

Kinga Czerwińska

Ekologia kultury w kontekście sztuki samorodnej

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 9, 189-197

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kinga Czerwińska

Uniwersytet Śląski w Katowicach
Instytut Etnologii i Folklorystyki w Cieszynie

Ekologia kultury w kontekście sztuki samorodnej

Inspiracją do podjęcia niniejszego zagadnienia stał się tekst Tima Ingolda *Kultura i postrzeganie środowiska*, w którym autor formułuje następującą tezę: „Ludzie – podobnie jak inne organizmy – są uwikłani w sieci środowiskowych zależności”¹. Twierdzenie to jest truizmem, jednak implikuje zjawiska nader złożone, których analiza nastęrcza wiele teoretycznych dylematów. Człowiek bowiem żyjąc w danym środowisku, adaptuje się do otaczającej go przestrzeni, przypisuje nazwy i funkcje rzeczom, których doświadcza. Tworzy w ten sposób środowisko własne o określonej organizacji wewnętrznej, „w odniesieniu do świata zewnętrznego lub natury uporządkowanej przez jakiś organizm”². Strukturę tę stanowią nie tylko artefakty środowiska kulturowego, ale również przyrodniczego.

Takie rozumienie rzeczywistości każe odrzucić dychotomię natury i kultury. Kultura bowiem staje się konsekwencją, rezultatem kontaktów człowieka z przyrodniczym środowiskiem, przy czym nie stanowi tylko aparatu adaptacyjnego człowieka (a tak zwykle jest postrzegana przez badaczy), ale pozwala kształto-

¹ T. Ingold: *Kultura i postrzeganie środowiska*. W: *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*. Red. M. Kempny, E. Nowicka. Warszawa 2003, s. 73–86.

² Tamże, s. 75–76.

wać jedynie ludzką rzeczywistość kulturową, w której dwa systemy: naturalny i kulturowy stają się nierozzerwalne, tworzą ekosystem.

Kultura pozwala człowiekowi nie tylko postrzegać otaczającą go przestrzeń. „Wyposażony w kulturę” człowiek „naddaje” elementom świata przyrody cechy, znaczenia, wartości, poddając tym środowisko swoistemu procesowi humanizacji. Myślenie symboliczne i język werbalizują tę interpretację środowiska, w którym człowiek egzystuje. Specyficznym rodzajem tej „analizy” jest sztuka, a zwłaszcza taka, która nie podlega sztywnym rygorom akademizmu czy konceptualizmu. Myślę tu o sztuce, w której środowisko przyrodnicze w dużej mierze determinuje formę i treść, a więc o sztuce kształtowanej samorodnie, jaką jest tradycyjna sztuka ludowa³ i jej współczesna kontynuacja oraz sztuka nieprofesjonalna, zwana inaczej naiwną⁴.

Sztuka ludowa w najwęższym rozumieniu obejmuje każdą „twórczość artystyczną ludu wykonywaną w celu zaspokojenia własnych potrzeb estetycznych”⁵. Charakteryzując istotę tej twórczości, Helena Schrammówna podkreślała fakt, że „człowiek żył dosłownie w tej sztuce, otaczała go od kolebki do śmierci, przenikała zarówno w sferze marzeń, jak i pracy. Wszędzie”⁶. Dlatego ludowe dzieła – jak pisał E. Frankowski – stanowiły „ogniwa nieskończonego łańcucha twórczości wielu pokoleń, wielu lat i niekiedy wielu krajów. Uporządkowane w nich rytmicznie wątki zdobnicze posiadają własne życie. Nie są one dziełem jedynie wyobraźni natchnionej. Rodzą się i wyrastają z przyrody, z techniki lub życia gromady jako objaw społeczny”⁷. Agrarny wymiar pracy chłopów i podporządkowanie życia rytmowi przyrody znalazły odbicie nie tylko w sztuce, ale w całej kulturze ludowej. Zasobność przyrody i umiejętne jej wykorzystanie stały się jednymi z głównych czynników różnicowania się ludowej twórczości, a w konsekwencji jej regionalizacji⁸. Dla przykładu, obfitość drewna i typ uprawianej w górach gospodarki sprzyjały rozwojowi snycerki, która na Podhalu i w Beskidach osiągnęła wirtuozerski poziom⁹.

³ Zob. np. E. Fryś-Pietraszkowa, A. Kunczyńska-Iracka, M. Pokropiek: *Sztuka ludowa w Polsce*. Warszawa 1988; A. Jackowski: *Polska sztuka ludowa*. Warszawa 2002.

⁴ Zob. np. A. Jackowski: *Sztuka zwana naiwną*. Warszawa 1995.

⁵ R. Reinfuss: *Polska sztuka ludowa – współczesność i perspektywy*. W: „Śląskie Prace Etnograficzne”. T. I. Red. M. Lipok-Bierwiaczonek. Katowice 1990, s. 100.

⁶ H. Schrammówna: *Ochrona sztuki ludowej*. Warszawa 1939, s. 31.

⁷ E. Frankowski: *Sztuka ludu polskiego. Monografie artystyczne*, T. 17. Warszawa 1928, s. 5.

⁸ J. Grabowski: *Sztuka ludowa, charakterystyki, porównania, odrębności*. Warszawa 1977; Tenże: *Sztuka ludowa. Formy i regiony w Polsce*. Warszawa 1967; J. Ołędzki: *Rejony sztuki ludowej w Polsce*. „Polska Sztuka Ludowa” 1971, nr 1, s. 3–20.

⁹ Zob. M. Gładysz: *Góralskie zdobnictwo drzewne na Śląsku*. Kraków 1935; W. Matlakowski: *Zdobienie i sprzęt ludu polskiego na Podhalu*. Warszawa 1901.

Analiza wybranych gałęzi sztuki ludowej pokazuje, jak ściśle były niegdyś relacje między człowiekiem a naturą. Bogactwo środowiska naturalnego determinowało chłopskie wyposażenie – domy, ubranie, sprzęty itd., a także wpływało na jego zdobnictwo. Dekory florystyczne, a nierzadko zoomorficzne, stały się podstawowymi motywami, którymi operował haft, koronka, ścienne malatury czy wycinanka. Należy jednak zaznaczyć, iż liście, kwiaty czy ptaki były jedynie źródłem inspiracji, formą, którą dowolnie dopasowywano do własnej artystycznej wizji, a nie odtwarzano jej morficznych kształtów. Twórca ludowy w swoisty sposób filtrował elementy świata przyrody, nadając im „kulturową” postać. Dlatego mimo powszechnie występujących w zdobnictwie motywów przyrodniczych nie sposób odnaleźć na wyszyciach albo w tłach obrazów realistycznie przedstawionych róż czy ptaków.

Jednym z najistotniejszych walorów sztuki ludowej była jej integralność z przyrodą. Tworzone ręką wiejskiego cieśli zabudowania dosłownie wpasowywały się w krajobraz, stając się harmonijnie skomponowaną całością. Urbanistyczny zamysł widoczny w układzie i porządku zgrupowania budynków, ich formie i zdobieniu oraz wykorzystane surowce, a wśród nich przede wszystkim drewno, ich naturalna kolorystyka i podatność na czynniki zewnętrzne, sprzyjały wrażeniu, że to nie człowiek, lecz sama natura je stworzyła.

Ten aspekt sztuki ludowej jeszcze lepiej dostrzec można w drewnianej architekturze sakralnej oraz w licznie rozsianych po polskich ziemiach krzyżach i kapliczkach. Piękno tej architektury, ukryte w prostocie formy i modelunku bryły, wiąże się z samym jej surowcem – drewnem lub kamieniem, niekiedy dekorowanym bibułowymi kwiatami i kolorowymi wstążkami. Najlepszą oprawę przynosi im jednak sama przyroda, z czasem te sakralne obiekty stają się jej integralną częścią i wraz z nią ulegają przemianom. Roślinność, a zwłaszcza drzewa lub wiecznie zielone krzewy tui, często dopełniają piękna architektonicznej kompozycji, np. krzyżom towarzyszą strzeliste drzewa: lipy, jesiony lub topole. Podkreślając monumentalizm i wertykalizm układu, tworzą harmonijną strukturę dzieła człowieka i dzieła przyrody. Niewielkie konstrukcje architektoniczne krzyży i kapliczek, w których swobodnie transponowano elementy zaczerpnięte z różnych stylów historycznych, porośnięte mchem lub przyciemnione od deszczu, stanowią jeden z najbardziej urokliwych i niepowtarzalnych przykładów polskiej sztuki ludowej.

Waga relacji człowieka ze środowiskiem wpłynęła również na kształtowanie się sztuki nieprofesjonalnej, zwanej inaczej naiwną lub amatorską, która powstawała (lub raczej ją odkryto) w początkach XX wieku na marginesie wielkich prądów artystycznych epoki¹⁰. Rozwojowi tej aktywności sprzyjało upo-

¹⁰ Zob. m.in.: A. Ligocki: *Artyści dnia siódmego*. Katowice 1971; K. Piwocki: *Dziwny świat współczesnych prymitywów*. Warszawa 1980; I. Wit: *Wielcy malarze amatorzy*. Warszawa 1964.

wszechnianie kultury masowej, a także kategorii wolnego czasu¹¹. Charakterystyka sztuki nieprofesjonalnej to rzecz niezwykle trudna, gdyż chodzi tu o zjawisko tematycznie i formalnie różnorodne, przez co trudne do zdefiniowania. Tym, co określa i wyznacza ramy tej twórczości, jest z pewnością brak umiejętnego operowania warsztatem, który poznaje się metodą prób i błędów, a nie na kursach plastycznych. Wspólnym, a równocześnie determinującym tę twórczość wyróżnikiem jest pasja, która kreuje styl, nadto intuicja wskazująca kierunek poszukiwań artystycznych oraz temperament artysty, wyrażający się w indywidualnym sposobie ujęcia i interpretacji tematu i formy. Zatem nie forma, ale treść stanowi o istocie tej sztuki¹².

W wielu wypadkach treścią malarstwa – będącego najczęstszym środkiem wyrazu sztuki nieprofesjonalnej – jest przyroda, i to zarówno ta, która otacza artystę, jak i ta, która wypełnia jego artystyczną wizję. Główne zamierzenie tej grupy artystów sprowadza się bowiem do odtworzenia rzeczywistości, a proces ten wolny jest od kanonu sztuki ludowej czy akademickiej. Twórcy obrazów poddają analizie reguły budujące świat, ale częściej tworzą własne, uciekając w świat fantazji, świat zjawisk nieobarczonych prawami logiki. Akt tworzenia rodzi się ze zdziwienia światem albo z tęsknoty za innym, lepszym życiem¹³. Sztuka ta bowiem najczęściej zapewnia możliwość przetrwania w świecie osobom chorym, samotnym lub takim, dla których relacje z innymi ludźmi, z otoczeniem stanowią trudność. Malarskie prace są więc tworzeniem nowego, własnego świata, świata natury i kultury. To artystyczna interpretacja środowiska, w którym żyją albo chcieliby żyć. Dlatego treścią ich obrazów, malowanych najczęściej techniką olejną lub gwaszu, są zniekształcone, zdeformowane przedstawienia zatłoczonych miast, krajobrazy w nierealnej kolorystyce, gdzie niebo ma kolor różowy, trawa fioletowy, albo kompozycje fantastycznej, niezemskiej roślinności i świata zwierząt.

Niewątpliwie najlepszym przykładem osvajania otaczającego środowiska za pomocą sztuki jest nieprofesjonalna aktywność plastyczna na Górnym Śląsku. Region ten, jak żaden inny w Polsce, wydał najwięcej artystów amatorów. Tu, jak nigdzie indziej, sztuka stała się kompensacją ciężkich warunków życia, a zwłaszcza pracy pod ziemią¹⁴. Kreowanie własnego świata jest swoistym oswojeniem, a czasem próbą panowania nad niebezpiecznym światem, który pracującym w kopalniach często przynosi rozczarowanie, a nawet śmierć. Powód ten może tłumaczyć fenomen rozwoju rzeźby w węglu właśnie w tym regionie Polski. Górnicy od pokoleń zmagają się tu ze specyficznym materiałem nie tylko w pracy, ale również poza nią. Tworząc w węglu, doświadczają jego dobrodziejstwa i zdra-

¹¹ Dodatkowo genezę tego zjawiska Ksawery Piwocki wiąże z zanikiem kultury i sztuki ludowej, która na przełomie XIX i XX wieku traciła rację bytu. Zob.: K. Piwocki: *Dziwny świat...*, s. 18–19.

¹² A. Jackowski: *Sztuka zwana naiwną...*, s. 10.

¹³ K. Piwocki: *Dziwny świat...*, s. 113–130.

¹⁴ A. Ligocki: *Artyści dnia siódmego...*, s. 55–115.

dliwości, ale możliwość kształtowania go, nadawania nowych form przynosi poczucie integralności ze środowiskiem, a nawet władzy nad nim. Często też pozwala niwelować towarzyszące pracy pod ziemią lęki¹⁵.

Sztuka kontynuująca tradycyjne wartości i kanon stylowy sztuki ludowej oraz sztuka nieprofesjonalna stanowią we współczesnej kulturze zjawisko żywotne. Nieprzerwanie o jej rozwiązaniach ideowo-formalnych decydują zarówno czynniki kulturowe, jak i środowisko naturalne. Najczęstszym środkiem artystycznego wyrazu pozostają malarstwo i rzeźba, a ściśle związki człowieka ze światem przyrody odbijają się w artystycznych inspiracjach, tematyce i formie, często podporządkowanej użytym materiałom.

Bliskość z naturą, konieczność obcowania z nią poprzez sztukę znalazły odbicie w zmianach, jakie dotknęły malarstwo z kręgu sztuki ludowej, które proveniencja łączyła dawniej z małomiasteczkową produkcją cechową i ośrodkami pałacowymi, zaspokajającymi potrzeby ludności wiejskiej. W kulturze tradycyjnej ta plastyczna aktywność była przede wszystkim wyrazem pobożności, często też świadectwem odbytych pielgrzymek. Religijna rola, jaka przypadła obrazom, hamowała rozwój świeckiej tematyki, a sakralną utrzymywała w sztywnym, stylowym kanonie¹⁶. Przyroda w malarstwie ludowym była zatem obecna sporadycznie, jedynie w kontekście florystycznych dekorów, komponowanych symetrycznie wokół świętych postaci. Rzadko zobaczyć można było prace indywidualne, odstępujące od przyjętego wzorca.

Dopiero XX stulecie, zwłaszcza okres międzywojenny, za sprawą wpływów miejskich przyniósł prawie całkowity zanik dotychczasowej formy malarstwa ludowego, a jego miejsce zajęły fabryczne oleodruki i malarstwo kręgu sztuki zwanej nieprofesjonalną. Przeobrażenia objęły przede wszystkim tematykę, w której dominującym wątkiem stał się świat profanum – portrety, sceny z życia, zwłaszcza tradycyjnej wsi: praca, zabawa, obrzędy, a także zupełnie nowatorskie dla tego kręgu twórczości martwe natury, kwiaty oraz krajobrazy, często przedstawiające osławione jelenie na rykowisku.

Odnaleziona w malarstwie możliwość „dokumentacji życia, codzienności, minionych lat dzieciństwa i tego, co głęboko przeżyte”¹⁷, uczyniła realizm jego rudymentarną cechą. Oczywista jest zatem awersja do malarstwa abstrakcyjnego i w ogóle sztuki współczesnej. Potrzebie wiernego oddania otaczającego świata podporządkowane są treści obrazów, ich kompozycja i koloryt. Dosłowne oddanie rzeczywistości lub obrazów z pamięci przynosi piętrzące się na płótnach

¹⁵ Zob. I. Bukowska-Floreńska: *Twórczość plastyczna w środowiskach robotniczych Górnego Śląska na przykładzie rzeźby w węglu w XIX i XX wieku*. Bytom 1987.

¹⁶ Zob. R. Reinfuss: *Malarstwo ludowe*. Kraków 1962.

¹⁷ Wszystkie wypowiedzi pochodzą od twórców działających na obszarze Śląska Cieszyńskiego. Materiał zebrany podczas badań własnych w latach 2000–2005 stanowi podstawę dysertacji doktorskiej autorki: *Sztuka ludowa na pograniczach kulturowych – wybrane zagadnienia. Przykład Śląska Cieszyńskiego*.

szczególony, czasem odtworzone z precyzją i dokładnością. Zjawisko to odnosi się również do rzeźby, o czym świadczy wypowiedź jednego z twórców:

Wszystko rzeźbię dokładnie; by było tak jak w oryginale. Jak jest koń, to ma być koń, a nie krowa.

Jednak prace te nie są jedynie kopią otaczającego twórców środowiska, ale tworzą świat inspirowany nim, a raczej jego fragmenty konstruowane w wyobraźni. Dla większości artystów akt tworzenia – rzeźbienia, malowania, wyszywania itd. – to forma uzewnętrznienia własnych przeżyć, to odkrywanie siły drzemiącej w nich nieraz wiele lat, by w sprzyjających okolicznościach eksplodować. Tak ujął to jeden z moich rozmówców:

Ludzie mają w sobie potrzebę, żeby przelać swoje emocje w jakiś materiał. Rzeźbię to, co we mnie siedzi – w danej chwili ulegam tej chwili, temu nastrojowi i to jest niepowtarzalne.

Nieokielznana wola oswojania natury i kultury, pragnienie pokazania własnej ich interpretacji powodują, że zjawisko twórczości kształtowanej samorodnie¹⁸ jest coraz powszechniejsze.

Świat profanum, świat przyrody staje się także inspiracją dla artystów rzeźbiarzy. Wychodząc poza tradycyjny kanon tematyki sakralnej, sięgają po sceny z życia dawnej wsi oraz niespotykane wcześniej w rzeźbie ludowej pejzaże, ptaki, zwierzęta. Tak mówi o tym jeden z twórców:

Rzeźbieniu, znajdowaniu nowych kształtów pomaga niepowtarzalność natury: kamieni, które leżą na polu, niepotrzebnych nikomu już konarów drzew. Przyglądam się im, by wskrzesić w nich duszę i dodać skrzydła. Przyroda jest moim mistrzem. Ja tylko wykorzystuję to, co ona już stworzyła. Jestem tylko artystycznym cwaniakiem, który wyszukuje w naturze to, czego inni nie widzą.

Niezmiennie najczęstszym materiałem, którym operuje ta dyscyplina sztuki, jest drewno, sporadycznie sięga się po kamień. Rodzaj surowca, zdaniem większości twórców, determinuje pracę, podczas której „z materiałem nawiązuje się swoisty dialog”, dlatego znajomość gatunków drewna i ich właściwości jest perfekcyjna. Prawie zawsze rzeźbiarze wybierają lipę:

Jest miękka i szybko schnie; ma gęste słoje, jest masłowa i długo łatwo wchodzi w drewno; ma ładny jasny kolor. Lipa się właściwie do niczego nie nadaje, tylko do rzeźbienia, a i robak się jej nie chwyta.

Inne surowce: olcha, buk, orzech, topola, kasztanowiec, sosna, osika, dąb, drzewa owocowe nie są już tak „posłuszne” kozikom czy nawet najnowocześniejszym dłutom, których nie brak w pracowniach domorosłych twórców.

¹⁸ Twórczością samorodną (a więc zarówno rzeźbę, jak i malarstwo) nazywam taką twórczość, której autor nie jest profesjonalnym artystą plastykiem, a swoje umiejętności i warsztat kształtował metodą prób i błędów, czyli samorodnie.

Drzewo musi być zaufane

– twierdzi większość rzeźbiarzy, ponieważ materiał wpływa na formę:

W lipie najlepiej opracowuje się szczegóły, topola się lupi, a to wymaga obłych kształtów.

Specyfikę drewna, jego koloryt, wewnętrzną strukturę, rozkład słoï czy sęki, podkreślają twórcy przez bejcowanie rzeźb albo malowanie ich bezbarwnym lakierem, rezygnując z polichromii. To właśnie – w przekonaniu wielu – czyni przedstawione postaci i pejzaże „prawdziwymi”, „bardziej naturalnymi”.

Gatunek drzewa ma istotne znaczenie, ale ważny jest również kształt i wielkość klocka. Zdarza się często, że samorodne formy wymagają tylko „dopowiedzenia”, o czym świadczą wypowiedzi rzeźbiarzy: „robi się to, co drzewo pokazuje” albo:

Przelewam swoje myśli w ręce, a one już odpowiednio modelują drzewno, by ukazać co w nim tkwi.

Dlatego zdarza się, że ingerencja twórcy jest ograniczona do minimum, jak w przypadku uprawianej korzenioplastyki¹⁹. Surowe, czasem lapidarne przedstawienia, syntetyczność wynikająca z geometryzacji bryły, schemat w organizowaniu kompozycji, deformacja proporcji to cechy charakteryzujące współczesną rzeźbę samorodną, a stylowy kanon w znacznej mierze warunkowany jest materiałem, który wyznacza rozwiązania formalne.

Obcowanie ze środowiskiem przyrodniczym poprzez sztukę sprawia, że człowiek łatwiej porusza się w zastanej rzeczywistości. Zjawisko to dotyczy nie tylko artystów, choć ich w sposób szczególny. Ścisłe zależności między człowiekiem a środowiskiem przyrodniczym mają wpływ na wiele aspektów jego życia. Niezaprzecalnie pobudzają jego wyobraźnię oraz kształtują jego wrażliwość. Stają się prymarnym doświadczeniem piękna, którego wzorce człowiek przenosi na inne fragmenty rzeczywistości kulturowej. Maria Gołaszewska twierdzi, że „estetyzacja przyrody dokonuje się już na planie przedrefleksyjnym, w bezpośrednim jej przeżywaniu (doznajemy jej piękna, nie zdając sobie sprawy z tego, że to właśnie wartości estetyczne natury nas poruszają), w sposób zaś świadomy rozwija się wtedy, gdy zaczynamy tu stosować struktury zaczerpnięte ze sztuki, a także wtedy, gdy nastawieni jesteśmy na wykrywanie struktur nowych”²⁰.

Estetyzacja przyrody jest udziałem wszystkich, których wrażliwość potrafi się otworzyć na ten szczególny rodzaj piękna, piękna niezależnego od władzy człowieka, piękna, które trwa bez względu na zewnętrzną ingerencję, piękna powstającego z mocy demiurga. Jak bowiem twierdzi M. Gołaszewska, „w przeży-

¹⁹ Np. twórczość Jana Kocjana z Wisły.

²⁰ M. G o ł a s z e w s k a: *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa 1984, s. 198–199.

ciu estetycznym natury człowiek doznaje wyzwolenia, oderwania się od potoczności, co wiąże się najczęściej z refleksją nad własnym życiem i swoim miejscem w świecie”²¹ – w świecie dwóch nierozzerwalnych porządków: natury i kultury.

²¹ Tamże, s. 203.

Ecology of culture in the context of autogenous art

S u m m a r y

A human, living in a given environment, „adopts” themselves to the surrounding space, ascribing names and functions to phenomena they experience. In this way they create their own environment with a defined inner organisation, structure which consists of artefacts of cultural and natural environment. Culture becomes the result of human contacts with nature as it does not only constitute human adaptation apparatus (as it is mostly perceived by researchers) but it allows to shape only human culture reality in which two systems: natural and cultural become inseparable, they constitute an ecosystem.

Culture allows a human not only to perceive their surrounding environment. A man „Equipped with culture” assigns features, meanings and values to the elements of nature subjecting the nature to certain process of humanisation. Symbolic thinking and language allow verbalising this human interpretation of natural environment in which they exist. Specific kind of this interpretation is autogenous art which is folk and unprofessional also called amateur or naive. Art in which natural environment determines form and content to a large extent. It is best illustrated on the following examples: small sacral architecture, sculpture and paintings.

Communing with nature by art makes a human function better in the reality they exist. This phenomenon does not only refer to artists. Close relationships connecting a human with nature influence many aspects of their lives. Undoubtedly, they arouse their imagination and shape their sensitivity. They are the primary experience of beauty whose patterns a human transfers to different fragments of culture reality.

Die Ökologie der Kultur im Zusammenhang mit der Amateurkunst

Z u s a m m e n f a s s u n g

Der in einem bestimmten Milieu lebende Mensch „passt sich” an den ihn umgebenden Raum an und ordnet seiner Erfahrungen Namen und Funktionen zu. So erschafft er seine eigene Umgebung mit einer bestimmten, aus Artefakten der Kulturumgebung und der Umwelt bestehenden Struktur. Die Kultur ist die Folge der menschlichen Kontakte mit der Umwelt. Sie ist nicht nur ein Anpassungsapparat des Menschen (auf diese Weise wird sie meistens von den Forschern betrachtet), sondern erlaubt, solche menschliche Kulturwirklichkeit zu gestalten, in der zwei untrennbare Systeme: das natürliche und das kulturelle ein Ökosystem bilden.

Die Kultur lässt den Menschen die ihn umgebende Welt wahrnehmen. Der so „mit Kultur ausgerüstete“ Mensch gibt den Umweltelementen Eigenschaft, Bedeutung und Wert, so dass seine Umgebung auf eine spezifische Weise humanisiert wird. Symbolisches Denken und die Sprache helfen dem Menschen die von ihm interpretierte Umgebung in Worte fassen. Eine spezifische Art der Interpretation ist Naturkunst, eine Volkskunst, Hobbykunst auch Amateurkunst oder naive Kunst genannt, in der sowohl die Form als auch der Inhalt in hohem Maße von der Umwelt determiniert werden. Die besten Beispiele dafür sind kleine sakrale Architektur, Skulptur und Malerei.

Das Umgehen des Menschen mit der Umgebung und insbesondere mit der Umwelt durch die Kunst verursacht, dass sich der Mensch in angetroffener Wirklichkeit besser auskennt. Das betrifft nicht nur Künstler. Enge Wechselbeziehungen zwischen dem Menschen und der Natur beeinflussen viele Bereiche des menschlichen Lebens. Sie regen seine Vorstellungskraft an, bilden seine Empfindlichkeit und werden zur primären Erfahrung der Schönheit, deren Vorbilder von dem Menschen in andere Bereiche seiner Kulturwirklichkeit übertragen werden.