

# ジャワ島の芸術村タマンサリの誕生

## —職人の語る絵画的更紗の生成過程—

田尻 敦子

### 【序章】

【問題提起：絵画的更紗と芸術村タマンサリはいかにして誕生したのか？】

【研究対象：ジャワ島のジョクジャカルタの芸術村タマンサリ】

【研究方法：語る実践を共にする人々の実践共同体の生成】

【先行研究：誰がどのようにして学習しているのか？】

【分析視座：誰がどの実践共同体に参加する過程で学ぶのか？】

### 【謝辞】

【第一章 更紗工房における実践の変容】

【第一節 更紗工房における実践】

【第二節 職人の語る更紗工房における学習】

【第二章 職人の語る芸術村タマンサリの生成】

【第一節 絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程】

【第二節 実践と実践共同体の変容】

【第三節 語るという実践】

【第四節 実践の共同体の結節点としての芸術村タマンサリ】

【第五節 矛盾を解決する一部としての実践共同体の生成】

### 【結章】

### 【注】

### 【参考文献】

## 【序章】

### 【問題提起：絵画的更紗と芸術村タマンサリはいかにして誕生したのか？】

新しい実践、新しい実践共同体とはどのようにして生まれるのだろうか？  
どのようにして、古い共同体から新しい共同体が生まれ、古い実践から新しい実践が生まれるのだろうか？

ジャワ島の「絵画的更紗(ルキサン・バティック：lukisan batik)」について調査をする過程で、このような問いが生まれた。ジャワ島中部に位置するジョクジャカルタのタマンサリにおいては、更紗工房が軒を連ねている。タマンサリとは水の王宮を意味する。水の王宮は、現在は遺跡となっている。かつて、王が水浴をし、瞑想をした場所だと言われる。水の王宮の遺跡の近くには、更紗づくりの工房が軒を連ねている。職人達は、蠟で布に線を描き、染色する。ジャワ島では、更紗を腰にスカートのように巻きつけた男性や女性の姿を目にすることができる。青や茶で染められた布は、腰に巻く衣服としても用いられてきた。

しかし、現在のタマンサリにおいては、腰に巻く衣服としての更紗ではなく、壁に飾る絵画としての更紗が数多く描かれている。色も技法も題材も意味づけも、腰布用更紗と絵画的更紗では大きく異なる。通常、腰布用更紗にサインはなされていない。しかし、絵画的更紗にはサインがなされている。かつてタマンサリで作られていた更紗には、主にジャワ島の文様が描かれていた。しかし、絵画的更紗では、バリ島の魔女、カリマンタン島の建築物、イリアンジャヤの仮面、抽象画風の顔や魚など、多種多様な題材が描かれている。インドネシアには、1万3000以上の島々、250以上の民族と言語が存在すると言われる。絵画的更紗には、言語や民族や宗教の異なる人々のモチーフが描かれている。

では、なぜこのような変化が生じたのだろうか？衣服としての更紗から、絵画としての更紗に変化する過程で、タマンサリ地域には、もう一つの大きな変化が生じた。現在、タマンサリには、「芸術村タマンサリ(デサ・スニ・タマンサリ：Desa Seni Taman Sari)」と呼ばれるグループが存在する。デサと

は、村や集落や共同体などを意味する。タマンサリは、古都ジョクジャカルタの中心地にあるが、デサと呼ばれている。この芸術村タマンサリにおける実践の多くは、絵画的更紗の制作と展示である。しかし、絵画的更紗だけではなく、絵画、踊り、演劇、木彫なども行われている。芸術村タマンサリは、議長、会計、記録係などが存在するグループである。芸術村タマンサリには、職人だけではなく、芸術大学を卒業した芸術家なども参加することができる。さらに、芸術村タマンサリに参加する職人達の中には、自らの作品を芸術(スニ：Seni)と呼ぶ者もいる。

では、どのようにしてタマンサリ地域において、「芸術村タマンサリ」が生成したのだろうか？どのようにして、絵画的更紗が生成したのだろうか？どのようにして、腰布用更紗から、絵画的更紗へと変化し、無名から記名へと変化し、工芸から芸術へと変化したのだろうか？どのようにして、異なる島々の異なるモチーフが絵画的更紗に描かれるようになったのだろうか？どのようにして、絵画的更紗と芸術村タマンサリは誕生したのだろうか？

この問いを更紗工房の職人達に発する過程で、様々な答えが返ってきた。「僕の友達が新しいスタイルを創った(1996:職人A)」「子どもが遊んでいるうちに発見した(1996:職人B)」「芸術大学の学生と共に学んだ。観光客からも学んだ。すべての人が先生だ(1996:職人C)」「僕が子どもの頃に、遊びで作った作品をイチバで売ったら飛ぶように売れた。そのお金で美術高校と芸術大学に通った。多様な地域出身の芸大の友達が工房に遊びに来るようになって、一緒に作品を作った(1996:画家A)」。「どこかの偉い芸術家が絵画的更紗を作ったと言うかもしれないけれど、このタマンサリの工房の子ども達が生み出したのだ(1997:職人D)」。これらの語りから読み取ることができるのは、自分達の工房の子ども達が新しいスタイルを生み出したという自負である。

絵画的更紗については、タマンサリだけではなく、様々な芸術家が「自分が生み出した」と主張することがある。本論文の目的は、誰が絵画的更紗を

生み出したのかという史実を探ることではない。現在、タマンサリの人々が新しいスタイルの創造の過程をどのように語っているのか？という点に焦点を当てる。彼らの語りからは、自らの参加する実践共同体がどのようにして新しい実践と実践共同体を生み出したのか？という意味づけを探ることが可能である。タマンサリの更紗工房の人々が、新たな実践と実践共同体の創造をどのように語るのかという問いを本論文では探求する。

### 【研究対象：ジャワ島のジョクジャカルタの芸術村タマンサリ】

本論文では、インドネシアのジャワ島の中部に位置するジョクジャカルタのタマンサリの工房を主な研究対象とする。ジャワ島はバリ島の隣島であり、言語はジャワ語で、宗教もイスラームが多数派を占める。古都ジョクジャカルタは学問の都、芸術の都、王都とも呼ばれている。ジョクジャカルタには、高校入学や大学入学のために、様々な地域から学生達が集まる。バリ島、カリマンタン島、スラウェシ島、イリアンジャヤなどインドネシア各地から学生達が集まっている。異なる民族、異なる言語、異なる宗教の人々が、学問をしに集まる坩堝のような場所である。

インドネシアにおいては、1994年から2002年にかけて、約2ヶ月ずつ計十回以上の調査を行った。主に、7-9月、2-3月に調査を行った。ジョクジャカルタにおいては、1994年から2000年まで調査を行った。この間、タマンサリを定期的に訪れて調査を行った。特に、1996年から1998年にかけては更紗工房で職人達と更紗を制作し、参与観察を行った。

芸術村タマンサリは、タマンサリ地域とイコールで結ばれる存在ではない。芸術村タマンサリは、タマンサリ地域に生成された職人と芸術家達の職能集団でもある。芸術村タマンサリは、複数の工房やアトリエから成る同業者組合としての側面も有している。美術展への共同参加や会議など、多様な業務が行われている。リーダーや会計係なども存在し、過去の美術展や会議に関する書類なども整理してある。この組織の運営者からも様々な調査協力を受けた。

本論文で主な分析対象とする資料を収集したのは、アジア通貨危機が発端となった経済危機と政変の直前である。経済危機以降における調査では、更紗の材料である綿や染料の価格が一時期は5倍まで上がり、その一方で売れ行きは落ちたという状況が語られた。アメリカとバリにおけるテロ事件以降、イスラーム教徒が大多数を占めるジョクジャカルタへの観光客は激減しており、更紗工房も打撃を受けていると考えられる。こうした変化について調査をすることは次なる課題である。

### 【研究方法：語る実践を共にする人々の実践共同体の生成】

本研究では、文化人類学的な参与観察の手法を用いた。タマンサリの更紗工房に参加し、更紗を制作し、実践を共に行いながら、職人達の話を取り取った。実験室的なインタビューというよりはむしろ、実践の過程で語られる「語り」を記録した。例えば、水彩画的な技法を用いて魚を描く職人からは、いつ、誰からその技法を学んだのかということについて聞き取った。

このように、実践を行いながら語るということは、職人達にとって珍しいことではない。職人達は、新しい学び手に対して、自らの実践について語るという行為を日々行っている。例えば、インドネシアにおいては、学校から工房に生徒を派遣するシステムガンダ(2重システム)というカリキュラムが実践されている。美術高校の生徒達は、工房で作品を制作すると同時に、親方達に聞き取り調査を行いレポートを作成する(注1)。学校から工房に生徒を派遣する実践は、ジョクジャカルタだけではなく、インドネシア各地で行われている(注2)。そのため、筆者が工房で作品を制作し、聞き取り調査をする行為もまたそれらに準ずる行為として受け止められていたと考えられる。調査当時、筆者は大学院の修士課程と博士課程に在籍していた。工房の職人からすれば「子ども(anak-anak)」や「生徒(murid)」という位置づけであった。

このように彼らの共同体における文脈に自然と位置づけられていた一方で、他の生徒達とは異なる側面も存在した。それは筆者が「日本人」である

という意味づけである。例えば、日本はインドネシアに対して植民地支配を行った旧宗主国である。また、莫大な援助をスハルト政権に注ぎ、30年以上に渡る長期政権を支えた存在でもある。

これらの問題に対し、職人達は直接的には言及しなかった。一方、調査協力をしてくれた芸術大学の学生達は、日本とインドネシアの関係に言及をした。例えば、1997年から1998年にかけての民主化闘争の過程では、芸術大学の学生達にも銃口が向けられ、道には戦車が走った。こうした動きの過程で、なぜ日本が自分達に銃口を向ける政権に援助を注ぎ続けたのか？という問いが学生達の口から発せられた。工房の職人達は、このように直接的な問いは発しないものの、なぜ自分達がこれほど働いているのに貧しいのか？という問いをしばしば口にしていた。

これらの問いかけからは、調査者が、無色透明な存在としては調査対象地に参加することができないということが示唆される。日本とインドネシアは歴史的にも、経済的にも、政治的にも密接な関わりがある。ただし、それらの密接な関係性は、調査を始める前には、筆者にも、工房の職人にも、学生にも見えてはいなかった。お互いの国に対しては漠然としたイメージが存在するだけであり、それが自らの実践とどのように結びついているのかということに対する自覚は存在しなかった。筆者・職人・学生という参加者が共に実践を行い、共に語る過程で、関係がないように見えていたお互いの関係性が発見された。つまり、その網の目のような関係性は、参加の度合いを深める過程で可視化された。

このように、お互いに問いを交わす過程で、様々な関係性が可視化した。例えば、「どのように学習したか？」「誰から学んだのか？」「どのように新しいスタイルが誕生したのか？」と問う過程で、学校と工房の関係性、遊びと市場の関係性、職人と学生の関係性、画家と職人の関係性、観光客と子ども達の関係性など多様な関係性が可視化した。

語る過程で、それらの関係性が浮き彫りになると、職人はそこで話題になった人の家へ案内をしてくれた。例えば、「どのようにして絵画的更紗が誕

生したのか？」という問いが発せられると、絵画的更紗の創始者として語られる画家の家に案内してくれた。例えば、「どのようにして芸術村タマンサリが誕生したのか？」という問いが発せられると、芸術村タマンサリの長の家に案内してくれた。「問う」「語る」ということが、関係性の発見を生み、さらに新たな人物との関係づくりにつながった。更紗を発見したとされる画家は、絵画的更紗の美術館を作る計画を立案中であった。美術館の建設の過程では、絵画的更紗がいかにして創られたのかということが語られる。芸術村タマンサリの長は、展覧会などにおいて芸術村タマンサリの発祥について語る。彼らにとって、語るという行為は、自らの参加する実践共同体を生成させ続けるための実践である。

語るという行為は実践である。例え、彼らの「語り」において、誇張や誤解が存在したとしても、それは事実を照らして誤りであるという断定を本論文では行わない。「語るという実践」として捉える。語るという実践を共にする人々が構成する実践共同体がどのように営まれているのか？という点に焦点を当てる。

### 【先行研究：誰がどのようにして学習しているのか？】

インドネシアにおける芸能や芸術の生成は、主に文化人類学者達によって論じられてきた。例えば、更紗については関本(1995a,1995b,1999)などにおいて、長期的な調査に基づく変化の過程が論じられている。関本・船曳(1994)の『国民文化の生まれる時』では、インドネシアにおける影絵芝居、大衆演劇、大衆音楽などがどのようにして国民文化として再活性化されているのか？という点に焦点が当てられている。ジャワ更紗の工房において、イリアンジャヤやタナトラジャの図柄が描かれるという現象は、ある意味で国民文化の創造の過程と捉えることも可能である。

また、絵画的更紗の誕生は観光との関係からも論ずることができる。絵画的更紗は、市場で貨幣と交換される。その購入者は国内外の観光客やコレクターなどである。観光と芸能の誕生の関係については、山下(1999)などで論

じられている。山下(1999)は、観光との関係性のもとで生成される文化について動態的に捉える視点を提示している。絵画的更紗もまた観光との関係から捉えることができる。現在、絵画的更紗は美術コレクターに収集される芸術作品として位置づけられることもある。しかし、タマンサリで絵画的更紗が作られ始めた頃は、観光客のお土産物として作られていた。

では、どのようにしてお土産物から芸術作品になったのだろうか？どのようにして、多種多様な民族的モチーフも描かれるようになったのだろうか？アメリカの文化人類学者 Lave(1997)によれば、文化人類学においては、文化創造や伝統の創造など文化の変容が語られてきた。確かに文化は変化する。では、いかにして？その問いに答える鍵は学習という土俵にしかない。

Lave(1997)が提起した問題は、絵画的更紗の生成を考察する上で示唆を与える。確かに、腰布用更紗は絵画的更紗に変化した。タマンサリ地域には芸術村タマンサリが生成された。更紗には多民族のモチーフが描かれるようになり、美術館に展示されるようになった。では、いかにして？誰がどのようにして他民族のモチーフを描くことを学んだのだろうか？誰がどのようにして美術館に展示することを学んだのだろうか？

本論文で探求するのは誰がどのようにして絵画的更紗と芸術村タマンサリを生成させたのか？という問いである。国民文化の創造、観光文化の創造と呼ばれる現象が生じる時、そこには学習をしている人々が存在しているはずである。絵画的手法を学び、他民族のモチーフを学び、観光客に語る方法を学び、展覧会で展示をする方法を学び、お土産物をアート化する方法を学んでいる人々が存在する。本論文で焦点を当てるのは、更紗工房において学習をし、更紗づくりの実践をし、更紗について語る実践をしている人々である。

確かに、更紗づくりをする人々は、国家の政策、観光客と無関係に存在するわけではない。例えば、観光客は絵画的更紗と貨幣を交換する。国家は多様性の中の統一というスローガンのもとで観光開発を行う。職人達は、貨幣を次なる更紗づくりの材料費にする。多様性の中の統一というスローガンを



自らの更紗について語る資源とする。しかし、貨幣やスローガンがあるからといって更紗が生まれるというわけではない。貨幣はスローガンは単なる学習の資源にすぎない。学習を行い、更紗づくりの実践をしているのは職人達である。本論文では、主に更紗工房における実践に焦点を当てる。

### 【分析視座：誰がどの実践共同体に参加する過程で学ぶのか？】

本研究においては、分析視座としてアメリカの認知心理学者であり文化人類学者である Lave&Wenger(1991)の正統的周辺参加論を採用する。Lave&Wenger(1991)は、実践を共にする実践共同体という概念を分析単位として用いている。彼らは、個人を分析単位とする心理学と、民族や国家や文化や社会を分析単位とする文化人類学や社会学を橋渡しする概念として、実践共同体という概念を提示している。

実践を共にする人々の実践共同体という概念は、どのようにして芸術村タマンサリという共同体が生成されたのか？という問いを探求するのに適切な概念であると考えられる。

第一に、芸術村タマンサリは、作品を制作し、展示し、販売し、語るという実践を共にする人々の集まりである。例えば、民族や国家とは生まれながらにして参加する共同体である。一方、芸術村タマンサリは更紗づくりという実践を共にする人々ならば誰もが参加することができる。実践を共にする人々の実践共同体という概念は、芸術村タマンサリの実践を分析するのに適切な概念だと考えられる。

第二に、正統的周辺参加論には、実践を語る多様な概念が存在する。例えば、隙間に生じる実践共同体、複数の実践共同体の結節点としての周辺、新参者と古参者、周辺の参加と十全的参加、共同体の矛盾を解決する過程で生成する学習などの概念が存在する。これらの概念は、タマンサリにおける事象についての理解を深めると考えられる。

第三に、正統的周辺参加論の中でも、語るという実践という概念は、芸術村タマンサリの生成の語りに対する考察を深めると考えられる。

Lave&Wenger(1991)によれば、語るという行為は実践共同体に埋め込まれた実践である。芸術村タマンサリにおいても語るという行為は実践そのものである。例えば、展覧会で語り、観光客に語り、調査に来た高校生や大学生に語る。彼らは語るという行為自体も学習している。その語りにおいては、民族や文化や伝統や観光という言葉も発せられる。しかし、それらの言葉は研究者の語る伝統や文化という言葉とは異なる文脈に位置づけられていることがある。

例えば、工房では「伝統(トラディシー)」という言葉がしばしば発せられる。ある職人に「伝統とは何か?」という質問したところ、「技術やモチーフの種類だ」という答えが返ってきたことがある。彼らは、両親の世代の技術やモチーフを伝統という言葉で表現する。例え新しく制作されたばかりの更紗でも、両親の世代の技術を用いていれば、伝統的更紗と呼ばれる。「伝統(トラディシー)」とは、更紗というモノ自体を意味することが多い。彼らが「伝統は消えた」と語る時、それは「両親の世代の技術やモチーフを用いた更紗が制作されなくなった」ということを意味する。職人達も伝統や文化や観光という言葉で生成や消滅を語る。しかし、それは更紗工房における文脈に埋め込まれた言葉である。観光客と政府と研究者と職人はそれぞれ異なる文脈から伝統という言葉語る。本論文においては、タマンサリにおける職人達の語りという文脈からこれらの言葉を捉える。

第四に、正統的周辺参加論は、学習を行っているのは誰なのか?実践と実践共同体を生成させているのは誰なのか?という点に焦点を当てる。例えば、絵画的更紗の生成は、多様な地域や民族のモチーフを取り入れた国民文化の生成と捉えることもできる。しかし、文化や観光や伝統や国家や民族という言葉の意味する範囲はあまりに広い。そこで誰が学習をしているのか?という点が見えなくなってしまう。学習を実践共同体に参加する度合いを深める過程として捉えた場合、誰がどの実践共同体に参加しようとしているのかが明確になる。例えば、タマンサリを観光資源として開発しようとする政府の役人は、開発を語る人々の実践共同体に参加を試みていると捉えら

れる。例えば、タマンサリを国民文化の生成として語る研究者は、学術的共同体への参加を試みていると捉えられる。このように、正統的周辺参加論は、誰がどの実践共同体に参加の度合いを深める過程で学習をするのか？という点を明確に表現することができる。

第五に、研究者がどの実践共同体に参加するために書くという実践を行うのか？という視座を明確にする。では、筆者はどの実践共同体に参加の度合いを深めるために語るのだろうか？第一に、研究者の実践共同体に参加の度合いを深める過程で語っていると捉えられる。第二に、フィールドワーク中に生成した芸術村タマンサリについて語る人々の実践共同体に参加の度合いを深める過程で語っていると考えられる。筆者は、更紗づくりの実践に参加したからといって、更紗工房の後継者になるわけではない。更紗工房へ参加する過程では、絵画的更紗と芸術村タマンサリがなぜ誕生したのか？という問いを探求する実践共同体が新たに生成していたと考えられる。この新たな実践共同体の参加者達は、筆者、職人、芸術大学生、芸術大学卒業生、美術高校生、画家などである。このように、実践共同体という概念は、フィールドワークやエスノグラフィを書くという実践について考察する上でも示唆を与える概念である。

これらの点から、Lave&Wenger(1991)の正統的周辺参加論を、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成に関する分析視座として採用する。

### 【謝辞】

本研究は、インドネシアの古都ジョクジャカルタのタマンサリに軒を連ねる更紗工房の職人達の協力によって生まれた。更紗を教えてくれた職人、芸術村タマンサリの長、更紗工房出身の画家、芸術大学の学生、美術高校の生徒と教師達などの協力を受けた。彼らは、調査に協力したインフォーマントというよりはむしろ、更紗の制作方法を教えてくれた師であり、先輩である。彼らに心よりの謝意を表す。

## 【第一章 更紗工房における実践の変容】

1996年から1998年にかけて、ジョクジャカルタのタマンサリにおいて、職人Aの工房で参与観察を行った。タマンサリは王宮の近くに位置している。タマンサリ地域に入るには、まず鳥の市場を通り抜ける道がある。

タマンサリ地域には、工房だけではなく、鳥の市場、水の王宮などの遺跡も存在する。鳥の市場では、色とりどりの鳥だけではなく、猿やリス、爬虫類など様々な動物を目にすることができる。インドネシアでは鳥の声を楽しむ風習がある。鳥のエサとなる昆虫や、鳥を飼うための道具なども売られている。

鳥の市場を抜けて、少し階段を上がると、百軒近い工房が密集している。タマンサリには、工房だけではなく、材料屋や、販売店なども軒を連ねている。通常、工房は家と作業場とギャラリーを兼ねている。小さな土間のようなスペースで作業をすることが多い。蠟で木綿の布に模様を描き、染色をし、蠟を溶かす。この作業を何度か繰り返して一枚の布が染め上がる。

小さな工房が密集する地帯を抜けると、水の王宮の遺跡がある。かつて、王が水浴と瞑想をしたと言われる石の水浴場などが現存している。このように、タマンサリは「鳥の市場」「更紗工房」「水の王宮の遺跡」という3つの地帯から構成されている。タマンサリの人々によれば、水の王宮の遺跡を修復するユネスコの計画が存在する。彼らの心配事の一つは、遺跡を修復・管理するために、家を追われぬかという点である。更紗工房の人々は、いわば遺跡に住む人々でもある。

では、タマンサリ地域の更紗工房では、どのような実践が行われているのだろうか？まず、更紗工房Aの実践について簡単に記述を行う。

### 【第一節 更紗工房における実践】

更紗工房Aでは、壁に飾る絵画的更紗の制作を行っている。海外での美術

展などにも参加した経験がある。腰に巻く実用的な更紗というよりはむしろ、壁に飾る鑑賞用の更紗を制作している。

職人Aの両親もかつて腰布用の更紗制作を行っており、兄弟も更紗を制作している。職人Aに固定化した徒弟はいないが、近所の職人や親戚や子ども達が工房を訪れる。また、しばしば、美術高校から派遣された生徒や教師達も工房で学習を行う。時には、長期滞在の旅人も更紗工房で更紗を制作する。職人Aは、チャンティと呼ばれる蠟で模様を描く道具を用いるだけではなく、筆で染色をする絵画的な技法も用いる。職人Aは、高校から派遣された生徒や旅人に、次のような技法を教える事が多い。

- 1：チャンティと呼ばれる小さなジョウロ状の道具に溶かした蠟を入れ、先端から少しずつ蠟を出し線を描く。溶かした蠟は、しばしば木綿の布の上に垂れるため、一定の幅で細く長く線を描くには熟練した技能が必要である。
- 2：染色したくない部分に蠟をハケで塗る。
- 3：染料を水に溶かし、布をつけて染める。
- 4：干す。
- 5：布をお湯に入れて、蠟を溶かす。
- 6：すでに色を染めた場所に蠟を塗る。
- 7：新たな色で染める。
- 8：干す。

この工程を繰り返し、何色かの色で染められた更紗が完成する。一枚の更紗を作成するのに、数日から数週間かかる。職人Aは、このような基本的な技能だけではなく、布を筆で染めたり、ぼかしたりするなど様々な絵画的技法を駆使して自分の作品を制作する。このような技法を用いた作品は、工房で展示即売するだけではなく、美術展にも出品する。更紗にはサインもあり、「作品」として扱われている。この工房における参与観察の結果、次

のような特徴が明らかになった。

- 1：職人Aは、両親から更紗の技法を学び、工房を引き継いだ。
- 2：職人Aは、一人で工房を経営している。しかし、学生や親戚や子供達や近所の職人や旅人など、様々な人間が工房に参加している。
- 3：更紗工房Aは、作業場・家・展示場としての機能を有している。
- 4：職人Aの両親は、腰布用の更紗を制作していたが、職人Aは壁に飾る絵画的更紗を制作している。両親から職人Aに工房が引き継がれる過程で、実践に変容が生じた。腰布用更紗から絵画的更紗へ、無名から記名へ、工芸からアートへ、在来の技法から絵画的技法へ、従来の道具から筆や化学染料へ、ジャワのモチーフからインドネシア国内の多民族的なモチーフへの変容が生じている。

これらの特徴のうち、実践の変容はなぜ生じたのだろうか？かつて、職人Aの両親は、腰に巻く更紗を作成していた。腰に巻く更紗にサインをすることはあまりない。「サイン」「壁に飾るアートとしての更紗」「絵画的技法」「多様なモチーフ」は、親方としての両親から学習したのではないと考えられる。

では、どのようにして職人Aは、腰に巻く更紗ではなく、壁に飾る絵画としての更紗を作成し、サインをし、美術展に展示するという実践を行うようになったのだろうか？職人Aは、この問いに対して次のように語った。

## 【第二節 職人の語る更紗工房における学習】

〔職人Aの語り：1996.8:更紗工房Aにて〕

「僕は小さな頃から、両親が更紗を作るのを見て学んできた。環境(リンクガン)の中で、自然と技能を身につけた。両親は、かつて主に腰布(サロン)を作っていた。

新しい絵画的な技法は、様々な人から学んだ。僕が若い頃には、芸術大学

(旧 ASRI, 現 ISI)の学生達が、大勢タマンサリに出入りしていた。タマンサリから美術高校に進学し、やがて芸術大学に進学した友人がいた。その人が、芸術大学の友人達をタマンサリに連れて来た。

芸術大学の学生達は、インドネシアの様々な地域から来ている。例えば、カリマンタン島出身の海ダヤク族や、スマトラ島の学生もいた。彼らは、その島、その民族独自のモチーフを知っている。彼らから、新しいモチーフを学んだ。

さらに、彼らは様々な絵画の技法も知っていた。大学で習う西洋近代的な技法や、それぞれの地域の絵画の技法なども知っていた。彼らと一緒に工房で作業をしたりするうちに、僕も新しい技法を学んだ。一緒に展覧会などをするうちに、アートとしての更紗にも目覚めた。

芸術大学の学生達は、僕から更紗の技法を学んだ。お互いに学び合い、教え合った。芸術大学生だけではなく、この工房には、各地から美術高校の生徒達も訪れる。今度は、カリマンタン島の美術高校からも、教師と生徒達が訪れる予定だ。システムガンダ(2重システム)というカリキュラムに則って、生徒達は実践の現場に派遣される。こちらで成績もつけなくては行けない。高校生達がいると、時間をとられて、自分自身の作業があまり進まないけれど、彼らからも学ぶことはできる。

芸術大学生や美術高校生だけではなく、タマンサリには世界各地から旅人達が訪れる。旅人の中には、アーティストや学校の先生達もいる。彼らは、長期間ジョクジャカルタに滞在し、工房に参加し、更紗を作成する。彼らに更紗を教えると同時に、彼らから学んだ。モチーフや技法など、新鮮なことが多い。すべての人が僕の先生だ」。

この語りからは、職人Aが、実践の変容について次の観点から考えていることが分かる。

- 1 : 芸術大学の学生達が工房に参加する過程で、多様なモチーフや、絵画的技法や、「アートとしての更紗」という展示の仕方を学んだ。

- 2 : タマンサリの職人の子どもが芸術大学に入学する過程で、芸術大学の学生達が工房を訪れるようになった。
- 3 : 芸術大学には、各地域から異なる民族・言語・宗教の人々が集まる。異なる文化的背景を有する学生達が工房に参加する過程で、多様な民族的モチーフを学んだ。
- 4 : 世界各地から訪れる長期滞在の旅行者が工房に参加する過程で、彼らからも学んだ。
- 5 : 芸術大学の学生や旅行者達と学び合う関係性が存在する。
- 6 : 工房での実践が、腰布としての更紗を制作する実践から、多様なモチーフ・絵画的技法・アートとしての更紗という展示をする実践へと変容した。

このように、職人Aは、芸術大学生や長期滞在の旅人との関係性のもとで、実践に変容が生じたと言った。特に、職人Aは、芸術大学生達との関係について何度も触れて語った。芸術大学生の具体的な名前を挙げ、彼らと共にどのように学び、どのようなモチーフを描いたのかを語った。

芸術大学生達は、職人達とは異なる実践共同体に参加している。第一に、芸術大学生は芸術家共同体に周辺的に参加している。その多くは、ジョクジャカルタの芸術家(スニマン・ジョクジャ : Seniman Yogya)と呼ばれる存在になることを目指している(注3)。芸術大学の学生達の多くは、工房への周辺的な参加者であり、工房に十全的に参加し、やがて親方になる存在ではない。彼らは芸術家共同体と工房の両方に周辺的に参加しているが、やがて芸術家共同体に十全的に参加することを目指している。

このような異なる実践共同体に所属している芸術大学生達と実践を共にする過程で、職人は様々なことを学んでいる。その一つが、アートとして作品を制作し、展示し、語る実践である。芸術大学生達は作品を「アートのためのアート(seni merni)」として語る。彼らは、展覧会やアトリエやメディアなどを通して作品をアートとして語ることを学ぶ。その芸大生達と実践を共



にする過程で、職人もまた作品をアート化する方法を学んだと考えられる。

第二に、芸術大学生達の中には、異なる民族集団に参加する者もいる。インドネシアには1万3000以上の島々と250以上の民族や言語が存在する。学問の都と呼ばれるジョクジャカルタには多様な民族集団出自の者達が集まる。芸大生の中には異なる宗教を信じ、異なる言語を話す者もいる。例えば、バリ島は隣島であるが、宗教はヒンズー教であり、言語はバリ語であり、バリ人という民族アイデンティティを有する人々が住んでいる。このような異なる民族出自の者達の共通語はインドネシア語である。大学入学という地理的移動により、ジョクジャカルタには多様な民族出自の者達が集まる。タマンサリの工房に参加する芸術大学生の中には、このように異なる民族集団に参加する者達がいた。職人Aは、異なる民族的出自の芸術大学生達と実践を共にする過程で、多様な民族的モチーフを学んだ。

このように、職人Aは、芸術大学生から作品をアート化する方法、異民族のモチーフを描く方法を学んだ。芸術大学の学生達は、芸術村タマンサリに参加しているが、芸術家共同体への十全的参加を目指している。また、ジャワの工房に参加する一方で、他の民族集団に参加している者もいる。職人Aは、芸術大学生と実践を共にする過程で、芸術家共同体における実践や、他の民族集団における実践をも学んだ。芸術大学生は、工房、芸術家共同体、他の民族集団の文脈に埋め込まれた存在でもある。職人Aは、芸術大学生と実践を共にする過程で、彼らの参加する実践共同体における実践をも学んだと考えられる。

## 【第二章 職人の語る芸術村タマンサリの生成】

### 【第一節 絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程】

タマンサリには、更紗工房Aのような複数の工房が存在する。腰布用更紗から絵画的更紗へという実践の変容は、更紗工房Aのみで生じたことではない。現在、タマンサリ地域の更紗工房においては、腰布用更紗はほとんど作

られていない。腰布用更紗から絵画的更紗への変化は、複数の更紗工房から成るタマンサリ地域全域で生じている。

では、なぜこのような変化が生じたのだろうか？この問いを職人Aに投げかけたところ、芸術村タマンサリの長の家に案内された。芸術村タマンサリの長は、職人Aの親戚筋にあたる。タマンサリの更紗工房の職人達は、その多くが幼い頃からの友人である。芸術村タマンサリの長は、どのようにして絵画的更紗が生成したのかという問いに答える過程で、芸術村タマンサリの生成について語った。

芸術村タマンサリというのは、グループの名称である。パグユバンと呼ばれることもある。芸術村タマンサリの長は、タマンサリの絵画的更紗の歴史をよく知る人物である。ドイツの展覧会にも参加したことがあるという。自らの更紗工房に会の事務所を置いている。展覧会のカタログや議事録などの書類も保管してある。工房には、作業中の布などが置かれている。壁には作品が展示してある。

その工房で、芸術村タマンサリの長の語りを聞き取った。芸術村タマンサリの長は、芸術家共同体に参加する芸術家というよりはむしろ、職人達の実践共同体に参加する職人である。芸術村タマンサリは職人達の同業者組合的側面を有する。芸術村タマンサリの長は、いわば職人達の同業者組合の長でもある。職人は、絵画的更紗という実践の生成と、芸術村タマンサリという実践共同体の生成をどのように語るのだろうか？この語りからは、タマンサリにおける実践と実践共同体の変容を、芸術村タマンサリの長がどのように意味づけているかを読み取ることができる。比較的長めの語りであるが、分断せずに、全体としての語りを分析の対象とする。

#### 〔芸術村タマンサリの長の語り：1996.8：更紗工房にて〕

「タマンサリの人口は約2000人いる。更紗工房を持つ職人は約99人いる。それを手伝う人は、1人につき3-5人いることが多い。大体300-500人ほどが更紗作りに携わっている。

更紗の大きなもの(約1×2m)はアートショップに150000ルピア(約7000円:1996年当時)ぐらいで売る。アートショップではそれを倍ぐらいの300000ルピアで売る。直接ここに来る人には200000ルピア(約1万円)ぐらいで売る。ここでは100000ルピア安く買える。コレクターが直接ここに来て購入することもある。展覧会で販売することもある。今まで作った更紗はすべて売れたので、手元にはない。

僕が更紗作りをはじめたのは大体1973年頃だ。すでに中学校を卒業していた。生まれたのは1955年だ。お母さんは腰布用の伝統的更紗(トラディシー)作りをしていた。小さい頃は更紗作りを見ていたが、更紗のための蠟で火傷をした事があったので、手伝った事はなかった。

はじめて作ったのは、絵画的更紗(ルキサン・バティック)だった。伝統的更紗は作った事はなかった。はじめは手さぐりで作ったので、売る事はできなかった。いろいろ試してみた。そのうちに段々とできるようになってきた。環境(リンクガン)の中で学んだ。学校に行った事はない。

その頃のタマンサリでのモチーフはラーマヤナ物語のラーマとシータや、バリ島の魔女や妖怪のようなレヤック、影絵芝居ワヤン・クリットの人物像などだった。絵画的更紗という点では近代的(モデラン)だが、モチーフはまだまだ伝統的(トラディシー)だった。ハンカチやTシャツに描いて市場(パサール)で売っていた。いつ頃からかモチーフも近代的になってきた。いつとはっきり言うことはできない。段々と移り変わって行った。70年代にはどんどん絵画的更紗がはじまり、盛んになっていって、モチーフのバラエティーが増えていった。80年代には近代的絵画的更紗(ルキサン・バティック・モデラン)が更に盛んになった。

例えば、これを見て下さい。(彼の更紗作品を写したアルバムを見せる)。これを見れば分かる通り、同じ「魚」のモチーフを使っても段々と表現が変わっていつている。「いつ」と限定する事は難しい。段々と変わっていつている。僕は、その過程で自分自身のスタイル(スタイル・スンディリ)を探している。

モチーフがトラディシーからモデランに移り変わっていく過程では、芸術大学(アスリィ：ASRI：現イシィ ISI)などの学生や仲間との交流があった。タマンサリには画家や学生などのいろんな人達が集まってきた。

タマンサリには1971年から、絵画的更紗の創始者でもある画家ハルジマンさんの仲間集団(クロンポック)「カルピカ(KALPIKA)」があった。工房の子ども達が生成させていたグループだ。けれども、その扉は閉ざされていた。最初のメンバー以外はメンバーになる事ができなかった。そのうち「パグユバン」ができた。パグユバンには誰でも入る事が出来た。絵画的更紗の創始者だった画家ハルジマンも参加していた。ハルジマンと仲間達はもう芸術大学生になっていた。1981年くらいから活動が盛んになっていって、1981年にはきちんとした組織になった。更紗を作るほとんどの人がパグユバンに加入した。

80年代には技術もすでに熟達していたし、様々なものを吸収していた。インプットはほぼ終わっていた。80年代には活動が盛んになって、ジャワ島のマランやソロ等で何度も展覧会を開いた。芸術大学などからもどんどん学生達がパグユバンのミーティングに来た。画家ハルジマンも芸術大学を卒業したので、各地に帰っていった同窓生達とつながりができた。その街の友人達と一緒に展覧会を開いたりした。

83年にはパグユバン・スニ・ルパワンという名前だったけれども、89年には芸術村タマンサリ(デサ・スニ・タマンサリ)という名前にした。以前は美術(スニ・ルパ)という通り、絵画、木彫、更紗等が中心だった。けれど、芸術の村(デサ・スニ)という名前にしてからは踊り、劇、音楽等も含まれるようになった。

パグユバンの会員にはタマンサリの外の人でも、芸術大学の学生や画家達がいる。仲間(クロンポック)だ。ジョクジャカルタの外の人にも沢山の仲間がいる。ソロやマラン等展覧会を開いた所ではより多くの友人がいる。ソロやマランの人は、直接ジョクジャに来るのを少し怖がる事がある。そこで、はじめはジョクジャの中でもタマンサリに来る。タマンサリから紹介して芸

術大学に行ったり、展覧会を開いたりする。工房(サンガール)や仲間(クロンポック)を紹介したりもする。僕らがソロやマランに展覧会を開きに行った時には彼らが手伝ってくれた。60-70人の泊まる場所や食事の手配などもしてくれた。仲間がいなければとても無理だった。今や海外でも展覧会が開かれる。

モチーフの変遷には観光客(ウィサタワン)との交流の影響もあった。旅人はしばしばインスピレーション(インスピラシー)をもたらす。そして、市場(パサール)で作品を買ってくれる。観光客も、親しくなるとここで学んだり、本を送ってくれる。このピカソの画集もそうした友人の一人が送ってくれた。それを見て、自分なりに消化していろいろ更紗で試している。外国人に更紗を教えると、同時に新たなインスピラシーを得る事ができる。観光客というよりは友人だ。

本はとても大事だ。展覧会のカタログ等を見て学んだりする。これは日本の墨絵の本だ。筆の使い方や描き方をここから学んだ。大学で学ぶのではなく、何からでも学ぶ。本からは多くの事を学べる。私は家に本のための棚を作っている。こうした本を見て周囲の人も学べる。

展覧会も重要だ。展覧会があるとどんなものでも、誰のものでも行ってじっくり見てくる。一端見たものは忘れない。展覧会では、絵を見ると同時に画家と親しくなる事もできる。

画家のアルディアント等もタマンサリから多くを学んだ。専門高校から工房へ派遣されて来た生徒達には、彼のギャラリーに行く事を勧めたりもする。彼とタマンサリはいい関係を保っている。

タマンサリで学んで成功した人は沢山いる。けれど一旦成功すると、タマンサリの事を忘れてしまう人もいる。例えば、ある人はここで学んで有名になるけれども、タマンサリはタマンサリのままだ。

タマンサリにはいろんな芸術家達が集まってくる。ここに来れば、つてを辿っていろんな画家の家に行くことができる。展覧会と同じような役目を果たしているのかもしれない。生きている美術館だ(ムセウム・ヒドゥップ

museum hidup)。扉が開かれている。タマンサリの外の芸術家達はしばしば扉を閉ざす事がある。これは芸術家のエゴだと思う。テクニックを盗まれるのを恐れて戸を閉じる。「自分は特別な人間(マヌシア・スーパー)だ。これは自分のものだ」と考えている人もいる。

ただし、タマンサリの他にもサンガールで学ぶこともできる。サンガールとは、学ぶ場所のことだ。工房やアトリエやグループはサンガールと呼ばれる。仲間集団であるクロンポックや友達から学ぶこともできる。例えば、サンガール・バンブーやサンガール・プンドポ(PENDOPO)やタマン・シスウォ(TAMAN SISUWO)などでも学べる。ただし、サンガール・バンブーはもはや絵画は盛んではなく、踊りや音楽が盛んだ。サンガールは、ある時にとっても盛り上がるが、数年立つと皆成長して去っていくので下火になる」。

では、芸術村タマンサリの長は、実践と実践共同体の変化と生成をどのように捉えているのだろうか？まず、幾つかの観点から、その変化について整理して考察を試みよう。

#### 〔タマンサリにおける実践と実践共同体の変化と生成〕

- ①1970年代はじめ、絵画的更紗を子ども達が遊びで描きはじめた。
- ②Tシャツやハンカチに描いた作品が市場で販売された。
- ③子ども達は、カルピカという仲間集団(クロンポック)を結成した。
- ④カルピカは構成員以外は参加できないグループだったので、誰もが加入できる新しいクロンポック(仲間集団)であるパグユバンが結成された。1970年代のカルピカから、1980年代のパグユバンまでの変化の過程は約10年間かかった。
- ⑤1980年代はじめ、かつての子ども達は、美術高校を経て芸術大学に進学する。芸術大学の学生達がタマンサリに参加した。パグユバンに芸術大学の学生達が参加しはじめた。
- ⑥タマンサリに参加した学生達が卒業してソロやマランなど各地に帰郷した。今度はタマンサリの人々が、その地域に参加し、展覧会を開いた。

- ⑦1981年に結成されたパグユバンは1983年にパグユバン・スニ・ルパワンになり、1989年にはデサ・スニ・タマンサリ(芸術村タマンサリ)に改称された。美術(スニ・ルパ)から芸術村(デサ・スニ)に改称してからは、踊り、劇、音楽なども含まれるようになった。
- ⑧カルピカからパグユバン結成までが約10年、パグユバンから芸術村への変容までが約10年間かかった。1970年代から1980年代まで約20年間の過程を経て、芸術村という実践共同体が生成された。その過程で、かつての子ども達は美術高校に参加し、芸術大学に参加し、芸術家コミュニティに参加した。子ども達が参加した芸術大学や芸術家コミュニティのメンバーが、タマンサリの実践共同体に参加することで、タマンサリの実践は変化し、実践共同体が変化した。

タマンサリにおける腰布用更紗から絵画的更紗への変化の過程は、仲間集団の変化と生成の過程として語られている。実践が変化するたびに、新しい実践共同体が生成され、名称が変更されていることが分かる。

#### 〔更紗スタイルの名称の変化〕

- ①「伝統的更紗(トラディシー)」と呼ばれるのは、両親の世代が制作していた腰布用更紗である。
- ②「題材が伝統的な絵画的更紗(ルキサン・バティック・トラディシー)」と呼ばれるのは、子ども時代に制作されていた更紗である。モチーフは、ラーマヤーナ物語や、バリ島の妖怪や、影絵芝居の登場人物などである。
- ③「近代的絵画的更紗(ルキサン・バティック・モデラン)」と呼ばれるのは、芸術大学生達が参加する過程で生成された絵画的更紗である。モチーフは抽象画風で、技法も絵画的である。

伝統的更紗から、伝統的絵画的更紗へ、さらに近代的絵画的更紗へという3段階を経て変化したと捉えられている。実践の生産物は伝統や近代という

言葉で呼ばれる。生産物の技法とモチーフという2つの側面は、伝統・近代という言葉で表現される。実践の生産物は、技術とモチーフの違いにより異なる名前では呼ばれている。

#### 〔自らの学習過程の意味づけ〕

①環境(リンクガン)から学んだ。更紗を学ぶための学校へは行かなかった。

自分で学んだ。自動的に学んだ。

②観光客から学んだ。

③芸術大学生から学んだ。

④展覧会から学んだ。

環境・観光客・芸術大学生・展覧会との相互作用のもとで学んだと語られている。

#### 〔1996年当時のタマンサリにおける実践〕

①タマンサリの人口約2000人のうち300-500人が更紗工房に関わっている。

つまり、人口の約1/4~1/7が更紗作りに携わっている。(工房を持つ職人が99人で手伝いが職人1人につき3-5人)。

②職人はアートショップに約7000円で売る。アートショップはその倍の約14000円で売る。職人が工房で直接販売する時は約1万円で売る。コレクターや展覧会で販売することもある。

このことから次の4点が分かる。第一に、タマンサリの労働人口の多くが更紗制作に携わっている。第二に、1枚の作品から平均月収1-2ヶ月分の収入が得られる。インドネシアの平均月収は約5000円である。第三に、アートショップを経由せずに、工房で直接販売することがある。第四に、コレクターや展覧会経由で販売することもある。



### 〔観光客の意味づけ〕

- ①観光客(ウィサタワン)は市場や工房で実践の生産物と貨幣を交換する。
- ②観光客はインスピレーション(インスピラシー)をもたらす存在として意味づけられている。
- ③観光客が工房に参加し、共に作品を作る関係が生じることもある。また、帰国してから美術関連の本を送る場合もある。作品を作る・本を送るという参加の過程で、実践と実践の生産物へ影響を与える。このような関係性が生まれた場合、観光客というよりはむしろ友人として位置づけられる。

観光客は作品購入・インスピレーション・友人という3つの言葉で意味づけられている。タマンサリには小さな工房が多い。長期滞在の旅人が工房で作品づくりをすることも稀ではない。大人数の観光客が短時間で見物に訪れるのではなく、少人数が個人で更紗作りの実践に参加することで、このような関係性が生じていると考えられる。

### 〔展覧会の意味づけ〕

- ①展覧会では、カタログなどを収集し、作品を見、作者と交流をし、多くを学ぶ。
- ②芸術村タマンサリの参加者は、タマンサリの職人だけではなく、芸術大学生、卒業生、芸術家なども含む。また、ジョクジャカルタ以外のソロやマランなども含む。この参加者のネットワークを駆使してジョクジャカルタ以外の地域で展覧会が行われる。
- ③タマンサリは、「展覧会のようなもの」「生きている美術館」として意味づけられている。他の地域から来た人は、まずタマンサリに参加し、そこから芸術家コミュニティに参加をする。芸術家は「扉が閉じられて」いる場合が多く、タマンサリは「扉が開けられて」いると意味づけられている。まず、タマンサリという開けられた扉に入ることで、閉じられた扉へアクセスする道が開ける。この扉は、タマンサリという地域に存在していると

いうよりはむしろ、芸術村タマンサリと名づけられた実践共同体そのものが扉となっている。タマンサリの人々がソロやマランに行く場合には、ソロの芸術村タマンサリのメンバーがソロへの扉の役目を果たす。この扉は展覧会を開催する時にも開かれる。

展覧会は学習の場、展示の場、交流の場として意味づけられている。展覧会や美術館としての芸術村タマンサリは、扉が開かれており、芸術家共同体は他地域への扉としての役目を果たしていると語られている。

#### 〔クロンポックやサンガールの意味づけ〕

- ①クロンポック「カルピカ」は子ども達の仲間集団として位置づけられている。構成員以外は参加することができなかった。
- ②クロンポック「パグユバン」は大人や芸術大学生なども参加する同業者組合的な集団として位置づけられている。
- ③パグユバンから「芸術村タマンサリ」へと名称が変化する過程で、実践と参加者が変化した。更紗制作から踊り・演劇・音楽を含む実践へと変化した。また実践の意味づけは工芸からアートへと変化した。参加者は、タマンサリ地域の人々に加え芸術大学生や芸大卒業生などタマンサリ以外の地域からも参加するようになった。この段階では、工房やタマンサリ地域に限定されないネットワークとしての共同体へと転化した。
- ④ジョクジャカルタでは仲間集団であるクロンポックやサンガールなどが幾つも生成している。サンガールは、ある時にとっても盛り上がるが、数年立つと皆成長して去っていくので下火になる。

クロンポックとは、主に仲間や仲間集団を意味する。サンガールとは、部屋、場、工房、アトリエ、倶楽部、会、研究会などを意味する。サンガールは場に根づいた存在であり、クロンポックは人との関係性に根ざす存在である。グループである「カルピカ」や「パグユバン」はクロンポックともサン

ガールとも呼ばれる。それらは仲間集団クロンポックであり、また工房やアトリエなどの場に根ざすサンガールでもある。また芸術村タマンサリは、サンガールともクロンポックとも呼ばれる。アソシエーション(アソシアシー)と呼ばれることもある。部屋があればそこはサンガールであり、仲間集団がいればそれはクロンポックである。サンガールやクロンポックには、加入資格が規定されていることもあれば、参加資格が開かれていることもある。更紗スタイルが変化する過程で、クロンポックやサンガールなどが新たに生成されていることが分かる。

### 〔年代に基づく変化の過程〕

①両親の世代～1960年代：伝統的更紗(トラディシー)：腰布用更紗：文様：両親の世代：主に腰布を巻く文化圏に属する人々に用いられる：工芸として位置づけられる。



②1970年代：伝統的絵画的更紗(ルキサン・バティック・トラディシー)：Tシャツやハンカチ：モチーフはラーマヤーナ物語のラーマやシータ、バリの魔女や妖怪、影絵芝居ワヤンクリットの人物像：更紗工房の子ども達が描き始める。子ども達のグループ「カルピカ」が結成される。：市場で販売：観光客も購入：工芸もしくはお土産物として位置づけられる。



③1980年代：近代的絵画的更紗(ルキサン・バティック・モデラン)：絵画のように木枠に張り、壁に飾る：モチーフは民族的モチーフやアラビア語のカリグラフィや抽象画風の顔や魚など多彩：芸術大学(現 ISI Yogyakarta 校)の学生達がタマンサリに参与する過程で多様なスタイルが生成した。芸術大学の学生達を含む「芸術村タマンサリ」というグループが誕生した。：作品により、工芸・お土産物・アートとして位置づけられる。世界各地で展覧会に参加した者の作品は、サイン入りのアートとして扱われる。

1960年代までが伝統的更紗、1970年代からが伝統的絵画的更紗、1980年代からが近代的絵画的更紗の時代として語られている。まず、技法が「伝統」から「近代」に変わり、次にモチーフが「伝統」から「近代」に変わったと語られる。この場合の、伝統や近代という言葉は、技法とモチーフを意味する。1960年代や1970年代に創られた新しい実践の生産物であっても、その技術やモチーフが両親の世代から引き継がれたものであれば伝統と呼ばれる。

この過程で、更紗の用途は、腰布→Tシャツ・ハンカチ→絵画的展示へと変化している。モチーフと技法の変化は、単なる技術的变化にとどまらず、用途、購入者、流通経路、意味づけの変化の過程と重なっている。彼らが伝統から近代へという言葉で語る変化は、技術の変化であり、題材の変化であり、購入者の変化であり、工芸から芸術への変化であり、職人から芸術家への変化である。この変化は1970年代から1980年代まで約20年間かけてなされたという意味づけられている。

幾つかの観点から、芸術村タマンサリの長の語りを意味づけた。この語りからは次のような点を読み取ることができる。第一に、絵画的更紗の生成と変化の過程は、芸術村タマンサリの生成と変化の過程として語られている。第二に、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成が、芸術大学生・観光客・展覧会などの関係性のもとで語られている。第三に、1960年代以前の伝統的更紗から、1970年代の伝統的絵画的更紗へ、さらに近代的絵画的更紗へという変化の過程が明確な定義づけをもって語られている。絵画的更紗の名称は技法とモチーフによって定義されている。絵画的更紗の名称の変化は、それを作るグループの名称の変化と連動している。これらのことから、絵画的更紗の生成と変化は、更紗づくりの実践を共にする人々の実践共同体の生成と変化と関係していることが分かる。

## 【第二節 実践と実践共同体の変容】

芸術村タマンサリの長の語りからは、実践・実践の生産物・実践の名称・実践の意味づけ・実践共同体・参加者などが変化する過程を読み取ることができる。本節では、語られた変化を、実践や実践共同体の生成と変化の過程として、Lave&Wenger(1991)の分析視座から捉えなおすことを試みる。変化は主に次の3つの段階を経ている。第一に、1970年代以前には語り手の両親の世代が腰布用更紗づくりを行っていた。第二に、1970年代には、子ども達が絵画的更紗を創造し、仲間集団を生成させた。第三に、1980年代には職人達と芸術大学生と芸術家が参加する「芸術村タマンサリ」が生成された。この20年間で、様々な変化が生じた。

例えば、実践の参加者は職人→子ども→芸術家へと拡大化し、実践の意味づけは工芸→お土産物→アートへと拡大化し、タマンサリ地域には「芸術村タマンサリ」という実践共同体が生成された。この変化の過程を、Lave&Wengerの実践共同体や実践という概念に基づき、もう一度整理し直すと次のような変化の過程を辿ることができる。

### ①実践の名称の変化

伝統的更紗(トラディシー)→伝統的絵画的更紗(ルキサン・バティック・トラディシー)→近代的絵画的更紗(ルキサン・バティック・モデラン)

### ②実践の生産物の使用方法の変化

腰布(サロン)→Tシャツ・ハンカチ→壁に飾る絵画としての更紗

### ③実践の生産物の流通経路の変化

市場・工房→市場・工房・展覧会・アートショップ

### ④実践の生産物の購入者の変化

更紗の衣服としての使用者→観光客→観光客・地元民・美術愛好家・コレクター

### ⑤実践の意味づけの変化

工芸→工芸・お土産物→工芸・お土産物・アート

## ⑥実践の変化

工房での腰布用更紗制作→工房での絵画的更紗制作・市場での販売・観光客との交流→工房での絵画的更紗制作・工房やアートショップや展覧会での販売・観光客との交流・芸術大学生との作品づくり・国内外での展覧会への参加

## ⑦実践共同体の生成と変化

更紗工房→子ども達の仲間集団カルピカ生成→誰もが参加できるパグユバンの生成→職人と美術専攻の芸術大学生が参加するパグユバン・スニ・ルパワンへ変化→職人・芸術大学生・芸術家の参加するデサ・スニ・タマンサリ(芸術村タマンサリ)へ変化

## ⑧実践共同体への参加者の変化

更紗工房の職人→更紗工房の子ども達(排他的仲間集団)→複数の更紗工房の職人の参加(同業者組合的グループ)→芸術大学生(タマンサリ地域以外の人々の参加)→芸術家(ジョクジャカルタの芸術家共同体のメンバーが参加)→各地へ帰郷した芸大卒業生(ジョクジャカルタ以外の地域の芸術家の参加)

1970年代から1980年代にかけて、実践・実践共同体・実践の名称・実践の生産物の意味づけ・実践の生産物の流通経路・実践共同体の参加者などが変化したことが明らかになった。この変化に関する語りは、次の三つの特徴がある。第一の特徴が、語るという行為自体が実践になっているという点である。芸術村タマンサリの長は、年代や用語が整理された資料に基づき語った。彼は海外での展覧会や、メディアや、学生達に語ることを日々行っている。芸術村タマンサリの長の仕事の一つは語ることである。第二の特徴が、芸術村タマンサリの実践共同体間の結節点としての役割が語られたという点である。ジョクジャカルタの芸術家や他地域の芸術家や観光客との関係が語られた。第三の特徴が、実践共同体間の矛盾を解決する一部として新たな実践共同体が生成されているという点である。まず、葛藤や矛盾が語られ、その

解決の道として芸術村タマンサリの生成が語られた。これらの3つの点について、考察を行う。

### 【第三節 語るという実践】

この語りの特徴の一つは、更紗の技法とモチーフの生成と変化、仲間集団の生成と変化、観光客、展覧会、学習過程などが、年代に基づき整理されて語られているということである。例えば、実践の生産物である更紗の変化の過程では、年代に基づき名前と技法と題材の変化が語られている。さらに、これらの変化は芸術村タマンサリのグループとしての記録として書かれて残されている。議事録、カタログ、新聞記事などに記述された資料に基づき語られる。絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成は、語られる歴史として、書かれた歴史として内部者にも外部者にも開示されている。

工房での実践の変化の過程は、生成の歴史として語られている。絵画的更紗の生成の過程は、彼らが伝統的更紗と呼ぶ技法の消滅の語りとしても読むことができる。しかし、絵画的更紗と芸術村の生成に参加した者は、その過程を生成として語る。この過程には、技法の生成と消滅、新参者と古参者の置換などが伴う。この変化と置換を生成過程として捉えているのがこの語りの特徴である。芸術村タマンサリの生成の歴史は、資料に基づき、整理して語られる。

一方、職人達の両親の世代は、自らの工房の生成過程について書き記し、資料に基づき語るという行為をあまり行わない。しばしば、職人Aの両親は、自分の子どもが絵画的更紗の生成を語る時、そばでうなずきながら聞いていた。このように絵画的更紗の生成を肯定的に捉える理由の一つとして、職人達の両親達自身が、絵画的更紗の制作に参加してきたという点が挙げられる。第二に、伝統的更紗の消滅と絵画的更紗の生成は、自らの子どもが工房の後継者となり生み出した変化であるという点が挙げられる。この変化が、外部から何らかの力の行使により行われた場合には、異なる態度が見られる可能性がある。

芸術村タマンサリには、絵画的更紗を生み出したとされる子ども達の世代だけではなく、その両親の世代もまた参加している。芸術村タマンサリというグループは、資料を整理し、議事録を記述し、新聞記事やカタログを保存するという実践を行っている。それらの書かれた資料に基づき、観光客、研究者、美術高校から派遣された生徒、取材に来た記者などに語る。この語る実践は、展覧会において「芸術村タマンサリ」として展示を行う時の資源ともなる。「芸術村タマンサリの生成」という物語は、芸術村内部へ来訪者が来た時と、芸術村として外部で展示する時に語られる。芸術村タマンサリにおいては、語るという行為そのものが、自らのアイデンティティを他者との関係性のもとで生成させる実践であると考えられる。

#### 【第四節 実践の共同体の結節点としての芸術村タマンサリ】

第二の特徴が、芸術村タマンサリが実践共同体間の結節点としての役割を果たしているという点である。芸術村タマンサリは「生きている美術館」「展覧会のようなもの」「扉が開かれている」という言葉で語られる。芸術村タマンサリの長によれば、ソロやマランから来た人は、まず芸術村タマンサリに参加し、そこからジョクジャカルタの芸術家共同体に参加する。逆にジョクジャカルタからソロに行く人は、ソロに住んでいる芸術村タマンサリの会員のもとに行き、ソロの芸術家共同体に参加する。芸術村タマンサリは、職人と芸術家と多地域の結節点でもある。

タマンサリ地域に、芸術村タマンサリが生成される過程は、複数の実践共同体間の結節点が生成される過程でもある。結節点の生成は、グループの生成の過程でもある。第一に、絵画的更紗の創始者として語られる画家ハルジマンは、カルピカというグループを生成させた。カルピカは、子どもであった画家ハルジマンと仲間達しか入ることはできなかった。しかし、画家ハルジマンが芸術大学に入学する過程で、職人達も入ることができるパグユバンが生成された。この時点で、絵画的更紗を生み出した子ども達と職人達の結節点が生まれた。第二に、芸術大学の絵画学科専攻だったハルジマンが、芸



術大学の友人達を工房に連れてきた。その過程で、パグユバンは美術専攻の学生も入ることのできるパグユバン・スニ・ルパワンになり、芸術大学生と職人の結節点が生まれた。第三に、パグユバン・スニ・ルパワンは、芸術村タマンサリに改称された。この過程で、美術だけではなく舞踊や演劇などを含めた芸術家と職人の結節点が生まれた。さらに、出身地域に戻った芸術大学卒業生達との結節点が生まれた。

このように、芸術村タマンサリの生成の過程は、複数の実践共同体間の生成の過程である。この過程で、実践の生産物や参加者は多様化した。実践の生産物の意味づけも、工芸・お土産物・アートへと多様化した。参加者も子ども→職人→芸術家へと広がった。参加者の所在地域も、タマンサリ→ジョクジャカルタ→ジャワ島へ広がった。参加者の参加資格が広がる過程で、実践が変化し、実践共同体が変化している。いわば変化の過程が多様化の過程になっていると言える。

現在、芸術村タマンサリという実践共同体自体が、複数の実践共同体の結節点ともなっている。例えば、タマンサリの更紗工房・芸術大学生の実践共同体・ジョクジャカルタの芸術家共同体・ジョクジャカルタのサンガール(倶楽部・工房・アトリエ)・芸大卒業生の故郷の芸術家共同体などの結節点でもある。芸術村タマンサリはこれらの実践共同体への扉ともなる。芸術村タマンサリという「開かれた扉」を通ると、これらの「閉ざされた扉」へ入ることができる。芸術村タマンサリには複数の実践共同体の結節点となる人々が参加しているため、実践共同体自体が結節点としての役割を果たしていると考えられる。

### 【第五節 矛盾を解決する一部としての実践共同体の生成】

第三の特徴は、実践共同体における矛盾や葛藤を解決する一部として実践共同体が生成されているということである。この実践共同体間の矛盾と葛藤は、次の二段階で生じている。第一が、子どもと職人の実践共同体間の矛盾と葛藤である。第二が、芸術家と職人の実践共同体間の矛盾と葛藤である。

芸術村タマンサリの長は、二回「扉が閉ざされている」と語った。一回目は、絵画的更紗を生成させた子ども達の仲間集団カルピカの扉が閉ざされていると語った。二回目は、芸術家はしばしば扉を閉ざしていると語った。この扉が閉ざされているという言葉は、実践共同体の矛盾や葛藤を象徴する言葉でもある。

第一に、タマンサリの工房の子どもであった画家ハルジマンは仲間集団を生成させ、絵画的更紗を制作した。現在、画家ハルジマンはタマンサリにおける絵画的更紗の創始者として語られている。画家ハルジマンの生成させたカルピカというグループは、参加者が限定されており、主に工房の子ども達が参加していた。子ども達は実践の生産物を市場で貨幣と交換し、中学校、美術高校、芸術大学へと進学した。参加資格の限定は、技術、価格、学習環境の限定をも意味する。芸術村タマンサリの長はその参加資格の限定を「扉が閉ざされている」という言葉で表現している。この言葉に示されるように、子ども達の実践共同体と、職人達の実践共同体には何らかの矛盾と葛藤が存在したと考えられる。

その矛盾を解決する一部として、職人達も参加できるパグユバンが生成され、技術と学習の場が開示された。画家ハルジマンはすでに芸術大学に入学しており、子どもから若者へと成長していた。職人も参加できる実践共同体が生成された頃、もう一つの矛盾と葛藤が生じた。画家ハルジマンとその仲間達が芸術大学に入学し、芸術家共同体への周辺的参加をした。その過程で、かつての子どもと職人の関係性は、芸術家と職人の関係性へと転化した。かつての子ども達は芸術家共同体に周辺的に参加し、芸術大学生や芸術家達を工房へと連れてきた。画家ハルジマンと仲間達は、工房と芸術家共同体に同時に参加の度合いを深めた。しかし、この二つの共同体間には矛盾と葛藤が存在している。

例えば、芸術家と職人の実践の生産物には、圧倒的な価格格差が存在する。職人の制作した絵画的更紗は数百円から数千円で購入できる。例えアートショップで高額で販売されていたとしてもその工賃は低い。一方、有名な芸術

家の制作する絵画的更紗は、数万から数十万円する。平均月収が約五千元程度のインドネシアにおいて、絵画的更紗一枚で数年から十数年分の平均月収が得られることになる。このような圧倒的価格差は、職人と芸術家、工芸とアート、コピーとオリジナルなどの言葉で意味づけされている。

画家ハルジマンと仲間達は、職人と芸術家の関係性の中で実践を行っている。画家ハルジマン達はフォーマルな学校教育の過程を辿り、芸術家共同体に参加する扉を開いた。芸術家共同体に十全的に参加すれば、富も名声も獲得することができる。しかし、その出身地であるタマンサリの職人達は低い労賃に甘んじなければならない。職人と芸術家の間には、圧倒的価格差、学習環境、社会的文化的意味づけ、実践の生産物の流通経路などの差異が存在する。この差異は「扉が閉じられている」という言葉に象徴される。

このような矛盾と葛藤を解決するにはどうしたらいいのだろうか？その矛盾を解決する一部として、職人も芸術家も参加できる芸術村タマンサリが生成されたと考えることができる。芸術村タマンサリは、芸術家も職人も実践を共にする実践共同体である。彼らは幾つかの実践を共にする。第一に、絵画的更紗を作る。第二に、展覧会を開催する。第三に、記録をとり語る実践を行う。

これらの実践は、職人にとっても芸術大学生にとってもメリットがある。芸術大学の学生達も芸術家共同体に周辺的に参加したばかりである。学費や画材代を自分で調達しなくてはならない学生も多い。作品が芸術作品として評価されるには、展覧会に何度も出品し、メディアに記述され、美術館やギャラリーやコレクターに購入されなくてはならない。芸術家共同体の十全的参加者になるには、長い道のりが待っている。芸術村タマンサリとして職人達と展覧会を開くことで、その道を進む糧を得ることができる。一方、職人達は学生達から、展覧会を開き、メディアに語り、記録し、作品をアート化する方法を学ぶことができる。

職人達が作品をアート化する技法を学ぶことで、その作品の交換価値は向上した。芸術村タマンサリの長によれば、一枚の更紗は七千円から一万円で

売られる。平均月収が五千円のインドネシアにおいて、更紗一枚で一ヶ月から二ヶ月分の月収が得られることになる。さらに、タマンサリが「芸術村タマンサリ」となることで、工房自体が観光資源となり、国内外の人々が直接工房を訪れる。この場合、店に卸すよりも約五割ほど高い価格で売ることができる。

現在、ジョクジャカルタでは三種類の絵画的更紗を見ることができる。第一が、大規模工房で大量生産された数百円から買える絵画的更紗。第二が、芸術家の作品として数十万円で展示される絵画的更紗。第三が、芸術村タマンサリで生成される数千円から数万円の絵画的更紗である。芸術村タマンサリの絵画的更紗は、職人も、芸術家も、観光客もその制作の過程にアクセス可能なスタイルである。職人と芸術家の実践共同体間の矛盾を解決する一部として生成されたのが、芸術村タマンサリであると考えられる。

ただし、実践共同体間の矛盾は根底的に解決されるわけではない。例えば、芸術家と職人の実践共同体間の矛盾は現存する。その矛盾について、芸術村タマンサリの長は次のような言葉で表す。「タマンサリで学んで成功した人は沢山いる。けれど一旦成功すると、タマンサリの事を忘れてしまう人もいる。例えば、ある人はここで学んで有名になるけれども、タマンサリはタマンサリのままだ」。この言葉からは、芸術家共同体に十全的に参加し有名になった芸術家と職人の間の矛盾と葛藤を読み取ることができる。

芸術大学生達は、タマンサリの工房ではなく、芸術家共同体へ十全的に参加することを目指している。芸術村タマンサリで実践を共にし、そこでの学習と実践を糧として芸術家共同体に参加の度合いを深める。タマンサリは職人の工房と芸術家共同体の結節点であるが、その結節点を通り芸術家共同体に十全的に参加できる者は限られている。職人達の実践共同体に十全的に参加した芸術村タマンサリの長の更紗の価格は約数千円から数万円である。一方、かつてタマンサリに参加した芸術家の作品の中には、数十万円から数百万円するものもある。平均月収の数十年分を一枚の絵で稼ぐ画家もいる。この価格差に象徴されるような差異は現存している。このことは、実践共同体

間の矛盾が根底的に解決されるわけではなく、実践共同体間の関係性が組み替えられるだけであることを示している。

例えば、子どもと職人の矛盾を解決する一部としてパグユバンが生成されると、今度は芸術家と職人の矛盾が生じる。その矛盾を解決する一部として、芸術家も職人も参加できる芸術村タマンサリが生成する。このように、実践共同体間で矛盾と葛藤は常に生成し、それを解決する一部として新たな学習と実践を共にする実践共同体が生成されている。

この変化の過程で、芸術村タマンサリの長は、常に扉の閉ざされた側にいた。第一に、画家ハルジマンの生成させた仲間集団カルピカの扉は閉ざされていた。第二に、芸術家共同体の扉は閉ざされていた。その扉が閉ざされた側にいた者が、扉を開く結節点としての実践共同体の長となっている。芸術村タマンサリの長は、成人するまで絵画的更紗を作る実践共同体に参加しなかった。また、美術高校や芸術大学というフォーマルな学校教育も受けなかった。彼は、実践共同体へのアクセスが困難な位置にいた。しかし、芸術村タマンサリの生成の過程で、学習の場が開かれ、芸術家共同体へのアクセスが可能になった。成人するまで絵画的更紗の実践に参加できず、フォーマルな学校教育を受けなかった者が、芸術村タマンサリの十全的参加者となっている。芸術村タマンサリの長の学習の過程は、職人と芸術大学生から学ぶ過程である。その学習の過程は、二つの実践共同体間の結節点の生成の過程と重なる。

それは、構造的劣位に置かれ、排除される側であった者が、学習と実践により実践共同体間の関係性を組み替える過程でもある。実践共同体間の矛盾を解決する一部として学習が生成し、その学習を共にする人々の学習共同体が生成される。学習者が実践共同体における参与の度合いを深める過程は、実践共同体自体が変化する過程でもある。二つの実践共同体間の閉ざされていた扉を開く学習は、その実践共同体間の結節点としての実践共同体を生成させる原動力となった。実践共同体間の矛盾を解決する一部として学習が生成し、その学習を共にする人々の学習共同体が生成し、その学習は実践共同

体間の結節点を生み出す。芸術村タマンサリは、職人と芸術大学生が学習を共にする学習共同体でもある。その学習こそが実践共同体間の矛盾を解決する一部となり、実践共同体間の結節点を生み出す鍵であると考えられる。

## 【結章】

本論文では、いかにして絵画的更紗と芸術村タマンサリが生成したのか？いかにして新しい実践と実践共同体が生成したのか？という問いを探求してきた。その過程で次のようなことが明らかになった。

第一に、1960年代から1980年代にかけてタマンサリ地域においては多様な変化が生じた。更紗の技術や題材や道具が変わっただけではない。購入者が変わり、流通経路が変わり、意味づけが変わった。更紗は衣服として身につけられるだけでなく、美術館に展示されたり、壁に飾られる存在に変わった。タマンサリ地域もまた、「芸術村タマンサリ」というアイデンティティを語る場へと変わった。腰布用更紗から絵画的更紗への変化は、単なる技術の変化にとどまらない。実践の生産物の流通経路の変化、名称の変化、実践共同体間の関係性の変化などが生じた。

第二に、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程は、工房の子ども達の成長過程と重なることが分かった。その成長には、二つの段階がある。第一に、子ども達が遊びで絵画的更紗を生み出した。子ども達はTシャツやハンカチに更紗を描き、市場で絵画的更紗を観光客に販売した。子ども達は仲間集団カルピカを作り、更紗を作り、市場で売った。市場で更紗と交換された貨幣は、彼らが美術高校と芸術大学に進学する学資となった。第二の段階として、芸術大学生達が工房に参加した。芸術大学に進学した子ども達は、大学の友人達を工房に連れてきた。芸術大学には多様な地域出身の学生達が通っている。芸術大学生と職人達が実践を共にする過程で、お土産物だった絵画的更紗は、アートとして作品化された。他島出身の学生から学ぶ過程で異なる島の民族的モチーフも描かれるようになった。芸術大学生が参加する過程で、作品のアート化や、多民族のモチーフや、絵画的技法などが学ば

れた。その過程で、職人と芸術大学生の参加する芸術村タマンサリが生成された。芸術村タマンサリの変化は次の過程を辿る。子どもの遊び→仲間集団の生成→市場での交換→学校への進学→芸術大学生の工房→芸術タマンサリの生成。この過程は、子ども達の学習の過程でもある。子ども達が学習の軌道を辿る過程で、芸術村タマンサリは生成されたと考えることができる。

第三に、芸術村タマンサリにおいては、更紗づくりだけではなく、語るといふ実践が行われていることが明らかになった。例えば、芸術村タマンサリの長は、年代や用語を整理し、資料に基づき語った。例えば、用語は1960年代以前の伝統的更紗から、1970年代の伝統的絵画的更紗へ、さらに近代的絵画的更紗へという変化の過程が明確な定義づけをもって語られている。その過程で、子ども・観光客・芸術大学生・展覧会などの関係が語られた。芸術村タマンサリの長は、展覧会やメディアや学生などに対し、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程を語るといふ実践を行っている。その語るといふ実践により、更紗は展示に値する作品となる。芸術村タマンサリというアイデンティティもまた語る過程で醸成される。彼らは、芸術村タマンサリという実践共同体に参加の度合いを深める実践として語っていることがわかる。

第四に、芸術村タマンサリは、複数の実践共同体間の結節点として位置づけられていることが分かった。例えば、職人と芸術家共同体の結節点、多地域の結節点などの役割を果たしている。芸術村タマンサリの長は、それを「扉が開かれている」「生きている美術館」「展覧会のようなもの」という言葉で語る。例えば、隣の都市ソロから来た人は、まず芸術村タマンサリに参加し、そこから芸術家共同体に参加する。反対にジョクジャカルタからソロに行く人は、ソロの芸術村タマンサリのメンバーのもとを訪れる。展覧会の時には、このネットワークが生かされ、幾つもの都市で展覧会を開くことができる。芸術村タマンサリは、工房・芸術大学生・芸術家・出身地域に帰った芸術大学卒業生など多様な人々から構成されている。彼らは、複数の実践共同体の結節点となっていると考えることができる。

第五に、芸術村タマンサリは、実践共同体間の矛盾を解決する一部として

生成されたと捉えることができる。芸術村タマンサリの長は、この葛藤を「扉が閉ざされている」という言葉で語る。彼は二回「扉が閉ざされている」と語った。一度目は、子ども達が生成された仲間集団カルピカの「扉が閉ざされていた」と語った。絵画的更紗を作る子ども達は、最初に参加した子どもだけのグループを作った。彼らは更紗を観光客に売り、美術高校から芸術大学へ進学した。ここには、仲間集団カルピカとそれに参加できない人々の葛藤が存在している。子ども達が大学に進学すると、誰もが参加することのできるパグユバンというグループが生成された。パグユバンの生成により、扉は開けられた。

二回目に「扉が閉ざされている」と語られるのは、芸術家との関係についてである。芸術村タマンサリの長は芸術家はしばしば扉を閉ざすと語った。芸術家と職人の間には、矛盾が存在する。圧倒的価格差はその象徴である。職人の労賃は低く、一日数百円のこともある。しかし、芸術家は一枚の作品で数十万円から数百万円を得ることもある。有名な画家ならば、一枚で数十年の年収分を稼ぐことも可能である。職人と芸術家の作品には、お土産物と芸術、無名と記名、低価格と高価格という様々な差異が存在する。この矛盾を解決する一部として、職人達は芸術大学生達から、実践の生産物をアート化する方法を学んだ。作品にサインをし、展覧会を開き、メディアに語り、本から学び、観光客から学び、絵画的技法を学び、抽象絵画を学んだ。この学習を共にする人々が芸術村タマンサリを生成させた。その過程には、芸術家共同体の周辺参加者である芸大生達も参加していた。このように、実践共同体間の矛盾を解決する一部として学習が生成し、その学習を共にする人々の実践共同体が生成された。

その過程で職人と芸術家の矛盾が完全に解消するわけではない。しかし、職人と芸術家は二項対立的存在ではない。芸術村タマンサリの生成により、新しい第三の関係性が生じた。例えば、現在、絵画的更紗は三種類存在する。第一に、大量生産で数百円から買える更紗である。第二に、芸術家が作品として作った数万から数十万円する作品である。この二者の関係は、コピーと



オリジナル、工芸と芸術など様々な意味づけがなされている。芸術村タマンサリでは、第三の作品が制作されている。タマンサリの職人は、自分のスタイルを探し、作品にサインをし、展覧会を開き、カタログに作品のコンセプトを書く。この過程で、一万円近い価格で売れる作品を制作することができるようになった。インドネシアの平均月収は約五千元であり、一円で売れば、平均月収の二ヶ月分が得られる。タマンサリにおいては、第三の新しい実践と実践共同体が生成されたと考えることができる。

このように、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成を探る過程で、次の点が明らかになった。第一に、腰布用更紗から絵画的更紗へと変化する過程で、技術、題材、名称、購入者、実践の生産物の流通経路、実践共同体間の関係性などの変化が生じた。第二に、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程は、子ども達の学習の過程と重なることが分かった。子ども達の学習の軌道を辿ると、芸術村タマンサリの生成を見ることができる。第三に、芸術村タマンサリでは語るという行為が実践として行われていることが明らかになった。第四に、芸術村タマンサリは、複数の実践共同体間の結節点としての役割を果たしていることが明らかになった。第五に、芸術村タマンサリは、実践共同体間の矛盾と葛藤を解決する一部として生成されたと捉えることができる。本論文では、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成過程を、職人の語りから探った。次なる課題は、絵画的更紗と芸術村タマンサリの生成を芸術家の側から探ることである。

## 【注】

(注1) 現在、美術高校(SMSR)は、専門高校(SMK)という名称に改称された。専門高校は、職業高校と訳すこともできる。美術高校・工芸高校・音楽舞踊高校などが統合され、専門高校の名称に変更された。インドネシアでは現在も美術高校と呼ぶケースが多いため、ここでは美術高校と訳す。

(注2) 専門高校への改称に伴い、カリキュラムも変更された。4年制から3年制へ変更された。芸術家養成から、産業と開発のための人材養成へとコンセプトも転

換された。かつては絵画や更紗など、専攻を定め、4年間で熟達した専門家を養成することを目指していた。しかし、現在は、3年間で様々な分野を少しずつ学ぶ方向に転換された。美術高校とタマンサリの更紗工房の関係については田尻(2002)において焦点を当てた。

(注3)芸術大学 ISI ジョクジャカルタ校は、インドネシアにおいてはアスリィ(ASRI)という名称で親しまれている。何度か改称されたが、現在もアスリィと呼び習わすことが多い。アスリィとは、真実や本物を意味し、学生も市民もこの名称で呼ぶ。芸術大学生は、市民からアナアナ・アスリィ(アスリィの子ども達)と呼ばれている。芸術大学生達は、ジョクジャカルタという地域に埋め込まれた存在である。

## 【参考文献】

関本照夫 1999.7 「今日のインドネシア・バティック産業」、『染織α』99年7月号:pp.33-35.

関本照夫 1995a 「バティック産業の経済と文化」、『創文』368(1995.8):18-21.

関本照夫 1995b 「インドネシア近代のバティック産業の事例—文化の自画像の生成」、『総合的地域研究』10:38-42.

関本照夫・船曳建夫編 1994 『国民文化が生まれる時』リポート

田尻敦子 2002 「インドネシアの職業教育③ 学校と地域を紡ぐ学習ネットワーク」『技術教室』農山漁村文化協会

山下晋司著 1999 『バリ 観光人類学のレッスン』東京大学出版会

Lave, J&Wenger, E. 1991. Situated Learning. Legitimate peripheral participation. Cambridge Univ press. (佐伯胖訳『状況に埋め込まれた学習：正統的周辺参加論』産業図書)

・Lave, J. 1997. Learning, Apprenticeship, Social Practice. (This paper is originally prepared for a symposium in memory of Klaus Holzkamp, Berlin, January, 1996).



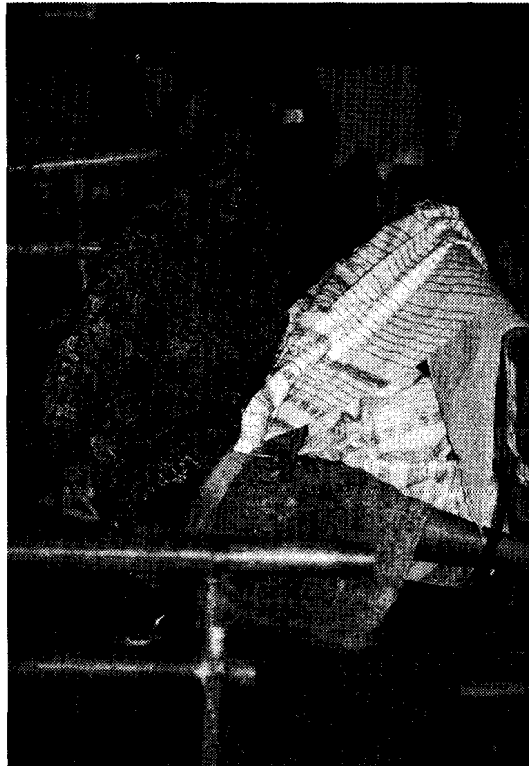
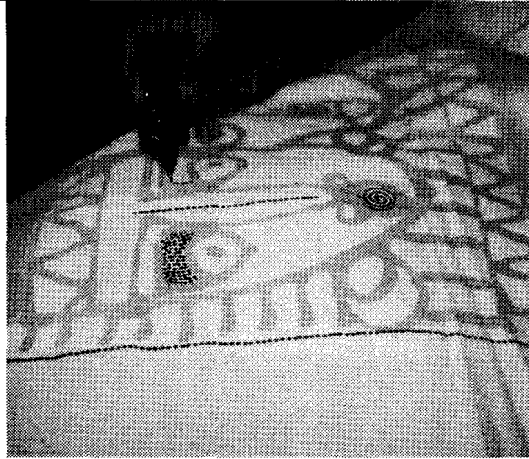
顔の描かれた絵画的更紗（ルキサン・パティック）。サインがされており、絵画のように木枠にはめて壁に展示する。このタイプの更紗は、大量に素早く作ることができるため、数百円から購入できる。展覧会に出品する題名のついた作品としての更紗と、このように大量に作る更紗では価格的な差がある。

製作中の絵画的更紗。チャンティと呼ばれる道具に溶かした蠟を入れ、模様を描く。チャンティで細い線を引く前に、筆で薄い蠟を塗るなど、新しい技法が用いられている。



絵画的更紗を販売している風景。正方形や長方形の木枠にはめて飾られている。様々な地域のモチーフが色鮮やかな色彩で描かれている。絵画的更紗と腰布用更紗では、用途が違うだけでなく、技法やデザインや購入者などが大きく異なる。

腰布用更紗を描いている老婆。タマンサリでは、絵画的更紗を描く若者が多くなり、腰布用更紗を描く人は少なくなった。腰布用の更紗は、茶や青の染料を用い、長さ2-3mである。白い布に蠟で細かい模様を描き、染色し、お湯に入れて蠟を溶かし、また蠟で模様を描く。この繰り返りで完成する。熟練した技と根気のいる作業である。





タマンサリの日常的風景。老人と若者達が道で会話をしている。

カリマンタン島から派遣され、更紗を学ぶ美術高校の生徒達。工房における更紗づくりは、数人で実践を共にする。工房の扉は外に開かれており、近所の人々が気軽に訪れる。小さな工房では、道具は共有されており、視線を交わすことができる。お互いの実践を目にし、そこから学ぶことができる。小さな工房はまさに実践を共有する場である。



芸術村タマンサリの長の工房。魚をモチーフにした更紗が干してある。海外での展覧会にも何度か出品している。作品の価格は約1万円である。家の軒先のスペースを工房として利用している。部屋ではなく、縁側のように外にあるため、職人や芸術家達が気軽に訪れて、共に製作をすることもある。

芸術村タマンサリの展覧会のカタログや、議事録や、観光客から送られた本などが床に並べられている。このような書かれた資料をもとに、芸術村タマンサリがいかにして生成されたのかという過程が語られた。日本の墨絵の本やピカソの画集もある。本を見て、墨絵やピカソからも学んだという。

