

Kaj je ljudska umetnost

Sestavek je bil napisan kot referat za posvetovanje o ljudski umetnosti, ki je bilo junija 1969 v Slovenskem etnografskem muzeju ob razstavi o slovenskem ljudskem kiparstvu.

Spoznanje, da je niže kvalificirana umetnost in umetnost za spodnje družbene plasti povéden predmet zgodovine, je razmeroma mlado, saj je začelo nastajati šele v predromantičnem in romantičnem gibanju. Razumljivo je, da je to spoznanje izraz spreminjajočega se pogleda na svet, ki je vendarle odvisen od interesov in moči družbenih plasti, v katerih nastajajo novi pogledi. Zanimanje za likovno področje tovrstne umetnosti pa se je pokazalo še nekoliko pozneje. Za drugo polovico 19. in začetek 20. stoletja moremo reči, da je ta interes — ob splošni demokratizaciji in z njo povezanim spremenjenim zanimanjem za predmet zgodovinskega — tesno povezan z rastjo nacionalne misli, saj so poskušali prav s kmečko umetnostjo 19. stoletja dokazovati samobitnost in svojevrstnost kulture nekega naroda.

Pojmovanje in raziskovanje ljudske umetnosti seveda vedno temelji na teoretičnih postavkah, naj se posamezniki tega zavedajo ali ne. Opredelitve ljudske umetnosti so največkrat sociološke, formalno stilne ali psihologizirajoče.

Po **A. Rieglu** je bistvena značilnost izdelka ljudske umetnosti dejstvo, da je izdelan v lastni hiši za lastne potrebe — in vsesplošna razumljivost, ki izvira iz tradicionalno podedovanih oblik. Kmečka umetnost je primitivna umetnost, vezana na primitiven družbeno-gospodarski način življenja.

A. Spamer razume ljudsko umetnost kot socialen pojav. Ljudska umetnost je ustvarjalna vsota prevzemanja in predelave oblik, vedno pa je samo ena od kulturnih prvin, ki sestavljajo kulturne dobrine ljudstva.

A. Hauser šteje ljudsko umetnost za socialen pojav. Ljudska umetnost je razredna umetnost, prav tako kot umetnost za višje družbene plasti.

A. Haberlandt in **L. Rüttimeyer** sta mnenja, da izvira ljudska (v tem pomenu kmečka) umetnost iz prazgodovinskih in zgodnjezgodovinskih temeljev. S tem se približujeta tezam, po katerih bi bila ljudska umetnost izraz vseh plasti ljudstva, katerim je lastno predlogično, asociativno mišljenje.

Po **H. Neumanu** je ljudska umetnost del poniknjenih kulturnih dobrin.

J. Strzygowski je pri obravnavanju umetnosti prerastel evropocentristične okvirje in šteje tudi preprosto, obrtno azijsko umetnost in umetnost primitivcev za polnovreden predmet umetnostnih raziskovanj. S tem eo ipso briše ostre meje med to umetnostjo in umetnostjo za evropske višje družbene plasti, ki naj bi bili dve kvalitativno popolnoma različni kategoriji.

Za pravilnejše vrednotenje ljudske umetnosti ima pomembne zasluge **W. Fraenger**, ki je opozoril na lastno ustvarjalno moč ljudstva pri prevzemanju in preoblikovanju oblik.

Pri razpravah številnih drugih avtorjev, ki so raziskovali ljudsko umetnost, so najbolj razširjena, implicitno zajeta pojmovanja predmeta ljudske umetnosti: ljudska umetnost je predvsem kmečka umetnost 19. in druge polovice 18. stoletja. Opredeljuje jo tudi izdelava in poraba nekega kroga, ki je lahko tudi poklicno določen. Nadalje naj bi bila značilna povezanost s krajevnim izročilom in stanovitnost oblik, slonečih na stanovitnosti življenjskih oblik.

Navedene opredelitve in pojmovanja so zavedno ali nezavedno bolj ali manj upoštevane tudi v pisanju o ljudski umetnosti pri nas. To pisanje največkrat ostaja na ravni ljubiteljstva. Mimo uvoda v **F. Kosovi** razpravi o poslikanih stropih je edini resnejši teoretični pogled na ljudsko umetnost referat **E. Cevca** na kongresu folkloristov v Zaječaru. V tem tekstu so trezno zavrnjena skrajna romantična stališča in nadomeščena z delno doslednim biologizmom.

Stališče, ki ga zavzema referat, je pri nas najbolj razširjeno in uveljavljeno; razumljivo je tedaj, da zasluži našo posebno pozornost — tako vprašanje validacije kakor vprašanje vzrokov, zakaj je dokaj splošno sprejeto in popularno. V tekstu je izraženo mnenje, da je ljudska umetnost ločena od drugih umetnosti, da je produkt samih življenjskih nujnosti in da ima svoj razvoj. Pisec loči tri panoge umetnosti, njihovo razmerje ponazarja s tremi koncentričnimi krogi. Osrednji krog pomeni ljudsko umetnost kot likovno pražarišče z radialnim žarčenjem navzven v obliki nekaterih latentnih likovnih razpoloženj, drugi krog pomeni obrtno in tretji krog stilno umetnost. Avtor poudarja zraščenoost človeka in njegovega bivališča z okolico, kajti edino tako nam lahko pridejo v zavest globlje harmonije, ki se skrivajo v geniju loci in geniju populi, iz katerih je izšla ljudska umetnost. Nadalje poudarja tisto razpoloženje v umetnini, ki bi bilo tipično za narod ne samo v določenem zgodovinskem obdobju, temveč tudi v zgodovinskem trajanju. Izraža mnenje, da je potrebno orisati meje večjih geografsko kulturno danih prostorov, to je tistih, pri katerih značaj tal narekuje enake življenjske razmere. Vendar je v okviru teorije faktorjev tal in naroda pri ljudski umetnosti genius loci bolj odličen kot genius populi. Pri tem pomeni piscu genius populi »tisti primarni občutek za oblikovanje, ki pri Slovanih še živo bije v spominu na pradomovino vzhodnoevropskih ravnin in se še ni pripojil h geniusu loci nove domovine«. V referatu je ljudska umetnost označena kot umetnost kolektiva, v katerem odločajo geografska povezanost, skupno mišljenje in čustvovanje, to da rodi enak umetniški izraz in razpoloženje. Njeno oblikovanje oz. poenotenje so pospešili še nekateri vplivi, enake socialne in ekonomske razmere, enakost družbene plasti itd.

To stališče očitno temelji na biologistični misli iz začetka našega stoletja ter je hote prezrlo druga filozofska spoznanja — in nekatere misli, ki so bile izrečene v okviru umetnostnozgodovinske vede. Tako je pri nas **M. Marolt** iz izkušenj konservatorske prakse že leta 1928 zavrnil ljudsko umetnost kot kategorijo, ki bi bila ločena od drugih umetnosti. Meni, da je pri obdelavah ljudske umetnosti in umetnosti višjih družbenih plasti dosti večja razlika v metodah in rezultatih kot pa v naravi študijskega materiala. Izrecno piše, da pri ljudski umetnosti ne gre za neko povsem svojevrstno umetnost, ki živi zunaj ostalega umetnostnega življa. Nadalje piše: »Podpisani (M. Marolt, op. M. G.) sem čutil pri svojem topografskem delu, da delam krivico številni ljudski arhitekturi, ki bi sijajno dopolnila sliko splošnega razvoja slovenske arhitekture, cerkvene in graščinske: le materialne ovire so vzrok, da sem se držal tradicije in sem ljudsko arhitekturo le na splošno orisal. Na teritoriju vrhniške dekanije ni nikake stilne razlike med to in cerkveno, tudi časovno razvojno skoraj ne, drugod je morda drugače . . . , pa tudi le relativno.« **N. Šumi** je v razpravi o ljubljanski baročni arhitekturi ugotovil, da se vrhnja plast arhitekture ujema z značajem ljudskega stavbarstva, resda ne toliko v motivih kakor v načelih. Obenem pa pisec ljudsko stavbarstvo tudi izrecno opredeljuje: to je tista široka plast, ki se ne hrani le od pobud vodilnih središč, marveč ohranja v globljih pogojih zakoreninjene tradicionalne poteze tudi preko posameznih stilnih

obdobj. V razpravi podpisanega o strukturnem razmerju slovenskega ljudskega slikarstva do realnega prostora je bilo ugotovljeno, da so oblikovalsko strukturna načela enaka v ljudskem slikarstvu in v slikarstvu za višje družbene plasti; kategoriji se razlikujeta predvsem v formi, to pa se kaže kot izraz zelo različnih kulturno-socialnih razmer.

Enaki rezultati so se pokazali v razpravi **I. Sedeja** o kmečkem stavbarstvu na alpskem ozemlju.

Pred leti so bile v reviji »Life« reproducirane hrastoveljske freske. V tekstu so bile označene za ljudsko umetnost. Samoumevnost, s katero je bila uporabljena ta označba, kaže na pogled iz središč na provinco, na konzum tega slikarstva in relativno veliko preprostost.

Danes vsi resnejši raziskovalci sprejemajo mnenje, da ljudske umetnosti ni mogoče zgolj formalno opredeliti. Prav tako ni nobenega dvoma, da daje v današnji zavesti v katerikoli družbeni vedi integralno povéden prijem sociološka imaginacija, kakor jo opredeljuje **W. Mills**. Ob tem je tudi jasno, da je splošni kulturni položaj sedanosti dovolj očitno že sam po sebi zanikal evropocentrizem. Razumljivo je tedaj, da mora današnji vidik, ki želi do navedenih stališč zavzeti plodno razmerje zavoljo resnice današnjega spoznavanja sveta, ob uporabi ožjih strokovnih prijemov, izključiti implicitni ali eksplicitni evropocentrizem in upoštevati tudi sociološka merila kot prispevek pomožne vede. Danes verjetno ni več potrebe, da bi opozarjali na neustreznost sociologizma pri obravnavanju takšne ali drugačne umetnosti; prav tako verjetno ni več potrebe, da bi odklanjali sociologijo umetnosti, saj so sicer dokaj omejene meje, možnosti in rezultati, ki jih je mogoče doseči s sociološkim raziskovanjem umetnosti, kar dovolj določene in integralno potrebne.

Tedaj je razumljivo, da je potrebno postaviti velik vprašaj za opredelitve, ki veljajo le v omejenem zemljepisnem ali tudi evropocentrističnem prostoru. Nekako sredi našega stoletja je svet že postal celota, v kateri je tudi umetnost kateregakoli zemljepisnega ali družbenega prostora postala last vsega človeštva, bodisi kot dokument časa, bodisi kot izraz umetnostne resnice sveta. Že iz tega dejstva je razvidno, da je danes vsako znanstveno iskanje, ki ne upošteva spoznanja te resničnosti, že vnaprej obsojeno na anahronistična in neavtentična merila.

Pritegnitev sociološkega pogleda na svet je prav tako izraz današnjega spoznavanja sveta, bodisi na Vzhodu, ali bolj avtentično na Zahodu. Pri tem seveda ni nobenega dvoma, da sociološko, kakor tudi vsako drugo genetično preučevanje umetnosti slej ko prej daje rezultate, ki so po svoji naravi poskus, da se umetnost — predmet, katerega bistvo je v kompleksnosti — reducira na enostavne elemente. Z drugimi besedami, o umetnostni kvaliteti takšno preučevanje ne more ničesar povedati. Ob tem pa je jasno, da je umetnost oblika človeške zavesti in družben pojav. Tedaj more vendarle sociologija — edina odkrivati medsebojna vplivanja med umetnostjo in družbo, kakor tudi nakazovati pogoje in vzroke za nastanek generalnih stilov (pri tem nam seveda pojav novega stila ne pomeni samo njegovo vezanje na neke družbene razmere, temveč tudi nasprotovanje drugim družbenim razmeram, okolnostim in sistemom). Prav kakor družbeni razvoj ne teče v kaki metafizično vnaprej določeni enotirni razvojni črti, tudi umetnostni razvoj ne sledi avtomatično in mehanično dokaj zapletenemu družbenemu razvoju — katerega del sicer tudi je — temveč je odvisen tudi od najrazličnejših drugih dejavnikov. Kali

razvoja ali sprememb nosi npr. v sebi vsaka stilna oblika, od drugih okolnosti je odvisno, katere se bodo razvile in kako.

Navedeno stališče s svojimi utemeljitvami že samo po sebi zavzema kritično razmerje do prej orisanih opredelitev ljudske umetnosti, kakor zastavlja tudi vprašanja o reviziji njihovih izhodišč.

Detaljno bi bilo koristno pripomniti k **Rieglovi** opredelitvi, da likovnih izdelkov »v lastni hiši za lastne potrebe« pravzaprav razen silno redkih izjem sploh ni, saj so priložnostni rezbarji, vezilje itd., ki so okrasili ali izdelali kak dekor za dom, vedno naredili še več podobnih izdelkov za sosede. Tako pa so po tem merilu — vzemimo drastično primerjavo — izenačeni kar s profesionalnim slikarjem, ki je v svoji hiši naslikal tudi podobo zase. Vsesplošna razumljivost, ki izvira iz tradicionalno podedovanih oblik, pa je v večji ali manjši meri lastna prav vsaki provincialni umetnosti.

Pri **Spamerjevi** opredelitvi bi lahko detaljneje pripomnili, da je ustvarjalni proces prevzemanja oblik in predelave značilen za večino umetnikov in tedaj ne more veljati zgolj za ljudsko umetnost.

Teze, po katerih izvira ljudska umetnost iz prazgodovinskih in zgodnjegodovinskih temeljev, niso bile nikoli dokazane. Za podkrepitev teh stališč so raziskovalci uporabljali formalne podobnosti. Jasno pa je, da samo formalna podobnost ne more biti dokaz, lahko je le indikacija, zlasti, kadar gre za preprosto likovno oblikovanje, ki je v največji meri odvisno od odpora materiala. Linearen stil, ki naj bi rabil kot dokaz povezav med prazgodovinskimi formami in formami kmečke umetnosti, najdemo tudi na kulturno povsem ločenih področjih, v najrazličnejših časih in za najrazličnejše družbene plasti. Takšni načini dokazovanja so tudi vedno nedosledni, tako npr. naj bi bil romb v kmečkem dekorju 19. stoletja nadaljevanje prazgodovinskega spolnega simbola (da kmetje o tem nimajo pojma, se je raziskovalcem — pristašem teh tez vedno zdelo nekako čudno), romb v gotskem meščanskem ornamentu pa s tem simbolom že a priori ne bi mogel imeti nikakršne zveze, itd.

Psihologistične teze, po katerih je ljudska umetnost izraz vseh družbenih plasti, katerim je lastno predlogično, asociativno mišljenje, ali kar izraz podzavestnega v človeku, so na kaj šibkih nogah, saj lahko najdemo tako pojmovane elemente v vsaki umetnini, umetnine, ki bi bila samo to, pa menda sploh ni. Nasledek teh tez, po katerih naj bi pri visoki ali stilni umetnosti prevladoval ratio, pri ljudski pa čustvovanje, pade takoj, ko ga želimo preizkusiti v praksi, saj tudi pri najvišjih umetninah lahko najdemo primerke, kjer je poudarek na čustvu. Te teze torej ne moremo sprejeti, razen če morda želimo vso liriko kategorizirati za ljudsko umetnost. Te teze tedaj nimajo trdnih temeljev, ne glede na to, da ne upoštevajo dognanj psihološke vede — saj ne priznavajo družbene določenosti duševnosti, ki je že desetletja podlaga vsakršnemu resnejšemu psihološkemu raziskovanju.

Opredelitve, po katerih naj bi bila značilnost ljudske umetnosti povezanost s krajevnim izročilom in stanovitnost form, slonečih na stanovitnosti življenjskih oblik, imajo prav tako le relativno vrednost. Povezanost s krajevnim izročilom najdemo tudi v velikih kulturnih središčih, stanovitnost življenjskih oblik pa je vendarle hudo relativna — v nekem obdobju je življenjski način najvišjih družbenih plasti razmeroma stanovit, v kakem drugem obdobju pa se tudi življenjski stil, npr. slovenskega kmeta danes, nadvse hitro spreminja.

Navedene teze so se manj ali bolj sporadično sprejemale v slovenskem kulturnem prostoru. Z nekaterimi korekturami, kakor jih je opravil **E. Cevc**, pa so kar bolj ali manj splošno sprejete. Te korekture, kakor tudi samostojni teoretični prispevek avtorja, temeljijo večinoma na biologistični misli, ki je danes vendarle ni več mogoče sprejemati kot samoumevno, vendar so bila s tega vidika trezno zavržena skrajna stališča o ljudski umetnosti kot delu poniknjenih kulturnih dobrin, in zaničano mnenje, da je ljudska umetnost brez razvoja. Dvomljivo pa je razmerje in kategorizacija umetnosti v tri panoge, v ljudsko, obrtno in stilno umetnost. Te opredelitve so vendarle premalo določne, saj so bili npr. tudi kipci v tisti dvorani (posvetovanje je bilo v prostorih razstave o slovenskem ljudskem kiparstvu; v omenjeni dvorani je bila razstavljena plastika za kmečke domačije iz konca 18. in iz 19. stoletja) izdelek profesionalcev ali polprofesionalcev — likovno bolj izobraženi mojstri, ki pa so izdelovali t. i. obrtno umetnost, so delovali podobno kot vaški polprofesionalci — po merilu imena in značaju proizvodnje pa jih moremo enačiti tudi s srednjeveškimi vrhunskimi slikarskimi ali kiparskimi delavnicami. Tedaj to merilo ne more biti univerzalno, saj ne zdrži niti ob uporabi v časovni razsežnosti v evropskem prostoru.

Problematična je tudi uporaba teorije o geniju loci in geniju populi. Ker ta teorija očitno izhaja iz istih teoretičnih temeljev kot teorija Blut und Boden, je vendarle ni mogoče samoumevno sprejeti, vprašati se moramo o njeni povednosti v praksi, saj so njena izhodišča komajda še sprejemljiva. Tako sta oba faktorja v teoriji nespremenljivki, ki sta neodvisni od družbenih ali kulturnih sprememb. V okviru te teorije je pri ljudski umetnosti genius loci po avtorjevem mnenju bolj odločilen kot genius populi. Pojmovanje geniusa loci sprejema Haberlandtova izhodišča. Da ga je takšno pojmovanje nedokazljivo, oz. da ga je mogoče podpreti le z merilom formalnih podobnosti, je očitno; še več, konkretne primerjave pričajo tudi o nasprotjem. Kam lahko pripelje takšno pojmovanje v dosledni izpeljavi, nam kaže pisanje **E. A. Okalove**, ki je slovaško religiozno plastiko za kmečke domačije iz konca 18. in iz 19. stoletja razglasila kar za nadaljevanje upodobitev poganskih božanstev pri starih Slovanih, kljub neznanškemu časovnemu presledku, ko tovrstne plastike sploh ni bilo. Obenem pa isti avtorici cerkvena plastika, kjer bi bilo morda mogoče iskati formalno kontinuiteto te vrste, pomeni nekaj povsem drugega. Oba faktorja teorije nastopata kot konstanti ob implicitni zahtevi po orisu večjih kulturno-geografskih prostorov, »kjer značaj tal diktira življenjske pogoje«. Takšno pojmovanje ne upošteva faktorja kulture; tedaj more veljati le za floro in favno, ne pa za človeško družbo. V času se je spreminjal človek in njegova proizvodnja, za to pa ne moremo iskati vzroka v geniusu loci. Za poljedelca s traktorjem ima narava tal povsem drug pomen kot za poljedelca z ralom. Za graditelja z betonom so strmi strešni nakloni, ki so pri škodlasti strehi nujni, vendarle nepotrebni. Za gotskega človeka pokrajina kot estetski pojav komajda obstaja, za renesančnega in zlasti za današnjega človeka ima ista pokrajina povsem drugo naravo in podobo. Tedaj moremo reči, da obstaja pokrajina v vseh svojih številnih vidikih kot konstanta le zemljepisno, pa še to relativno, druge značilnosti pokrajine, prometnost, proizvodne in trgovske koristi, kulturna vplivanja itd., se močno spreminjajo. Tako pomeni zemljepisno le malenkostno spremenjena pokrajina prometno nekaj povsem drugega v času železniškega in letalskega prometa kot v času tovarništva. Promet je imel veliko vlogo pri prenašanju kulturnih vplivov, tako so bili npr. kulturni vplivi, ki so prihajali na naše ozemlje, vedno raznorodni in številni; od domačega kulturnega položaja je bilo odvisno, katere vplive so pri nas sprejeli

in preoblikovali in katere zavrnil. Ob poudarjanju »tistega razpoloženja v umetnini, ki bi bilo tipično za narod ne samo v določenem zgodovinskem obdobju, ampak tudi v zgodovinski trajnosti« naletimo spet na metafizično konstanto. Genius populi naj bi bil kot vir tega razpoloženja tedaj nespremenljiv, ali ob zgledu: ljubljanski gotski meščan bi moral imeti neko isto duhovno razpoloženje kot direktor ali delavec Litostroja. Kakšno bi lahko bilo takšno razpoloženje v zgodovinskem trajanju, do sedaj ni bilo mogoče ugotoviti, ker kaj takšnega pač ne obstaja. Tedaj faktorjema te teorije vendarle ne moremo priznati narave konstant, s tem pa je vrednost te teorije že dovolj opredeljena.

Pri tem nikakor ne mislimo zanikati dejstva, da obstajajo kulturna območja, kjer že obstoječa umetnost stalno sodeluje pri oblikovanju okusa, ustvarja krajevno izročilo okusa ter različico razvoja, saj vsebujejo obstoječa dela iz preteklih časov že klice nadaljnjega razvoja. Vendar spet ne mislimo zanikati, da je bilo od družbenega razvoja odvisno, katere klice so se razvile in katere ne. Neutemeljeno se zdi to iskati v okviru enega ljudstva ali naroda — s tem bi bili spet na pozicijah teorije B. und B. in na takšno iskanje vendarle ni mogoče dati znanstvenega odgovora.

Relativno vrednost ima tudi misel, po kateri je »ljudska umetnost umetnost kolektiva, v katerem odloča geografska povezanost, skupno mišljenje in čustvovanje, kar rodi umetniški izraz in razpoloženje«. Vsaka umetnost je namreč v večji ali manjši meri delo kolektiva, saj je vedno umetnik tisti, ki izdelava umetniško delo; umetnik pa prav tako vsrkava ideje in miselnost od kolektiva, za katerega dela in v katerem živi, kakor tudi sam vpliva nanj — pa naj bo to Michelangelo ali Smolarjev Janez, ki je rezal bogce za Suho krajino. Zemljepisna povezanost je seveda relativna. Tako se je npr. razsežnost časa in prostora v našem stoletju močno spremenila, tako da sta si danes prometno prostorsko bližja Kranjčan in Mariborčan kot nekdanj Kranjčan in Ljubljčan. Relativno skupno mišljenje in čustvovanje je značilno za vse kolektive z enakimi interesi, kulturo in s tem povezanimi pogledi na svet — pa naj bo to nekdanja vaška srenja ali današnja katerakoli neformalna ali formalna družbena skupina.

Ta daljši ekskurz se je zdel potreben, ker je takšno gledanje pri nas bolj ali manj splošno sprejeto. Očitno gre za razmerje do zgodovine, za katero je značilno, da ne upošteva spoznanj filozofije zgodovine in filozofije našega stoletja. Temeljna gibalna so metafizične konstante, ta vidik danes očitno v dobršni meri ustreza današnjemu kulturnemu ali institucionaliziranemu kulturnemu prostoru pri nas. Dokaj odločujoč motiv za tako zastavljen teoretičen prijem je potrditev naše samostojnosti in nacionalnosti. Ta potreba pri nas danes prav gotovo obstaja, seveda pa ji na ta način danes ni več mogoče avtentično zadostiti. Druga značilnost tako zastavljenega prijema se kaže v odtegnitvi umetnostnega raziskovanja družbenemu angažiranju, saj sta razvoj in bistvo umetnosti po tem vidiku razložljiva le z metafizičnimi faktorji, ki obstajajo zunaj ali vsaj neodvisno od vsakokratne družbe. Ta pogled je verjetno v najtesnejši zvezi s položajem ustanov, kjer gojijo humanistične vede — kot korelat tega položaja teče njihovo delo načelno bolj ali manj po inerciji. Pri tem ostajajo te vede samostojne in hkrati osamljene. Argumentacije iščejo tedaj le v okvirih vede same, ob tem se razvija na eni strani strokovnjaštvo, na drugi neka tiha zavest, da je to delo potrebno slovenskemu narodu. Tega naroda pa v dovolj nejasnih obrisih tedaj ne predstavljajo vsi današnji Slovenci kakršni so danes, s televizijo, z avtomobili, s TT-jem, narodno zabavno in

zabavno glasbo, s »snack bari«, temveč le redkejši posamezniki, ki se bolj ali manj ujemajo s predstavo o slovenskem narodu, kakršna je bila ustvarjena v drugi polovici 19. stoletja. Če je namen humanističnih ved, da s svojimi spoznanji naredijo premike v človeški zavesti, potem se te vede tega v končni posledici iz naštetih razlogov ogibajo; eden izmed načinov tega umikanja je tudi omenjeno teoretično izhodišče.

Pričujoči kritični oris razmerij in opredelitev ljudske umetnosti ne more in nima namen podati izčrpnega pregleda — napisan je bil z željo, da poda značilnosti raznih stališč. Sam oris seveda ne bi imel nobenega smisla (saj so ta stališča razmeroma znana in dostopna v literaturi), če ne bi bilo mogoče povzeti njihove skupne značilnosti: **ljudske umetnosti kot likovne, umetnostno samostojne, časovno in prostorsko univerzalne kategorije ni bilo mogoče utemeljeno opredeliti**. Iz podane kritike je razvidno, da je mogoče ljudsko umetnost kot časovno in prostorsko univerzalno kategorijo opredeliti edinole družbeno. Ime »ljudska« umetnost očitno ne izvira iz pojmov, kot so nemško ali slovensko ljudstvo ali nacija, ampak je utemeljeno družbeno »ljudstvo« v nasprotju z »gospodo«. Pri tem nam pomeni »gospoda« vso družbeno elito, ki se je v zgodovinskem razvoju seveda spreminjala, to je lahko gospodarska, oblastvena, stanovska, intelektualna, itd. elita vsakokratne družbe. Iz tega sledi, da ljudska umetnost ne more biti nekaj stalnega — kakor se je v zgodovinskem razvoju celotna družba z ljudstvom, svojo nižjo plastjo vred, spreminjala, tako se je spreminjala tudi ljudska umetnost. Teza tega referata, **da je ljudska umetnost tista umetnost, ki je povezana z ljudstvom — socialno spodnjo plastjo — s strukturalnimi vezmi**, je univerzalna v času, odkar se je družba diferencirala, in univerzalna v prostoru. Ta opredelitev tedaj zanika ljudsko umetnost kot likovno kategorijo, opredeljuje jo glede na njene povezave z življenjem ljudstva. Potemtakem je ljudska umetnost večkrat zelo raznorodna in nikakor ni vedno isto kot primitivna umetnost, čeprav je praviloma nižje kvalificirana, to pa velja prav tako relativno praviloma za vso kulturo ljudstva. Ljudska umetnost je tako enkrat v večji, drugič v manjši meri povezana z umetnostjo za višje družbene plasti. Kakor so sestavljali nižje družbene plasti prav takšni ljudje kot višje, tako prvi niso ostajali neke žive prazgodovinske fosilije. Eni in drugi so imeli živa človeška razmerja do sveta — glede na njihove možnosti pa se je razlikovala njihova kultura in tudi umetnost.

Po tej opredelitvi tedaj ljudski umetnosti umetnostna kvaliteta ni ne zanikana ne potrjena. Vprašanju umetnostne zgodovine o kvaliteti umetnosti odgovarjajo posebne strukturalne metode, ki raziskujejo strukturo posamezne umetnine v strukturi vsakokratnega duhovnega prostora; s tem se odkriva intenzivnost odkrivanja in spoznavanja umetnostne resnice sveta v posamezni umetnini. Pot do tega obsega tudi t. i. »vstopanje v svet umetnine«. Ta metoda pa je načeloma povsem enaka pri raziskovanju ljudske umetnosti in umetnosti za višje družbene plasti. Od konkretnih ugotovitev je tedaj odvisno, katera dela lahko sprejme umetnostna zgodovina v svoja raziskovanja, pa naj sodijo v ljudsko umetnost ali ne. Samo tako lahko pride ta veda do spoznanja in potrditve svojega predmeta, saj je razumljivo, da je kvalificiranje predmeta po tradiciji in inerciji vendarle znanstveno neutemeljeno. Z drugimi besedami — predmet umetnostne zgodovine je umetnost, pri tem je povsem nepomembno, kateri družbeni plasti ta pripada, sociološka merila pa o umetnostni kvaliteti nimajo kaj povedati.

Kakor o umetnostni kvaliteti molčijo sociološka merila, prav tako molčijo merila stilne zgodovine. Razumljivo je tedaj, da bodo raziskovalci — stilni zgodovinarji pri svojem delu pritegovali ljudsko umetnost le toliko, kolikor je udeležena v splošnem stilnem razvoju. Tudi stilnega zgodovinarja namreč ne more prvenstveno zanimati družbeno poreklo in pripadnost neke umetnosti, saj je v ospredju njegovega zanimanja vendarle slog in ne družbena pripadnost ali umetnostna kvaliteta.

Iz povedanega je razvidno, da ljudska umetnost kot umetnostna kategorija sploh ne obstaja. Zato je tudi njena sestava močno raznorodna, sem moremo šteti tako večino našega gotskega stenskega slikarstva, ki je bilo strukturno povezano prav s slovenskim kmečkim ljudstvom in nobenim drugim — tedaj je ljudska umetnost — kakor tudi plastika za kmečke domačije 19. stoletja, ki je prav tako povezana s kmečkim ljudstvom. Obe zvrsti se po izviru in po umetnostni dognanosti med seboj močno razlikujeta, bilo bi mogoče govoriti tudi o njunih različnih umetnostnih jezikih in o velikih stilnih razlikah med njima, kolikor je to mogoče v takšni časovni razdalji — vendar obe zvrsti po družbeni opredelitvi sodita v ljudsko umetnost.

Mimo tega je mogoče priznati ljudski umetnosti karakteristiko družbenega položaja ljudstva, ki pa je seveda relativna. Od tod izvirajo relativne stilne značilnosti: cenenost materiala in izvedbe, skromnost razsežnosti, skromno in večkrat nerazumljeno sprejemanje vzorov. Vse to je samo del družbeno neugodnega položaja ljudske plasti, saj veljajo te značilnosti za vso ljudsko, pa tudi za provincialno kulturo. Prav te karakteristike pa razložijo marsikaj, tako npr. »liričnost« našega alpskega področja v umetnosti, kjer sodi večina naše umetnostne dediščine prav v ljudsko umetnost. Uporaba cenenega materiala pri roki in majhne razsežnosti, ki so izraz prej omenjenih okoliščin, porajajo in vodijo v »liričnost«, saj ni nobenega dvoma, da zahteva dramatičen, epski, monumentalni značaj tako v arhitekturi kot okostnici drugih umetnosti — in v drugih panogah, ki so od nje odvisne — tudi velike razsežnosti. Seveda ima takšen izraz določene duhovne posledice pri umetnostnih konzumentih, to pa že presega predmet tega referata.

Literatura

- A. Riegl, *Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie*, Berlin 1894
 J. Strzygowski, *Ein Werk der Volkskunst im Lichte der Kunstforschung. Werke der Volkskunst I*, Wien 1913
 W. Fraenger, *Deutsche Vorlagen zu russischen Volksbilderbogen des 18. Jahrhunderts, Jahrbuch für historische Volkskunde I*, Berlin 1925
 A. Haberlandt, *Begriff und Wesen der Volkskunst, Jahrbuch für historische Volkskunde 2*, Berlin 1926
 A. Spamer, *Volkskunst und Volkskunde, Oberdeutsche Zeitschrift 2*, 1928
 M. Marolt, *Ocena Etnologa, Zbornik za um. zgodovino*, VIII, 3—4, 1928
 F. K. Kos, *Ornamentika lesenih poslikanih stropov v cerkvah na Slovenskem, Zbornik za um. zgodovino*, XVII, 1941
 E. Cevc, *Narodna likovna umjetnost, Rad kongresa folklorista Jugoslavije u Zaječaru i Negotinu 1958*, Beograd 1960
 A. Hauser, *The Philosophy of Art History*, London 1959
 D. W. Gotschalk, *Art and the Social Order*, New York 1962

W. Mills, Sociološka imaginacija, Beograd 1964

E. A. Okálová, L'udove drevené sošky, Martin, 1964

G. Makarovič, O strukturnem odnosu slovenskega ljudskega slikarstva do prostora, Etnološki pregled, Beograd 1965

P. Francstel, Problemi sociologije likovnih umjetnosti. Sociologija, urednik G. Gurvitch, Zagreb 1946/66

Summary

What Is The Folk Art

The article was presented among papers read at the conference on the folk art in the Slovene Ethnographic Museum in June 1969.

The author critically examines the major definitions of folk art and categorizes their starting points into the questions concerning the form — style, forms, psychology and sociology. The authors questions some social causes which led to the origin and acceptance of some definitions.

The critical attitude is based on the following principal thoughts. The production of objects in one's own house for one's own needs cannot be the criterion of the folk art, because the researches have shown that such exclusively made products are very rare. Such producers regularly produce several objects also for their neighbours, and they would thus be generally equated according to this criterion with the artist producing works of high quality, who also made some objects for his own needs.

The creative process of adaptation and transformation is not characteristic only of folk art, but also of provincial art and in a lesser degree of all art.

Theses, according to which the origin of the folk art is the ancient and early historical basis have never been proved and are founded only on formal indications. But it has never been taken into consideration that in a different psycho-social structure the same forms represent something completely different and that in the folk strata never lived alive fossils, and that the simple folk were just the same as the »rich« ones and that in different periods they had just the same need to express their relation to the world in art. With such formal indications there exists always a big time gap between the old forms and the forms which existed in the 18th and 19th centuries, when such forms were not present among the folk, because they accepted them from time to time from the culture of the higher social strata. Antihistorical psychologistic theses, according to which the folk art is the expression of all social strata which have a before-logical, associative thinking, or even the expression of subconscious in man, are poorly supported, because one can find such elements in art of any genre and social rank. A simple conclusion of such theses, according to which ratio was to prevail in »high« art, and emotions in folk art, is completely useless in practice, except if one wishes to define all lyrical poetry as folk art. It is characteristic that such and similar views ignore the social determinism of man's mind.

The definition which implies as a characteristic of folk art its connection with local tradition and stability of forms, based on the stability of life forms can only have a relative

validity, because link with local tradition can also be found in great artistic centres, but the stability of life forms can only be relative. Only formal definitions (linear style, symmetry etc.) can represent the criterium of folk art even because all such characteristics may be found in different periods also in high art.

The factors of genius loci and genius populi cannot be recognized to have the characteristics of constants either, which were to have a fatal influence upon the art and especially folk art. This thesis does not take into consideration the element of culture and can be valid primarily for fauna and flora. The nature of surface essentially changes in time for the man with a changed culture, together with its geographically — traffic, physically geographic, productive and other characteristics. So, for example, a steep inclination of the roof is sensible for the culture of the wooden roof, but not for the culture of the concrete roof, or, the cultural and traffic characteristic of the same area in the times of the railway and car traffic is completely different than in the times of horse carts, and so on. The concept of genius populi implies, for example, some common mood, which should have been found with the servant in the Gothic period, as well as with the present day industrial worker, which is absurd. The definition, that folk art is collective art, for which geographical links, common thoughts and feelings, which produce common artistic expression and mood, are decisive, can only have a relative validity. The geographic link is a very relative item considering the fact that all art, in greater or lesser degree, is the collective product. For it is the artist, who always performs the work of art, and it is him too, who absorbs ideas and mentality of the collective, for which he produces, be it Michelangelo or a simple folk sculptor.

The author concludes his critical attitude to the above-mentioned definitions with a statement that **folk art could not authentically be defined as an artistically independent universal category in time and space**. The thesis of the paper is that (in so far as it is sensible to define the folk art as a special category) **the folk art can be defined as such art, which is structurally connected with life of people** (lower social classes). Therefore the folk art is very divergent and it is not always the same as primitive art, although it is most frequently classified as being lower. The author understands the concept of structure as that whole in which the significance of its parts is essentially changed and defined just by the whole. The nature of parts is not changed with a system. There exist structures of a number of degrees, from micro-structures of the work of art to broader and broader structures, among which the existing structure of the way of life of simple population, which gave to fine arts its typical significance, is especially important for research in folk art. Broader structures are changed in the historical development, and with this the characteristic of parts which are joined into it is also changed. Therefore for the study of past art the discussion about the work itself is not sufficient, if one wishes to understand the then existing meaning of the work of fine arts, but one must also take into consideration macrostructures of the past, a part of which are also objects of fine arts.