dveh gričih, drugo na osrednjem med tremi holmi; na vseh vzpetinah so raznobarvne agrarne površine.

Kat. št. 38

Mesti

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 34 cm.

Plastika ima enakovredni širši strani; na eni je skrajno levo spodaj vtisnjen podpis: ČERNE, skrajno desno pa datacija: 2002.

Cat. item no. 38

Two Towns

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 34 cm.

Signed lower left: ČERNE, dated on the right: 2002.



Hrib, vrh katerega je primorsko naselje, je kot telo na tleh sedeče ženske s skrčenimi nogami, ki se opira s stegnjenimi rokami. Mesto je kot obraz, nebo pa kot pokrivalo, ki zakriva glavo. Spodnji del hriba objemajo njivske površine, ki so na grebenasto izstopajočih okončinah luskastih oblik. Pomensko raznolike prvine so združene v enotno kiparsko podobo; na kompleksno čutno čustveno zaznavo gledalca skupno delujejo ženske, pokrajinske, naselbinske, nebesne oblike. Celota je plastično močno razčlenjena; zahtevni opazovalec čuti nujno po krožnih obhodih, ki nudijo zelo različne poglede.



Kat. št. 39

Sedeča, Pokrajina

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 50 cm.

Desno zadaj je na spodnjem robu vtisnjena signatura: ČERNE 2002.

Cat. item no. 39

Sitting, Landscape

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 50 cm.

Signed on the reverse, lower right edge: ČERNE 2002.

V Seznamu opus je delo vpisano pod tekočo št. 188, obema imenoma in merami 50 x 50 x 36. V katalogu ČERNE 2003 je na str. 59 objavljena fotografija kipa z istimi podatki.



Kiparska upodobitev je osnovno somerna glede na osrednji navpični, prečni in vzdolžni ravnini. Takšne so jesensko rjave zemeljske terase, nežno odtenkasto okrasno obarvano naselje s cerkvama in fantastično, mikavno oblasto modro nebo. Zasnova izraža občutje geometrijskih pravilnosti načel, po katerih so načrtno rasla istrska naselja vrh vzpetin. Naselbinske stavbe so bile strnjene ob ulicah, zemljišča pod naselji pa so zaradi načina preživetja morala ostati nezazidana, poljedelska in največkrat oblikovana v terase. Tako je bilo tudi pri mestih, sedečih vrh gričev, ki jih je dodatno varovalo še obzidje. V stoletjih so se držali teh načel in nastajala je kulturna krajina kristalinične lepote. Očarala je kiparja, ki brez racionalnih analitičnih pogledov občutljivo zaznava različne videze njenega strukturnega bistva in ga izraža na izvorno kreativen, osebno slogovno nov način.

Kat. št. 40

Vas

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 66 cm.

Na enem ožjem boku vsestransko enakovrednega kipa je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 95.

Cat. item no. 40

Village

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 66 cm.

Signed on the side: ČERNE 95.

V Seznamu opus ima kip tekočo št. 147, mere 65 x 52 x 47 in datacijo v leto 1995. V katalogu ČERNE 1996 je fotografija kipa objavljena na str. 11 z istimi podatki. V Gorupič 2008 je objavljena fotografija tega kipa brez podpisa.



Naslov kipa je hkrati opis njegove predrtinaste zasnove, ki presega Černetovo temeljno idejno oblikovalsko izhodišče, imenovano *poprsje pokrajine* (gl. komentar h kat. št. 53). Vas stopničasto zaseda vrh holma, ki je kot hribovsko sedlo, stisnjeno med višji vzpetini, segajoči v mehko tridelno oblikovano nebo, kronano z belimi oblaki. Odnos stvarne odprtine v kipu do nematerialnega neba, predstavljenega z realno snovnim kiparskim telesom, ki jo zgoraj zaključuje in jo torej tudi tvori, je za gledalca percepcijsko presunljivo učinkovit. Gre za združenje dveh temeljno različnih prostorskih dojemaj, dveh praznin, kakršno po védenju pisca teh vrstic v kiparstvu še ni bilo uresničeno. Kiparsko celoto izražajo barve zemlje, njiv, travnikov in pašnikov, ki prekrivajo celotno gričevje, v katerem obliki ženskih prsi pod vasjo kažejo, kje je sprednja stran kipa.



Kat. št. 41

Vas na prepihu

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 44 cm.

Na boku kipa, ki je dvostransko enakovredno oblikovan, je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 99.

Cat. item no. 41

Wind swept Village

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 44 cm.

Signed on the side: ČERNE 99.

V Seznamu opus je delo zapisano pod tekočo št. 178, z datacijo v leto 1999 in merami 44 x 45 x 27. Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 2003 na str. 58 z enakimi podatki in v Gorupič 2008 brez podpisa.



Kip je zasnovan somerno glede na osrednjo navpično os, kot da v sredini hrbtno združeni enaki bregovi gledajo na štiri strani neba. Vsak izmed njih ima na vrhu kot obraz mediteransko naselje z beneškim zvonikom, pod njim strmino kot ovratnik, nato usločen širši pas rastja, sredi katerega stoji kapelica, in spodaj rahlo izbočeni stojni del. Pokriva jih skupno svetlo, bujno kopasto nebo; v istih višinah so deli kipa enotni, še posebej jih združujejo pasovi rastja, ki kot girlande objemajo ves kip. Naslov umetnine je naslonjen na značilnost nunskih oblačil, pri katerih je pokrita vsa glava, razen sprednjega dela obraza; podobno so na kipu vidni le deli zakritih naselij.



Kat. št. 42

Nune

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 34 cm.

Skulptura je oblikovana središčno; na enem spodnjem robu je vtisnjena signatura: ČERNE 2000.

Cat. item no. 42

Nuns

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 34 cm.

Signed on the lower edge: ČERNE 2000.

V Seznamu opus je kip vpisan pod tekočo št. 186 z naslovom *Nune*, izmerami 35 x 31 x 21 in datacijo v leto 2000.



Ime kipa je rahlo ironična ponovitev znanega imenovanja za kraj oziroma obzidan prostor, v katerem stojijo tri cerkve. To je božja pot v Rosalnicah pri Metliki, ki jo je še v začetku 20. stoletja obiskovalo okoli 3000 romarjev na leto. Tri cerkve skupaj so nasledek zgodovine kraja. Tu je že v visokem srednjem veku stala cerkev, nato so se lastniško vrstili nemški križarski red, sedež metliške župnije, iz Bosne pregnani frančiškani; današnje cerkve sodijo v 15. stoletje, vendar so bile pozneje precej predelane. Okoliško prebivalstvo in romarji so

nenavadno soseščino treh cerkva imenovali Tri fare, čeprav seveda ne gre za tri župnije (fare), ampak za tri cerkvene stavbe. Kip je kajpak popolnoma drugačen od enako imenovanega kraja in oblikovan fantastično. Osnova je pokrajina, ki ima stas in mik vitkega ženskega nadkolenskega torza, oblečenega v njijske in travniške raznobarvne površine. Grički so kot ženske prsi; dva sta na sprednji, eden je na hrbtni strani skulpture. Vrh vsakega krona po ena vasica z beneškim, piramidno zaključenim zvonikom.

Kat. št. 43

Pri treh farah

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 69 cm.

Na levem boku je na spodnjem robu vtisnjena signatura: ČERNE 2002.

Cat. item no. 43

At Three Parishes

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 69 cm.

Signed on the left side: ČERNE 2002.

V katalogu Černe 2003 je na str. 58 objavljena fotografija kipa s tu zapisanim naslovom, izmerami 68 x 31 x 22 in datacijo v leto 2002.



Vitek in strm spodnji del kipa je soodenosen z motivom naselja, pod katerim ločeno stoji cerkviča, in z motivom megle. V obliki mesta in ravno zaključenega zvonika je spomin na Završje (gl. komentar h kat. št. 45), vodoravni pasovi megle, ki objemajo grič, so izvirna kiparska stilizacija raznolikih naravnih meglenih oblik, ki jih Černe očarano opazuje (prim. kat. št. 46, 47). Grič je pokrit s terasastimi vinogradi v cvetju, predstavljenem z nežno obarvanimi pikicami; trsne so drobne, večje pa so vinogradniške breskve – vtis, ki ga je kipar dobil ob opazovanju in je botroval skulpturalni zamisli, torej sodi v dragocen kratek čas, ko vinogradi cvetijo in dišijo v poznem mesecu maju ali v začetku junija; posamezen trsni cvet lahko cveti samo 24 ur. Grmiči pod mestom so očarljivo razporejeni kot dekliška ogrlica. Skupini meglenih pramenov in kroglastih oblakov s kontrastno belino nad pomladno pokrajino poudarjata telo in zgornji zaključek izrazno zanesljivo stoječe, stasito zasnovane celote.



Kat. št. 44

Istria XIV, Pomlad

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 76 cm.

Zadaj spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 92.

Cat. item no. 44

Istria XIV, Spring

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 76 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 92.

Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 1994a na str. 7 z obema imenoma. V Seznamu opus ima delo tekočo št. 86, iste izmere in isti imeni.



Upodobitev je bržčas nastajala ob vtisu, ki ga je na umetnika pomladi napravilo naselje Završje vrh griča, nad katerim se dviga še romanski, pozneje predelani, ravno zaključeni zvonik in bližnja hribovita okolica. Poglavitni deli kipa so medsebojno določujoči. Nad velikim hribom se dviga obširno nebo, ki postane nad zvonikom tanjše, lažje in višje, poenoti pa ga vodoravni zaključek, prekrit s kopastimi oblaki. Barvni izraz kipa učinkuje v plasteh: zgoraj so beli oblaki, pod njimi modro nebo, nato zeleno grmovje vrh hriba in sivkasto naselje, potem pa se po hribovitih oblikah navzdol spušča rumeno razkošje cvetoče brnistre in nekaj redí rožnato cvetočih breskev. Skratka: modrina je med belino in lisastim svetlo-temno zelenim zelenilom, zadnje je med modrino in rumenilom in slednje je med lisastim in svetlim zelenilom. Na kipu so barvno najmočnejše površine metuljastih



cvetov brnistre, sredozemske rastline, cvetoče in dišeče pomladi. Nekdaj so jo množično sadili, ker je bila tekstilna rastlina za močne grobe tkanine in vrvi; danes jo največ rabijo za vezanje trt.

Kat. št. 45

Istria VII, Poletje

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 31 cm.

Kip ima enakovredni široki strani; na enem boku je spodaj vtisnjena signatura: ČERNE 92.

Cat. item no. 45

Istria VII, Summer

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 31 cm.

Signed on the side: ČERNE 92.

V katalogu Černe 1994a je objavljena fotografija kipa na str. 14 z izmerami 12 x 31 x 19. V Seznamu opus je kip zapisan pod tekočo št. 79 z obema imenoma in merami 42 x 31 x 19.



Naselje je oblikovano v spominu na Grožnjan, istrsko mesto, ki so ga zapustili optanti (gl. komentar h kat. št. 36 in 55) in so ga pred propadom rešili sezonsko bivajoči umetniki; v njem je Peter Černe obnovil hišico, odkoder je občudoval poljedelske terase pod mestom in jesenske megle, ki se v silno raznolikih oblikah dvigajo iz doline reke Mirne. Na dveh straneh tega kipa so dobile mehko obliko velikih ženskih torzov, katerih lepote se ob naselju dvigajo v nebo.

Kat. št. 46

Istria VI, Jesen

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 37 cm.

Na eni široki strani dvostransko enakovrednega kipa je spodaj vtisnjena signatura: Černe 92.



Cat. item no. 46

Istria VI, Autumn

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 37 cm.

Signed on the lower, wide side: Černe 92.

Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 1994a na str. 13 pod obema imenoma, z merami 53 x 50 x 22 in datacijo v leto 1992. V Seznamu opus ima delo tekočo št. 78, obe imeni in enake mere kot v katalogu iz leta 1994.



Naselje je oblikovano s spominom na Završje, ki zavzema vrh griča, pokopališka cerkvice je ločena in leži nižje. Na strani kipa, kjer je signatura, je upodobljen stolp z ravnim zaključkom, ki je prvotno nastal že kot del romanskega kastela goriških grofov. Zasnovo značilnega sedanjega videza, ki ga je doživel kipar, je naselje dobilo v 16. stoletju, ko je prišlo pod beneško oblast. V zamisli umetnine je bistvena kiparska ikonografska inovacija: megla, ki se zgoraj vodoravno zaključuje, *megleno morje*, je prepričljivo plastično upodobljena z vodoravnimi plastnimi nastavki spodnjih meglenih plasti in seveda z belo barvo (prim. kat. št. 44, 46). Ta del kompozicijsko ustreza vodoravnemu nebu, vrh katerega so beli oblaki; vmes stoječe naselje ga nosi kot telamon tako statično prepričljivo,



da se zdi, da pod njim cerkvice s cipresami varno ždi. Z barvami je poudarjeno jesensko megleno občutje: griči so že porjaveli, na njih in ob cerkvi rastejo zimzeleni grmi in ciprese.

Kat. št. 47

Istra IX, Megla

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 37 cm.

Kip ima enakovredni široki strani, spodaj na sredi ene strani je vtisnjena signatura: ČERNE 92.

Cat. item no. 47

Istria IX, Fog

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 37 cm.

Signed underneath: ČERNE 92.

V Seznamu opus je delo navedeno pod tekočo št. 81 z obema imenoma, z datacijo v leto 1992 in izmerami 55 x 63 x 22. Ti podatki so ponovljeni ob fotografiji kipa, ki je objavljena v katalogu Černe 1994a na str. 25.



Kip je oblikovalsko izrazno zmagoslavje poševnosti, ki izraža moč sunkov burje. Vodoravne njivske terase so pod njimi kot razcepljene in naravno členkaste kot rakov rep, primorska cerkvena z zvonikom na preslico je kot zvrnjena s pročelnim dvignjenim temeljem. Barve tal in neba so rjave in sivkaste, jesenske, ko je čas burje. Toda oblikovalsko je plastika uravnotežena; nebo, ki je nad cerkvenim vhodom zajelo zvonik, je proti vetru oblikovano kar aerodinamično.

Kat. št. 48

Istria XXVI, Burja II

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 41 cm.

Na spodnjem robu kipa pod cerkveno fasado je vtisnjena signatura: ČERNE 1993.

Cat. item no. 48

Istria XXVI, Boreas II

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 41 cm.

Signed on the lower edge: ČERNE 1993.

V Seznamu opus ima kip tekočo št. 99, obe imeni, mere 41 x 40 x 17 in datacijo v leto 1993. V katalogu Černe 1994a je objavljena fotografija kipa na str. 16 pod naslovom *Istria XXVI (Burja)*, z enakimi merami in datacijo.



Kip upodablja istrsko naselje pod težkim nebom vrh griča, ki ga obdajajo kakiji, nasad dreves, poln plodov, slovensko imenovanih tudi rajska jabolka ali božji sadeži. To vzhodnoazijsko vrsto sadja so v Istri začeli saditi v zgodnjem 20. stoletju. Černeta je prevzela njihova nenavadna lepota. Kakijeva drevesa namreč jeseni izgubijo liste, na golih vejah pa ohranijo rdečkaste sadeže. Na kipu oblikovan ta barvni vtis določa čas in značaj upodobljene pokrajine; sklada se z otožnim jesenskim razpoloženjem, ki ga izražajo barve neba, črnkastih tal in rdeče gole istrske zemlje, ki kot obleka objema ves hrib.



Kat. št. 49

Istra kaki, Kakijev nasad

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 36 cm.

Na enem boku dvostransko enakovredne skulpture je na spodnjem robu vtisnjena signatura: ČERNE 94.

Cat. item no. 49

Istria Persimmon, Persimmon Plantation

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 36 cm.

Signed on the side: ČERNE 94.

Fotografija kipa je objavljena v publikaciji Černe 1998 na str. 30 pod imenom Kakijev nasad. V Seznamu opus ima kip tekočo št. 129 in ime Istra kaki.



Imeni kažeta na vsebino kiparskega motiva. Kip je nastal ob spominu na močan vtis, ki ga je na kiparja napravila nenavadna jesenska pokrajinska podoba Štanjela. Kraj je znamenit. Najdbe pričajo, da so na griču, na katerem leži ta vas, živeli ljudje že pred poltretjim tisočletjem; sedanja vas je nastajala vsaj že v 14. stoletju in je v glavnem dobila današnje obrise v 16. stoletju, ko so v obrambo pred osmanskimi vpadniki zgradili obzidje. Vendar se naselje ni razširilo do vrha griča, ampak je v prekinjenih stavbnih nizih po izohipsah podkvasto objelo vzhodni, južni in zahodni del hriba pod njegovim vrhom, severni del pa je ostal skoraj nepozidan. Za pogled od spodaj je nastala svojstvena plastna podoba vodoravnih pasov stavb, nad katerim se dviga nezazidan vrh, poraščen z bori in listavci. Jeseni je tako vrh griča rumeno listje, pod njim zeleno borovje nad sivim naseljem. To je bil pogled, ki je očaral kiparja; njegova stvaritev seveda ni portret Štanjela jeseni, ampak podoba umetniškega doživljanja bistva takšnega naselja, ki bi bilo popolnoma

Kat. št. 50

Spomin na Kras, Jesen II, Jesen

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 41 cm.

Na spodnjem robu na boku je vtisnjena signatura:

ČERNE 97.



zgrajeno po prvotni obročasti zasnovi. Tako je nastal kip, someren glede na osrednjo vzdolžno in prečno navpično ravnino, ki oblikovno in barvno močno učinkuje v plasteh: zgoraj beli oblački, niže modro nebo, nato rumeno listje, zelenilo borov ter sivina naselja nad jesensko rjavim holmom. Zelo drugačen je kip, ki je leto prej tudi nastal ob spominu na to naselje in ima v tem katalogu št. 37.

Cat. item no. 50

Recollections of Kras, Autumn II, Autumn

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 41 cm.

Signed on the side: ČERNE 97.

V Seznamu opus je kip zapisan pod tekočo št. 154 z naslovom *Spomin na Kras*, s še drugim imenom *Jesen II*, datacijo v leto 1997 in merami 46 x 30 x 41. Naslov *Jesen* ima kot drugo ime sicer še kip, ki je v Seznamu opus zapisan pod tekočo št. 78 in ima prvo ime *Istra VI*. Fotografija kipa *Spomin na Kras* je objavljena v publikaciji Černe 1998 str. 23 z naslovom *Jesen*, datacijo v leto 1997 in merami 46 x 30 x 31.



Zapis, da gre za upodobitev arhitekture vrh vitke vzpetine, v vsakdanjem govoru sicer drži, zmoten pa je kot opis umetniškega dela. Gledalcu se zastavlja vprašanje: kakšna pa je ta stavba, do vhoda katere vodi travnata pot? Ali je to grad, mesto, pokopališče, le obzidje ali sploh nekaj drugega, zgolj simbolnega? Nebo ga skriva kot pokrivalo, ki si ga ljudje potegnajo globoko na čelo, če nočejo biti prepoznani. Na hrbtni strani upodobitve, kjer nebo sega do tal, je ta antropomorfní izraz, ki je blizu vsebini kipa, še poudarjen z vrsto oblik, podobnih privezom, ki varujejo nebo, da se ne zvrne naprej. Hrib je kot somerno živo telo, rahlo nagnjeno na svojo levo stran, hkrati pa je z zagonetnimi koničnimi travnimi potmi, od katerih le ena vodi do vhoda, razdeljeno v štiri dele, spodaj skupno podprte z vencem pokončnih agrarnih površin, ki so kot krilne gube pod ženskim pasom. Zagonetni vtis umetnine je tudi barvno skladen. Agrarne površine griča so zelene kot travniki in pašniki



in rjave kot zorane njive; s tem pa se časovno ne sklada barva zrelih žitnih polj. Gre za umetniško fantastiko: če ta polja pokrijemo, opazimo, da je kipu s tem vzeto življenje, in to ni življenje vsakdanje stvarnosti, ampak plod umetnikove ustvarjalnosti. V zgodovini umetnosti je kar nekaj odličnih del, ki delujejo tudi z zagonetnimi vsebinami; kako pa je s skrivnostmi in neznanim, vemo; čudoviti so, ker jih odkrivamo, in ne, ker jih odkrijemo.

Kat. št. 51

Goba II

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 55 cm

Zadaj spodaj na sredini je signatura: ČERNE 2002.

Cat. item no. 51

Mushroom II

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 55 cm

Signed on the reverse side: ČERNE 2002.



Zasnova poprsja krajine za ta kip je nekoliko drugačna kot pri večini Černetovih tovrstnih kipov; modro nebo, ki je navadno kot pokrivalo, je tu kot glava na vitkem vratu, objetem s cipresami, pod katerim je obešena ogrlica zelenih in rjavih jagod-grmov s križcem. Zgornji del pokrajinske vzpetine tvorijo motivi ženskih prsi, pod katerimi so zelene travniške in rdečkastorjave njivske površine v oblikah, ki kot okrasna obleka objemajo spodnji del kipa. Nepravilno razporejeni beli oblaki na sprednji strani fantastičnega neba spominjajo na obraz; da ne gre za enostavno imitativno podobo glave, ampak za kip z večpomenskimi smisli, nas opozorijo vodoravno raztreseni oblaki na hrbtni strani, v katerih ni ničesar antropomorfnega.

Kat. št. 52

Istria XXXIII, Poprsje

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 60 cm.

Na levem boku je spodaj vtisnjena signatura:

ČERNE 94.

Cat. item no. 52

Istria XXXIII, Bust

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 60 cm.

Signed on the side: ČERNE 94.

V Seznamu opus je delo navedeno pod tekočo št. 110 pod obema imenoma, z izmerami 61 x 34 x 31, datirano je v leto 1994. Fotografija kipa je objavljena v katalogu Černe 1994a na str. 24 z enakimi datacijo in imenoma, pri izmeri sta številki na drugem mestu zamenjani v 43.



Naslov kipa je hkrati ime Černetove izvirne temeljne oblikovalske kiparske zasnove upodabljanja krajin. Sam jo je opisal kot nenaden ustvarjalni preblisk dvajsetletnega zorenja ob občudovanju neznanskih lepot istrske pokrajine in želje umetniško izraziti tovrstna čutno-čustvena doživljanja (gl. Černe 2003: 52, 53). Na pokrajino je pogledal antropomorfno kot na žensko poprsje, ki je kot hrib, strnjeno naselje je kot glava in nebo je kot široko pokrivalo; prav zadnja prevratna zamisel pomeni dopolnitev premika ne samo v Černetovem umetnostnem mišljenju, ampak v odnosu kiparstva do stvarnosti nasploh. Odslej kipar s pomočjo te osnovne zamisli ustvarja številne različne umetnine. Ena od teh je tudi ta kip, pri katerem ženske prsi jasno kažejo, kje je sprednja stran upodobitve, palisade so kot vrat, raznolike njivske površine so kot rjava obleka.



Kat. št. 53

Poprsje pokrajine

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 43 cm.

Zadaj desno spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 98.

Cat. item no. 53

Landscape Bust

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 43 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 98.

V Seznamu opus je kip zapisan pod tekočo št. 171, z naslovom kot tu zgoraj, datacijo v leto 1998 in merami 35 x 36 x 43.



Kip odpira pogled v eno od neomejenih možnosti ustvarjalnega procesa. Spodnji del upodobitve ženskega poprsja je pokrajinski, kot pri številnih drugih Černetovih delih, vendar brez naselja; takoj nad njim je oblakasto nebo, oblikovano v žensko glavo. Med gnetenjem glin, ko se pod kiparjevimi izurjenimi rokami dolgoletna osebna mentalna izkustva dostikrat nezavedno prenašajo v vidne materialne oblike, kipar ni mislil na obrazne poteze resnične osebnosti. Vendar je v procesu oblikovanja v njih naenkrat prepoznal podobnost in jih ohranil. Tako kip seveda ni portret določene osebe, ampak nekega osebnostnega tipa v kiparski kombinaciji z drugimi fantastičnimi prvini. Kipar, ki goji obziren čut za humor, je temu tipu vzdal primerno ime in ga v sličici presenetljivo prepričljivo še enkrat upodobil.

Kat. št. 54

Portrait of Micka Hudé

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 49 cm.

Zadaj je desno spodaj vtisnjen podpis: ČERNE, levo pa datacija: 2004.

Cat. item no. 54

Portrait of Micka Hudé

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 49 cm.

Signed on the reverse side, lower right: ČERNE, dated on the left: 2004.

Naslov kipa je isti kot podpis na dvobarvni uokvirjeni sličici v kiparjevem ateljeju: *Portrait Micka Hudé P. Černe 04.*



Kip je bil zasnovan ob občutju, ki ga je vzbujal žalostni videz zapuščenih in propadajočih istrskih naselij, v katerih so nekdaj bivali optanti. To so bili ljudje, ki so po spremenjeni državni meji po mirovni pogodbi leta 1947 med Italijo in Jugoslavijo oziroma po Londonskem sporazumu leta 1954 o ukinitvi Samostojnega tržaškega ozemlja, sklenjenem med omenjenima državama, Veliko Britanijo in ZDA, izbrali italijansko državljanstvo. Jugoslavija je uveljavljala državno pravico za njihovo izselitev; obdržali so le pravico do premečnega premoženja. Zato je bila tragična zlasti usoda tistih kmečkih Istranov in Istrank, ki so zapustili svojo z znojem prepojeno zemljo. Njihove hude stiske iz politične zgodovine kajpak ne morejo biti razvidne; v leposlovju jih je pretresljivo opisal Fulvio Tomizza v romanu *Materada*. Peter Černe ob teh žalostnih usodah preprostih istrskih ljudi ni ostal neprizadet. Že drugo ime, ki ga je nadel kipu, izvorno pomeni ikonografsko upodobitev



tragične sedeče Matere božje z mrtvim sinom na kolenih in se sklada s temeljnim izrazom drže antropomorfno upodobljene pokrajine, sklonjene nad istrskim naseljem z beneškim zvonikom vrh griča. Ta izraz žalosti je poudarjen s temnimi barvami njivskih in travniških površin in mračnega deževnega oblaka.

Kat. št. 55

Istra XXV, Pietà velika

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 67 cm.

Zadaj desno spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 93.

Cat. item no. 55

Istria XXV, Large Pietà

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 67 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 93.

V Seznamu opus ima delo tekočo št. 98, obe imeni, izmere 76 x 51 x 42 in datacijo v leto 1993.



Kip ima podobno vsebino kot delo z naslovom *Istra XXV, Pietà velika* (gl. kat. št. 55). Barve obeh kipov izražajo melanholično žalost, ikonografsko pa so med njima pomembne razlike. Stavbe na *Istri XXV* še stojijo pokonci in na nebu so kapljice, pri tem kipu pa so hiše že nagnjene, kot da se rušijo, in nebo se krogljčasto rosi. Tudi nebo in telesna drža sta drugačna: sedaj sta močnejše sklonjena nad naselje. Na hrbtni strani je kipar ob nebo na ovrtni del postavil še upodobitev naselja, ki deluje kot bled spomin. Na hišah v pokrajinskem naročju so namreč še rdeče poslikane strehe, tu pa so vse stavbe le v isti medli barvi kot rjavkast ovrtnik pod njimi.

Kat. št. 56

Istra I(i), Pietà IV

Žgana glina, poslikava z akrilnimi barvami.

Višina 43 cm.

Zadaj spodaj je vtisnjena signatura: ČERNE 94.

Cat. item no. 56

Istria I(i), Pietà IV

Painted terracota, painted with acrylic colours.

H = 43 cm.

Signed on the reverse side: ČERNE 94.

V katalogu ČERNE 1998 je na str. 17 objavljena fotografija kipa z naslovom *Pietà IV*, datacijo v leto 1994 in merami 43 x 36 x 25. Temu delu ustreza vpis v *Seznamu opus* pod tekočo št. 127: *Istra I(i), Pietà IV*, datacijo v leto 1994 in merami 34 x 36 x 25. Fotografija tega kipa je objavljena v *Novi reviji* (2001, št. 232-233, str. 143) s podpisom *PIETÀ IV*, 1994 (gl. Hudeček 2001).



**Marginalije k etnološki tematiki,
kiparstvu Petra Černeta in sodobnosti**

Zakaj marginalije?

Obrobne pripombe, zaznamki ali ugovori nastajajo ob obstoječih dejstvih, problematiki in besedilih. Naslov pričujočega spisa kaže na raznolika, obsežna in zelo kompleksna védenja. Analitično pisanje bi lahko zajelo in pojasnilo samo drobec, marginalije pa morejo opozoriti na marsikaj, o čemer si nato bralke in bralci sami ustvarijo kritična mnenja.

V naslovu zapisane vsebine so povezane z razstavo. Černetovo kiparstvo je individualen umetniški odgovor na nekatere probleme in izzive sodobnega življenja. Načelno primerjalno zajema etnološka tematika bistvene poteze človeških življenj in kultur vseh družb do danes. Mednje seveda sodijo tudi tisti kulturni dosežki in objekti iz preteklosti, ki so vključeni v sedanje procese in so postali neločljivi del celote sodobnosti. Etnološka raziskovanja jih poskušajo metodično racionalno in preverljivo pojasniti, odpreti razumevanju, ne morejo pa omogočiti njihovega doživljanja. To pa je najvažnejši smisel umetnosti; umetnine na poseben način ustvarjajo nove in nove subjektivne čutno-čustveno-miselne poglede na svet okrog nas.

Znanost in umetnost

Vprašani, kaj sta znanost in umetnost, seveda zelo presegata možnosti in obzorje pričujočega pisanja. Ker pa zajema pojem *etnološka tematika* tudi etnologijo, ki je ena od znanstvenih panog, je potrebno opozoriti vsaj na dva poglobljena pogleda na znanost. Po prvem je znanost napredujoče objektivno znanje o stvarnosti, po drugem pa predvsem napredujoča vrsta modelov ali paradigem, ki niso nujno povezani z izkustvenimi dejstvi. Seveda je tu mnogo vprašanj, posebej še glede ločevanja znanstvenega znanja od neznanstvenega, zlasti temeljno vprašanje pozitivizma ali falzifikacionizma in z njima povezanih problemov. Glede etnologije sicer velja, da so v njene razlage že zavoljo njenega temeljnega predmeta vtakane tudi interpretacije neznanstvenega značaja.

Funkcionalistično usmerjeni etnolog Bronislaw Malinowski je že leta 1941 v študiji z značilnim naslovom *Znanstvena teorija kulture* opozoril, da so prvine znanstvenega stališča stare kot kultura in da je zanj (za razliko od drugih načinov človeškega mišljenja in obnašanja) prvenstveno značilno odbiranje stvarnih in odločilnih dejavnikov danega procesa, in da tvorijo bistvo znanosti teoretične zasnove in neprestana izkustvena preverjanja. Posebej za etnološka raziskovanja je poudaril, da sta tako empirično opazovanje kot vzporedna analiza kulture brez vrednosti, če nista medsebojno povezana. Ob miselni tehtnosti ilustrira navedeno enega od pogledov na znanost kot formo racionalnega znanja, ki je kot kulturni pojav sama objekt etnološke vede. Znanstveno védenje je racionalno, vendar ima relativno vrednost; velja v pojmovnem in faktografskem sistemu, v katerem je nastalo, in dokler vzdrži kritiko. Zelo drugače je pri resničnih umetninah, ki so sicer zgodovinsko stilno in glede na nekatere praktične funkcije vezane na čas nastanka, izrazno pa so vedno sodobne. Veljavnost te trditve je zlahka preverljiva s celotno zgodovino

umetnosti od prazgodovine naprej; številnih nekdanjih nalog umetnin sploh ne poznamo, kljub temu pa se zlahka osebno prizadeto, čustveno vživljamo v številna stara umetniška dela in sploh ne dvomimo, da gre za človeške izdelke, ki presegajo utilitarne razsežnosti. Seveda je pri tem prisoten čas kot kriterij umetnostne kakovosti; slaba dela preteklosti so odstranjena iz zavesti. To sito kakovosti deluje na podlagi občečloveškega, h kateremu so naravnane umetnostne kvalitete, ki presegajo čas; dela, ki jih ne vsebujejo, v mlajših časih ne učinkujejo več in so zato pozabljena. Metaforično je te kvalitete označil umetnostni zgodovinar Ernst Hans Gombrich, ko je zapisal: *Čudežno je, da slikovna predstava, ki jo je ustvaril resnični mojster, postane prozorna, ko nam umetnik pokaže, da z drugimi očmi vidimo vidni svet, in nam daje iluzijo, da s pogledom prodiramo v nevidna cesarstva uma ...* Na te kakovosti je mislil psiholog Rudolf Arnheim, raziskovalec vizualnih zaznav v umetnosti, ko je zapisal, da oblikovni sklop in tema sodita v umetniško formo za opredmetenje nevidljivega in univerzalnega. Seveda časovnemu kriteriju še ni podvržena umetnost sedanosti, ki jo deloma presojava z vživljanjem, deloma glede na sedanje znane funkcije sodobne umetnosti.

Različni ravni znanstvene in umetnostne dejavnosti je jasno opredelil psiholog Anton Trstenjak v več študijah. Umetnost vodi v konkretnost in simboličnost podob, pri čemer najbolj temelji na nehotni čustveno domišljijiski podlagi; umetniška inspiracija zadeva celoto življenja. Znanost se giblje na abstraktni ravni, na hotno razumski podlagi; zajema le del življenja ali gre mimo njega v enostransko specializacijo. Zato mora znanstvena dejavnost zadoščati logiki in stvarnosti, in je pravilna ali nepravilna, resnična ali zmotna. Umetniška dejavnost mora vsebovati oblikovalsko voljo, zadoščati mora subjektivnim kriterijem, človeškim zahtevam pred življenjem in družbo, in je dobra ali slaba. Obe dejavnosti ustvarjata nov vmesni svet med človekom in svetom.

Kaj je etnološka tematika?

V naslovni sintagmi pomeni *tematika* snov oziroma raziskovalno področje in sistematično urejeno, metodično pridobljeno znanje; pravimo ji tudi predmet etnološke znanosti. V tem stavku je kajpak vsebovano vprašanje, kaj je etnologija, ime, ki je zajemalo v različnih časih precej različne vsebine, v različnih kulturnih okoljih in v različnih miselnih zvezah pa je tako tudi danes. Na tem mestu ni mogoče niti opisati, kaj šele pojasniti ozadje in kompleksnost tega vprašanja; seveda pa je treba opredeliti pogled, v okviru katerega je rabljena sintagma v pričujoči marginaliji. Etnolog Claude Lévi-Strauss je leta 1979 zapisal: *Etnologija – ali antropologija, kot ji raje pravijo danes – si je izbrala za predmet preučevanje človeka, od drugih humanističnih znanosti pa je drugačna zato, ker bi svoj predmet rada dojela v njegovih najrazličnejših manifestacijah* (navedeno po prevodu, ki je izšel leta 1985 v Ljubljani v zbirki *Studia humanitatis*). V misli je vsebovano mnenje, da imeni označujeta isto znanost, kar se zdi piscu teh vrstic očitno, vendar je kar nekaj strokovnjakov, ki menijo drugače. Še več, po nekaterih pojmovanjih naj bi imeni *socialna*

antropologija in *kulturna antropologija* pomenili še drugi različni vedi. Obstaja tudi pojem sintetične antropologije, ki zajema fizično, lingvistično, kulturno in arheološko antropologijo, hkrati pa so še sistemi drugačnih znanj, ki nosijo ime antropologija, npr. medicinska ali filozofska. To niso prazne marnje; v ozadju vsake od teh in podobnih prepričanj so definicije in teoretske razlage; pomembna je vednost, da gre za dogovorne praktične delitve in mnenja, ne za védenja.

Najbrž more jedro te problematike pojasniti šele pogled na bistvene poteze znanosti. Filozof znanosti Karl Popper je v osmi in deveti tezi *Logike družboslovnih znanosti* jasno sklenil, da znanstvene stroke kot take sploh ne obstajajo, da so to le omejeni in konstruirani konglomerati problemov in poskusnih rešitev; dejansko pa obstajajo problemi in znanstvene tradicije. To nikakor ni poljuben izmislek; vsak ga lahko preveri z veljavnim testom – z dovčerajšnjo zgodovino nastajanj, pojmovanj, delitev, oblikovanj in preoblikovanj znanstvenih disciplin.

Z omenjenega vidika je vprašanje različnih imenovanj obravnavane znanosti periferno. Podobno velja za znanstvene tradicije, ki so pač nastajale v različnih okoljih, zlasti v evropskem (kjer so jo navadno imenovali *etnologija* in *etnografija*), britanskem (navadno imenovano *socialna antropologija*) in ameriškem (navadno imenovano *kulturna antropologija*). Vendarle je treba poudariti, da je v vsaki od teh tradicij mnogo različnih in medsebojno nasprotujočih usmeritev, teorij in praks, ki pa jih različne znanstvene tradicije medsebojno selektivno prevzemajo glede na presojo tehtnosti ter preseganja in ne glede na okolje ali izvir. Pomembno je, kaj je vsem tem tradicijam oziroma raziskavam skupno. To je sistematično, racionalno, z dejstvi preverljivo spoznavanje čudovite pestrosti človeškosti v prostoru in času, primerjalno védenje o kulturni mnogoterosti človeka v naravnih in družbenih okoljih. Ta enotnost in raznolikost se (ob številnih drugih manifestacijah) kaže tudi v umetnostih, verovanjih, antropomorfizmih in oblikovanju kulturnih krajin; to pa je tematika, ki je na drugačen, umetniški način prisotna tudi v delu kiparstva Petra Černeteta, ki ga kaže pričujoča razstava v Slovenskem etnografskem muzeju.

Pomen etnoloških raziskav likovne umetnosti

Teh raziskav je precej. V evropski znanstveni tradiciji 20. stoletja je bil močan poudarek na evropski kmečki umetnosti in umetnosti nekaterih poklicnih skupin; največkrat so jo imenovali ljudska umetnost. Ozadje teh raziskav je bilo dostikrat iskanje samobitnosti kot narodnih značilnosti, tudi iskanje geografsko vezanih umetnostnih slogov. Drug poudarek je bil na raziskavah umetnosti rodovno-plemenskih družb, ki se je močno uveljavil v ameriški znanstveni tradiciji. Težišča so bila v pojmovanjih, da gre pri tovrstni evropski umetnosti za poseben umetnostni stil, sicer pa naj bi se etnološke raziskave umetnosti osredotočale na opredeljevanje funkcij umetnosti, na umetnosti kot sisteme simbolov in znakov, na iskanje soodnosov med stili in družbenimi ter družbenopsihološkimi dejavniki oziroma koliko lahko strukturna načela

umetnostne proizvodnje kažejo na strukturne družbene vzorce. Glavne spoznave etnologije pri raziskavah umetnosti že nekaj desetletij sodijo v standarde razumevanja umetnosti, človeške kulture in družbe. Že zgodaj v 20. stoletju je bilo z njimi zavrnjeno evolucijsko gledanje na umetnost, pojasnjeni so bili pomeni oblik in stilov nekaterih neevropskih družb, ki so se skozi evropocentristična očala zdeli zagonetni; najpomembnejše pa je bilo opozorilo na relativnost evropocentrizma in njegovega temeljnega pojmovanja umetnosti, nastalega v renesansi. S pregledi raznih družb in njihovih umetnosti so raziskovalci poskušali ugotovljati soodnose med oblikami in družbenimi dejavniki. Etnološke raziskave so pokazale likovno umetnost katerega koli časa in prostora kot človeško univerzalen pojav, kot materialno in duhovno ustvarjalnost, ki vsebuje prvine domišljije, čutnosti, čustvenosti in misli. Ta spoznavanja so bila postopna; njihova sprejemanja so omogočili tudi pogledi pomembnih evropskih umetnikov, ki so od začetka 20. stoletja prepoznavali likovne kakovosti v delih tedaj tako imenovanih *primitivnih*, *naravnih ljudstev* in v delih evropskih *ljudskih umetnosti*. Nadrobne raziskave so pokazale na različne predsodke, nastale na evropocentrističnih pojmovanjih umetnosti, posebej še na mišljenje, da v netehnološko in nedržavno naravnanih majhnih družbah umetnina ni individualna kreacija, in hkrati na spoznavo, da je – tako kot je bilo v evropskem prostoru – od pomenov v družbenih strukturah odvisno, kdaj in kako ostane umetnik anonimen ali je priznan imensko individualno. Ob tem so – čeprav največ z raziskavami nižje kvalificirane umetnosti – etnološke obravnave olajšale zahodno razumniško in doživljajsko pot k najsičajnejšim umetnostnim dosežkom tako imenovanih visokih neevropskih kultur, ki sodijo v vrh svetovne umetnosti. Več etnoloških obravnav kaže tudi na možnost preseganja nesrečno ločenih pogledov na obliko in vsebino, ki so še danes marsikje vzrok nemajhnih umetnostnozgodovinarskih nesporazumov, kljub temu, da resni raziskovalci seveda vedo, da je bistvo umetnin neločljivo kompleksno.

Fantastične življenjske oblike

Kataloške enote 1 – 14 zajemajo kipe, ki so fantastični na posebne načine. Dejansko so individualne kombinacije človeških, rastlinskih in ptičjih oblik, z oblikovalsko večino združenih v nove, še ne videne trirazsežnostne figure. To niso hibridi, kakršne je ustvarjala srednjeveška umetnost kot podobe zla in mračnih skrivnosti, ali še manj grozljivke genskega inženiringa, ampak njihova nasprotja. Blizu so odnosu, ki se izraža v vzdevanju ženskih imen rastlinam in imenovanju deklet z rastlinskimi imeni, ko prepoznavamo in pripisujemo sorodnost lepote enim in drugim. V teh kipih združene raznorodne lepote prepričljivo omogočajo hkratne izraze človeške postave, giba, duševnega stanja, rasti in smisla vegetabilnih oblik.

Umetnine so vsaj v neki meri vedno proizvod fantazije; nastajajo v domišljiji, predstavi v duhu, domiselnosti. Nekatera umetniška dela imenujemo fantastična; to so največkrat tista, ki so zelo oddaljena od vsakdanjih in konvencionalnih zaznav realnega sveta, dela, v katerih ni nič nemogoče, v katerih se zdi,

da je vse svobodno izmišljeno in čudovito. Za ta dela večkrat rečejo, da so nerazumljiva. Toda fantastične oblike v umetnosti sploh niso v tolikšni meri zagonetne, kot se zdi za površna vprašanja na vsakdanjostni ravni. Nekaj pomembnih vpogledov v samo bistvo umetniškega oblikovanja, katerih veljavnost je potrdil razvoj umetnosti in tudi sedanja umetnostna praksa široko razumljene konceptualne umetnosti in novih medijev, sodi že v časovno oddaljena prizadevanja umetnostne zgodovine. Že leta 1915 je Heinrich Wölfflin zapisal, da se v vsakem novem stilu gledanja kristalizira nova vsebina sveta in da nov način umetnikovega opazovanja ni samo druga optika, ampak da je vedno tudi nekaj drugega videno oziroma da so umetniki vedno videli tako, kot so hoteli videti. Henri Focillon je leta 1934 ugotavljal, da v likovni umetnosti *oblikovati* pomeni *razumeti*, da je umetnikova ideja *oblika*, da umetnik ustvarja poseben, popoln, sovisen konkretni svet. Posledice tega spoznanja in njegovo verifikacijo je že prej poudaril slikar Hans Marées, ko je zapisal, da so bili brezuspešni vsi poskusi, izraziti likovne umetnine v pravilih in besedah. Pozneje je bilo večkrat ugotavljano, da ta svet vendarle vedno obstaja v družbenem relacijskem sistemu in hkrati, da resnična umetniška dela dlje učinkujejo kot stvarnosti, katerim naj bi prvotno rabila, da je pojem, kaj so, odprt in da s čustvi, izrazi, veščinami in miselnostjo delujejo v človekovem intimnem svetu (npr. leta 1980 v pregledu odnosov umetnostne zgodovine do humanističnih znanosti Jana Białostockega).

Černetova fantastična bitja so grajena z oblikami živega, rastlin, deklet in žen, ptic. V umetnosti ta analitično najpreprostejša besedna inventura seveda še ne pove nič določnega; šele skupaj z načini njihove vključenosti v skulpturne organizme in njihovimi celostnimi značaji razkrije umetnikov pozitiven odnos do živega, do življenja. Omejimo se na razstavljena dela, pri katerih se seveda neprestano zavedamo, da gre za umetnine, se pravi za objekte, ki imajo zavoljo namena in kakovosti za izdelovalca in za opazovalca posebno vrednost – predvsem duhovnega, domišljjskega značaja. Psihologija je že pri igri nekaterih živali in posebno otrok opozorila na posebno sposobnost domišljjske pretvorbe kakršnega koli predmeta v drugega. Pri ustvarjanju kipov gre za podoben proces, pri katerem kipar v skulpturi ustvari značilnosti, ki se v zaznavah in domišljiji opazovalcev obnašajo sicer različno, vendar kot samostojno žive, kot življenje; metaforično se reče, da je umetnik ustvaril organizem. To je poseben, umetniški način manifestacije doživljajsko najbrž občečloveškega pogleda na svet, ki ga etnologija raziskuje kot animizem.

Animizem

Animizem je krovno ime za verovanja in doživljanja, da so naravni, neživi in živi pojavi kot planine, skale, drevesa in druge rastline in živali tudi duhovi oziroma da so v njih duhovi, ki predstavljajo presežno, nadnaravno ali življenjsko moč. Posebne oblike animizma so vezane na ljudi; v njih naj ne bi bili duhovi kot v živalih, ampak duše, kot posebne tvorbe napram človeškemu materialnemu telesu. Dostikrat so pojmovane kot življenjsko počelo, kot

substancia življenjskih, zlasti psihičnih pojavov in procesov. Na izvir takšnih verovanj kažejo komparativne etnološke raziskave. Tako sta npr. tudi v slovenščini imeni *duša* in *duh* nastali iz *dihati*, iz najočitnejšega znaka, da je človek živ. Dramatično ilustracijo o združenju predstav o dihanju in duši kot viru življenja predstavlja ena od daljnovzhodnih medicinskih tradicij, po kateri je treba umirajočemu zamašiti nosnici in zapreti usta, da duša ne pobegne iz telesa oziroma da človek ne umre. Tovrstne predstave so predmet verovanj in religij, zato imajo veliko moč in jih ne kaže podcenjevati; značilno je, da so bili rezultati takšnih zdravljenj racionalno razlagani kot nepravočasni posegi. Podobno velja za predznanstvene evropske predstave, ki so deloma žive še danes, da je vzrok duševne bolezni obsedenost bolnika z zlim duhom. Tudi za to verovanje je nastala racionalna razlaga. Govorjenje bolnika v tujih, njemu neznanih jezikih naj bi kazalo, da skozi njega govori tuj duh; seveda pa tisti, ki so o tem pričevali, teh jezikov tudi niso poznali, in se jim je zdelo, da jih slišijo v neartikuliranih glasovih strahu, obupa ali besa razburjenih duševno motenih nesrečnikov. V vseh oblikah animističnega mišljenja je duša nematerialna in navadno nesmrtna, pogosto povezana z idejo o posmrtnem življenju. Takšne predstave so osvojile antične in poznejše številne religije, vendar so se povsod razvile različne verovanjske variante; najbolj raznolike so bržčas v hinduizmu, kjer je skupna misel o selitvi duš, in v krščanstvu, kjer je najbolj splošna misel o individualni duši, ki ne umre, ampak ločena od mrtvega telesa čaka na vstajenje.

Toda ob predstavah o duhovih in dušah obstajajo tudi podobna doživljanja, ki niso vedno verovanjska ali deli religioznih sistemov. V današnji zahodni kulturi so to zlasti čustvena doživljanja dreves in gojenih rastlin kot bitij z značajem, ki vzbujajo občutja sposobnosti zaznave človeške prisotnosti ali prepričanje, da pogovor s cvetjem nanj ugodno vpliva. Različnih animizmov in animističnih doživljanj je bilo in je mnogo; bolj ali manj so znani v različnih (najbrž vseh) človeških družbah. Evolucionistično naravnana etnologija je v njih celo videla najzgodnejšo obliko religije; poznejše raziskave so to tezo ovrgle. Nepojasnjena pa je ostala univerzalnost animističnega občutja, ki bi lahko bila evolucijsko pridobljena. Naj bo tako ali drugače, vprašanje živega je na različne načine vznemirjalo in vznemirja ljudi; za znanstvena mišljenja je življenje zunaj smisla ali končnega namena – za religije je nasprotno.

Verovanjski motivi

Kataloške enote 15–31 zajemajo razstavljene Černetove kipe, v katerih so tudi ikonografske verovanjske prvine: križani, Bog oče, angeli, svetniki, smrt, cerkve in zlasti pokopališča. To so tudi teme etnološke vede, ki jih raziskuje na ravneh odnosov do religij, transcendence, zavetništev, šeg, naseljenjskih in farnih skupnosti, življenjskega cikla do najrazličnejših verovanj, povezanih z življenjskimi stiskami in radostmi.

Jezus, razpet na križu je v zahodni umetnosti najbolj množično upodabljan ikonografski motiv. Vendar so to upodobitev uresničevali v zelo različnih

zasnovah in na zelo različnih ravneh. Kronološko urejena vrsta upodobitev Križanega, ki zajema najodličnejše umetnine in umetnostno slabe izdelke, morda najbolj nazorno kaže na različna pojmovanja božjega in na njihove spremembe. Pred 6. stoletjem Kristusa na križu niso upodabljali; tedaj je križanje še veljalo za sramotno smrt za najhujše zločince in ljudi s socialnega dna. Nato so ga na križu upodabljali živega, pokončno stoječega, oblečenega ali golega; zadnji način je bil naslonjen še na antični ideal telesa in se je najbolj uveljavil. V zgodnjem času drugega tisočletja, ko se je krščanstvo že evropsko splošno močno in množično utrdilo, se je pojavilo več nasprotnih vrednotenj, ki so ustrezala različnim plastem tedanjih družb. Na eni strani se uveljavi človeško spoštovanje individualnega trpljenja; kaže se v umirajočem Kristusu, ki ima v mukah zvito telo in iz trnja zvito krono na glavi, ali v že mrtvem, nemočno visečem na križu. Na drugi strani so upodobitve živega, pokončnega in tudi s kraljevsko krono. V visokem srednjem veku je kot končno veljaven sprejet ikonografski tip trpečega Jezusa na križu. V tem času so razpela postala silno množična, vedno bolj so postajala del oltarne opreme in zasebni predmet pobožnosti, kar traja vse do danes. Vendar je upodobitev trpečega Kristusa na križu skupaj z najosnovnejšim védenjem o krščanski doktrini postala tudi eden od sedanjih občih simbolov za človeško samozrtvovanje in trpljenje. Z vsem spoštovanjem je v tem smislu ta simbol brez križa vključil v kipa Peter Černe (gl. kat št. 15 in 16); na dopolnilen način izraža njegov odnos do sedanjosti.

Bog oče je motiv, ki je bil v krščanski umetnosti vse do 12. stoletja upodabljan le kot abstrakten simbol. Tedaj pa so cerkveni oblastniki nehali spoštovati v Bibliji zapisano prepoved upodabljanja Boga očeta in nastajale so upodobitve, ki so ga prikazovale kot sivega bradatega starca, oblečenega v velikoduhovniško ali papeško opravo; predstava starca, ki blagoslavlja, pa se je udomačila šele v 19. stoletju. Takšne upodobitve so imele veliko vlogo pri ustvarjanju naivnih nabožnih predstav, ki so precej razširjene tudi danes. In prav s takšnimi predstavami v našem času je povezana Černetova upodobitev tega motiva (gl. kat. št. 19), ki je kajpak le del umetnine, v kateri so izražene kompleksne vsebine.

Angeli so duhovi, nebeški sli ali poslanci v človeški podobi z letalnimi krili, večkrat pomenijo pozitivne duhove v nasprotju z demoni, zlimi angeli. Pojem angelov so ustvarili Sumerci že pred polpetim tisočletjem, nato so verovanja o angelih prevzemali mlajše mezopotamske religije, stari Egipt, judaizem, klasična grška in rimska antika, krščanstvo in islam. Najbolj raznolike vrste angelov so nastajale v krščanstvu. V renesančnem času je npr. na podlagi zmotno razumljenih ilustracij biblijske Tobijeve knjige nastal pojem angela varuha in na podlagi rimskih predkrščanskih upodobitev otroških krilatih amoretov, spremljevalcev boga ljubezni Amorja, pojem puttov, krilatih angelčkov. Zelo razširjene in znane so predstave, ki so jih od 4. stoletja širile upodobitve angelov kot nespolnih, mladeničem in ženskam podobnih bitij, ki imajo krila in svetniški sij. Te predstave so tudi danes del naivne ravni krščanstva. V tem smislu jih je z nežno postmodernistično ironijo kot zlate zvezde na nočnem nebu upodobil Černe (gl. kat št. 17); njegovi angeli niso nespolna, ampak očarljiva ženska bitja.

Po katoliškem in pravoslavnem verovanju so **svetniki in svetnice** pokojniki, ki zavoljo posebnih zaslug bivajo v nebesih, imajo posebno nadnaravno moč posredovanja na zemlji, zaslužijo čaščenje tudi z nabožnimi rituali in h katerim se lahko verniki z molitvijo zatekajo po pomoč; posvečene so jim cerkve in čaščene so njihove relikvije. Dejansko gre za najštevilnejši politeizem nižjih bogov in boginj, ki so ga v 16. stoletju reformirana krščanstva zavrnila kot praznoverje; katoliška Cerkev je moč svetnikov razložila kot poseben dar Boga, pravoslavne Cerkve so brez razlag obdržale verovanja v svetnike. Načini in veljavnosti postavljanja nekoga za svetnika ali svetnico so se spreminjali, v rimsko katoliški doktrini so danes za to natanko določeni postopki. Manj formalizirano je svetništvo v islamu, kjer nekatere religiozne variante, tako kot v krščanstvu, smatrajo svetništvo za enoboštvo nasprotno praznoverje, in še manj v budizmu, kjer je svet vsak, ki je živel čisto in sveto. Ob verovanju v svetnike in svetnice so nastajale, se razvijale in se razvijajo silno raznolike folklorne pripovedi; dostikrat so tesno povezane z lokalnimi nabožnimi kraji, predstavami in so dramatično privlačne. V teh pomenih jih je kot prvine Černe vključil v kiparske zasnove (gl. kat. št. 20 in 25).

V slovenščini je beseda **smrt** nastala iz praslovanske zloženke, ki je pomenila dobro, nenasilno, naravno smrt. V tem pomenu je pojem smrti mejnik, v odnosu do katerega se razpre vsa čudovitost življenja, hkrati pa je pojem usmrtnitve in nenadne smrti zavoljo nesreče ali bolezni nekaj najhujšega. Etnološke raziskave kažejo, da so bili in da so posmrtni obredi ožje ali širše skupnosti v navadi v vseh družbah in da se v času spreminjajo. Tudi pojem smrti je v različnih družbah različen; zelo pogosto je smrt razumljena kot prehod v drugo obliko bivanja. Posmrtni obredi so zelo različni, vendar je potreba po njih univerzalna. Spremembe, ki jih povzroči odsotnost pokojnika ali pokojnice, sprejme skupnost z javnim obredom, izkaže družbeno solidarnost, potrdi družbeno stabilnost in napove ureditev novega stanja; formaliziran obred hkrati lajša čustvene bolečine tistim, ki jim je pokojnega žal. Različnim kulturam, tradicijam in pojmovanjem ustrezajo različni simboli smrti kot živali – npr. kača, lev, škorpion, ali kot snov – npr. pepel, in tudi atributi številnih bogov podzemlja. Smrt je lahko personificirana kot plesalka, bobnar, zagrnjena ženska, v današnji zahodni kulturi največkrat kot grozljiv skelet ali kadaver, ki se obnaša kot živ; lahko hodi po svetu, leti, lahko ima koso, nastopa v mrtvaškem plesu in v raznih zgodbah. Ta personifikacija je nastala ob strahotah velike kuge v 14. stoletju, njen pomen je del tudi današnje zavesti.

Kot posebni poudarek grozljivim predstavam smrti je kiparsko upodobil Černe personifikacijo nasilne, vojne smrti (kat. št. 27). Njegovo *poprsje krajine*, nad katerim vlada smrtno vzdušje, ni vojaško, ne predstavlja ljudi, ki ubijajo pod prisilo ali so zavoljo nje ubiti in počivajo na pokopališču, ampak oficirja, oblastnika, se pravi ljudi, ki jim je ubijanje obrt, in ljudi, ki so resnični povzročitelji morij. Povsem drugače, nežno in s tiho žalostjo je upodobljena mrtva deklica (kat. št. 28), ki leži na parah; po šegi mrliških obredov je belo oblečena in na prsih ima cvetlični šopek.

Bogoslužne stavbe vseh časov in religij sodijo med umetnostno najpomembnejše arhitekture. **Cerkvene stavbe** so v krščanskem srednjem

veku simbolno pomenile predvsem podobo skupnosti verujočih, svetnikov, svetnic in Jezusa. Še danes je v rabi isto ime za skupnost in stavbe in v marsikaterih naivnih verniških predstavah je komaj kakšna ločitev med pojmom. Seveda so bile cerkve povezane z življenji posameznikov in različnih skupnosti in so imele še številne druge, zelo raznorodne pomene, na katere npr. jedrnato kaže v 17. stoletju na Slovenskem zapisan rek, da tam, kjer Bog svojo cerkev zida, hudič svojo kapelico pristavlja. V času in prostoru so se tipi in videzi cerkvenih stavb zelo spreminjali, vedno pa so vidno izražali moč, vnemo, kreativno in kulturno usposobljenost, versko in posredno politično prepričanje skupnosti, ki so jih gradile. Cerkve stojijo na premišljeno izbranih prostorih na samem, vrh hriba, ob vasi ali v njej, v mestu, ob fevdalnih stavbah ali na pokopališčih. Vedno se odlikujejo; arhitekturno so vidno prepoznavne in obdane s svetostjo, povezavo z božjim. Vzbujaajo občutje, da se je v njih in ob njih treba obnašati spoštljivo in da morajo biti varne pred zlim. Cerkve so tudi najboljše ohranjeni spomeniki umetnostne preteklosti, ustvarjalnosti, različnih zmogljivosti in religioznih verovanj. Hkrati so neločljivi del različnih vidikov sedanjosti; takšne jih Peter Černe vključuje v kiparske ikonološke zasnove kot dominante naselij ali kot samostojen motiv (gl. npr. kat. št. 20, 23, 40). Posebno mesto v človeški zavesti večine družb imajo **pokopališča**, kjer se dogajanja, predstave, verovanja, obredja, šege, navade in drugi načini obnašanja največkrat povezujejo s spomini ali drugačnimi odnosi do družinskih in drugih pokojnikov. Pomeni in videzi pokopališč v raznih prostorih in časih so zelo različni. V evropskem prostoru so se pokopališča ob pokristjanjevanju selila k cerkvam. Postala so prostori različnih, tudi zelo posvetnih druženj, zlasti v mestih. Imenitnike so pokopavali v cerkvah, navadnim ljudem pa so vsaj od 16. stoletja postavljali na grob le začasne lesene križe; sicer so bila pokopališča divje obrasla z različnim rastlinjem, tudi z drevesi. V 19. stoletju je odnos do pokopališč postal spoštljiv, postopoma so se tudi zunaj cerkva uveljavljali trajnejši nagrobniki, grobove so vedno bolj oskrbovali in urejali. Od srede 19. stoletja so pokopališča vedno bolj dobivala podobo, kot jo poznamo danes.

Černetov priljubljen motiv so skrivnostno lepa istrska pokopališča in prav med Istrani so razvite številne zadevne folklorne pripovedi in predstave, predmet etnoloških raziskav. Tako se v pokopališki cerkvi opolnoči zberejo mrlič s svečami v rokah; na mestu starega pokopališča je bila procesija mrtvih, ki jo je vodil duhovnik brez glave; takšen brezglavec je trikratno tulil; grobar, ki si je prisvojil sponko iz prekopanega groba, pride v stisko in jo lahko vrne mrliču le s čarovnim obredom; razbojniki izkopljejo kost nekrščene otroka, s katero začarajo prebivalce hiše, v kateri nato nemoteno kradejo; dotik takšne koščice, ki je posebej obdelana, začara dekle, da se zaljubi; bolečine, ki jih povzroči vrela voda, v kateri je bila pred polnočjo kuhana prstna koščica zadnjega pokopanega mrliča, prisili tatu, da vrne ukradeno; pokojnica se pri pokopališču za trenutek prikaže kot živa. Strokovne raziskave pokažejo, kako v procesu ustnega izročanja ta folklor nastaja, kako se spreminja in ohranja, ne morejo pa predstaviti njenega slovstvenega in verovanjskega mika mitičnosti, povezane s transcendenco. Toda Černetova pokopališča izražajo prav doživljanja teh prostorov, ki so tudi pri sedanjem mestnem prebivalstvu podobno pogojena

kot v preprostem istrskem okolju. Motiv istrskega pokopališča z značilnimi cipresami je Černetu celo izrazno sredstvo, kar je prijem, ki je doslej v kiparstvu sploh neznan; v gledalcih že sam po sebi vzbudi poseben odnos, ob resnejšem opazovanju pa tudi čustveno razpoloženje. Ciprese so simbol smrti vsaj od rimske predkrščanske antike; nastal je ob védenju, da iz njihovih korenin, nad katerimi je drevo posekano, ne požene nič več. Motivi omenjene istrske folklore segajo vsaj v srednjeveške predstave; v zavest istrskega prebivalstva so sicer prihajali v različnih časih in diskontinuirano, presenetljivo pa je ta folkloro zelo živa v sedanosti. Černetov odnos do pokopališč je tesno naslonjen na današnje stanje teh prostorov; kar nedvomno dokazuje, da je oboje odziv na probleme današnjega sveta.

Kulturne krajine

Kataloške enote 32–51 zajemajo razstavljene Černetove kipe, v katerih je poudarjeno obravnavana kulturna, največ poljedelska krajina z naselji. Dela vsebujejo ikonografske motive gradov (32–35), mest (36–39), vasi (40–43); te krajine in skupine bivališč vključuje v raziskovalni predmet tudi etnologija. Seveda pa je kiparjevo ustvarjalno izražanje popolnoma drugačno od raziskav. Te se ukvarjajo z vprašanji nastanka, razvoja in značaja naselij in agrarnih krajin z vidika vsakokratnih družbenih organiziranosti in moči, pravnih in tehnoloških okvirjev, načinov preživljanja, bivalnih pogojev, gmotnih možnosti, predstav in želja, čustvenih in racionalnih, podedovanih in novih vrednotenj. Rezultati so znanja, ki nadomeščajo mnenja; znanja, ki so kritika *zdravorazumskih* predstav, se pravi tistih, ki se zdijo samoumevna in so oblikovana s predsodki; to so znanja z znanstveno veljavo, se pravi z veljavnostjo v sistemu, v katerem so bila ustvarjena, dokler jih ne ovržejo nove raziskave. Krovni pojem teh raziskav je odnos ljudi do narave, ki je v različnih družbah in časih zelo različen. Zgodovinsko se čustveno pozitivni, sprejemajoči odnos izrazito najprej kaže v upodobitvah pokrajin, ki so nastale v rimskem antičnem slikarstvu v 2. stoletju pred Kristusom in so jih potem v krščanstvu opustili; na Kitajskem je bila uveljavljena pokrajina kot samostojna slikarska tematika že v 6. stoletju, celo tisočletje pred evropskem slikarstvom, kjer so – tako kot večinoma v starih umetnostih od mezopotamskih kultur – do tedaj pokrajinske prvine upodabljali predvsem kot označbe za dogajanja na prostem. Novoveške upodobitve pokrajin v zahodni kulturi ne glede na umetniško moč sicer kažejo zelo različna pojmovanja narave. Poudarek v slikah pokrajin je lahko topografski, simboličen ali izražajoč prevladujoč človekov čustven odnos do narave; dostikrat so ti pogledi kompleksno povezani tako na upodobitvah, v katerih nastopajo tudi ljudje ali ne. Upodobitve agrarnih pokrajin dostikrat kažejo na cenjenje intimnega odnosa do narave, lahko pa nastajajo tudi kot odpor do človeških pustošenj in uničevanj. Upodobitve nekultivirane ali divje pokrajine so dostikrat v zvezi z umetnikovim značajem. Tako je predvsem v slikarstvu; v kiparstvu je upodabljanje pokrajin skoraj vedno omejeno na relief in za določitev prostora dogajanja figuralne scene. Posebne odnose

so izrazila dela pokrajinske konceptualne umetnosti, ki so zasnovana za naravno pokrajinsko okolje ali postavljena vanj ali pa želijo njegovo dojetje spremeniti z različnimi poudarki, dogajanji in posegi na prostem.

Poljedelska krajina je ob stavbarstvu pomemben del Černetove kiparske ikonografije. Posebej kiparsko oblikovno pomembne so večkrat poljedelske **terase**, na pobočjih istrske in kraške pokrajine umetno oblikovane vodoravne agrarne površine (gl. kat. št. 21, 40 in 46). Dostikrat so to s prstjo nasuti pasovi nad ježami iz kamnitih, suho, brez veziva stavljenih zidov. Terasa omogočajo obdelovanje strmih pobočij, obdržijo deževne vode in so plodne tudi v sušnih obdobjih. So velikanski gradbeni podvig; napravijo jih šele generacije, zahtevajo neprestano vzdrževanje in ogromno kopaškega in težaškega dela. Zadnje jih postopoma spreminja, zato jih je zelo težko datirati, vrh vsega pa so največkrat opuščene in divje zarasle. Toda ob ostankih istrskih kaštelirjev, naselij iz bronaste dobe, so še danes vidne skoraj vodoravne površine, ki so najbrž umetne. Gotovo pa so v rimskem času v Istri vsaj ponekod na terasah gojili trte in oljke za sloveče vino in olje.

Gradovi so utrjena bivališča zemljiških gospodov ali njihovih namestnikov na naravno ali umetno zavarovanih krajih. Gradili so jih največ od 12. do 15. stoletja, nato so za podobne namene gradili graščine, neutrjene rezidence. Znanost raziskuje zlasti nekdanji pomen in videz teh stavb; le deloma tudi njihovo mesto v zavesti sedanosti. Černetovo kiparstvo odpira drugačen pogled na njih. V svoja dela jih vključuje kot likovne ikonografske prvine, poudarke značilne sodobne krajine (npr. kat. št. 35) ali kot poglobitveni skulpturalni danes obstoječi motiv (npr. kat. št. 32) ali kot prostore (tudi današnjih) človeške stiske in osamitve (npr. kat. št. 33, 34).

Mesta so strnjena naselja različnih pravnih položajev, prostorskih ureditev in videzov, vendar z nekaterimi skupnimi lastnostmi. Za mestni tip, ki se je oblikoval v najstarejših mestih, je značilno, da se agrarni dejavnosti pridružijo politična, religiozna in upravna oblast, trgovina in obrt, za drugi mestni tip so nasploh značilne različne neagrarni dejavnosti ali vsaj njihovo prevladovanje. Zgodovina istrskih naselij vrh gričev sega v prazgodovino, vsaj v sredo drugega tisočletja pred Kristusom. Tedaj so na takšne lege začeli graditi naselbine, obdane s kamnitimi obzidji. V poznejših časih so dobila ime kaštelirji, njihovi številni sledovi so vidni še danes. Kaštelirji so postali vzori za lociranje takšnih naselij, deloma tudi še v času rimske okupacije od drugega stoletja pred Kristusom naprej, ki je sicer uvedla drugačne urbanistične zasnove. Nekatera mesta so životarila vrh gričev še po propadu rimskega imperija, ob prihajanju Slovanov, ob prihodu pod frankovsko oblast in uvajanju fevdalizma. Za sedanjo prostorsko organizacijo in videz teh mest je bilo odločilno oživljanje mestnega gospodarstva v 12. stoletju in postopno beneško osvajanje zahodne in južne Istre od konca 13. stoletja naprej. V tem okviru je postajalo značilno zlasti postavljanje samostojnih cerkvenih zvonikov vrh kopastih mestnih hišnih skupin v 16. in 17. stoletju; prej so bile splošneje v navadi le zvončnice, pročelni zidni nastavki z linami za zvonove. Posnemali so dva tipa zvonikov, beneški zvonik cerkve sv. Marka, ki je leta 1417 dobil na štirioglatem nastavku štiristrano piramido, in zvonik oglejske stolnice, postavljen leta 1549, ki ima na

osmerokotnem nastavku osemstrano piramido. Takšen videz strnjenih mest vrh pobočno nepozidanih gričev, na katerih so ohranili poljedelske površine, se je za poglede od daleč ohranil do danes v Istri in drugod v slovenskem Primorju; njegov značilni mestni tip in sedanje lepote so motiv številnih Černetovih kipov (gl. npr. kat. št. 15, 36, 37).

Vasi so podeželska naselja zelo različnih velikosti, ureditev in tipov, skupen jim je agrarni način preživljanja vaščanov oziroma danes tudi le agrarni izvor. V Istri so strnjene vasi včasih vrh griča in imajo tudi cerkev z zvonikom; njihov videz je zelo podoben nekaterim majhnim istrskim mestom. Navadno so nastajale v fevdalizmu na različnih starejših poljedelskih območjih. Vasi na ravnejših območjih so dostikrat ob površinah, kjer so bila zemljišča rimskih kmetijskih podeželskih vil, ponekod pa so nastajale njihove naslednice, kolonatske štancije, ki stojijo še danes. Videz nekaterih vasi sodi v ikonografski inventar Černetovega kiparstva, kjer seveda nima dokumentarnega značaja, ampak umetniško izrazni pomen (gl. kat. št. 40, 41).

Človek in narava, antropomorfizem

Skupina kipov s kataložskimi števkami 52–56 želi obiskovalcem in obiskovalkam nuditi možnost sklepnega razmisleka o eni izmed pomembnih značilnosti Černetovega kiparstva in hkrati človeških predstav, ki so v različnih oblikah in variantah vsaj deloma prisotne v vseh znanih človeških družbah. To so načini gledanj in razumevanj, ki v marsičem lahko vidijo človeške značilnosti; njihova skupna lastnost je predpostavljane zvez med človeškim, naravnim in nadnaravnim. V okrilju tega so v hierarhičnih družbah z vrhovnimi vladarji nastajale takšnim redom ustrezajoče preslikave, predstave, da je človek nad naravo, da mu je narava podložna ali celo, da je ustvarjena v ta namen. Dejanska vsebina in posledice takšnih misli so se začele kazati že v pokrajinskih opustošenjih, povzročenih z industrijsko revolucijo, vztrajanje v tem prepričanju v sedanosti pa meji na topoumnost in norost, kar najbolj pokažejo nekatere ekološke študije in projekcije. Zvrsti ekologij je kar nekaj. Temeljno je to študij medsebojnih odnosov med živimi bitji in njihovimi okolji. Posebej obstajajo ekološke paleološke, fiziološke, populacijske, vedenjske, skupnostne pa tudi praktično uporabnostne in teoretske raziskave. Zadnje od osemdesetih let 20. stoletja razvijajo simulacije in modele ekoloških problemov tudi človeka zoper naravo. To je treba omeniti, ker je termin *ekologija* postal politično in medijsko uporaben in je posledično marsikje razumljen kot vsebinsko zelo osiromašen pojem. Raziskovanja medsebojnih zvez človeških bivanj in okolij so skupaj z drugimi znanstvenimi, zlasti z nekaterimi naravoslovnimi, etnološkimi in zgodovinskimi raziskavami prepričljivo pokazala, da je človek le delček narave, ki pa je z moderno tehnologijo zmožen uničiti naravni svet, pogoj svojega obstoja. V širok okvir pojmovanj, da je tudi človek narava, sodi Černetovo občudovanje naravnih oblik in pojavov, pri katerem pa je antropomorfizacija le likovno izrazno sredstvo, ki je daleč od antropocentrističnih blodenj. Že v njegovem

zgodnjem obdobju kiparjenja v lesu je v tako imenovanih abstraktnih oblikah sled figure in izraz človeških žalovalnih, otrplih gest. Še močneje so izrazno učinkovale različne človeške drže in nakazana gibanja lesenih jeder in bronastih oblačil v naslednji kiparski fazi, ko pa so kiparske organizme človeškega figuralnega izvira že začele dopolnjevati rastlinske oblike. Temu so sledile barvane lesene skulpture, polne lepote, v katerih so fantastično in neločljivo združene človeške, največkrat dekliške, rastlinske in živalske oblike. Nato je sledilo kiparjenje v glini, v novih oblikah in novem barvnem izrazu. Tu je kipar najprej ustvarjal nove likovne strukture, v katerih prvine rastlinskih, človeških in posodastih oblik niso vsote, ampak medsebojni izrazno tvorni deli organizmov. Vrh njegove ustvarjalnosti pomenijo *poprsja krajjin*, kot je sam imenoval (Černe 2003: 52, 53) kipe pokrajnin, pri katerih je spodnji del kot poprsje, naselje kot glava in nebo kot pokrivalo. Če omenimo še krajinsko ikonografijo in upodabljanje neba, ki sta kiparski inovaciji, in postmodernistično ironijo nekaterih naslovov in motivov, se Černetovo delo pokaže kot izrazito sodobno, formalno zelo samosvoje, globinsko neločljivo povezano s sodobnimi družbenimi in duhovnimi problemi, določenimi s potrošništvom, globalizacijo in njihovimi posledicami, v obrobni opazki omenjenimi v sledečem besedilu.

Sodobnosti sedanjosti

Sodobnost je vse, kar obstaja v neki dobi; kaj je sedanjost, je stvar dogovora. Navadno so to obdobja življenja še živečih ljudi ali segmenti tega časa. Vse, kar se dogaja v teh časovnih okvirih, je seveda tudi sodobno, vendar so nekatere oblike stvarnosti in dogajanj takšne, kot bi lahko bile že mnogo prej; dostikrat jih imenujejo zastarele. Takšne sodbe sicer trdno veljajo za številne tehnologije. Drugače je v umetnostih; odlično, tehnološko in stilno inovativno delo odpre nov odnos do stvarnosti, hkrati pa nikakor ne razvrednoti del, slogovno bližjih prejšnjim časom, če ta ustvarjajo odnose do lastnega časa in prostora. Iz zgodovine umetnosti vemo, da so bila tudi najboljša dela slogovno inovativna ali pa ne in da so v času nastanka lahko bila sprejeta ali zavrjena. Zato se vprašamo, kaj je lahko v sedanjosti veljavno merilo umetnostno sodobnega. Ali ni takšen kriterij nujno v zvezi z zgodovinsko dejanskostjo družbe, z globinskim odnosom umetnosti do nje? Ali in v kolikšni meri more biti relativiziran glede na centre moči, obrobja in ideološko nadzirana območja? Ali ni silna moč umetnostnega trga središč potrošniške družbe, izražena v številnih oblikah javnih zavesti, ki močno vplivajo na umetnostno produkcijo in njene premene, vendarle kriterij, ki meri nekaj drugega kot umetnost? Zato se je najbrž najprej treba vprašati o dejanskih vsebinah najpomembnejših kompleksnih pojmov naše sedanjosti: **o potrošniški družbi, globalizaciji**, ožje umetnostno pa temeljno o raznih gibanjih, ki jih lahko s krovnim imenom opredelimo kot **konceptualizem, postmodernizem**, in posebej še o pomenih **tržne potrebe po imenovanju** številnih variant umetnostne produkcije.

Potrošniška družba

Pridevnik v tej sintagmi pomeni eno od temeljnih vrednostnih naravnosti, vedno bolj izraženih v tako imenovani postindustrijski družbi, ki v najbolj razvitih državah že okoli pol stoletja nastaja iz družbe, v kateri je bilo najpomembnejše merilo industrija. Pomeni kar najširše in najmnožičnejše pollaščenje obilja ponujenih potrošnih in instrumentalnih vrednosti, združeno z zadovoljstvom in užitki, temelječimi na osnovni človeški potrebi po osebni uresničitvi; ob njeni nemožnosti pa pollaščenje dobi vlogo mamila. Kratko povedano: *biti*, torej človeško individualno življenjsko ustvarjalnost, nadomešča iluzija *imeti* (formulacija je naslonjena na naslov knjige misleca in psihoanalitika Ericha Fromma iz leta 1976 *Imeti ali biti?*). To se uresničuje z ustvarjanjem umetnih in poudarjanjem iracionalnih potreb, kar krepi kupovanje nepotrebnega, hkrati z nalogo razlikovanja med družbenimi skupinami. Ozadje tega je interes transnacionalnih korporacij, ki jim ne ustreza več proizvodnja, ki je bila funkcija dejanskih človeških potreb. Rezultat tega se kaže v neznanski množini odpadkov in uničevanju naravnega okolja, prenasičenosti z materialnimi dobrinami vseh vrst in hkratnem naraščanju človeških nezadovoljstev, napetosti in skrbi; dejansko stvarnost sedanjega potrošništva pokaže šele meritorna primerjava s prehrano: šestina človeštva je podhranjena, lačna ali umira od lakote. V vseh bogatejših družbah in v bogatih plasteh revnih družb učinkovito uveljavljajo potrošniške vrednote z znanstvenimi metodami, nadrobnim načrtovanjem, kontrolo tržišč in manipuliranjem potrošnikov, temelječem na psihologiji potrošništva, ki je že oblikovana kot posebna veja socialne psihologije.

Tako je tudi z **umetnostjo**, ki pa jo je zavoljo njenega individualno ustvarjalnega bistva v potrošniškem svetu težko obvladovati. Zato je oblikovana na vsaj dveh ravneh. Na nižji sta postala bolj ali manj rutinska *art* in *creation* kar vsakdanji dodatek izdelkom, ki pospešuje njih prodajo, še več, oboje je že kar običajen izraz v dejavnosti reklamirjev in producentov komercialne kulture. Na višji ravni, se pravi na finančno močnem trgu sodobne umetnosti, pa je prisoten značilen problem, temelječ na zgodovinskih izkušnjah: današnjemu delu, ki se zdi ničvredno, lahko tržna vrednost naraste celo stotisočkrat, kar je pri drugih vlaganjih lahko le pobožna želja. Hkrati pa je današnje visoko cenjeno delo lahko kot vrednostni papir: njegova cena lahko raste, pada ali postane nična. Kako torej delovati v interesu potrošniške družbe, kako usmerjati umetnike, ki so zavezani predvsem lastnim predstavam o smislu svojega dela ali so zavestno nasprotni potrošništvu in to celo umetnostno izražajo? Uveljavila so se mešetarska borzna pravila, pri katerih seveda zdaj kot vzporedni člen nastopajo umetnostni eksperti. Ti tudi v znatni meri usmerjajo umetnike, da zadostijo trgu, predstavam kupcev. Tako se nekateri umetniki prilagajajo neumetnostnim merilom. Proces je protisloven in spominja na preizkus pristnosti bisera: potopimo ga v kis in če je pristen, se stopi. Dobršen del sedanje umetnosti, tudi najkakovostnejše, je tako tržno nezanimiv. Toda del umetnikov se je prilagodil pravilom tako, da je do potankosti spoznal značaj trga, ki združuje pohlep po profitnih naložbah s predstavo o novem in o prestižu; ustreza mu

na ironičen, včasih celo sarkastičen način, tudi z ustvarjanjem in vključevanjem neznanke publicitete, ki postaja integralni del umetniškega prizadevanja, ne da bi to bistvo mešetarji prepoznali – ali pa ga spregledajo in ga imajo za najpomembnejši tržni mik v smislu splošnega gesla, da *embalaža prodaja vsebino*. V potrošniški družbi je dobila moda tako veliko, vseobsegajočo moč in pomen, kakršnega v zgodovini še ni imela. Vrednost modnih kriterijev, uporabljenih pri umetnosti, pa opredeljuje znano dejstvo, da so ljudje, ki so modi najbolj privrženi, tudi tisti, ki jo prvi zavržejo. Z modo je dostikrat povezano tudi ambivalentno nadomeščanje stvarnih umetniških kakovosti z imenovanji novih umetnostnih variant, kar je pojav, ki zasluži posebno marginalijo.

Ozadje hipertrofije umetnostnih imenovanj

V zadnjih sto letih je nastala množica novih imen za umetniške stile in njihove variante, pojme, programe, gibanja, skupine, usmeritve, zvrsti, snovi, tehnike, delovanja. Že pisec teh vrst, ki nisem specialist za to področje, sem naštel več kot dvesto takšnih imen, med katerimi mi je kar nekaj vsebin ostalo neznanih. Razni pisci so ista imena celo uporabljali za različne pojme, tako da so pri znameniti galeriji Tate čutili potrebo po pojmovnem slovarju, in so ga leta 2008 izdali pod naslovom Tateov vodnik po modernih umetnostnih terminih. Pri tem so imena, ki besedotvorno normalno nastanejo ob dejanskih novih tehnologijah, snoveh in zvrsteh, v odločni manjšini, hkrati pa se ta imenotvorna strast značilno vedno bolj uveljavlja v drugi polovici 20. stoletja in v začetku 21. stoletja. Zato je upravičeno vprašanje o vzrokih in pomenih te poplave nominacij. Najbrž kaže na najbolj jasen odgovor imenovanjski proces industrijskih in modnih izdelkov. Vsak od stoinstotisočev različnih objektov mora imeti zelo določno ime, da sploh lahko vstopi na trg; hkrati pa potreba potrošniške družbe po nastajanju novega in svežega nenehno narekuje izumljanje novih imen, ki naj vplivajo na izbiro kupcev. Merilo tega je le tržna uspešnost; zato so tudi marsikateri imenovanjski idiotizmi postali del normalne stvarnosti. Marsikateri reklamni prijem (mednje sodi tudi samoimenovanjski evfemizem *tržno komuniciranje*) namreč mora biti bedast, da postane uspešen. Zato se nekateri reklamari zavestno trudijo za proizvodnjo neumnosti; seveda je med njimi tudi nekaj naravno obdarjenih ljudi, ki se jim za takšne proizvode sploh ni treba truditi. Prizadevanja za obravnavo umetnosti kot tržnega blaga kajpak narekujejo podobne prijeme, ki seveda nastajajo posredno, v krogih piscev o umetnosti ter ustvarjalcev in ustvarjalok samih ali pritrnilno ali tudi kot odpor. Tudi tu je potihem uveljavljena klasifikacija visokega, srednjega in nižjega cenovnega razreda in težnje zoper njo. V prvem razredu se prodaja zlasti avtorjevo ime kot pri izdelkih visoke mode, v drugih dveh pa tudi pripadnost ali usmeritev, označena z nekim novim imenom, čeprav iz zgodovine umetnosti zanesljivo vemo, da med pripadnostjo stilu in umetnostno kakovostjo ni zveze. Vrh vsega sta pohlep in potrošniška mrzlica ujela v past tudi kupce najvišjega razreda, ko se je ta, denarno najmočnejši umetnostni trg, začel ravnati po

vzorcu trženja vrednostnih papirjev in je izbrana sodobna umetnost vedno bolj razumljena kot spekulativna naložbena priložnost. Toda tako kot so kupci pri vrednostnih papirjih odvisni od negotovih prerokovalnih ocen borznih mešetarjev, so pri umetnosti odvisni od precej podobnih mnenj umetnostnih ekspertov. Najbrž je zelo poveden primer (iz leta 2008) neznanskih kupoprodajnih vsot del Damiena Hirsta, umetnika, ki sijajno obvlada trg oziroma mentaliteto, vrednostne skale in pričakovanja strokovnjakov in kupcev. Tako je npr. dosegel komaj verjetne cene za mrtve živali v velikih formalinarijih. Toda tu je bila prisotna impresivna velikost, popolna tehnična izvedba in poseben odnos, npr. pri teletu je na glavi med rogovi nameščen krožnik iz pravega zlata kot sončni disk pri staroegipčanski boginji kravi Hator oziroma Izidi. Takšne značilnosti ustrezajo marsikaterim bogataškim predstavam; potrebi po publiciteti, enkratnosti, starinskosti, klasičnosti, znanstvenosti, na katero naj bi kazal konzerviran organizem, muzealnosti, na katero naj bi spominjalo razstavljanje takšnih del v naravoslovnih muzejih, tudi raznim simboličnim vrednostim, cenjenju dragocenih snovi, kar vse nastopa kot garancija vrednosti, ki naj bi potrjevala umetnostno vrednost, ki jo zagotavljajo kritiški eksperti. O tem so kajpak poročali novinarji po vsem svetu in takšna publiciteta je nujen sestavni del takšnih del. Kako je z nihanjem tržne vrednosti takšnih naložb, se bo v času recesije in neznanskih izničenj vrednostnih papirjev najbrž kmalu pokazalo.

Temeljni problem potrošniške naravnosti je v (najbrž nepremostljivi) težavi, kako umetnost prilagoditi zahtevam trga, jo meritorno obravnavati kot potrošno blago, vendar tako, da ne izgubi bistvene osebnokreativne kakovosti, na katero prepričljivo kaže npr. izjava slikarja Zorana Mušiča leta 1995: *Slikar živi samo za tisto, kar nosi v sebi, in ne more nič zoper nju, da bi se izrazil, ne more se upreti sili, ki ga žene v izpovedovanje občutij ob tem, kar gleda.*

Globalizacija

V zgodovinskem pomenu je globalizacija proces ustvarjanja različnih medsebojnih odvisnosti v planetarnem zemeljskem obsegu. Njen začetek pomeni (vsaj 20.000 let po tem, ko so ljudje naselili to celino, značilno evropocentrično enostransko imenovano) Kolumbovo odkritje Amerike, totalno strahotne posledice za njeno prebivalstvo in neznanske posledice za evropske ekonomske in politične zgodovine, najprej povzročene z množino nagrabljenih plemenitih kovin, ki so do tedaj bile kolikor toliko stabilna mera vrednosti denarja, in hitro zatem s prenosu političnih težišč s proizvodenj na kupovanje tujih izdelkov in vojna osvajanja. Kako so si v vsem novem veku sledile različne faze globalizacije, je precej znano. Na Slovenskem smo jo tragično občutili zlasti po zlomu newyorške borze oktobra 1929; že naslednje leto mu je tudi v slovenskih deželah sledilo skoraj petletno obdobje brezposelnosti, obubožanja in brezupa. Seveda tudi grozot svetovnih vojn, ki so nastajale v globalno nestabilnih razmerah, brez globalizacijskih procesov ne bi bilo. Zato se na razumniški ravni ni lahko sprijazniti z danes

publicistično razširjenim, silno zoženim pojmom globalizacija, ki pomeni stanje odvisnosti vseh od zahodnega transkapitalizma, ki presega moči držav in po svojih pridobitniških interesih narekuje svetovne politike, smeri kultur in oblikovanja zavesti. Še težje je sprejemati mnenja nesamostojnih intelektualcev, ki se temu prilagajajo in so jim izvirna kulturna ustvarjanja le področje za *kulturni marketing in menedžment*. Globalizacija seveda vpliva tudi na likovno umetnost vsaj od poznega 19. stoletja, ko so zahodni umetniki začeli odkrivati ustvarjalno moč umetnosti nezahodnih družb. V zadnjih dveh fazah globalizacije, v drugi polovici 20. stoletja in od zadnjega desetletja 20. stoletja naprej, je umetnost z njo v tesni zvezi; individualno kritičnejši del odpira razkrivalne poglede nanjo in na njene posledice, bolj prilagodljivi del je usmerjen predvsem v povpraševanje in inovativnost, kakršni temeljno narekuje zahodni umetnostni trg. V obeh skupinah nastajajo umetnine v novih in klasičnih medijih; med enimi in drugimi so umetnostno visokokakovostna in ničvredna dela. Vendar so v skladu s potrošniško naravnostjo javno znana predvsem najrazličnejša konceptualna dela, katerih novosti so takoj razvidne, dela klasičnih medijev, pri katerih je treba novosti šele razbrati, pa ostajajo v senci. Razumniško pomembno je zavedanje, da kriteriji trga in njegova posledično publicistično razširjena kritiška mnenja ne merijo toliko umetnosti kolikor tržnost, čeprav si prizadevajo za obratni videz.

Ali lahko sedanja recesija spremeni ameriški transkapitalistični značaj globalizacije in vpliva na umetnost prek sprememb na umetnostnem trgu?

Odgovor na to vprašanje je danes (konec leta 2008) lahko le prerokba; napovedi kompleksne prihodnosti seveda zanesljivo govore le o potezah napovedovalca in njegovega časa. Vendar vemo, da bo to, kar se bo zgodilo, odvisno tudi od predstav, vrednot in želja vplivnih ljudi. Te so lahko skrajno bedaste; borzni mešetarji vedo, da praznoverne astrološke napovedi vplivajo na dejavnosti nekaterih borznih udeležencev in posledično na bodoča finančna dogajanja; podobno velja celo za izbor ekonomistične doktrine med različnimi, ki si medsebojno nasprotujejo. Še pred štirimi leti smo v slovenskih časnikih brali neoliberalistične članke, ki so jih pisali visokošolski učitelji ekonomije, in se čudili omejenosti ali lahkoti, s katero so zamolčevali vzročne povezave podobno usmerjenega zgodnjega kapitalizma in globalizacije s strahotami 20. stoletja. Bralci, ki nismo ekonomisti, smo mislili, da je neoliberalistična doktrina vendarle predvsem programski recept, ki ga je ob koncu osemdesetih let 20. stoletja ustvaril washingtonski Inštitut za mednarodno ekonomijo z namenom, da države latinske Amerike usposobi za plačevanje njihovih ogromnih dolgov. Poenostavljeno: privatizacija in skrajna liberalizacija omogočita makroekonomsko stabilnost; posledične frustracije in stiske velikega dela prebivalstva je pri tem treba odmisлити ali lajšati s hipokritsko dobroteljnostjo. Kakšna so bila dejanska ozadja interesov tedanje slovenske oblasti, ki je

ponujala in polovičarsko izvajala to doktrino, ni znano. Vemo pa, da se je ta doktrina marsikje uresničevala v svetovni politiki, ustvarjala silne napetosti in množične človeške katastrofe ter da je pripeljala v ameriško finančno krizo, ki je hitro prerasla v globalno gospodarsko propadanje, ki se ob koncu leta 2008 kaže tudi že v Sloveniji. Kako se bodo razvijale gospodarska recesija in od nje odvisne človeške usode, ne vemo. Zgodovinska izkušnja svetovne krize prve polovice tridesetih let 20. stoletja omogoča napoved, da bodo njene posledice znatne, čeprav ne vemo, kakšne. Takšne bodo kajpak tudi v zavesti umetnikov in posledično v njihovih delih. Konec leta 2008 cene sodobne umetnosti na velikih umetnostnih trgih že padajo; merila in usmeritve, ki jih ta tržišča narekujejo umetnikom, se bodo spremenili tako ali drugače. Toda dejanske kvalitete avtonomne umetnostne dejavnosti, ki obstajajo mimo diktatov potrošniške družbe ali zoper nje, bodo nedvomno ostale pomemben del človeškega bivanja; kakšni pa bodo njihovi družbeni pomeni, ne vemo.

Konceptualizem

To je ohlapen in širok pojem, ki zajema raznovrstna umetniška gibanja, temelječa na stališču, da so zamisli (koncepti) že sredstva in pojavnosti, ki so potemtakem lahko katera koli in kakršna koli, le klasične umetniške tehnike ne. Te zvrsti največkrat zavračajo diktat potrošniške družbe, ki obravnava umetnost kot potrošno in kupljivo blago. Zato dostikrat nastajajo zunaj galerij na odprtem in v samotah ali kot umetnikova oziroma umetničina lastna telesna izrazna predstava ali organiziran dogodek (performans, hepening). Podoben odnos sicer lahko izražajo tudi stilno drugače zasnovana dela, ki sarkastično vstopijo v galerije. Med takšnimi je zelo ilustrativen strojni kip *Poklon New Yorku* Jeana Tinguelyja, ki je bil leta 1960 razstavljen v newyorškem Muzeju moderne umetnosti in je bil zasnovan tako, da bi se sam uničil; to združenje skulpture in hepeninga se je tedaj sicer ponesrečilo, zato pa je naslednje leto učinkovito eksplodiral njegov kip, ki je imel značilno ironičen naslov *Študija za en konec sveta*. Tržno vprašanje tedaj ni postalo samo, kako takšno delo prodati na avkciji, ampak tudi, kdaj ga prodati? Takšni in drugačni odzivi okolja so integralni del konceptualizmov. Pomeni takšnih umetniških del in dogajanj v različnih časih in različnih okoljih niso enaki. Na Slovenskem je bilo leta 1969 delovanje skupine OHO razumljeno zlasti kot negativna kritika državne uporabe umetnosti za reprezentiranje in umetnosti kot področja izživljanja poklicnih, večkrat parazitskih, le politično usposobljenih kulturnikov. Prav živa in široka odklonilna reakcija na njihovo dejavnost je to skupino prepričljivo potrdila.

Potrošniška družba je kajpak tudi pri konceptualnih stvaritvah našla način uveljavljanja denarnih odnosov. Uresničuje se kot financiranje dogajanj, njihovih teatralizacij, potovanj umetnikov in umetnic; s tem je upravičeno in reklamirano marsikaj, tudi obstoj in delovanje javnih in zasebnih fondov samih. Posledično pa multiplikacije videoposnetkov konceptualnih dogajanj in stvaritev pomenijo kajpak tudi njihovo umestitev med komercialne predmete.

Postmodernizem

To je megleen termin z obupno različnimi vsebinami. Beseda sama ne pove ničesar, razen, da gre za nekaj, kar sledi moderni, torej kompleksni vsebini obdobja, ki je dvigalo ceno razumu, demokraciji, proizvodnji; v umetnosti tudi samostojnosti in kritičnemu zavračanju praznih konvencij. Najbrž je treba poudariti, da je bila filozofska zavrnitev modernističnih idej o absolutni veljavnosti znanosti in tistih človeških norm, za katere se je zdelo, da presegajo čas in prostor, med znanstveniki zlahka sprejeta, saj so sami empirično prihajali do takšnih gledanj. Drugače pa je bilo s pojmovanji postmodernističnih mislecev, ki so v nasprotju z rezultati družboslovja o stvarni podobi socialne resničnosti, abstraktno spekulativno menili, da je slika, ki jo o njej dajejo masovna občila, enakovredna dejanskosti. Podobno je v umetnostih, kjer so bili sprejeti igra, ironija, trivialna ikonografija in površinske senzacije komercialne kulture kot del stvarnosti oziroma kot izrazne prvine in ikonografija, kot binarni opozicijski znak kreativnosti, ne pa kot zavračanje razlike med umetniškim ustvarjanjem in zapeljivo bleščečim semnjem ničevosti: intelektualno podobarsko obrtno, površinsko reklamno; ali pisarsko ter pisunsko; ali tako imenovano zabavnoglasbeno, filmsko standardno hollywoodsko, televizijsko-estradniško in drugo tovrstno množično dejavnostjo. Seveda pa se je v dejanskem življenju potrošniško naravnane družbe večinsko uveljavilo prav cenjenje zadnjih in brisanje njihovega dejanskega subkulturnega vsebinskega okvira. Tudi nekateri misleci in kritiki so menili in menijo, da je moč odpraviti meje med serijsko množično in osebno poglobljeno kreativno kulturo; raven intelektualne razsodnosti tega mnenja, ki ignorira znanstvene družboslovne in umetnostnozgodovinske raziskave, te pisce seveda trdno uvršča v prvo kulturno skupino. Množična kulturno-industrijska proizvodnja je seveda zelo pomembna kot dokument značilne percepcije, zgodovine okusa in družbenega stanja, kot umetnost pa je malo pomembna ali nepomembna. Hitro postaja staromodna in najpozneje preide v pozabo z nastopom nove človeške generacije. Tako je bilo v velikih zahodnih središčih in posledično nekritično je v marsikateri likovni kritiki na Slovenskem še pred nedavnim veljala opredelitev nečesa za postmodernistično kot oznaka za sodobno in paradoksalno celo za višjekakovostno.

Epilog

V opazkah je nanizanih nekaj temeljnih znanstvenih pogledov na prvine etnološke tematike, ki so tudi ikonografske sestavine Černetovega kiparstva. Namen tega je pokazati razliko med znanstveno in umetniško obravnavo. Te seveda ni mogoče izraziti z besedo, nazorno jo kažejo izvorniki na razstavi. Druge pripombe naj bi spomnile na pomembne sodobnosti sedanjosti. Globinski odnos do njih oziroma odpiranje novih pogledov nanje je lahko preveritev sodobnosti umetniške prakse, kar sta še le drugotno lahko tipsko prepoznavni slog ali formalna usmeritev. Zadnja sta seveda pomembna, zlasti pri novih medijih, ki so razširili pojem vizualnih umetnosti. Gre za pristope,

ki omogočajo nove zaznave; pri tem so se umetniki največkrat odpovedali veščini roke kot podaljška uma, obvladujejo pa veščine predvidevanja, reagiranja, vključevanja javnosti in prvin nelikovnih umetnosti v samo umetniško delo. Nove umetniške prakse seveda niso razvrednotile klasičnih umetniških tehnik, vendar pri teh druge veščine niso njihov integralni del in so zato nekoliko v senci umetniškega dogajanja.

Černetovo kiparstvo je tesno povezano z današnjo stvarnostjo. Že zgodaj so opazni v njegovem delu svojstveni odmevi globaliziranega védenja o oblikah; samostojna ustvarjalna pot, ki se ne ozira na diktate ideologije, potrošniške družbe in mode; spoštovanje in občudovanje narave in njenih oblik. Vedno se umetniško odziva na sedanja stanja in na domače okolje, v katerem še posebej ceni stare kulturne dosežke, ki so prerasli svoj čas in so neločljiv del sedanjosti. V smislu globinskega odnosa do sedanjosti so njegova dela zanesljiva preveritev spoznanja, da je Černe zelo sodoben umetnik, kar pa ni vidno na prvi pogled. To je zaslutilo že več umetnostnih zgodovinarjev (npr. Sedej 1988, Zalar 1988, Mesesnel 1996, Komelj 1998, Menaše 2005), čeprav ga niso mogli enoznačno uvrstiti v neko umetniško nazorsko skupino ali gibanje. To je najbrž zato, ker je Černe izrazit umetniški samohodec, popolnoma predan kiparjenju; ker zelo ceni osebno izvirno in fantastično oblikovalsko misel; ker različne faze njegovega dela dosledno izhajajo ena iz druge, pri čemer so vplivi drugih umetniških stremljenj majhni; ker se vedno odziva na oblikovalske dosežke preteklosti in sedanjosti na zelo individualen način.

Kiparstvo na Slovenskem je trikrat doseglo umetnostno odličnost: v gotiki, v baroku in v drugi polovici 20. stoletja. Prvi obdobji sta bili enotno mednarodno slogovni, zadnje obdobje z začetkom 21. stoletja je slogovno zelo neenotno, vendar znatno globalizirano. Umetnostni vrhunski dosežki so individualni. Zato skoraj vedno nastajajo z odnosom, oblikovanem v umetnikovem domačem okolju. Takšni so Černetovi kipi in zavoljo te značilnosti in ikonografije so značilen del slovenske umetnosti; v tem okviru je tudi mogoče opazovati prvine, ki jih na znanstven način obravnava tudi etnologija. Toda tako kot je meritorni vidik znanosti mednaroden in globaliziran, tudi na umetnost gledamo s podobnega stališča. Černetovi kipi so se od svojega tvorca osamosvojili in lahko v času splošnih vizualnih informacij žive svoje življenje v soodnosih z opazovalci kjer koli in kadar koli; na ta dela ne morejo več vplivati ne znanstvene in ne umetnostne inovacije. Na vprašanje, kakšno tehtnost imajo ti kipi v kiparstvu globaliziranega sveta, moremo najbrž najustrezneje odgovoriti z vprašanjema bralkam in bralcem: *Ali je bilo pred Černetom v samostojnem kiparstvu nebo že kdaj upodobljeno? Ali je v samostojnem kiparstvu kulturna krajina že bila ikonografski motiv?*

Dr. Gorazd Makarovič

Življenjepisni podatki o akademskem kiparju Petru Černetu

Rojen je v Ljubljani leta **1931**. Leta **1950** maturira na VII. državni gimnaziji v Ljubljani. Istega leta se vpiše na Akademijo upodablajočih umetnosti (leta 1961 preimenovano v Akademijo likovnih umetnosti) v Ljubljani, kjer po prvem pripravljalnem letu študira kiparstvo pri profesorjih Borisu Kalinu in Zdenku Kalinu ter risanje akta pri profesorjih Gabrijelu Stupici in Mariju Preglju; na kiparskem oddelku sta tedaj delala asistenta Frančišek Smerdu in Peter Loboda. Leta **1955** diplomira in na isti akademiji vpiše dveletno podiplomsko specialno šolo za kiparstvo pri prof. B. Kalinu, ki jo uspešno konča leta **1957**. Leta **1956** dobi študentsko Prešernovo nagrado.

Leta **1957** prejme štipendijo Moše Pijada za perspektivne umetnike in študijsko obiskuje galerije in muzeje v Parizu.

Ob koncu **petdesetih let** oblikuje kiparski izraz v delih iz gline in pozneje v lesu s poglobljanjem v dosežke starih slovenskih in neevropskih kiparskih tradicij. Pomemben ikonografski motiv tedanjih del so *pogrebci*. Nastaja prepoznaven osebni slog, za katerega je značilno združevanje raznorodnih prvin: ožganega lesa in kovin ali črno barvanega lesa in pozlate.

Leta **1960** se pridruži umetniški skupini BE-54 (ime je nastalo ob spominu na obisk beneškega bienala); istega leta s to skupino razstavlja v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani in še leta **1966** v Mestni galeriji v Ljubljani.

Leta **1961** se udeleži prvega mednarodnega delovnega srečanja kiparjev na Slovenskem *Forma viva* v Kostanjevici na Krki.

Leta **1962** prejme drugo nagrado na temo narodnoosvobodilne borbe. Istega leta dobi atelje v Ljubljani, kmalu nato se v Umetniški livarni v Veroni izpopolnjuje v livarstvu.

V **šestdesetih letih** eno leto poučuje likovno vzgojo na osnovni šoli v Polju v Ljubljani in osem let na Srednji vzgojiteljski šoli v Ljubljani. Za njene učenke na podlagi tuje literature skupaj z Lidijo Osterc napiše skripta o likovni teoriji in vzgoji. Leta **1989** sodeluje na razstavi, ki jo postavijo likovni pedagogi te šole v galeriji Kompas v Ljubljani.

Leta **1965** usposobi za bivanje stavbo v zapuščenem istrskem optantskem mestecu Grožnjanu, ki tedaj postaja mesto umetnikov; spoznava se z istrsko pokrajino, ki postane pogloblitveni ikonografski motiv v njegovem kiparstvu devetdesetih let.

Leta **1967** študijsko obiskuje galerije in muzeje v Amsterdamu in leta **1970** v Londonu.

Sredi **šestdesetih let** se začne zelo plodno ustvarjalno obdobje izbrušenega osebnega sloga, ki traja dobri dve desetletji. Značilno je združevanje raznorodnih likovnih prvin v nove organizme. V tem obdobju, največ do leta **1968**, najprej nastajajo figure z imeni *prerok*, *vitez*, *oklepnik* in podobnimi; tvori jih črno, ožgano leseno jedro, ki mu je dodan bronast plašč. Nato nadaljuje z deli v površinsko različno obdelanem lesu, kombiniranjem s pločevinastimi vložki ali pozlato; v kipih so že začetki združevanja raznorodnih oblikovnih prvin živih bitij. Dela imenuje *konjenik*, *vitez*, *figura*, *trta*.

Leta **1969** prejme nagrado Prešernovega sklada in odkupno nagrado na natečaju za spomenik Borisa Kraigherja v Ljubljani; leta **1970** prejme nagrado na natečaju za spomenik Ivana Cankarja v Ljubljani.

Leta **1971** nastane doprsni kip *Nuna*, ki ob koncu osemdesetih let usodno vpliva na kiparsko inovativno upodabljanje kulturne krajine.

Leta **1966** prejme tretjo nagrado za osnutek spomenika revolucije v Mariboru in priznanje mednarodne žirije na razstavi *Mir*, humanost in prijateljstvo med narodi v Slovenj Gradcu.

Leta **1968** prejme tretjo nagrado za kiparstvo na 7. Mediteranskem bienalu v Aleksandriji.

Leta **1973** izdela portret Primoža Trubarja za Trubarjev dom v Deredingenu.

Od srede **sedemdesetih** do srede **osemdesetih let** nastajajo največ dela v gladko obdelanem in barvanem lesu, ki so dosledna izpopolnitev prizadevanj za slikovito površino in kombinirano motiviko življenjskih oblik. Dela nosijo imena *figura*, *ptica*, *zraččenka* in podobna; so fantastična bitja, tvorjena z lepotami deklet, rastlin in živali.

V tem obdobju intenzivno razstavlja. Številne so samostojne razstave: leta **1962** v *Jakopičevem paviljonu* v Ljubljani; leta **1964** v *Mali galeriji* v Ljubljani; leta **1967** v *Likovnem salonu* v Kočevju, v *Galerie de 3 Hendricken* v Amsterdamu, v *Galeriji Lev* v Grožnjanu in v *Galerie Obere Zäune*

v Zürichu; leta **1968** v galeriji Loškega muzeja v Škofji Loki; leta **1970** v *Gallery Hayworth* v Londonu; leta **1971** v *Likovnem salonu* v Celju, v galeriji Loža v Kopru, v *Koncertnem ateljeju DSS* v Ljubljani, v *Galeriji v mestni hiši* v Kranju; leta **1973** v *Likovnem salonu* v Kočevju; leta **1974** v *Mali galeriji* v Ljubljani; leta **1975** v galeriji *Labirint* v Ljubljani, v *Galeriji L* v Grožnjanu, v galeriji *Voest Alpine* v Linzu; leta **1976** v *Galeriji Meblo* v Novi Gorici; leta **1978** v *Kulturnem centru Ivan Napotnik - Galerija* v Velenju, na VI. večeru z muzami v Zemonu; leta **1979** v *Galeriji Krško* v Krškem; leta **1980** v *Likovnem salonu* v Celju, v galeriji *Labirint* v Ljubljani; leta **1982** v *Galeriji Krka* v Ljubljani; leta **1983** v stebriščni dvorani v Mestni hiši v Kranju; leta **1984** v *Emoni*, poslovni stavbi v Ljubljani, v *Petkovi galeriji* v Ribnici, v galeriji *Ars* v Ljubljani; leta **1985** v *Likovnem salonu* v Kočevju, v Razstavišču Nama - Tromostovje v Ljubljani; leta **1986** v *Likovnem salonu* v Ravnah na Koroškem.

V poznih **osemdesetih letih** zavoljo zdravstvenih težav opusti fizično težaško delo z lesom in se posveti oblikovanju v barvani glini. Rastlinsko, človeško, živalsko in predmetno motiviko, že prej drugače upodabljana v lesu, povzame in kombinira v zelo bujne, fantastične in igrive oblike, včasih združene z vedrim humorjem ali blago ironijo. Takšne kipe oblikuje dobrih pet let.

Leta **1990** se v barvani glini odpre nov svet Černetovega kiparstva. Pomeni nenadno in prelomno inovacijo. Nastane na starejših dosežkih, vidno na prejšnjih glinastih barvanih delih, temeljno ikonografsko-ikonološko-morfološko pa na kipu *Nuna* iz davnega leta 1971. Ob oblikovni strukturi tega dela nastane zamisel kiparske antropomorfizacije kulturne istrske pokrajine kot doprsja: agrarna pokrajina je kot spodnji prsni del, strnjeno istrsko mesto vrh griča je kot obraz in nebo nad njim je kot pokrivalo. Gre za krajinsko kiparstvo, kakršnega iz zgodovine umetnosti doslej ne poznamo. Fantastična ideja, upodobiti nebo kot kiparsko maso, je uresničena v okviru antropomorfne zasnovе; zaznavno je sprejemljiva zavoljo kiparjeve ustvarjalne oblikovne brezkompromisnosti; navdušujoča je kot nepogrešljiv celostni del kipov, ki jih avtor imenuje *poprsja krajinj*. Številne variante te zamisli nadaljuje do danes, vmes občasno dela tudi fantastično humorno ali mitično pojmovane človeške figure.

Leta **1994** prejme drugo nagrado na prvem slovenskem trienalu satire in humorja *Aritas* v Šmarju pri Jelšah.

V tem obdobju nadaljuje s samostojnimi razstavami. Leta **1987** razstavi v preddverju *Cankarjevega doma* v Ljubljani kot likovno delo meseca kip *Biba*; leta **1988** razstavlja v *Mali galeriji* v Ljubljani, v avli *SDK* v Novem mestu, v *Galerie an der Stadtmauer* v Beljaku; leta **1989** v galeriji *Šivčeva hiša* v Radovljici, v *vili Katarina* v Ljubljani, v *Galeriji IGLG* v Ljubljani; leta **1990** v galeriji *Labirint* v Ljubljani in v *Galeriji Slovenijales* v Ljubljani; leta **1991** v *Galeriji Posavskega muzeja* v Brežicah in v avli *SDK* v Novem mestu; leta **1992** v galeriji *Meduza II* v Piranu; leta **1993** v Kosovelovi knjižnici v Sežani, v *Galeriji Krka* v Ljubljani, v galeriji *Ars* v Ljubljani; leta **1994** v *Kulturnem centru Ivan Napotnik - Galerija* v Velenju, v *Mali dvorani Cankarjevega doma* na Vrhniki; leta **1996** v *Pilonovi galeriji* v Ajdovščini, v galeriji *Stolp* v Štanjelu; leta **1997** in leta **2000** v *Galeriji Glina* v Ljubljani; leta **2001** je delni pregled Černetovih del med letoma 1959 in 2001 razstavljen v galeriji *Miklova hiša* v Ribnici, istega leta razstavlja v galeriji *Equrna* v Ljubljani; leta **2002** v *Galeriji PEF* v Ljubljani; leta **2003** je v *Mestni galeriji* v Ljubljani postavljena velika pregledna razstava Černetovih del med letoma 1950 in 2002; spremlja jo obširen, dobro ilustriran katalog, v katerem so zbrani relevantni podatki o kiparju, krona ga njegov analitično zasnovan tekst z naslovom *Življenjepis mojega kiparstva ob njegovi 50- in moji 70-letnici* (gl. Černe 2003). Nato samostojno razstavlja leta **2005** v *Galeriji Prešernovih nagrajencev za likovno umetnost* v Kranju; leta **2007** v galeriji *Ars* v Ljubljani in v *Savinovem likovnem salonu* v Žalcu in leta **2008** v galeriji *Meduza* v Kopru, v galeriji *Arka* v Izoli in v knjižnici v Izoli.

Od leta **1956** Černe sodeluje še na 138 skupinskih umetniških razstavah v domovini in po svetu.

Leta **1998** in dodatno še do leta **2003** opremi ladjo cerkvice Sv. Martina na Brjah z dvaindvajsetimi nabožnimi barvnimi glinastimi vzidanimi reliefi (gl. Černe 2004). Dela so nastajala v obdobju med letoma 1990 in 2003. Odlikujejo se oblikovno in inovativno ikonološko; zlasti veliki *Mrtvaški ples*, ki vedro izraža prijazno prisotnost smrti od človeškega rojstva do grobnega počitka.

Kiparjenje je Černetov način življenja; v ateljeju dela skoraj vsak dan.

Izbrani viri in literatura

Seznam zajema le dela, ki so uporabljena in navajana v pričujoči publikaciji in povedno pričajo o umetniškem ustvarjanju Petra Černeteta, predstavljenem na razstavi. Bibliografija o Černetu do leta 2002 sicer šteje nad 191 enot in je objavljena v Černe 2003 na str. 78–82. V poglavju Marginalije so zgolj pri prevzetih mislih ali jedrnatih formulacijah sproti navedeni njihovi avtorji; nadrobno citiranje bi namreč obseglo pretirano številno, zelo raznorodno literaturo, ki ni v neposrednejši zvezi z besedilom.

Akademija 1995 = *Akademija za likovno umetnost 1945-1995*. Univerza v Ljubljani. Uvod je napisal France Kokalj. Izdala Akademija za likovno umetnost, Ljubljana 1995.

Akademija 2006 = *60 let Akademije za likovno umetnost in oblikovanje 1945-2005*. Predgovor je napisal Stane Bernik. Akademija za likovno umetnost in oblikovanje, Ljubljana 2006.

Černe 1978 = Peter Černe, Katalog izdal Kulturni center Velenje. Predgovor Ivan Sedej. [Katalog razstave, ki je bila leta 1978 v Kulturnem centru Ivan Napotnik – Galerija Velenje. Publikacija je brez letnice. Ima 36 neoštevilčenih strani, od tega 4 str. uvodnega besedila dr. Ivana Sedeja, 70 fotografsko raproduciranih kipov in 26 reproduciranih risanih skic Petra Černeteta].

Černe 1988 / Sedej 1988 = Peter Černe. Razstavn katalog. Moderna galerija Ljubljana, Mala galerija, maj 1988. Besedilo dr. Ivan Sedej.

Černe 1994 = Peter Černe, *Barvana žgana glina*. Kulturni center »Ivan Napotnik«, Velenje, Galerija. [Razstavn katalog s prevodom v angleščino, nepodpisanim uvodnim besedilom, ki ga je napisal dr. Ivan Sedej, vsebuje še fotografije 14 Černetovih kipov, osnovne življenjepisne podatke o kiparju, sezname njegovih samostojnih in skupinskih razstav ter nagrad in priznanja. Publikacija je brez letnice, vendar je na zadnji strani ob zapisu Tiskarne Ljubljana naveden čas tiska april 1994].

Černe 1994a = Peter Černe, *Hommage Istri*. Barvana žgana glina. Cankarjev dom Vrhnika – Mala dvorana. Uvodno besedilo dr. Ivan Sedej. [Razstavn katalog s prevodom v angleščino in italijanščino in fotografijami osemnajstih Černetovih kipov, osnovnimi življenjepisnimi podatki o kiparju in seznamami njegovih samostojnih in skupinskih razstav ter nagrad in priznanja. Publikacija je brez letnice, vendar je na zadnji strani ob zapisu Tiskarne Ljubljana naveden čas tiska oktober 1994].

Černe 1996 / Mesesnel 1996 = Besedilo Janeza Mesesnela na zloženki ob razstavi Petra Černeteta v galeriji Stolp v Štanjelu.

Černe 1996 = Peter Černe. *Skulpture*. Razstavn katalog. Pilonova galerija, Ajdovščina. Uvodno besedilo pod naslovom *Neizsanjani pejzaži* je napisala Majda Božeglav – Japelj.

Černe 1998 [1997] / Komelj 1998 = Peter Černe. *Poprsja krajin*. Barvana žgana glina. [Uvodno besedilo s prevodom v angleščino in italijanščino:] Prof. Milček Komelj, *Černetova živa Istra in Kras*. [Publikacija ima 40 strani; zajema fotografije 20 Černetovih kipov, osnovne življenjepisne podatke o kiparju in sezname njegovih samostojnih in skupinskih razstav ter nagrad in priznanja. Na naslovni strani je letnica 1997, na zadnji strani je ob imenu tiskarne *PRINT LUIN, Sveto*, datacija maj 1998].

Černe 2003 = Peter Černe / kipar /sculptor / PREGLEDNA RAZSTAVA od 1950 do 2002 / RETROSPECTIVE EXHIBITION FROM 1950 TO 2002. Mestna galerija Ljubljana 2003.

Černe 2004 = Peter Černe, *Maji kipi v cerkvi Svetega Martina / Brje v Vipavski dolini*. [Publikacija na 34. straneh in platnicah zajema avtorjevo besedilo, zapis Polone Lovšin o kiparju in fotografije cerkve, avtorja in 22 skulptur; na zavihku zadnje platnice je v kolofonu tudi zapis *Ljubljana, junij 2004*].

Černe 2004a = Peter Černe, *kiparska razstava*. Spremna zloženka. Mladinska knjiga trgovina d.d., Galerija ARS. Besedilo je napisal Lev Menaše.

Černe 2005 / Menaše 2005 = Peter Černe. Galerija Prešernovih nagrajencev za likovno umetnost. Kranj. [Spremna mapa ob razstavi vsebuje biografske podatke, fotografije petih Černetovih kipov in besedilo, ki ga je podpisal Lev Menaše].

Gorupič 2008 = Boris Gorupič, *Kiparska sinteza različnih izhodišč*. V: *Ampak*, marec 2008, Ljubljana, str. 52, 53.

Hudeček 2001 = Jože Hudeček, Vzpon na vrh – in kaj po tem? Ob delni pregledni razstavi kiparja Petra Černeta. V: *Nova revija*, 232 – 233, Letnik XX, avgust/september 2001, str. 205 – 208. V tej številki revije so na raznih mestih objavljene fotografije osemnajstih Černetovih kipov.

Pogovori = Pogovori pisca teh vrstic s Petrom Černetom v njegovem ateljeju v letih 2008 in 2009.

Sedej 1991 = Ivan Sedej, [Besedilo brez naslova o kiparstvu Petra Černeta na *vabilu na Černetovo razstavo*, ki je bila odprta 28. novembra 1991 v avli SDK v Ljubljani].

Sedej 1993 = Ivan Sedej, Kiparske krajine in mati Istra; razstava polihromiranih kipov Petra Černeta v galeriji Ars. V: *Slovenec*, 3. VI. 1993, Ljubljana.

Seznam bron = Seznam kipov P. Černeta, izdelanih v bronu. Rokopisni seznam obsega 6 listov, na katerih je 146 tekočih števil, pod katerimi so zapisani bronasti kipci v šestih neimenovanih rubrikah. Te od leve proti desni največkrat zajemajo: skico kipa / ime kipa / gradivo / letnico izdelave / mere v cm / število odliktov. Časovno se seznam začne z letom 1970 in konča z letom 1992. Je v kipi lasti. Na mapi, v kateri je hranjen, je napis: BRON / BRON IN LES / MALA PLASTIKA. Seznam sicer obsega samo bronaste kipce. Kseroksirana kopija seznama je v dokumentacijskem oddelku v Slovenskem etnografskem muzeju.

Seznam opus = Seznam kipov P. Černeta, izdelanih v žgani glini in poslikavami z akrilnimi barvami med letoma 1987 in 2000. Obsega rubrike: Št. / Ime / Drugo ime / Leto / Mere v zaporedju: V(išina) x D(olžina) x Š(irina) / Material / Opomba. V zadnji rubriki so eventualno navedeni kupci oz. lastniki kipov, enako tudi druga imena kipov v tretji rubriki. Spisek zajema 192 tekočih števil; številki 71 sledita dve neoštevilčeni navedbi (*Oljka* iz leta 1991, ki je v lasti dr. Baričevića, in *6 kosov male plastike* iz leta 1986, ki so v lasti Harija Draušbaherja; pri zadnjih ni navedeno gradivo izdelave. Tekoče št. 3, 111 in 139 so izpuščene. Spisek je v obliki računalniškega izpisa; tvori ga 8 izpisanih strani in 9. prazna stran. Pod spodnjim robom je na vsaki strani njegovo ime: OPUS – BARVANA ŽGANA GLINA. Seznam hrani Peter Černe; kseroksirana kopija seznama je v dokumentacijskem oddelku v Slovenskem etnografskem muzeju.

Zalar 1988 = Franc Zalar, Besedilo v katalogu razstave INTART v Likovnem razstavišču Rihard Jakopič, Ljubljana.

To see what science does not see Ethnological themes in the sculpture of Peter Černe

Exhibition
Slovene Ethnographic Museum
Ljubljana 2010
Slovenia

The publication to accompany the exhibition includes essays on: *The sculptural work of Peter Černe – the flirtation of science and art*; *The exhibition catalogue*; *Marginalia on ethnological themes, the sculpture of Peter Černe and contemporary times*; *Biographical information about the sculptor Peter Černe*; *Selected sources and literature*.

The introductory essay ***The sculptural work of Peter Černe – the flirtation of science and art*** mentions various messages communicated by the work of the Slovene Ethnographic Museum that are directed at everyone and satisfy different demands. The current exhibition should throw light on certain ethnological premises relating to specific themes that are at the same time iconographic elements embraced by sculpture. It is intended to draw attention to fundamental characteristics of science and art: to the first in words, to the second with the exhibited works of art.

The **Catalogue** covers the 56 exhibited sculptures by Peter Černe created between 1970 and 2004. Beneath each catalogue number is the title, the technique used, measurements, the reference number and date (these details are also translated into English); these are followed by a list of written and photographic references to the sculpture, and its main morphological, iconographic, structural or semiotic characteristics, or the circumstances in which it was created. For each catalogue entry there are two photographs of the sculpture offering a visual impression of these three dimensional works.

The title of the essay ***Marginalia on ethnological themes, the sculpture of Peter Černe and contemporary times*** draws attention to the critical look it offers at certain concepts connected with the exhibition. In the chapter *Science and art* these two concepts are examined from a philosophical, ethnological, art historical and psychological point of view as activities that intervene between man and the world. Science must satisfy logic and reality, and is correct or incorrect, true or false; art must contain the creative will and must satisfy subjective criteria, human demands in the face of life and society, and is good or bad.

In the chapter *What are ethnological themes* the idea is presented that the names *ethnology*, *cultural anthropology* and *social anthropology* merely label different scientific traditions and research emphases in the same discipline, for which are fundamental systematic, rational, verifiable findings on the wonderful richness of mankind in time and space, and comparative knowledge of the cultural diversity of man in natural and social contexts. This is also manifested in art, belief, anthropomorphism and the formation of cultural landscapes, all of which themes are artistically present in Peter Černe's exhibited sculpture. In the

sub-chapter *The significance of ethnological research in visual art* it is pointed out how this research has drawn attention to the Euro-centric nature or Western conceptualisation of art.

The chapter *Fantastic life forms* discusses the sculptures with catalogue numbers 1 to 11, which combine the formal beauties of plants, girls and women. The sculptor's vitalism and fantasticism are emphasised within the context of the recognition that the artist's idea is the form; in these beautiful fantastic beings we see *life*, which is related.

The title of the next chapter is *Animism*. This is cited as the over-arching name for the belief and experience that natural phenomena are also spirits, or that they contain souls or spirits that represent a surplus, supernatural or life force or source of life. The question of life has always disturbed people in different ways: for scientific thought it has no meaning or ultimate goal, but for religion the opposite is true.

The chapter *Images of faith* focuses on the sculptures with catalogue numbers 15 to 31, which include the iconic elements *The Crucifixion*, *God the Father*, *Angels*, *Saints*, *Death*, *Church buildings*, and *Graveyards*. To the objective scientific gaze, the Crucifixion is the most frequent iconographic image in Western art. A chronological view of these depictions from the 6th century onwards shows how our conception of the divine has changed over time. Alongside the most fundamental knowledge of Christianity the image of Christ suffering on the Cross is today the most universal symbol for human self-sacrifice and suffering. *God the Father* began to appear as a grey haired old man in the 12th century; in the 19th century in particular such images were integral to naïve representations of religion. The notion of *Angels*, spirits in human form with wings, was created by the Ancient Sumerians and then taken over by younger Mesopotamian faiths, the Ancient Egyptians, Judaism, Classical Greece, Antique Rome, Christianity and Islam. The most varied representation of angels was created by Christianity, in which this belief is still very much alive. *Saints* are dead individuals who, thanks to their special merits, dwell in Heaven, have a supernatural power of intervening on Earth and of hearing prayers, and who deserve particular veneration. They are the most numerous polytheistic collection of lesser gods that Reformed Christianity declared to be mere superstition and in opposition to monotheism; a similar stance is taken by some branches of Islam. The sub-chapter on *Death* considers the general human need for posthumous ceremonies, which is evident from ethnological research and personifications of death. In a horrific fashion Černe depicts violent death as personified by an officer and a child's non-violent death in a gentle, melancholy manner (cat. no. 27, 28). The sub-chapter on *Church buildings* delineates the church as the best preserved monuments of the art of the past, as creativity, as different capacities and religious beliefs and as an inseparable part of the present. The sub-chapter on *Graveyards* shows their development in Christian Europe, with a special emphasis on today's mysteriously beautiful Istrian graveyards, to which many folk beliefs are attached.

The chapter on **Cultural landscapes** looks at catalogue numbers 32 to 51. These works make use of iconographic images of arable landscapes with

terraces, castles, towns and villages, which are also the subject of ethnological research. The *farming terraces* in Istria are very old, some probably dating back to the Bronze Age. Castles are the fortified residencies of local lords or their lieutenants; today, in many areas they determine the look of the landscape. Hilltop towns in Istria are sometimes continuations of fortified settlements that were first built in the middle of the second millennium BC. The typical Istrian town with its Venetian or Aquilean campanile at the top of a steep settlement is mainly a product of the 16th and 17th centuries; this appearance was also taken on by some *villages* dating mostly from feudal times.

The chapter ***Man and nature, anthropomorphism***, connected with catalogue numbers 52 to 56, draws attention to ways of seeing and understanding that find human characteristics in many things; what they have in common is that they presume a link between the human, the natural and the supernatural. Today, anthropomorphism is the obverse of the practical, ecological view and models of man against nature. Of course, ecology is a much wider concept, being the study of the relations between any living creature and its environment; catastrophic projections of man's attitude towards nature, which may lead to the destruction of the natural world on which man relies, surely point to the need for an awareness that man is not above nature but is merely a part of nature. Within the broad conceptual framework that man is nature we can place Černe's admiration and respect for natural forms and phenomena; for him, anthropomorphism is a means of expression which is far from anthropocentrism. His landscape sculptures are called *landscape busts*; the lower part is like a bust, the town above it a head and the sky the head covering.

In the chapter ***The contemporaneity of the present*** the notion of *contemporaneity* is defined as everything that exists in a particular period and the notion of *the present* as the era of people currently alive or as segments of this era. This conceptual clarity is necessary because of the question of which criteria we can employ to validly define a kind of art as currently contemporary, or to put it differently, which art is linked in depth, not just fashionably or superficially formally, to present day society, which is shaped by complex notions such as *consumer society* and *globalisation*, the more narrow *modernism* and, with regard to artistic style, by the most obvious *conceptualism*.

The chapter ***Consumer society*** defines consumerism as the strongest value in post-industrial societies. It signifies the broadest and most widespread appropriation of the abundance of consumer and instrumental values on offer, combined with the satisfaction and pleasures that are a substitute for the satisfaction of human creativity and self-realisation. *To be* is being replaced by an illusory *to have*. This state of affairs suits the interests of trans-national corporations. The consequences are varied: alongside an incredible production of waste there is a sense of personal emptiness, which has to be filled with ever new artificially invented needs. The reality of this abundance shows up in contrast with the poverty of under-developed societies: a sixth of the world's population is undernourished, hungry and dying because of this.

The functioning of consumer societies is a permanent problem in art: how can art be treated as a consumer good without it losing its essential personal creative quality? The temptation of investing in works of art is based on historical experience; the market value of the artistic works created now, in particular those that appear cheap, can grow a hundred thousand times, which is only a pious hope with regard to any other investment. The power behind artistic markets also dictates the critics' leanings and their varying influence on artists. The consumer society is in constant need of new things and the hypertrophy of new labels for artistic styles and movements to a certain extent suits it. Fashion has gained an enormous, all-encompassing power and importance it has never before enjoyed. The validity of fashion criteria, used in art, is defined by the well-known fact that the very people who are most devoted to fashion are also the ones who discard it first. Irrespective of style, and traditional or new media, some artists adapt to the demands of fashion, while others make a decisive stand against it and demonstratively bypass the consumerist orientation.

The chapter **Globalisation** draws attention to the fact that this is a process of the creation of various mutual dependences on a planetary scale, which started in the late 15th century. It is often forgotten that this process is strongly linked to the fate of people, communities and countries, to different cultures and, of course, also to the horrors of world wars. This is why it is difficult to resign oneself on the intellectual level to the commonly used, restricted meaning of *globalisation*, which encompasses only its current phase and signifies the generalised state of ruthless dependence on Western international capitalism that exceeds the power of states and dictates world policy, cultural orientation and the shaping of consciousness in line with profit-seeking interests. However, it was the globalisation process and information that brought to the awareness of artists fruitful images of European and non-European arts.

The chapter on **Conceptualism** warns of the looseness of this term, which is nonetheless very useful as an umbrella term for artistic movements based on the premise that ideas (concepts) themselves are means and phenomena, which can be of any kind apart from traditional artistic techniques. Conceptual artists most often reject the dictates of the consumer society that treats art as a consumer good, and partly for this reason they work outside the remit of galleries, which is one of the reasons why these artists can express their views through the treatment of their bodies. But even here the consumer society found a way of establishing market relations. This appears in the form of the financing of events, their theatricalisation, and artists' journeys. This is used to justify and advertise many things, even the existence and activities of the funds themselves. Of course, mass replication of the video images of conceptual events and creations mean that they, too, are counted as commercial objects.

The chapter on **Postmodernism** points out that this is a fuzzy term used to label dramatically varied content. The only thing this word tells us is that what it describes is something that succeeds modernism, i.e. the complex content of a period that raised the value of reason, democracy and production, and in art also of independence and the rejection of empty convention. Scientists found

it easy to accept philosophical notions about the relativity of science as they themselves empirically arrived at such views. Post-modernist ideas of culture, on the contrary, appeared as random fabrications and stood in contradiction to the results of the findings of social science research. In art, researchers and numerous artists accepted the playfulness, irony, trivial iconography and superficial sensations of the commercial culture as a part of reality and not as a rejection of the difference between artistic creativity and the seductively glamorous vanity fair of intellectual-craft painting, superficial advertising, popular scribbling, the so-called popular music, Hollywood films, television celebrities and various mass sub-cultural activities. All this is, of course, very important as a document of a characteristic perception, the history of taste and social state of affairs, but as art it has little or no significance.

The chapter entitled **Epilogue** summarises that the essay offers a number of fundamental scientific views of the elements of ethnological themes that are also the iconographic components of Černe's sculpture. The aim is to show the difference between scientific and artistic treatment; the latter is of course understood while looking at the exhibited sculptures.

Other comments aim to remind the reader of the important contemporary present. An in-depth attitude towards it and the appearance of new ways of looking at it can be a verification of the contemporaneity of artistic practice, which can only secondarily become a recognisable style or a formal direction. The latter two are, of course, important, in particular with regard to the new media that has spread the notion of the visual arts. These are approaches that facilitate new perceptions: here, artists by and large gave up manual skill as an extension of their intellect, whilst mastering the skills of forecasting, reacting, including the public and the inclusion of elements of non-visual arts in the work of art itself. The new artistic practices have, of course, not devalued traditional artistic techniques, but in this case, other skills are not integral to them and are therefore somewhat overshadowed by the artistic happening.

Černe's sculpture is closely linked to today's reality. Even in his early work there are apparent unique echoes of the globalised knowledge of forms – an independent creative path that takes no notice of ideological dictates, the consumer society and fashion – as well as respect and admiration for nature and its forms. He is always reacting artistically to present states of affairs and his local environment, in which he particularly values the cultural achievements that surpassed their time and become an inseparable part of the present. With regard to the in-depth attitude to the present, his work is a reliable verification of the realisation that he is a very contemporary artist, which is not apparent at a first glance. This has been sensed by a number of art historians, even though they were unable to uniformly classify him into a particular artistic group or movement. The reason for this probably lies in the fact that Černe is a pronouncedly independent artist, completely devoted to sculpture; and because he places exceptional value on personally original and imaginative creativity; because the various phases of his work consistently derive one from the other, whereby the influences of other artistic endeavours are small; and because he

is always reacting to the creative achievements of the past and present in a very individual manner.

Sculpture in Slovenia has exceeded artistic excellence on three occasions: in Gothic art, in the Baroque and in the latter half of the 20th century. The first two periods were internationally uniform with regard to style, whilst the last period, seen from the early 21st century, is stylistically very varied, but noticeably globalised. The superior artistic achievements are individual, which is why they nearly always appear with an approach established in the artist's local environment. Černe's sculpture shares this characteristic and because of it and his iconography they are characteristic of Slovene art; with regard to this it is also possible to observe elements researched by ethnology. However, just as the authoritative aspect of science is international and globalised, art can be viewed in a similar way. Černe's sculptures have become independent of their creator and can, at a time of general visual information, live their own life in relation to their observers anywhere and anytime; these works can no longer be influenced by either scientific or artistic innovation. The question of what weight these sculptures have within the sculptural art of the globalised world can probably be most suitably answered with a question to the reader: *Has the sky ever before been shown in independent sculpture? And Has the cultural landscape ever been an iconographic motif in independent sculpture?*

The biographical details of academician Peter Černe include only the most important facts. He was born in 1931 in Ljubljana. In 1955 he successfully finished his studies of sculpture at the Academy of Fine Arts in Ljubljana, which he supplemented with a two-year specialist study. In the late 1950s he established a unique artistic expression in his work in clay and later wood. In the mid-1960s began the creative period of a polished personal style in sculptures of wood, plated with bronze or gold. There followed a period of playful sculptures from coloured clay, and from the 1990s an iconographic innovation – portraying cultural landscapes; many of these works are on show at this exhibition. Since 1962 he has had 63 solo exhibitions and participated in 138 group exhibitions at home and abroad. He has received nine artistic awards. He lives and works in Ljubljana.

The **Selected sources and literature** include only those works cited in the present publication. The complete list of academic texts on Peter Černe's work stretches to over 200 entries.

Translated by David Limon.

Videti, česar znanost ne vidi

Etnološka tematika v kiparstvu Petra Černeta

Izdal in založil: Slovenski etnografski muzej, zanj dr. Bojana Rogelj Škafar

Besedila: sestavek Kiparski objekti Petra Černeta v luči spogledov med znanostjo in umetnostjo

je napisala dr. Bojana Rogelj Škafar, drugo besedilo je napisal dr. Gorazd Makarovič

Oblikovanje kataloga: Mojca Turk, u.d.i.a.

Lektura: Maja Cerar

Prevod: mag. Petra Černe, David Limon

Fotografije: Marko Habič

Grafična priprava: T2 Studio d.o.o., Ljubljana

Tisk: Medium d.o.o., Žirovnica

Ljubljana, 2010

Sodelavci razstave

Izbor del: Peter Černe in dr. Gorazd Makarovič / Kustosa razstave: dr. Gorazd Makarovič in

dr. Bojana Rogelj Škafar / Organizacija razstave in koordinacija: Nina Zdravič Polič /

Oblikovanje razstave: Peter Černe, dr. Gorazd Makarovič, Mojca Turk, u.d.i.a. /

Konservatorski nadzor: mag. Ana Motnikar, Janez Črne / Manipuliranje s kipi ob postavljanju in transportu:

Ludvik Benigar in Silvo Lipovšek / Tehnično svetovanje in dela: Ludvik Benigar, Janez Črne, Aleš Bracović

Peter Černe, akad. kipar specialist

Naslov ateljeja: Rožna dolina cesta III/15B, GSM: 040 212 479