

# **La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas**

## **The aesthetics in the constitution of the folk identities in the discourse of folklorist**

**ANA MARÍA DUPEY**

Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano  
Universidad de Buenos Aires  
ana.dupey@inapl.gov.ar

Recibido: 9 de Mayo de 2007

Aceptado: 10 de Junio de 2007

### **Resumen**

La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas.

La estética ha tenido un valor significativo entre los folkloristas para caracterizar las expresiones culturales distintivas de los grupos folklóricos. En el trabajo se discute cómo folkloristas han aplicado la estética para caracterizar las identidades de los grupos folklóricos. Para ello se toma en cuenta cómo los folkloristas en sus discursos han utilizado la estética en el pasado para la construcción de una identidad folk premoderna (que asignaron a los campesinos), que se diferenciara de la sociedad Moderna y urbana. Apelando para ello a la rusticidad y al carácter telúrico de las producciones folklóricas. A continuación se presenta el giro teórico hacia los estudios de la actuación que se ha producido entre los folkloristas para definir a los grupos folklóricos y su identidad, al tomar en consideración la comunicación artística que éstos desarrollan. Produciendo, de este modo, una reconceptualización del grupo folklórico y su identidad ya no en términos de rústicos campesinos sino de quienes comparten una comunicación estética singular. De este modo, la estético no es una cualidad esencial de las producciones del grupo folk campesino sino una convención artística desplegada en el proceso comunicativo de cualquier grupo.

**Palabras clave:**

Estudios de Folklore – estética – identidad – grupo folk

Dupey, A. La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 7-20

**Abstract**

The aesthetics in the constitution of the folk identities through the folklorists' speeches.

The aesthetics have had a significant value among the folklorists in order to characterize the cultural distinctive expressions of the folk groups. In this paper it is discussed how have folklorists applied the aesthetics to characterize the identities of the folk groups. For it is taking into account how the folklorists in their speeches have used the aesthetics in the past in building a premodern folk identity (assigned to the peasants), that it was differing from the Modern and urban society. Appealing for it to the rustic and to the telluric character of the folk productions. Later, it is developed the theoretical turn to the performance studies that has taken place among the folklorists in order to define to the folk group and its identity, taking into account the artistic communication that the folk group develops. Producing, thus, a reconceptualization of the folk group and identity already not in terms of rustic peasants but of people who share a particular aesthetic communication. Thus, the aesthetic is not an essential quality from the peasant group folk's productions but an artistic convention displayed into the communicative process of any group.

**Key words:**

Folklore studies – aesthetic – identity –folk group

Dupey, A. The aesthetics in the constitution of the folk identities in the discourse of folklorist. *Arte, Individuo y Sociedad*, 20: 7-20

**Sumario:**

1.- La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas. 2.- Revisitando posturas clásicas del Folklore. La estética de las identidades premodernas. 3.- Las perspectivas del Folklore centradas en la actuación de la comunicación artística. 4.- A modo de cierre 5.- Bibliografía

## **1.- La estética en la constitución de las identidades folklóricas en el discurso de los folkloristas.**

Desde el sentido común se aplica el rótulo “arte folklórico” a manifestaciones tan diversas y heterogéneas que oscilan entre un canto en una rogativa realizada por los miembros del pueblo Mapuche, la interpretación de una canción de Atahualpa Yupanqui en el Festival de Folklore que se realiza en Cosquín (Córdoba, Argentina) hasta la Opera Pampa que se representa en el predio de la Sociedad Rural Argentina en el barrio de Palermo de la ciudad de Buenos Aires o un tejido industrial que evoca diseños tradicionales. De este modo, se agrupan bajo el rótulo arte folklórico las formas y géneros más diversos, difundidos a través de distintos canales (verbal cara a cara, radio, televisión, videos y DVD, etc.) o que se realizan en contextos sociales tan variados como una celebración familiar o comunitaria, un festival o un escenario de espectáculos para turistas. Por su parte, los folkloristas tradicionalmente si bien han reconocido el papel de la estética en la construcción de las identidades folklóricas, en general, se han concentrado en el estudio de algún género: epopeya, payada, artesanía, leyenda, abordando sus características compositivas y estilísticas distintivas. Pocos estudios encaraban las complejas relaciones de la estética y el folklore en forma más amplia, que el mero análisis de un género artístico, y la mayoría ni siquiera las explicita manteniéndolas difusas.

La presente exposición se propone explorar el papel que ha jugado y juega la estética en la construcción de la alteridad de la que da cuenta el Folklore.

## **2.- Revisitando posturas clásicas del Folklore. La estética de las identidades premodernas.**

En el momento fundacional de la disciplina (fines siglo 19), los folkloristas influenciados por un pensamiento evolucionista que impregnaba y era impregnado por la Modernidad, caracterizan a las manifestaciones folklóricas como tradicionales (porque en ellas se hace prevalecer el pasado frente al presente), anacrónicas – son desgajadas de la actualidad–, primariamente orales –se resalta el predominio del uso de un

canal de transmisión blando como la comunicación verbal interpersonal– y rústicas por hallarse vinculadas al trabajo corporal y manual del campesino. Además de colectivas (creadas y recreadas en forma compartida por todos los miembros de la comunidad) y vernáculas arraigadas a la tierra. La rusticidad y la marca telúrica rural, en particular, se constituían en señas de la estética de las manifestaciones folklóricas, que no solo confirmaban el atraso y la premodernidad de los grupos folk sino que, por contraste, afirmaban las características de sofisticación, innovación, originalidad, relevancia del autor individual del arte de la sociedad moderna. De este modo, rasgos estilísticos de la alfarería, por ser levantada a mano sin torno y cocida a cielo abierto, se tornaban en evidencia distintiva del grupo folk –premoderno- que la realizaba. La afirmación del carácter elemental de la composición de la copla siguiendo la tesis de Benedetto Croce (En: García, 1982), indicaría su procedencia folklórica o popular. La rusticidad de los retablos en madera con imágenes del santoral católico en Santiago del Estero expresaría la religiosidad popular.

Pero si los folkloristas imbuidos del evolucionismo subsumen las estéticas de las manifestaciones folklóricas a la caracterización de éstas como atrasadas y premodernas, quienes se hallan dentro de las tendencias del romanticismo afirman la positividad de la estética de las manifestaciones folklóricas por su inspiración genuina en lo telúrico resultado de la ancestral relación del campesino con su tierra. Afirmando de este modo la autoctonía de las manifestaciones folklóricas y sus estéticas inspiradas en el valor asignado a la naturaleza y a la vida rural. Estética que fue aplicada para desarrollar un efecto de sentimentalización –nostalgia– hacia ese estilo de vida. Estilo de vida que se aplicó políticamente a la construcción del *volkgeist* –carácter nacional- en la formación de los estados naciones modernos y en su construcción como comunidades imaginadas. Así lo ilustra la rica iconografía gauchesca rural que se desarrolló para representar la argentinidad o la colección de trajes campesinos que se exhiben en los museos regionales como expresión de la identidad local.

Para las posturas románticas la particularidad de los diseños decorativos, las materias primas locales empleadas, la funcionalidad acorde a las necesidades de la actividad de quienes se desenvuelven en contacto directo con la naturaleza intervendrían en la conformación de una estética distintiva del folklore por su arraigo a la tierra –autoctonía- y por

ser representativa de un estilo de vida social rural en retirada. Así objetos tan variados como bateas, veletas, catres, materas, incluso viviendas han sido presentados como arte vernáculo o folk.

Las expresiones estéticas folklóricas desde la perspectiva de los primeros son emplazadas en el campo de las artes menores –como las artesanías– (porque no alcanzaban a ser un arte mayor, marcando su subordinación, o son consideradas como fantasías (cuando se refieren a los cuentos, cantos y juegos) o ingenios populares (si se trata de refranes, adivinanzas, modismos, burlas) como las discrimina Albert Nutt (En: Vega, 1970, pág.56) Son consideradas un puente entre el arte primitivo y el moderno. En cambio, la segunda postura, asume al arte folklórico como la expresión más genuina del espíritu colectivo del folk y de la nación. A pesar de presentar estas distinciones, los folkloristas no explicitaban con qué idea de estética operaban, manteniéndola difusa. Pero ello en modo alguno le restó a las formas artísticas capacidad para representar la identidad del grupo folk como premoderno ya sea localizado exclusivamente en ámbitos rurales como lo hacen William J. Thoms y G. Laurence Gomme (En: Vega, 1970, pág.34) o ampliándolo a los medios industriales y urbanos y a otros sectores sociales, como lo hace Saintyves al sostener la vigencia del folklore no sólo “entre los obreros más incultos, como los peones y los ganapanes, sino también entre los obreros especializados, los capataces medio burgueses” que habitaban las ciudades” (En: Vega, 1970, pág. 37-38). Por su parte, André Varagnac expande el folklore aún más y “lo refiere a los burgueses y profesionales” (En: Vega, pág. 39).

A pesar de la importante contribución de la dimensión estética para calificar los materiales que recolectaban como folklóricos pocos autores en las clasificaciones de los mismos incluyen un acápite referido a la estética como lo hace Saintyves cuando incorpora “*las artes populares y la literatura popular*” bajo el rótulo Estética en la sección Vida Espiritual (En: Vega,1970, pág. 65) Esta situación es modificada a partir de los aportes de los enfoques de los formalistas rusos para quienes se debía estudiar la obra folklórica aislada de su contexto, y limitarse al estudio de su forma y al uso que se hace de la misma para explicar los efectos estéticos que producen y cómo se diferencia de lo extra estético. Ponen énfasis en la dimensión expresiva de la manifestación folklórica pero la diferencian del arte moderno porque no apunta a lo creativo o sorpresivo

sino hacia aquello que es propio de la tradición del grupo. De este modo, la peculiaridad del sistema estilístico tradicional de las formas de las manifestaciones folklóricas de las que coparticipan sus productores revela la identidad folk. Identidad que construyen los folkloristas basándose en la permanencia de los rasgos formales de diversos materiales culturales del grupo. El estilo de la obra es huella de la identidad folk.

Todas estas posturas teóricas asumen la estética como una cualidad intrínseca de determinados ítems folklóricos que definen a sus portadores como grupo folk.

### **3.- Las perspectivas del Folklore centradas en la actuación de la comunicación artística.**

Si bien los estudios de Milman Parry y Albert Lord sobre *“los poetas épicos yugoslavos... hicieron surgir el interés en los procesos que involucra la transmisión de la cultura expresiva”* (En Bendix, 2000, pág. 269) porque se abocaron al conocimiento de la composición oral formulística y al análisis del aprendizaje de los poetas jóvenes, así como también la indagación sobre las predilecciones individuales y los estilos de los diferentes poetas, recién con los aportes de la Sociolingüística, de la Etnografía de la Comunicación y de la Performance o Actuación se pone énfasis en el valor de la poética en la comunicación de las manifestaciones folklórica entre el intérprete y su audiencia y su papel en la construcción de la realidad social y en los procesos de adscripción identitaria. Como señalan Richard Bauman y Charles Briggs los estudios centrados en la actuación del folklore posibilitaron acceder a cómo se aplican recursos estilísticos y significados situados en contextos comunicacionales específicos de un grupo social. Pero, también, cómo éstos son evaluados y valorados por quienes participan del proceso comunicativo y cómo se relacionan con un contexto sociocultural y político económico más amplio. (En: Bauman y Briggs, 2000, pág. 1-27) De este modo, la estética folklórica no está referida a la premodernidad o al carácter vernáculo del espíritu colectivo del folk que crea el ítem folk, ni a los rasgos formales intrínsecos del ítem folklórico, ni se circunscribe exclusivamente al trabajo del intérprete sino que se considera la actuación de la comunicación artística que se trama entre quienes participan de la misma.

Pero quienes participan de estas posiciones presentan matices.

Roger Abrahams explora cómo los recursos poéticos del Folklore se organizan en la comunicación para generar en los receptores un efecto de empatía –adhesión acerca de algo– en la audiencia. La comunicación artística puede orientarse a fortalecer la cohesión al controlar la competencia intragrupal. Tomemos el caso de los *graffiti* que realizan los jóvenes chicanos en EEUU en los que a sus nombres personales les agregan la expresión “con safos”, (C-S) como es el caso de:

**EL PEANUTS**

**C-S**

**DEL BARRIO**

Estas son marcas que identifican a sus productores en forma distintiva con respecto a otros grupos étnicos juveniles. Pero, también, éste es un mecanismo para que se respete el nombre del joven – no se escriba sobre el graffiti- dado que al nombre se le asigna un gran valor. Este procedimiento permite regular la competencia que se genera entre los jóvenes por afirmarse sobre los otros miembros de su grupo controlando la emergencia de situaciones conflictivas que llevarían a la fragmentación del grupo. Abrahams cuando se refiere al valor de la poética de la comunicación está retomando la problemática del efecto emocional de la estética en el receptor, anticipada por Aristóteles en su “*Poética*”. Es la calidad artística del ítem actuado, para cuya elaboración se apela a la tradición del grupo, la que induce a la adopción de acciones en común para manejar conflictos que disolverían al grupo, para construir una imagen positiva de sí mismo frente a otros o manejar situaciones que generarían divisiones endogrupalas. Este autor ha señalado el valor de la poética para establecer cursos de interacción social, por ejemplo, intercalar en una conversación el refrán “*El horno no está para bollos*” está advirtiendo al receptor que en ese momento no es oportuno interrumpir, ni hacer bromas, ni observaciones o propuestas porque la situación es tensa y conviene mejor abstenerse y esperar. Esta sencilla fórmula metafórica está indicando al destinatario que postergue su acción para otro momento y tiene como propósito señalar un curso de acción y evitar una situación conflictiva.

Para Dan Ben-Amos el folklore “es una interacción artística” que “implica creatividad y respuesta estética, ambas convergentes en las

formas artísticas” Es decir, “el folklore es una interacción social por vía de medios artísticos” (Ben-Amos, 1995, pág.48) Pero cuando se refiere a la dimensión artística está aludiendo a aquellas convenciones culturales a las que “todos los miembros del grupo reconocen y prestan adhesión”, (Ben-Amos: 1995, pág. 48) que separan el folklore de la comunicación no artística y cuyas marcas pueden manifestarse en la textura ( por ej. el uso de rimas rituales por parte de los adultos zinacantecos para mediar los conflictos entre los jóvenes y restablecer el orden social señalado por John B Haviland, (En: Bauman y Briggs, 2000 pág.9), en el texto (el sentido diferencial con respecto al que denota como en el caso por ejemplo de la vasija que vale no sólo por su función sino porque es marca de la identidad étnica de sus productores o las particularidades del contexto comunicativo del folklore (tiempo, lugar y acciones sociales, identidades sociales que exhiben los participantes) Por ejemplo el piropo “*Donde hay un bombero que esta mujer me está quemando*” se produce en un contexto comunicativo en la que el hombre enuncia dicho refrán a la mujer para adularla, a pesar de no conocerla. Pero su sentido en el intercambio no debe ser tomado en un sentido literal sino en el valor que le agregan a dicha expresión para sus emisores y receptores atendiendo al contexto comunicativo y a las identidades de género involucradas. Es decir, que es la comunicación artística en el seno de la interacción social de un grupo pequeño, lo que lo distingue como folk.

De este modo lo estético, ya no es una cualidad intrínseca de un conjunto de ítems folklóricos como las artesanías, la poesía, la danza o la música, sino que es una convención artística especial que sobre determinadas manifestaciones posee el grupo y que al actuarlas afirma un sentido de pertenencia y de auto reconocimiento grupal. Desde estas perspectivas -retomando un ejemplo citado por Abrahams (1968, pág.150-151) cuando en el pasado los holandeses en sus sesiones de adivinanzas referían el siguiente texto: “*La gente de Holanda hace lo que los niños de Inglaterra rompen*” cuya respuesta es; “*los juguetes*” más que entender el texto literalmente lo que se pone de manifiesto es la forma ingeniosa en la que se destaca la situación privilegiada y descuidada de los niños ingleses frente al trabajo de los holandeses. Es decir, en la comunicación de la adivinanza se permite mostrar cierta hostilidad intergrupala, bajo el disfraz del ingenio, y se expresan valoraciones que no serían aprobadas en otros

contextos. En este sentido se habla de una comunicación artística porque lo significativo no es lo que denota la expresión sino lo que ésta connota para el grupo. Esta particular apreciación puede residir en los aspectos formales de la manifestación folklórica o en su peculiaridad semántica que se distancia o suspende el referente convencional / literal con el que se lo relaciona o en los marcos contextuales específicos en los que agentes competentes y responsables pueden comunicar dicha manifestación. Quiénes participan de estas apreciaciones particulares no sólo poseen una competencia comunicativa en común sino que comparten cómo conciben al mundo y a sí mismos.

Desde estas perspectivas de la actuación, la estética no es relegada al plano de la creación subjetiva y de la mera elaboración formal sino que se la inscribe en un proceso cognitivo, expresivo, social y político. De este modo, la selección, adaptación de coreografías y vestuarios y elaboración estética de las distintas danzas de su lugar de origen, que los inmigrantes bolivianos actúan en la Fiesta del Inmigrante en la ciudad de Comodoro Rivadavia (Argentina), adquieren un nuevo significado a la luz del contexto comunicativo en el que los intérpretes exhiben en forma pública para que sea reconocida su identidad por otros grupos de la sociedad local y nacional. Identidad multicentrada entre el allá de donde proceden y acá donde residen.

Como afirma Howard Becker *“las convenciones artísticas dictan los materiales que se emplearán, los patrones formales, las ideas y experiencias que se desean corporizar; cómo se combinarán entre sí, y las dimensiones de lo que se desea producir; pero éstos serán negociados cuando se comunican en la actuación (performance)”* (En: Finnegan, 1979, pág. 88).

Ello supone plantear una estética en devenir, no fijada, que puede ser alterada en tanto mantenga el compromiso social de los receptores con la misma: mientras las danzas actuadas por los inmigrantes bolivianos en la Fiesta de los Inmigrantes, sean aceptadas por quienes participan del evento a pesar de sus transformaciones éstas serán representativas de sus identidades. Asimismo, al estudiar la dialéctica entre el arte y la vida social ya no solo se toma en consideración la reproducción de las convenciones artísticas del grupo folk sino también, sus innovaciones y transformaciones.

Otra problemática anticipada tempranamente por Franz Boas (En Finnegan, 79, pág.423) se refiere a que la dimensión estética podría darse en otras acciones de la vida cotidiana y no exclusivamente asociada a determinados ítems culturales definidos como formas artísticas tradicionales, según la cultura del folklorista. Por mucho tiempo los investigadores no abrieron el repertorio de las formas artísticas consagradas: artesanías, cuentos maravillosos, leyenda, adivinanzas, poesía, danzas, música etc. lo mantuvieron invariable.

Una significativa contribución en tal sentido ha sido realizada por los estudiosos de la Performance y Etnopoética, al producir un giro hacia la indagación de las categorías nativas de la estética como ilustran los trabajos de Dennis Tedlock sobre la poesía Zuni. Se buscaba en el marco de un relativismo cultural poner de manifiesto “*que con diferentes medios culturales se logran conceptos de belleza, significado y emoción a los reconocidos en la literatura occidental.*” (En Bendix,2000, pág.279) Por su parte, George Pocius señala que en muchas culturas una amplia gama de actividades estilizadas podría ser categorizadas como artísticas, porque todas ellas demandan de una competencia estética socialmente determinada. El asume la idea de arte como la manifestación de una destreza -que involucra la creación de una experiencia cualitativa estética- a través de la manipulación de formas que son categorías públicas reconocidas por un grupo particular (Pocius, 1995, pág. 424) . Grupo que no solo comparte las convenciones estéticas sino que establece el consenso acerca de las formas artísticas apropiadas mediante su respuesta emotiva a la experiencia artística. Ello posibilita abrir la indagación de los estilos de las formas y los contenidos a una multiplicidad de actividades de la vida cotidiana como, por ejemplo, la vigencia y el significado del tatuaje entre los jóvenes.

Richard Schechner, también, considera que las “*actividades humanas de la performance*” abarcan un *continuum de manifestaciones /tales/ como: “Juego-ritual-deportes-las artes de la performance (música, danza, teatro) performances de la vida cotidiana / performatividad-prácticas jurídicas / médicas-entretenimientos populares / medios de comunicación.*” (Schechner, 2004 pág. 12) mucho más amplio y con límites mas bien difusos. Estos estudios no solo pusieron en evidencia que la estética podía encontrarse fuera de aquellas manifestaciones que desde el pensamiento Occidental se han establecido en determinados

lugares comunes como la imagería religiosa, las danzas etc, sino que la conciencia estética del grupo puede plasmarse en por ejemplo un ritual, en la realización de figuras con hilos. Estos estudios de la performance no sólo replantearon el concepto de la estética y su papel en la conformación del folklore sino que reformularon la noción de la identidad folk. La actuación ha permitido observar cómo la gente lleva a la acción conductas representativas de sus tradiciones colectivas, que reiteran en forma pública y someten a evaluación social. Al objetivarse dichas conductas no sólo se pudo acceder a cómo reflejan el sistema social y la configuración cultural sino, también, qué conciencia tienen de sí mismos quienes participan de la performance. Dado que en esta última no solo se expresan la formas en las que la gente objetiva sus comportamientos sino cómo la gente se construye socialmente a sí misma con ellos. Se trata de una instancia de auto conocimiento en la que expresan su identidad. Es justamente el carácter artificioso de las formas estéticas de los comportamientos –en cuanto pueden transformar la visión de la realidad- el que posibilita el despliegue de la reflexibilidad y el auto conocimiento particular que el grupo tiene de sí mismo y su cultura. De este modo, los autores mencionados se alejan de aquellas posturas que definía en forma a priori la identidad del sujeto folk– a través de categorías sociales, como premoderno, campesino o clase subalterna sobre la base de un núcleo de rasgos comunes permanente.

Los actuales estudios del folklore han promovido la apertura del universo de los géneros estéticos conforme a los criterios nativos de los distintos grupos que los producen, ya no son exclusivamente los reconocidos por la cultura del investigador. Asimismo, han contribuido a dar cuenta cómo a través de la representación de las tradiciones expresivas colectivas, sus intérpretes construyen reflexivamente su identidad grupal. En particular, han dilucidado cómo a través de la experimentación con las formas estéticas tradicionales, que realiza la gente, ésta va construyendo y reconstruyendo la realidad de la vida social y su identidad. Esto es posible porque las formas estéticas tradicionales operan como referente en la reproducción y transformación de la vida social distintiva del grupo.

#### **4.- A modo de cierre**

En esta exposición solo se ha tratado de poner de manifiesto qué lugar ha ocupado y ocupa la estética en la construcción de la identidad folk

que han tratado de caracterizar los folkloristas. Identidad que evolucionistas y románticos han caracterizado exclusivamente en forma sustancialista basándose en la continuidad y la mismidad de un conjunto de rasgos diacríticos. Posturas que ha adoptado el sentido común al destacar la rusticidad, marca telúrica, simplicidad o autoctonía de la estética distintiva de la identidad folk. Por su parte, las actuales posturas refieren, también, a una identidad pero que no se afirma sobre un pretendido núcleo no cambiante sino como un proceso constante de producción y transformación de formas artísticas y significaciones abiertas que se realizan con los otros y que está hecha de experiencias distintas -canalizadas a través de procesos comunicativos artificiosos- que dialoga con la continuidad marcando sus discrepancias.

## 5.- Bibliografía

Abrahams, R. (1968): Introductory Remarks to a Rethorical Theory of Folklore *Journal of American Folklore*, 81:143-158.

Bauman, R y Ch. Briggs, (2000): *Poética y ejecución como perspectivas críticas sobre el lenguaje y la vida social. Estudio sobre contexto I Bs.As. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Serie Etnolingüística, p. 1-27.*

Bendix, R. (2000): Desde el fakelore a la política de la cultura. Los contornos cambiantes del folklore americano. *Performance, arte verbal y comunicación Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA* comp. Sánchez Carretero, Cristina y Dorothy Noyes ed. Sendoa. p. 259-297.

Finnegan, R. (1979) *Oral Poetry Its nature, significance and social context* Cambridge University Press.

García, S. (1982): Acerca del concepto de poesía artística *Revista Del Museo Histórico Provincial Folklore III*: 70-78

Haviland, J. B. (1977) "Gossip as Competition in Zinacantan" *Journal of Communication* 27 (1).

Maquet, J. (1986): *The Aesthetic Experience. An Anthropologist Looks at the Visual Arts.* Yale University Press.

Oring, E. (1994): The Arts, Artifacts and Artifices of Identity *Journal of American Folklore.*(107) 424: 221-247.

Pocious, G. (1995) "Art" *Journal of American Folklore* (108) 430: 413-431.

Vega C. (1970) *La ciencia del folklore* Buenos Aires. Nova.

