

アメリカ民俗学におけるフォークアート

後藤 明(南山大学人類学研究所)

キーワード

フォークアート、プリミティブ・アート、民具、アメリカ民俗学

1. はじめに

アメリカ民俗学における物質文化研究の泰斗 H. グラッシーはアメリカ的民俗文化の特徴は、完全には適応できない環境へ、たくさんの異なった文化が到来したことであるとする。具体的にはヨーロッパ各地からの移民、さらには奴隷に由来するアフリカ系移民の文化などから短期間で形成されたのがアメリカ民俗文化の特徴であるというのだ。さらなる特徴としては、恒常的な移動、かなり早い段階から社会の基盤が田舎から都市になったこと、あるいは農園から工場になったことである。また諸集団の孤立ないし分離の原因が地理的なものから経済的なものへと変化したこと、異なった環境と社会集団における許容性と実践可能性の葛藤、また限定的な民俗的要素と矛盾する大衆的要素を同じくらい併せ持つ多文化的個人のなかの緊張などが指摘できるとした (Glassie 1968: 241-242)。

そしてグラッシーはアメリカ文化は相異なった文化の共存、すなわち民俗文化 (folk culture)、大衆文化 (popular culture; mass or normative)、学園ないしエリート (academic culture; elite, progressive) 文化の三種類から捉えようとした (Glassie 1968: 5)。これら三種類の文化は地域的あるいは社会階層的に分離する場合もあったが、社会階層のレベルの違いと理解してはならないとする。というのは一人の個人の中に相対立する指向性がありうるからである。もちろん異なった指向性には社会階層や職業によって強弱は存在した (Glassie 1982: 130)。この考え方は柳田國男が社会ではエリートである人物が家に帰っては浴衣を着て常民的な指向性を兼ね備えることは珍しくないといったことと相通ずる。

またグラッシーは建築を例に、大衆文化の影響を受けても作り方は民俗的である場合を指摘している。そして造られたときに民俗的でないものは、使い方が民俗的あるいは民俗的なモノと併用ないし付置されたときは民俗的といえるのか否か、あるいは民俗的に造られたモノは、非民俗的に使われても民俗性を失わないのか否か、などをいろいろな事例において検討している (Glassie 1982: 11-12)。

さらにグラッシーは芸術といえる民俗文化は何かを考察して「現在のデザイナーは同時に人工物の美学と実践的な機能を認識している。人間は自らの美観を適応せずに、あるいはそれと対話せずにモノをつくるものではない。まったく芸術性を欠いた人工物などありえない」という (Glassie 1982: 135)。

アメリカの黒人移民のフォークアート研究書 (Valch 1991) の著作のある J. ヴェルチは次のように論ずる。フォークアートは本来、集合的な表現であるので、あるアートが民俗的と同定されたとき、研究者はひとつの作品の情報ではなく、その背景にある、たくさんの作品の情報を得る。またフォークアートは歴史的には先例があり、既存のパタンの限られたセ

ットに適合し、いくつかのバージョンにおいて出現する傾向がある(Valch 1985: 65)。

顕著な個性をもっている特定の職人の作品は、その作品を使う広範囲な公的な人々との接触にわれわれを導く。フォークアートは社会からかけ離れたモノとするのではなく、共有された世界観あるいは共同体が生活に対してもっている視点を表現するものと理解すべきである。また職人の顧客に依存する感覚は決して彼の才能と天才を減ずるものではない。彼の創造性は生き生きと印象的なままであるが、保守的な民衆的需要を満足させるためのカタチに流れ込む。それは共同体的な興味をターゲットにしている(Valch 1985: 68-70)。

2. フォークアート職人に関する 5 つの神話

K.エームス(Ames)はフォークアート研究の中心地ウィンタートウル(Winterthur)博物館の特別展に対する解説書『必要性を越えて：民俗伝統におけるアート』(1977)の中でフォークアート(民俗芸術)、あるいはそれを作る職人集団に関する 5 つの神話(偏見)を指摘する。フォークアートというある種ノスタルジックな響きを持つ概念には 5 つの神話があるという(Ames 1977: 21)。

(1) 個人性という神話(the myth of individuality)

フォークアートの担い手である職人は通常個人としてアートを作り、またそれを売り、いわば個人経営主である。したがってその作品は職人ごとにユニークであるはずだ、という考え方である。博物館の展示においては「代表作」の断片的な展示によってそのような印象が作られる。その時代の類似した傾向を持つ職人の作品、あるいはそれに先行する時代の作品を並べないこのような展示方針では、どの時代の職人も様々な地域的時代的脈絡の中でアートを生産していることが忘れられる(Ames 1977: 22)。

この神話は人間の心の創意に富んだ(inventive)性格を強調するあまり、実際にアートを作るときになされる意志決定についての配慮を欠いている。椅子の事例でいえば、ひとつの椅子工房でなされた意志決定がいかにか他の工房の決定に影響を与えるかということが忘れられている。すなわち個人性の神話は人間の自由意志と個人的に無限な選択肢という現実にはあり得ない神話を形成している(Ames 1977: 22-23)。

主にヨーロッパからの移民で成立したアメリカ社会では、いかにアメリカで発案されたと思われるアートも多くの場合、その職人の出身である母集団に原型があることは、ドイツ系移民の職人が考案したとされる驚の意匠によっても示される(Ames 1977: 224-25)。

(2) 貧しいが幸せな職人の神話(the myth of the poor but happy artisan)

多くの研究者の言うようにフォークアートであるためには、その作品は上層階級と区別された集団のアートである。したがってそれを作る職人は経済的には貧しい傾向があったであろう。飲んだくれで定住せず、身を滅ぼしたようなライフヒストリーを持つ職人は少なからずいたであろう。しかし彼らは一様に「貧しいが幸せだった」と決めつける根拠はない。このような考え方の元には、職人が誰もが単調な仕事を繰り返すが幸せであった、あるいはそれを不幸と考えなかった、といった先入観が研究者にはあった。これは仕事ではなく余暇や趣味としてフォークアート作りをする現代人の感覚を過去に投影した偏見である。1920年代までが「貧しいが幸せな」時代、それ以降は退廃的であるというジャズ音楽に対する偏見と同じようにである。

(3) 手作りの神話(the myth of handicraft)

フォークアートは手作りであり、機械作りの作品はそうでないという思考方式である。T.ヴェブレン (Veblen) が『有閑階級の理論』で論じたように、手間が掛かっているからこそ買うような人々がいる。たんに財政的な理由で購入品を選ぶのは下手な買い方で、必要以上に使う(浪費する)ことができることを見せびらかすことで、経済力や地位を示す行動が取られる(顕示的浪費)。また R.トレント (Trent) は手間が掛かっていることが重要であるとする。そして現在の費用対効果から考えると実現不可能なような手間のかけ方に価値を見いだす人々がいるとする。

機械化や産業化が人間を疎外したという議論とは別に、轆轤や電動のこぎりを含め多くのフォークアートが機械化とまったく無縁であったはずはない。逆にエリートアートがまったくの手作りである場合も少なくない。

(4) 葛藤のない過去という神話(the myth of a conflict-free past)

フォークアートは過去、とくに平和な葛藤のない過去を自然主義的に表現したという誤ったイメージがある。フォークアートは職人が感じた時代状況をさまざまな技法で表現したものである。それは富裕な学術的芸術家(academic artists)とくらべ現実を表現する程度はそれ以上でもそれ以下でもない。この意味で、アフリカから来た奴隷や家庭内での女性の地位など見えにくかった集団やジェンダーの追究が重要なテーマとなる。

(5) 国家的独創という神話(the myth of national uniqueness)

アメリカが二百年間培ってきたアメリカ的生活の優位性を表現するのがフォークアートであるという観念である。自由で民主的で個人表現に富むというアメリカ文化の神髄をフォークアートに見るという態度であり、その意味でヨーロッパのフォークアートより先んじていたという自信にもつながる。しかし初期のアメリカの物質文化がヨーロッパの伝統からの変容であることをグラッシーが跡づけたように (Glassie 1968)、移民たちがアメリカという新しい土地に来て突然過去と決別して新しいモノを作り始めたわけではない。

このあとエームスはフォークアートにおける伝統(tradition)、装飾(decoration)、能力(competence)について論じている。そしてフォークアートは人間の心の作用(the operation of mind)に関する重要な切り口であり、そのすぐれた事例として本稿で紹介するジョーンズ (Jones 1975)、グラッシー (Glassie 1975)、さらにトレント (Trent 1977)らを挙げている (Ames 1977: 99; cf. Martin and Garrison 1985)。

作品の魅力論ずる際「少ない方がいい (less is more)」、すなわち過度な装飾よりもシンプルな方が美しい場合もある。一方で、民具などを考えるときに純粋に機能的な解決などありえない (Ames 1977: 85)。芸術とは絵画や彫刻のみであると主張することで研究者は、モノの魅力は視覚的な価値だけではなく、その形態、色合い、バランス、対称性、割合(釣り合い)、触感などにもあることを忘れてしまいがちである (Ames 1977: 87)。

西欧人が日本刀の美しさを論ずるときに、とくに刃の機能美というかそのシンプルな形態に芸術性を感じ、驚くという。たとえば A.ルロア＝グーランは「日本刀の刃は機能上の均衡の奇跡」という (ルロア＝グーラン 1973: 297)。またボアズが論ずるように籠網などでは規則的な体の動きが美しい編み目を作り出す。逆に籠の場合、規則的に編んでいかないと構造が保てないことはインゴルドの指摘する通りである (Ingold 2000)。これをインゴルドは張り構造 (tensile structure) と呼んだ。同じ形態にたどり着くためには編み方は幾通

りか存在するのだが、何らかの規則にそって編んでいかないと実用にはならない。そしてそれは自然に美しい構造物になるのだ。

さて以下ではフォークアートとしての椅子を題材にした対照的な研究をふたつ紹介していこう。

3. 連続体から探るフォークアート

アメリカ物質文化研究の金字塔とされる作品にグラッシーの民俗建築のモノグラフがある(1975)。グラッシーによれば、物質文化はおおむね無識字層であった庶民の歴史を描く手段である。また彼の文献史学への批判はフランス・アナル学派を採用した「ニュー社会史」集団と呼応するものであった(Glassie 1968)。物質文化はそれを生み出す規則があり、また同時にコミュニケーションの一形態である。物質文化は単に読まれるべきテキストではなく、独自の語彙と文法を備えたテキストであると。彼の著作は物質文化研究者に自信を与えた。

グラッシーは言う「文化とは心の中のパタンで、文章あるいは家のようなモノを作るための能力である」(Glassie 1975: 17)と。また「モノは作られるがモノに関する概念は外部的なモノに関する内的な観念と関係している」(Glassie 1975: 17)。「論理的に能力(competence)は先行している。というのは脈絡から独立した行為としての能力を想像することはできるからである。一方脈絡に身を置く個人の問題に対するあらゆるアプローチはモノを創出する彼の能力(ability)の理解に依存するからである」(Glassie 1975: 17)。

彼はバージニア中部における歴史建築の分析を通して基本的な部屋の大きさは連続的に増大ないし減少するのではなく、ヤード yard(約 90 センチ)を基本にキュービット cubit(中指から肘までの長さを原理とする 50cm 程度の単位)さらにスパン span(親指と小指の間の長さで約 23cm)という単位を加算ないし減算して決められたらしいことを見いだした。つまりヤードの半分はキュービット、その半分はスパンという具合である。さらに部屋を足して行くルール、一つの部屋を分割していくルール、さらに部屋の間に関(pearcing)=通路を作って繋ぐときの原理などを抽出して、多様な建築構造を数少ないルールの組み合わせで説明しようとした。この考え方は構造言語学というよりもチョムスキーの生成文法モデルとしている。

このような分析手法を椅子について行ったのが R.トレントである。トレントが行ったのは博物館に収蔵されている 1720 年代から 1840 年代にかけて、アメリカ・コネチカット州ニューヘイブンにおける「ハート型と王冠 (Heart-and-Crown) 伝統」に属する椅子の分析である。トレントはグラッシーの方法論に影響をうけ、「ハート型と王冠伝統」に属する椅子の基本的プロポーシオンを、規準的寸法とその等分の寸法の足し算のような比較的単純な原理で説明しようとした。このような方法によってグラッシーと同様、トレントはその時代に創り出された椅子には変異の中に、職人たちがもっていたある種の製作原理を見いだそうとしたのだ。製作原理は基本的な構造を決定するが、一方、変異や新たな構造を生み出すための原動力になると理解される。このように、著名な芸術家個人ではなく、職人集団というマスの中に共有される伝統こそがフォークアートの特徴といえるだろう。

4. 一人の職人から探るフォークアート

グラッシーの民俗建築に関する記念碑的な著作 (Glassie 1975) と同じ年に出たジョーン

ズの『手作りのモノとその製作者』(Jones 1975)はもうひとつの記念碑だと筆者は考える。

T.シュレレスは80年代初頭にかかれたアメリカ物質文化研究のレビューでジョーンズに言及して次のようにいう。ジョーンズは、個々人はその信仰、価値観、技量あるいは同意においてユニークであるという仮定のもと、モノの創造主である個人に焦点をあてた。そして認知的・行動的な過程、個人的な創造性および美的な衝動を理解し説明しようとした。すなわちジョーンズは安易に文化を説明要因にしないで、対象はそれをつくった人を知らずには十分には理解できないとした。そして対象物は何かのための道具であると同時に目的でもある。すなわち対象物は美的な効果と同時に実践的な意味を持つ。このような立場からジョーンズは芸術家 (artist)、職人 (craftsman)、生産者 (producer)、創造者 (creator)、椅子作り (chairmaker) などの概念を区別せず、交換可能な概念として使った。

彼のアプローチは人間の意識を構造化する普遍的なパターンを希求する構造主義者（これはグラッシーなどを意識している）が目指す斉一性ではなく人間の創造性の多様性を強調する。両方のアプローチは、ともに工作人（ホモ・ファベール）の心的型にたどり着くために「モノの作り手の心」に入り込もうとするが、構造主義者が大量のデータの蓄積に向かうのに対して（例 R.トレント）、トマス・アドラー (Thomas Adler) やサイモン・ブローナー (Simon Bronner) のようなジョーンズの行動主義者は少数の職人とその作品に集中する。このような彼の方法は、職人の生産物の生産、使用あるいは販売に対する職人の信仰、価値観そして情熱の同定を目指すものである。それによってジョーンズの方法論はニューエスノロジー、民族意味論、あるいは認識人類学の魁ともいえる (Schlereth 1982: 58-61)

以下、ジョーンズ自身の言葉を追いながら彼の視座を見ていこう。

この著作『手作りのモノとその作り手』はケンタッキー州に住む、チャーリーという一人の椅子職人を題材にしている。まずこの著作を開くと驚きがある。文字が筆記体というか「手書き」のような印象をうけるからだ。だが実際はD.コムスタック (Comstack) という人物の考案した活字を使っているようである。かなり凝ったあるいは拘った書物だと感じさせる。

さてチャーリーは教育がなく、ほとんど文字が書けない人物であり、家計もけっして楽ではなかった。しかし彼に直接依頼して椅子を求めた顧客がおり、チャーリーは顧客のニーズや希望に応じて椅子を作っていた。さらに余裕があれば自ら新しい構造の椅子作りに挑戦するような創造性も持ち合わせていた。

まず序章でジョーンズは自分の基本的スタンスについて次のように説明する。一人一人のアーティストは、たくさんの方に動機づけられた複雑な個人なのである。そしてどのような対象の製作、使用あるいは評価も分析し理解するのは難しい研究対象なのである (Jones 1975: vi)。さらに、人間行動の研究は人間そのもので始まり終わるべきである。すなわち個人に焦点をあてるべきである。対象はそれを作った人の知識なしには理解し評価できないからである。そしてその対象の特徴は、続く時代の性質を生み出したと言われている前の時代の先行する作品への言及のみでは説明しえない (Jones 1975: vii)。

そしてジョーンズは職人の製作するモノの本質について次のように論ずる。モノは何らかの実践的な結果を成し遂げるための道具であると同時に、同じくらい目的そのものである。研究者は技術的過程と同様に、芸術的あるいは創造的な過程から目を背けることはできない。生産物は美的という目的に合致するだけでなく、実践的な目的にもそっている。そして生産物の評価は外見と同時に使用しやすさも考慮される。そしてアートとクラフトには人工的な区別はなしえない。また創造する (to create) ことは、形成する (to build) こ

とや、構成 (to construct) することと同義で使われる (Jones 1975: vii-viii)。

ジョーンズは具体的な分析項目として、一人の職人に着目して生産に影響を与える次の要素を検討する。すなわち、道具、材質、製作技術、他の生産者から習ったデザイン、顧客の好み、間違い、突発事態、そしてとくに職人の信念、価値観、願望(野心)などである (Jones 1975: viii)。

さらにジョーンズはアメリカ先住民やオセアニアのプリミティブアート研究に積極的に言及する。この点がアメリカにおけるフォークアートの特徴である。原始芸術には非個人性、匿名性という偏見がある。F.ボアズ (Boas) はアートそのものではなく、アーティストに注目すべきと言った。英国の A.ハッドン (Haddon) も原始芸術の形態が何を意味するのかを追究することに終わらずに、なぜそうなのか、その背景の動機などにも注目すべきといった。そしてボアズは、ものづくりにおける技能の発達と芸術的な活動との間に密接な関連があることが明らかであると考えていた (ボアズ 2011: 26-27)。

次にジョーンズはフォークアート研究の真髓について、形態を解釈し、なぜそうになっているのかを見いだすことが肝要であるとする。これらの目的を果たすためにわれわれは対象を検討するだけではなく、その対象の製作者と彼らが他の人々で行っている交流を検討しなくてはならない。しかしフォークアートの製作者を非個人的に見る傾向、あるいはフォークアートは同質であると見る傾向が研究者の間に指摘できる。同様に、フォークアートやプリミティブアートはそれ自体として研究されてこなかった。あるいは人間行動のよりよい理解のために研究されてこなかった。いつも他の目的のため、たとえば文化伝播の証拠とか特定の民族集団の同定のために研究されてきた (Jones 1975: 9-10)。

製作における心的プロセスは何よりも、生産者自身のコメントと彼がその道具を扱い、あるいは仕事の進み具合を確かめるやり方、表面のクオリティー、バランス、あるいは部分的要素の調和を確認するやり方から推測できる。換言するとわれわれは関心をいかにモノそのものが最初に関心を引いてもモノそのものではなく、個人とその行動に向けるべきである (Jones 1975: 11)。

ジョーンズは自分に関心を持つのはモノを造り、何かをする個人であり、他の人と交わりながらそれらを買って使う人々である。彼はいう「私に関心を喚起したいのはときには矛盾し、いつも刹那的でとらえどころがないが、われわれが必要なのは個々人の経験と観念に注意を向けることである。それらの経験と観念は彼らが造るモノとその手段に関係し、またそれに表現される。そしてそれらを造り出すのに必要な技法のために評価される日用品に私は焦点を置きたい」と (Jones 1975: 217)。

椅子作りは手によって対象を製作するという結果に終わる産業であるので、個々の生産者は、顧客の願望が影響しているとしても、モノを作ることに関与した行為主体であり、彼の感情、価値観、経験、信仰そしてニーズが彼の作るモノの中に表現されており、またかれの作り方に表現されている。研究者は椅子作りの著作権は知らないにしても、作者不詳 (anonymous) とは意味が違うのだ (Jones 1975: 223)。

ジョーンズは最初の著作から十数年たって、同じ対象である椅子職人についてまったく別の著作を著した (Jones 1989)。その中で論ずる：人々が作るたくさんのモノは何らかの実践的な目的を遂げるための手段であると同時に、それ自体が形態を賞賛されるべき目的である。技術的な過程と創造的な過程はそれゆえ絡み合っている。生産物の評価は使用に対する適正と外観の両方の考察を認める (Jones 1989: xi)。

また伝統という概念について論ずる：伝統は創造性、技術革新、あるいは変化の敵ではない (Jones 1989: xi)。技術は力ではなくいかにものごとをなすかについてのアイデアの源泉

なのである。伝統的な形態と過程は過去に於いて効果的と証明されあるいは人々とそのやり方の定義とされることでモデルとして供されるかもしれない(Jones 1989: 250)。

5. おわりに：「プリミティブアート」研究からの視点

本稿を終えるにあたり、何がフォークアートで何が民具なのか、などと議論することは生産的でないように思われる。人類史を論じたフランスの先史学者ルロア＝グーランによると、人類は進化過程において道具の洗練と美的感覚の発達は同時進行で起こったとされるからだ。彼によると人類の技術には(1)各機能が満足すべき形へと進化する、(2)さまざまな機能の間に妥協が行われ、それが理想への接近度の多少はあれ、形を維持する、(3)〈装飾〉定式で表現される、生物の、あるいは民族の過去から受け継いだ上部構造の働きがある(ルロア＝グーラン 1973: 294)。たとえばアフリカ・サハラ地方の鍬の系列を調べてみるとそこには驚くべき多様性が見いだせるので、「経験的に知覚された機能の輪郭の周辺で、材料の拘束を通して、材料と妥協しながら鍬を造る刻み手の個人プレイが明らかに感じられる」(ルロア＝グーラン 1973: 298)。

すなわち機能の美学と象形の美学がどの文化でも混じり合っているのであり、「機能が形の自由にまかせる狭い余地のなかにひそみいつて、様式をたもちつづけている」(ルロア＝グーラン 1973: 299)のである。

またボアズは「技法上の必要性和規則正しい身体運動の習慣を通して生じた」模様のすばらしさを指摘し(ボアズ 2011: 76)、また「かたちへの思い入れ、つまり、自分がつくったもののかたちを強調するように人類を駆り立てる美的衝動」の存在も指摘する(ボアズ 2011: 78)。

これらの観察より彼は装飾芸術のあり方を決定する要因として、技法上の動機に多少なりとも密接に結びついた要因、身体の生理的な条件と結びついた要因、また感覚的な経験の一般的な性格と結びついた要因、など複合的な要因を指摘する。そして結論する「かたちへの根本的で美的な関心が本質的に重要であり、芸術の純然たる形態においては、芸術は必ずしも目的ある行為へのあらわれであるとは限らず、むしろ、かたちへの反応に基礎を置いており、その反応は技法の熟練を通して発達する」(ボアズ 2011: 84)。

以上アメリカ民俗学あるいはアメリカンスタディーズにおけるフォークアート研究の流れを見てきた。それを理解する視点として民俗学がアメリカにおける特異な位置づけ、すなわち人類学におけるプリミティブアート研究との関連性をさらに追求する必要がある。

参考文献

Ames, Kenneth L.

1977 *Beyond Necessity: Art in the Folk Tradition*. Winterthur: The Winterthur Museum.

ボアズ、フランツ

2011 『プリミティブアート』、言叢社。

Bronner, Simon J. (ed.)

1985 *American Material Culture and Folklife: A Prologue and Dialogue*. Ann Arbor: UMI Research Press.

Glassie, Henry

1982 "Folk Art," In: T. J. Schlereth (ed.), *Material Culture Studies in America*. pp.124-140, Nashville: The American Association for State and Local History.

- 1999a *Material Culture*. Bloomington: Indian University Press.
1999b *The Potter's Art*. Bloomington: Indian University Press.
- 後藤 明
2011 「民具研究の視座としての chaîne opératoire 論から物質的関与論への展開」『国際常民文化研究機構年報』2:201-218。
2013 「序論：モノ・コト・時間の人類学研究——物質文化の動態的研究」『南山大学人類学研究所・研究論集』1:1-32。
2014 「現代のモノ作り論からみた技術と学習に関する研究ノート」『交代劇：ネアンデルタールとホモサピエンス交代劇の真相：A-02 班研究報告書』No.4:pp.87-114。
- Ingold, Tim
2000 “On weaving a basket,” In: T. Ingold, *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. pp.339-348, London: Routledge.
- Jones, Michael Owen
1975 *The Hand Made Object and Its Maker*. Berkeley: University of California Press.
1989 *Craftman and Cumberlands: Traditions and Creativity*. Lexington: The University Press of Kentucky.
- ルロア＝グーラン、アンドレ
1973 『身ぶりと言葉』、新潮社。
- Quimby, Ian M.G. and Scott T. Swank (eds.)
1980 *Perspectives on American Folk Art*. New York: W.W. Norton.
- Schlereth, Thomas
1982 “Material culture studies in America: 1876-1976,” In: T.J. Schlereth (ed.), *Material Culture Studies in America*. pp.1-75, Nashville: The American Association for State and Local History.
- Swank, Scott T.
1980 “Introduction,” In: I.M.G. Quimby and S.T. Swank (eds.), *Perspectives on American Folk Art*. pp.1-12, New York: W.W. Norton.
- Valch, John Michael
1985 “The concept of community and folklife study,” In: S.J. Bronner (ed.), *American Material Culture and Folklife: A Prologue and Dialogue*. pp.63-75, Ann Arbor: UMI Research Press.

Keywords

folk art, primitive art, folk artifacts, American folklore