

米国における FOLK ART と博物館－INTERNATIONAL FOLK ART MUSEUM を事例に

加賀谷真梨

1 再評価される「民俗芸術」

Folk Art、あるいはその訳語である民俗芸術という用語は、日本でほとんど顧みられなかったように思われる。それは、1925年に柳宗悦らが「下手もの」にかわる言葉を考案する際、一度は民俗芸術の使用を検討したものの、「芸術」の意味合いが彼らのコンセプトである「無名の工人」たちにあわないと見送ったからかもしれない（コルカット2005：104-105）。また、1927年に小寺融吉や永田衡吉らを中心に「民俗芸術の会」が設立され、翌28年に機関誌『民俗芸術』（1928-1932）が刊行されたものの、戦後民俗芸術の語は「民俗芸能」に収斂してしまい、よりナショナルな文脈の中に再定置されてしまったからかもしれない（真鍋2003、鈴木2016）。

しかし、この用語は近年民俗芸能研究において、にわかに脚光を浴び始めている。真鍋昌賢は、民俗芸能研究の学史を批判的に検証した上で「民俗芸術」の語の持つ可能性を再評価している（真鍋2009）。「民俗芸術の会」には文芸、美術、建築、音楽など様々な分野の参加者が集い、『民俗芸術』には、芸能、民謡、造形美術、手工芸、身体装飾からおもちゃまで日常生活に見られる様々な表現文化が掲載された（真鍋2009：238-239）。生活実践の痕跡を発見しようと領域横断的な関心を共有する者たちによって、生活と芸術との絡みあいの中に民俗芸術は見出されたのだと真鍋は指摘する。いわば民俗芸術とは、戦後の日本民俗学に設定された「芸術・娯楽」といった括りとは異なる類のモノ・コトであった。俵木悟も同様に、民俗芸能研究が芸術を排除し、芸能を生活の文脈から切り離したことを痛烈に批判する（俵木2014）。その上で、衣食住や生産・生業に関わる技術といった生活の必須領域にすら、あるものを「良い」ものとして選び取り、また可能な限り「美しく」「楽しく」しようと工夫する人の営みがあると述べ、芸能を生活の文脈に埋め戻すことを提唱している。両者共に、1920年代に用いられた「民俗芸術」の語が極めて包括的な概念であったにもかかわらず、民俗／芸能／芸術と、それぞれの語を分節し定義づける過程におい

て、人間の創造性や美意識、生活そのものから乖離したことの問題を指摘する。筆者にはこれらの研究が民具／民芸／工芸と常民の生活の品を分割し、カテゴリーの輪郭が事例の堆積として自明化されていくことを容認してきた民俗学者の知の営みに省察を促しているように思われる。急激な近代化の中で「地方」に残存しているノスタルジアの対象として発見されたという共通項を超えてそれらを境界づけることに、どれほどの意義があろうか。民俗への関心の下、雑多なものを分類し、名付ける力学が駆動してきたことを再確認することは、今後の民俗学の営みを考えていく上で重要であるように思われる。

ところで、筆者は2018年6月に米国ニューメキシコ州サンタフェにあるThe Museum of International Folk Art（以下、MOIFAと記す）を訪れた。American Folklore Society（以下、AFSと記す）主催による夏期民俗学研修会に参加し、カウンターパートナーがMOIFAの学芸員であったことから同館について多くを学んだ。Folk Artを冠した博物館は米国でも数えるほどしかないが、MOIFAの展示の変遷に着目すると、日本とは逆に時代毎の政治的な影響を反映しつつ、Folk Artの語の下に雑多なものを含みこんでいった過程があることがわかった。そこで本稿では同館の展示活動とその変遷を紹介しつつ、米国のFolk Artがどのようなものとして位置づけられてきたのかその見取図を示す。また、それを通じて、日本の博物館における民俗展示の今後を考える一助としたい。

2 国際フォークアート博物館（MOIFA）

MOIFAは1920年代よりサンタフェを訪れていたシカゴ出身女性Florence Dibell Bartlett（1881-1954）によって、サンタフェ中心部から少し離れた小高い丘の上に1953年に作られた。Bartlettは二つの大戦を生き抜いた世代として、文化的相違を架橋し、文化間の共通項を見つけていきたいと考え、34か国2500を超える資料を寄贈した。「工芸品の芸術は世界の人々を結びつける」という彼女の理念を端的に表した言葉は、現在でも館の入り口に掲げられている。

しかし、この館を一躍有名にしたのは、1978年にHerman Miller社を支えた建築家兼テキスタイルデザイナーであるAlexander Girard（1907-1993）が10万点を超える資料を寄贈し、“Multiple Visions”という展示室を82年に開設したことによる。資料の多くはフィギュアやおもちゃ、宗教的事物であり、展示室はあたかも巨大なおもちゃ箱の様を呈している点が特徴的である。“Multiple Visions”

における資料の配置や構成はジラード本人の演出であり、開設から現在に至るまで一切改装されていない。展示方法は、W.ディズニーの“イツ・ア・スモールワールド”やニューヨーク近代美術館（以下、MoMAと記す）で開催された“ザ・ファミリー・オブ・マン¹”をモデルとしている。テーマ毎に世界各地の人形や玩具を融合させているのである。さらに、それらをのぞき窓から見させるという異色の展示手法がとられている。解説パネルも資料を収集した国名と時期といった最低限の情報のみであり、それは館内で貸借できるパンフレットも同様である。いわば、科学的知の伝達の場合としての博物館の機能を排除し、文化間の平等、融合といった思想を前面に出した空間をジラードは創造したのである。この展示空間の評価は賛否両論あるが、ジラード本人に関しては近年再評価されている。ジラードは、彼の作品であるテキスタイルとグラフィックスのいくつかにMOIFAに寄贈した自分のコレクションを参照しており、モダンなデザインに伝統的なもの、Folk Artを用いている。彼は「過去」の流用を通じてモダニズムの規範を打ち破っており、収集がいかにか創造的な仕事を生み出すかを示したと近年再評価されている²。

現在のMOIFAの展示は、このMultiple Visionsの他に3つの企画展示室と「Gallery of Conscience（意識のギャラリー）」とで構成されている。筆者の訪問時には3つの展示室全てで企画展が開催されていた。そのうちの1つの企画展「Beadwork Adorns the World」は、アフリカ各地のビーズ装飾品の文化的意味を人類学的に解説するものであった。二つ目の企画展「Crafting Memory: The Art of Community in Peru」では、激動する政治・経済的状况下におけるペルーのFolk Artistsが、家族の伝統を保持したり古い様式を再解釈しながらアートを創造している実情に焦点を当てていた。権威の象徴として儀礼に用いられてきた冠をスーパーのビニール袋で巨大にしらえた作品、女性の衣服に施される精緻な刺繍、儀礼に用いられていたニットの仮面のデモにおける使用等が展示されていた。3つ目の企画展「No Idle Hands: The Myths & Meanings of Tramp Art」では、ごろつき者の木製アートとしてのイメージが付着した重ね彫り装飾を特徴とす

¹ 1955年にMoMAで開催されたエドワード・スタイケンによる企画展。直訳すると「人間家族展」。結婚、誕生、遊び、家族、死、戦争という人類に普遍的に共有される営みをテーマとし、68カ国273人の写真で構成されたこの展示は、第二次世界大戦を経た世界へ向けて「全世界を通じて人間は本質的に単一である」というメッセージを表明するヒューマニズムと平和の希求という意図に基づいていた。（犬伏 2012）

² ミシガン州のCranbrook Art Museumにおいて2017年6月から10月まで「アレクサンダー・ジラードーデザインの普遍性」と題した企画展が行われた。期間中に開催されたシンポジウムの様子は同博物館の次のサイトで閲覧できる。
<http://cranbrookartmuseum.org/events/uncovering-fantasy-magic-alexander-girard/>

る **Tramp Art** が、米国の中流及び上流家庭の家具や調度品として使用されてきたことが示されていた。**Tramp Art** の普及を産業化の産物として位置付け、自国の **Folk Art** に脚光を浴びせた展示であった。

ここで2010年に開設された「**Gallery of Conscience**」について述べる前に、**MOIFA**が位置するサンタフェとこの都市を擁するニューメキシコ州について若干の説明を加え、サンタフェの社会文化がこのギャラリーを創出したことについて述べたい。ニューメキシコ州は16世紀後半にスペイン人が入植して開拓したこともあり、現在でもヒスパニック系48.0%，白人38.4%，アフリカ系2.6%，ネイティブ・アメリカン10.5%，アジア大洋州系1.9%（2015年国勢調査）と、ヒスパニック系が多く居住する。サンタフェは同州の州都であり、**Adobe** 建築で構成される独特な景観で著名である。**Adobe**とは、アラビア語を語源とするスペイン語で「土で作られた燃えないブロック」を意味し、粘土質の土にトウモロコシの草や茎などを混ぜて固めた日干しレンガのことを指す。そのレンガを重ね、漆喰で内装・外装が塗り固められたものが一般的な**Adobe**建築である。元来プエブロ・インディアンの建築様式であるが、スペイン人の建築技術と融合し、19世紀までに固有の建築技法へと展開した（加藤 2005）。さらに1930年代になると、近代技術工法を用いた建築と土着の美術表現や建築技法との融合が客体化され「プエブロ・デコ」と称される運動が建築家の間で生じ、多くの建築物が**Adobe**様式で建てられ、その景観は全米に「サンタフェ・スタイル」として名を馳せた（加藤2005：65）。1980年代には建築業界におけるポスト・モダニズム思想の興隆と共に「プエブロ・デコ」は再発見され、行政もサンタフェの町並み条例を作り、実際は**Adobe**を用いていなくとも**Adobe**様式に見えるような建造物が街中に溢れるようになった。こうした町並みや景観は米国人のノスタルジーを喚起し、多くのアーティストや富裕層を当該地に引き寄せてきた³。また、市街地では1922年より**Indian Market** が開催されている。先住民の陶芸品をはじめとするアート作品を1000人ものアーティストが販売する市である。こうした社会・文化的環境を活かし、2004年からは60カ国150人のアーティストが集う**International Folk Market**も開催されている。

MOIFA の **Gallery of Conscience** は、この **International Folk Market** に出展しているアーティストたちとの対話から誕生した。とりわけ世界各地からやってきた女性アーティストとの対話の中で、彼女らが対峙している問題やそれとの向き合い方を知ったという（**Seriff and Bol 2007**）。むろん、21世紀の博物館が、モノの展示や知識を与える空間から、思想や価値を交換可能なフォーラム型博

³ 現在は、地価も家賃も極めて高騰し、市街地には富裕層しか居住できないとも聞く。

物館へと刷新を求められているという時代の要請もスタッフたちを新たな方向性へと揺り動かした。伝統保持者として現在活動中のアーティストの仕事や個人的な語りを展示し、彼らの作品や生活の中で表現される社会的正義と人権問題に焦点を当て、過去からの教訓や世代を超えた物語を共有する場としてこのギャラリーは作られた (Seriff and Bol 2007: 116)。ギャラリー専属の学芸員 (民俗学) 2 名も雇用され、移民、天災、戦争、HIV/AIDS 等、Folk Art の枠にとらわれない多岐に亘るテーマが扱われてきた。

2012年以降は、学芸員による展示というギャラリーの在り方を見直し、テーマ毎に企画者を編成すると共に、「呼びかけと応答の実験室」というスタイルをとりはじめた。質問を投げかけたボードを設置し、そこにポストイットで自分の考えやコメントを貼る場をいくつも設けるスタイルである。来館者、アーティスト及びそれが属するコミュニティ間の対話を通じて社会変革に触媒作用を及ぼし、個人的な回顧や交流、行動が生じることを促す空間を作るべく舵を取ったのだ。実際に展示期間中に新たな作品の誕生、ワークショップ、対話のプログラム、パフォーマンス等を次々と生み出してきた。筆者の訪問時は「Negotiate, Navigate, Innovate: Strategies Folk Artists Use in Today's Global Marketplace」というタイトルで、現代のフォークアーティストが支援者、バイヤー、収集家との関係性の中で、伝統を保持しなければならないというプレッシャーと消費者の要求にどのように折り合いをつけているかを考えるギャラリーが設置されていた。3つのボードが設置され「あなたのコミュニティで変化をもたらしている団体名を挙げてください。どのように変化させているのかも記してください」「社会的意識の高いアート作品、映像、歌を挙げてください。なぜそれがあなたを感動させたかの理由も記してください」「家族やコミュニティの中で保存したい、または再活性化したい伝統は？アーティストは現代の物質や方法を取り込みながらも伝統に忠実にいられると思いますか？」と問われていた。ボードにはたくさんのポストイットが貼られていたが、その一枚一枚が来館者一人一人の意識であることを可視化させ、また他人の意見からの触発が期待される空間となっていた。

このようにMOIFAの展示品を通じてFolk Artについて考える時、それはキッチン人形や子どもの玩具にはじまり、アフリカンビーズの工芸品、スーパーのビニール袋で作られた権威の象徴としての冠、「伝統」文化の継承者の作品からその作品の背景に透かし見える人権問題や社会的正義をめぐる問い、来館者の意識・認識までも包摂する極めて多義的なものであることが明らかになった。

また、そうした多用な意味を含みこんだ集積体としてのFolk Artは、サンタフェという地域の社会情勢を反映させた結果であることにも留意したい。

その一方で、Folk Artとして示されるモノ・コトの範囲の広さは、そもそもFolk Artの概念規定が難しいことにも由来しているように思われる。MOIFAの収蔵庫の前の空間には「Folk Artとは何か」を問うコーナーが設けられ、そこでは次のような断り書きの後、7つの定義が掲げられている。

There are many different ways to think about folk art. In fact, there is no one definition of folk art. In collecting and displaying folk art, the museum considers various concepts.

Generally, folk art is **ART** that:

1. May be decorative or utilitarian
2. May be used every day or reserved for high ceremonies
3. Is handmade; it may include handmade elements, as well as new, synthetic, or recycled components
4. May be made for use within a community of practice or it may be produced for sale as a form of income and empowerment
5. May be learned formally or informally; folk art may also be self-taught
6. May include intangible forms of expressive culture like dance, song, poetry, and foodways
7. Is traditional; it reflects shared cultural aesthetics and social issues. It is recognized that, as traditions are dynamic, traditional folk art may change over time and may include innovations in tradition.
8. Is of, by, and for the people; all people, inclusive of class, status, culture, community, ethnicity, gender, and religion

この暫定的定義は「Multiple Visions」の図録『The Spirit of Folk Art』を記した民俗学者のヘンリー・グラッシーの見解に大方基づいている。グラッシーは、Folk Artの定義は研究者を悩ませていると述べた上で、昨今は“コミュニティ”（≒Folk）による占有か、個人の“創造性”（≒Art）のいずれかに重きを置く研究が多いと、難色を示している（Glassy 1989 : 7）。その上で、Folkの換喩として、the nationalistic（民族主義性）、the radical（根源性）、the existential（実存性）の語を挙げ、Artの換喩にはmedium（媒体）、function（機能）、process（推移）を挙げ、それぞれの意味の組み合わせでFolk Artの外形はおよそ理解できるとした（Glassy 1989 : 88）。

しかし、このコーナーの面白さは、いかにFolk Artを定義しようとも、あるいは定義が多義的だからこそ、どの定義に重きをおくかによってあるモノをFolk Artと見るか否か評価が分かれることを明示している点である。「What is Folk Art?」のコーナーには素人目にはFolk Artに見えるような資料5点が展示され、その資料に関する付加的情報を提供した上で、それらをFolk Artといえるかどうかを問うている。さらに、その問いに対する2名の学芸員や大学教員の見解も揭示しており、一人はMaybeもう一人はNoといったように見解が割れていることも少なくない。まさにこのコーナーは、Folk Artやその定義に関する「専門家」の見解の相違を展示することで、見るものに概念の構築と脱構築を経験させている。この点において、「What is Folk Art?」のコーナーはArt展示であるといえよう。

3 米国における Folk Art と博物館

民俗学者の小長谷英代は、Folk ArtがPrimitive Artと互換的に用いられながらも、後者がポストモダン、ポストコロニアルの議論の中で問題化されているのに対し、前者が肯定的に語られ夢想的・牧歌的イメージに覆われ批判的追求を免れていると痛烈に批判する（小長谷2017：73）。その上で、Folk Artが近代の社会、政治、経済の多層的な実践との間に概念化されてきたことを丁寧に描いた（小長谷2017）。小長谷と問題関心を共有するところは多々あるものの、筆者は米国におけるFolk LifeとArtと博物館が関係していくプロセスのみに着目して下記に述べる。

米国では、1890年代に現在Folk Artと呼ばれるモノの収集が始まった。これは、進みゆく産業化を懸念し昔の生活を記録するために、移民を祖先に持つNYの芸術家が中心になって収集したとされる（Rumford 1980：13-14）。1923年には、Worcester Art Museumで展示された肖像画（1674年の作品）をめぐってAmerican Primitiveが持つ審美性に関心が高まる。翌1924年には国内初のAmerican Folk Artの展示がWhitney Studio Clubにて開催された（Rumford 1980：14-15）。同時期に米国で郷土研究の重要性を見出していたのがJohn Cotton Danaである。彼は1902年から1929年までNewark Museumの館長を勤めた。博物館を実践的使用の場とし、日常の知的な楽しみに寄与し、日常使用するモノに興味を持たせる必要性を述べた（Baron 2017：37）。珍しいもの、古いもの、高価で上流階級の歴史を帯びた物を想起させる博物館を対置して考えていた。それゆえ1924年には地域のアルチザンの仕事の展示を開催し、またイタリア、ドイツ、ハンガリー、ロ

シアの移民らによる手芸や機織りのデモンストレーションや彼らの日常生活で使用する道具の展示を行った（前掲書）。デモンストレーションを重視したDanaはいわば技能の実践をアートとしてとらえていたといえる。

Danaの死後、彼の仕事を引き継いだのがNewark博物館の学芸員のHolger Cahillである（Baron 2017：38）。Cahillは1926年にメイン州のOgunquitという海岸線沿いのコロニーで風見鶏や古風な絵画など船室の装飾に使用されていたものをAmerican Folk Artとして発見したとされる（Metcalf 1986：29）。Cahillは1930年には“primitive paintings”そして31年には民俗彫刻の展示を行い、それぞれの図録の中でFolk Artについて言及しているが、何よりも彼を著名にしたのは1932年のMoMAにおける“American Folk Art：The art of the common man in America, 1750-1900”である（Metcalf 1986：29）。この展示がFolk Artの価値を米国全土に知らしめると同時に、Folk ArtやPrimitive Artをめぐる表象の問題、知の問題を喚起させた。小長谷によると、この展示では風見鶏や刺繍、絵画が一般人のアートとして陳列され（小長谷 2018：93）、ヨーロッパモダニズムとアーツアンドクラフト運動の系譜、美術史的な意義とその歴史への視点、民俗学的な社会的機能への視点を凝集させた展示として位置づけられるという（小長谷 2018：93）。J.クリフォードも20世紀の半ばまでにはプリミティブ・アートとして再分類された品々が博物館に西洋の現実の美術館に入ることを許され、また芸術と文化という西洋人文主義のための範疇が、世界に実在するすべての民族・社会にまで拡張されたと指摘する（クリフォード 2003：297）。

こうしたFolk Artをめぐる批判的な視座の登場は1970年代後半まで待たなくてはならなかったが、民俗学者は多くの美術館でFolk Artの展示を開催する動向を懐疑的に見ていたという（Baron 2017：38）。展示物が産出された歴史的社会的コンテクストを欠落させていることや、アメリカの遺産としてロマンティズムを抱かれている現状を批判的にみていたという。それゆえ1984年にMoMAで開催された“20世紀のプリミティズム-部族的なものとの親縁性”をめぐる論争は、それ以前に胚胎していたFolk Artをめぐる議論に火が付いた必然のできごとであった。論争の中身については吉田憲司の本に詳しいので割愛するが（吉田 1999）、批判者の一人であるクリフォードが、批判で終わりにすることなく文化表象の可能性について論じていることにも着目したい。クリフォードは、芸術収集と文化収集の対象とされた品々がローカルなコミュニティの歴史や部族に別のかたちで「領有」の対象とされることに可能性を見出している。北米先住民の集団は西洋の博物館を領有することさえありうるだろうとも述べ、それが歴史的＝文化的な記憶の劇場としての博物館の地位を問い

直すだろうと述べている（クリフォード 2003：313-314）。翻ってMOIFAの意識のギャラリーを考えてみると、そこは来館者に積極的に再領有を促す空間として、クリフォードの描いた未来を実行に移したものであるように思われる⁴。

4 日本の博物館における民俗展示の可能性

冒頭で述べた通り、日本ではFolk Artの語は民藝や民具の語に駆逐されてしまい、民俗資料の代替語としては考えられてこなかった。しかし、真鍋の研究によれば、この用語を積極的に使用した小寺らは、編集の立場から「民俗芸術の会」に6つの希望を挙げていたという。①広大なテーマ、②領域横断的な学問の参与、③雑誌の発刊の確認、④現在の日本、未来の日本の研究、⑤海外との比較、⑥新しい路の開拓の6つである（真鍋 2003：8-9）。また、『民俗芸術』の紙面上では、なにが民俗芸術かという概念規定は明確に提示されることはなく、学会誌は民俗芸術の拡張を志向した場であったとも指摘している。真鍋は概念規定が不在である理由を、対象を切り出す研究者側の認識論・方法論が未だ未成熟であったことに求めそれを否定的に評価している（真鍋2003：14）。しかし、筆者はむしろ、小寺らが何が民俗芸術かといった議論を回避したことを積極的に評価したい。それが議論の未成熟ゆえの結果論であったか、あるいは確信犯的な実践であったかはさておき、雑多なものを分類し、それに名づけ、意味づけて理解するという近代人の営みが「他者」を生み出してきたことを考えると、自他の境界の生成を回避し、雑多なものを含み込もうとしていた小寺の方針はむしろ評価できるのではないだろうか。日本の博物館においても、民芸、民具、工芸品、民俗芸能、民俗資料などと、モノゴトを分断させていくのではなく、Folk Artという名称のもとに雑多なモノを、さらには今を生きるヒトの価値観や認識をも取り込むという手法は極めて重要であるように思われる。

謝辞

夏期民俗学研修会を主催した日本民俗学会、アメリカ民俗学会、中国民俗学会の担当者、及びMOIFA関係者をはじめとする現地の受け入れスタッフの皆さんに心より感謝申し上げます。

⁴ “Gallery of Conscience”はThe Council for Museum Anthropology (CMA)の2018年Michael M. Ames Awardを授賞した。

(参照文献)

犬伏雅一

2012「『人間家族』展再考」『藝術文化研究』16：19-39

加藤薫

2005「ニューメキシコのアドベ建築に関する一考察」『麒麟』14:58-76

クリフォード、ジェームス

2003『文化の窮状-20世紀の民族誌、文化、芸術』、人文書院

小長谷英代

2017『<フォーク>からの転回-文化批判と領域史』、春風社

2018「<ヴァナキュラー>の実践-アメリカのアーツ・アンド・クラフツ運動」『ヴァナキュラー文化と現代社会』、思文閣出版、pp.221-237

コルカット、マーティン

2005「柳宗悦-民衆の芸術回復に捧げた人生」熊倉功夫・吉田憲司編著『柳宗悦と民藝運動』、思文閣出版、pp.95-114

鈴木正嵩

2015「『民俗芸術』の発見-小寺融吉の学問とその意義」『明治聖徳記念学会紀要』復刊第52号、24-43.

俵木悟

2014「民俗／芸能／芸術」民俗学事典編集委員会編『民俗学事典』、丸善書店

2017「民俗資料としての『審美基準』へのアプローチ：鹿児島県いちき串木野市、大里七夕踊りの事例から」『国立歴史民俗博物館研究報告』第205号、435-458.

真鍋昌賢

2003「経験としての『民俗芸術』-認識を構造化する仕掛けとしての『雑誌』」『日本思想史研究会会報』21：5-17.

2006「民俗学史における問題としての『芸術』-特集にあたっての序言」『日本学報』25：1-7.

2009「民俗芸術をめぐる想像力」小池淳一編著『<歴博フォーラム>民俗学的想像力』、せりか書房

松井健

2005『柳宗悦と民芸の現在(歴史文化ライブラリー)』、吉川弘文館

吉田憲司

1999『文化の「発見」－驚異の部屋からヴァーチャル・ミュージアムまで』、
岩波書店

Baron, Robert

2017 “Folklife and the American museum retrospective”. C. Kurt Dewhurst,
Patricia Hall and Charlie Seemann (eds.). *Folklore and Museums: Twenty-
First-Century Perspectives*. Rowman & Littlefield

Glassie, Henry

1989. *The Spirit of Folk Art: The Girard Collection at the Museum of International
Folk Art*. New York: Abrams

Jones, Michael Owen

2010 “Art, Folk,” In *Folklore: An Encyclopedia of Beliefs, Customs, Tales, Music,
and Art*. Charlie T. McCormick and Kim Kennedy White (eds.). ABC-CLIO Inc.

Metcalf, Eugene W., Jr.

1986 “The politics of the Past in American Folk Art History”. In John Michael
Vlach and Simon J. Bronner (eds) *Folk Art and Art Worlds*. Utah State
University Press.

Rumford, Beatrix T

1980 “Uncommon Art of the Common People: A Review of Trends in the Collecting
and Exhibiting of American Folk Art,” In Ian M. G. Quimby and Scott T.
Swank (eds.), *Perspectives in American Folk Art*, (New York: W.W. Norton
for the Henry Francis du Pont Winterthur Museum, pp. 13-26.

Seriff, Suzanne and Bol. Marsha C

2017 “Folk Art and Social Change in an American Museum,” In C. Kurt Dewhurst,
Patricia Hall and Charlie Seemann (eds.) *Folklore and Museums: Twenty-
First-Century Perspectives*. Rowman & Littlefield