

インドネシアにおけるモダニズムの出現とその背景

ジム・スパンカット

(美術評論家)

東京で開催された「現代美術シンポジウム1994 アジア思潮のポテンシャル」¹⁾には、東南アジアにおけるモダンアートの歴史と展開を議題とする「歴史から現在へ」というテーマのセッションが含まれていた。このセッションの司会を務めた美術評論家、谷新氏はこのセッションについてこう説明をしている。「(このセッションのテーマは)東南アジア/東アジアの諸国がどのように西欧モダニズムを受容し、どのようなステップを踏んで今日に至っているか、ということである」²⁾

このセッションはモダンアートを考察するにあたって新しい地平を切り開いた。西欧における展開のコンテキスト以外のモダニズムの展開とその言説を巡る分析はあまり成されておらず、今後もほとんど成されることはないであろう。谷氏はおそらく、このことを十分に意識されておられたのだと思う。こういった状況に関連して、彼はまたこう書いている。「この点については、モダニズムを語るということ(は西欧のモダニズムを語ることに)ほかならず、また、そのコンテキストをはずしてはどのような討議も深まってはかないという前提に立っているということである」³⁾

とはいえ、谷氏は、西欧のコンテキストの外で展開するモダニズムというものの存在を信じている。この点では私も同意見であり、同じような見方をしている。なぜなら、社会的多元主義を確信した立場からすれば、モダニズムは多元主義の兆候にほかならないからである。言い換えれば、モダニズムという概念は絶対的なものではないということだ。むしろ反対に、この概念はいくつもの複数の真実を指し示す。モダニズムは数々の多様な現実の様相と相互に影響しあっているのだが、多元主義的な見方においては、こうした現実の一つの実証だけで済ませられるものではないということが明らかになってきている。したがって、モダニズムとは、ウィリアム・ジェイムスのような眼差しをもって見つめられることも可能なのである。彼はこう語っている。「世界は……いまだその統一性が完全には体験されえていない多元的なものである。……宇宙は、新たな体験によって量的な増長を続けている。新しい体験は、古い体験の集積の上に移植されるのであるが、この新しい体験が古い体験の集積により堅牢な形を与えることがしばしば起こる」⁴⁾

こうした見方に基づいて、「歴史から現在へ」のセッションに参加したフィリピンのアリス・G・ギリエルモ女史は以下のように述べている。「フィリピンのモダニズムは、ヨーロッパの場合と同様にアカデミーに対抗する動きとして興ったが、フィリピンのモダニズムの特殊

な性格は、近代化現象の一般的な様相が示す類似性をはるかに越えた重要な意味をもっている。私たちはここで、各々の国が特定の美術状況に対抗して近代運動を興し、自らの風土に最も適合しやすいヨーロッパのモダニズムの曲面を採用しつつ、最終的には独自の方法でヨーロッパにおける現象を応用し定着していったことを前提としながら、フィリピンにおけるモダニズムの定義づけを試みてみたい。当時、モダニズムは特殊な性格を備えたプロセスであり、アカデミックな定式のなかで行き場を失っていた美術の解放を推進しようとする、生きいきとした素朴な熱狂をもって受け入れられた。事実、この運動がフィリピンでたどった経過は、当時のこの国の物理的状況と独自の文化・伝統によって形成されたのである」⁵⁾

ギリエルモ女史の発言は、西欧的な展開のコンテキストの外側でどのようにモダニズムが論ぜられるべきかを強調するものである。モダニズムがフィリピンにおけるモダンアートの展開のかたちの基礎を築き上げたことは否定できないにせよ、この基礎自体が変更を余儀なくされ、しかもなんらかの地域的状況に添って解釈し直されているのである。そしてこのことは、常に議論の話題として容認しがたいものだと思われてきた。西欧的展開(ヨーロッパとアメリカ)の外側におけるモダンアートは、もっぱら「近代性」や「近代化」^{モダニティ}にのみ関連づけられるべきであり、西欧社会の間で展開した複合的思考方法としての「モダニズム」には直接的な関係をもたないものとされてきたのだった。

こうした見方は、近・現代インドネシア美術の研究に携わるアメリカの人類学者サラ・E・マレイの著作に見受けられる。「この新しいアートは近代^{モダン}的ではあるが、それは小文字の『m』で始まるべきモダンであって、大文字の『Modern』あるいは『Modernity』ではない。私はこういうことによって何を意味しようとしているのか? それは社会学的・歴史的な近代性^{モダニティ}と文化的なモダニズムとは区別されなければならないということだ。社会学的な用語としての『近代性』という言葉は、明らかに新しい社会形態を生み出すような特定の社会的・文化的条件に適用される。その一方で、『モダニズム』という言葉は、フランスの美術アカデミーや美術界のくだらない規則や基準と考えられたものに対する反発として、19世紀後半のヨーロッパ美術に始まる絵画という形をとった特定の運動のことを指す。西欧の著述家が『モダンアート』について書く際に大文字のMで始めるのは、彼らが常にこの意味での『モダニスト・アート(近代主義的芸術)』について言及しているからである」⁶⁾

最新の思潮の先端をゆく人々を含め、観察者の立場にある人々によって、しばしば述べられるこの特殊な観点は、比較的最近になって現われてきたものである。それは、「西欧的コンテクストの外側で展開してきたモダンアートは、なぜモダニズムの原則の範囲内では評価されがたい特性を示しているのだろうか」という質問に答えようとするものである。だが、この知的な見方は、西欧的コンテクストの外側で展開しているモダンアートを巡る長期に及ぶ混同を排除しようとしているに過ぎない。

一見、この種の見方は問題を解決するかに見える。だが、私が思うには、この観点は、相変わらずモダニズムを絶対的な概念として捉えているという点において正鵠を欠いている。つまり、モダニズムとは、他のいかなる概念との関連においても解釈されることなく、また他の概念と同化もされえない西欧文化の展開の一部であると信じられているからである。

今日でも支配的であると私は思うのだが、こういった信念を理解することは可能だ。前世紀の間、さまざまな意図や目的があったにせよ、「世界の」モダンアートを巡る議論はモダニズムの展開の一つのリアリティ（つまり西欧のリアリティ）を巡って成されてきたからである。西欧的展開の外側で起きてきたモダニズムやモダンアートの展開に関しては、情報もなければ、出版物もなく、理論も見方も確立されていない。モダニズムの展開については他のいかなる経路に関連する確固たる理論も存在していないのである。それゆえ、モダニズムやモダンアートがかくも絶対的なものと見なされるのであれば、真実を追求するためにたった一つの経路としか結びつかないことも道理にかなっているわけだ。これがモダニズムを語る言説なのである。こうした言説が（西欧的コンテクストの外側をも含めた）世界的なコンテクストにおけるモダニズムやモダンアートの展開に応用される場合には、自ずと混乱した特性が立ち現われてくる。

西欧的コンテクストの外側におけるモダニズムの展開に関する情報の欠如が、近代性ないしは近代化といった記号を、モダニズムの代用として構築させる原因となっている。こうしてサラ・E・マレイの解説に見られるような混同が起きてくるのである。こういった現象は、1960年代のインターナショナリズムにおいて明らかに見受けられるものだ。インターナショナリズムはハンス・ホフマンの「アートはインターナショナルになりつつある」という表明を受けて始まったのであるが、この発言は近代化のプロセスが世界中で同時期に起こったのだという信念に基づいており、モダンアートが社会

的多元主義の兆候を示していたことを考慮に入れていない。インターナショナリズムは、世界中のモダンアートに同一の展開が進展することを期待していたのだ。

1964年に刊行された書物のなかでハロルド・ローゼンバーグは、モダンアートはインターナショナルなアートであると語っている。それは「近代化に向かう世界的な流れ」とともに現われてきたという。ヨーロッパやアメリカ以外の国々でのモダンアートの展開に関しては、彼はこう書いている。「アフリカやラテン・アメリカなどのほとんどの発展途上国（そして今や大規模な国際展では、ほぼ常に出品されるようになった国々）では、モダニストの画家や彫刻家は地域の精油所や空港と同じ程度において世界のシステムとともに歩んでいる」。⁷⁾ ローゼンバーグは、さらにこういった見方を以下のような一文において強調している。「過剰にインターナショナリズムを語る考えは、美術における内容の問題と関わりをもっている。それは、かつて地域主義が置き去りにしてきたものだ」。⁸⁾

ローゼンバーグのような考え方が今日でもいまだに続いていることは否定できない。現代美術の言説では、彼によって呈示されたようなインターナショナル・アートの理解のされ方が今でも継続されているようだ。特にモダニティ/ポストモダニティという議論に基づいた理解の仕方は、ローゼンバーグやホフマンの受け止め方に見られるようなモダニズムの分析につながるものである。こうして現代美術をめぐる言説は、機械的に均質性を要求するようになる。

その結果、ヨーロッパやアメリカの展開の外側で形成された現代美術は基盤を失い、そして再び混同されてしまう。こういった種の現代美術は直接に議論されたり、モダニティ/ポストモダニティを巡る諸問題を通して分析されることが不可能になってしまうからだ。この展開におけるモダニズムの位置は、今まで議論されてこなかったために、明らかではない。こうした混同のただなかで、ヨーロッパやアメリカの展開の外側で形成された現代美術を巡る議論は、再び、地方性/国際性、他者性、伝統的枠組み、民族性、国家的アイデンティティを巡るジレンマにつながってしまうように見える。だが、これらの要素が問題に関わるものとは思われないのだ。現代美術における地方性/国際性/文化の民族的要素を、問題の中心と見なすことはできない。それぞれの位置づけが、影響をもたらした要因の位置に限定されてしまうからだ。その結果、（世界の）現代美術に関するどのような討論においても実体を巡って混乱が起きてしまう。こういった討論の多くは、またもや東/西とい

ったジレンマに陥り、紛糾を繰り返すことになる。実際、現代美術を巡る言説が東/西、地域性/国際性、伝統/近代といった二極対立のジレンマから自由になろうとすれば、それはそれで、また「西欧的な」考え方だと見なされてしまうのだ。

こうしたことから、西欧・主流・ヨーロッパ・アメリカといったコンテクストの外側で展開してきたモダニズムやモダンアートの分析は——シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」でなされたような分析——、現在の世界的な規模をもつ現代美術の展開を理解するにあたって非常に重要なのである。「歴史から現在へ」というセッションが意図していたのは、まさにこのことなのである。

西欧的コンテクストの外側で展開されてきたモダンアートの分析、今回はアジアにおける展開ということになるが、それは新しい観点を必要としている。社会的多元主義という信念は別としても、この分析は「西欧の影響」と「モダニズムの出現」とを識別するものでなければならないだろう。

アジア、特に植民地支配におかれた国々では、西欧の影響が意味するところはモダニズムの出現と同じではない。アジアにおける西欧の影響とは、決して近代化のプロセスとともに始まったわけではなく、モダニズムによって引き起こされた世界化あるいは国際化の結果生まれたとは言えない。アジアにおけるモダニズムの出現を、すべて西欧のモダニズムに帰することはできないのである。地域的な条件やそれぞれの現実もまた、モダニズムの出現を促す原動力となった。

シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」では私はインドネシアのモダンアートの展開について述べるよう求められたのであるが、そこで私はインドネシア美術の展開はすでに17世紀に西欧から受けた影響の痕跡を示していたと述べた。18世紀になると、同化吸収が行なわれつつあったという気配を感じさせる展開が見られる。シンポジウムに際して提出したテキストを引用しよう。「ジャワの古典期文化は、既に18世紀にハイ・アートという概念を受け入れていたという強い可能性がある。この文化は17世紀の初頭の植民地時代にジャワの封建領主とオランダの植民地政府が創造したものであり、インドネシアのほかの文化とは異なっている。結果として、それは西洋から多くの影響を受けた文化であり、何を芸術活動ととらえるかということもその影響の一つなのである。」⁹⁾

西欧の影響は同化のプロセスと混ざり合っており、もはや目に見える形で残されていないため、こういった事実はしばしば私たちの眼をすり抜けていってしまう。そしてこうした経緯から、たとえ、ジャ

ワ古典期文化が西欧の影響の同化の結果生まれたものであり、西欧文化のさまざまな要素を抱え込んでいようと、独自の起源をもつ文化と見なされたり、独自の文化であると信じられることが多い。だが、ジャワ古典期文化の特色を体現しているときれている王たちの儀式用の装束の多くが、ヨーロッパのデザイナーたちによってデザインされていたこともまた事実なのである。

ジャワ文化には、「美術」^{77イン・アート}を意味する「カグナン kagunan」という言葉がある。文化的な概念としては、この用語はまた「カグナン・アディルフン kagunan adiluhung」あるいは「ハイ・アート」として知られている。カグナンという言葉の定義は、ラテン語の「自由学芸」^{アルナス・リベラルーレス}あるいは、ギリシア語の「音楽の技術」として了解されているものに近い。ただし、感性と芸術の真実に関するプラトンの前提が適用されたわけではない。カグナンは道徳的意味における人の性格の高貴さに感受性の基礎を置いている。高級ジャワ語の辞書によるとカグナンの定義は以下になっている。1) 賢さ (cleverness), 2) 慈善活動 (beneficial activity), 3) スケッチやドローイング、彫刻、作曲、歌詞などの形で審美的な美を生み出す高貴さと結びついた、知性や感性を表わすこと。¹⁰⁾

カグナンという概念が「美術」^{77イン・アート}という概念の同化によって生まれたという印象を強めるもう一つの事実がある。それは、こういった概念が他の数多くのインドネシアの伝統文化には見あたらないことだ。インドネシアに存在する伝統の枠組みのなかに、視覚的感性に類するものはほとんど想定されていない。

インドネシア語の「スニルパ suni rupa (美術あるいは視覚芸術)」という言葉は、他には参照する言葉が存在しなかったためカグナンという言葉の解釈を考慮して形成された。この二つの言葉の基本的な意味はほとんど同じである。私はシンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」の際に、この点も以下のように指摘しておいた。「インドネシア語はマレー語を改変した近代の言語であり、1928年に国語になった。インドネシア語には、方言にはない用語が多数含まれている。スニルパもその一つであり、インドネシア語にしか見られない。この現象は、インドネシアの伝統文化には専門化された他とは異なった活動としての視覚芸術が、決して存在しなかったという事実と関連している。……この概念は『カグナン・アディルフン (語義どおりにはハイ・アート)』として知られる、古典的なジャワ文化の『芸術』という定義と関わる。」¹¹⁾

今まで述べてきたような事実は明らかに、第二次世界大戦期にインドネシアにモダニズムが登場するはるか以前から、西欧の影響

が存続していたことを示している。こうして「視覚芸術」やモダニズムが出現する以前の「絵画芸術」に関しては、「美術」という伝統ないしは枠組みのなかでの芸術的感性の問題に関する議論は西欧的にならざるをえず、地域的な伝統の枠組みにおける「アート」を巡る議論とはなりえない。この新しい伝統と地域に根ざした伝統とは、相交わることのない流儀でそれぞれが展開してきた。基本的な枠組みに違いがあるために、この二つは同じものとは考えることができない。そして二つを対比させることもできないのである。一方において有効な価値が、もう一つのものの有効な価値よりも高いレベルにあるとは言えないのだ。

こうした考え方をすれば、17、18世紀におけるハイ・アートという西欧の文化ないしは伝統が適用される過程に関して、いまだ分析されるべき多くのものが残されている。そしていかなる議論であれ、この適用の過程における影響の源として西欧に存在するさまざまな条件を考慮にいれなければならない。歴史的な研究は、ハイ・アートという伝統がヨーロッパでバロック様式が発展していった時期に世界中に伝播したことを示している。この様式は17世紀初頭に国際化し、イタリアからフランスへ、そしてベルギー、オランダ、スペイン、英国、さらにはアジアやアフリカ、ラテン・アメリカの植民地地域へと展開していく。

バロック様式はヨーロッパの宗教的価値から科学的知識の価値への移行を示しているのだが、国際化がこういった状況に根ざしていた可能性は大いにある。美術史家、H. W. ジャンソンはこう書いている。「(以上の事柄はすべて)バロック芸術が、単に宗教的、政治的、あるいは知的発展の帰結ではないことを意味する。それらとの相互関連は確かに存在しはしたのだが、いまだに私たちはそれを十分に解明するにはいたっていない。そこでさし当たって私たちは、バロック様式というものを、1600年から1750年までの時代をそれ以前の時代から区別する基本的な特色——つまり新たに強化されたカトリック信仰、絶対主義国家、そして科学の新しい役割など——の一つと考えることにしよう」。¹²⁾

インドネシアにおけるバロック様式の影響の分析においては、私たちは特に「北イタリアのリアリズム」の出現を注意して観察しなければならない。初めは、カラヴァッジョ(1573-1610)の絵画作品に現われるリアリズムである。バロック様式が国際化していった時期に展開していったのが、この表現傾向であった。そしてフランドルの画家ピーテル・パウ・ルーベンス(1577-1640)、オランダの画家レンブラント・ファン・レイン(1606-1669)らによって、さらにこの

傾向は押し進められていく。¹³⁾ 当時インドネシアに伝えられたのは、リアリズムに向かうこうした傾向であった。そしてインドネシアでは、それが機能すべく適応されながら展開していった。

「リアリズム」という表現の傾向には、日常生活の描写を好む趣が見受けられる。この意味で、絵画は、もはや限られた階級の人々が思い描く理想的な世界の記述ではなく、過酷な生活や不思議な出来事などの現実を記録する手段として機能するものとなった。実践的な形では、ドローイングや絵画の技術は資料作成のための道具となったのである。

インドネシアにおける絵画の定義は、現実を記録する必要から始まった。アジアの英国やポルトガル、オランダなどの植民地の地誌学的な素描、自然の情景の油彩画、現地人の生活様式を描写するためのドローイングなどである。油彩画がインドネシアに導入されたこの時期の美術の一例を挙げれば、インドネシアのオランダの植民地行政の中心であるバグヴィア堡塁の近くにある市場の活況を描いた、1656年のアンドリース・ベークマンの絵画がある。¹⁴⁾

1785年には、英国人の画家、トーマス・ダニエルとウィリアム・ダニエルが東南アジアに来て、資料的なスケッチをしたことが記録されている。これらのスケッチの多くは1785年から1810年にかけて描かれた。ウィリアム・ダニエルのスケッチには儀式用の装束をまとったジャワの貴人を描いたものがあり、1817年に刊行されたラッフルズ総督の著書『ジャワ誌』の挿絵として用いられた。¹⁵⁾

この二人の画家のスケッチは、ジャワの現地人の風貌を明快に伝えてくれるのであるが、「リアリズム」様式に取り組んでおり、そのスタイルには、ルーベンスやレンブラントが発展させた技法がうかがえる。二人とも現実の記録を目指していたらしく、理想的なものイメージにとらわれることはなかった。スケッチには科学的探求の精神、あるいは奇妙な現実直面した時の好奇心が表われている。

資料の不足を満たすために、何人かのオランダ人の画家もインドネシアを訪れた。そして彼らが油彩画の実践を普及させていったのである。19世紀には、特に風景画が発展した。これらの絵画は自然のうちに表われている理想的な美の表現を信条とする「自然主義」を示している。インドネシアの風景はヨーロッパの画家たちにとっては驚異だった。彼らはヨーロッパでは見出すことのできない自然の理想美を表現していると感じていたのである。インドネシアの大地と空の美しさは、彼らが探し求めていた風景画の

重要な要素、情感を司る器官を提供しているように思われていた。

1830年にはオランダの画家、A.A.J.パイエンが東インドネシアのテルナテ島の風景を《空のドラマ》として描いている。¹⁶⁾ この作品の空の美しさは、審美的解釈や画家の表現(ジョン・コンスタブルやウィリアム・ターナーといった自然主義的な画家たちに見られるような)を描き出すことによって生まれているのだが、それは実在する現実にしたがって描出されているのである。インドネシアの風景画において展開してきたのは、この現実の認識であった。

風景画は、インドネシアの植物相や動物相に世界の関心が集まるにつれて、ますます発展していった。1815年、時のオランダ王ウィレム1世は自然科学研究のために、科学者C.G.C.レインワルトをインドネシアに派遣する。1816年、レインワルトはボゴールの科学芸術協会の会長に任命された。ここには18世紀にラッフルズ総督が設立した植物園がある。研究記録を作成するために、レインワルトはベルギーの画家やA.A.J.パイエンをはじめとして、何人かの植物画家の協力を得た。そのなかにはA.J.ピクとJ.Th.ピクがいた。¹⁷⁾

この3人の画家はスケッチや油彩の技術を、インドネシアで関心をもっているごく僅かなグループに教えた。それは植物スケッチ、生活様式、伝統的な彫刻、現地人の肖像画、ヒンドゥ寺院の遺跡のスケッチ、油彩風景画といった多岐にわたる資料を得ようという意図があったためである。だが、レインワルトの協会にとって、優れた技術を備えた素描家や画家を探し出すのは簡単なことではなかった。

レインワルトによって集められた画家のなかに、ラデン・サレー・シャリフ・ブスタマン(1807-1880、以下ラデン・サレー)がいた。彼は現地人の画家であり、パイエンの弟子であった。そして後にインドネシアの植民地時代でも最も優れた画家となる。オランダの画家たちも含め、当時の画家たちを凌駕する才能も持っていたために、ジャワの貴族の家柄に生まれたこの画家は特別な厚遇をもって受け入れられた。彼は非常に才能に恵まれた画家と見なされていたのである。¹⁸⁾ このことは、19世紀の初めまでにはジャワの貴族たちの間で油彩画が広く知られ、評価されるようになっていたことを示している。

1829年、ラデン・サレーはオランダにおもむき、オランダ人画家コルネリス・クルスマンとアンドレアス・シェルフトから肖像画を学んだ。1839年、彼はヨーロッパ諸国を巡る旅へと出発する。そして1844年から45年にフランスに到着し、この芸術の展開の中心

地に6年間滞在した。ここでは「オランダの画家」として注目を集めたために、オーラス・ヴェルネ(1769-1857)をはじめとするロマン主義の画家たちと出会う機会に恵まれた。ヴェルネとともに彼は北アフリカのアルジェリアを訪れている。このフランス植民地の野生動物は、テオドール・ジェリコーやウージェーヌ・ドラクローをはじめとして、フランスのロマン主義の画家たちのインスピレーションの源となっていた。¹⁹⁾

1851年にオランダから戻り、ラデン・サレーはインドネシアの油彩画にいくつかの新しい展開を導入した。数多くの彼の風景画には、もはや自然主義の教義(完璧なる創造としての自然美への信念)へのこだわりは見られなかった。彼の風景画には劇的な要素が見られるようになり、荒々しくも神秘的な色合いを帯びるようになる。それは時には恐怖に近い感情を呼び起こすものとなった。油彩の暗い色彩は、自然が完璧な創造たりうるか否かを問いかけていくかのようである。

ラデン・サレーのこうした作品がロマン主義的なスタイルで描かれていることは疑いようがない。これらの劇的な作品には自由の精神が溢れている。神秘的な風景画を制作する一方で、彼はまた野生動物たちのいる狩りの情景や、獣同士の争い、人間と獣の闘いの場面なども描いている。

1857年に描かれた《ティポネゴロ王子の捕縛》には、自由の精神と抑圧に対する闘争への志向が表われている。ティポネゴロ王子は貴族に属する宗教的導師の一人であり、アルチペラゴのオランダ植民地政府に対する叛乱を指揮した人物である。この叛乱は5年もの間続き(1825年から30年まで)、オランダ植民地の支配者たちにとっては相当な負担を伴った。それゆえオランダ植民地政府にしてみれば、ティポネゴロ王子の捕縛は大事件だったのである。

ラデン・サレーのこの作品は、祖国で活動していたオランダ人画家、J.W.ピーネマンによる同一テーマの作品とは異なる例を提供してくれている。記録という目的が明らかなピーネマンの作品では、ティポネゴロ王子と彼の臣下たちは闘いが敗北した後に捕らえられるところが描かれている。一方、ラデン・サレーのロマン主義的な作品では、王子の捕縛は危機として描かれる。闘争の最後の瞬間に直面する自由を求める精神が、ダイナミックな情景によって描き出されているのである。この作品には、フランシスコ・ゴヤが1808年に描いた《1808年5月3日、プリンスベ・ピオの丘での銃殺》を思わせるものがある。

ラデン・サレーは後に、オランダ植民地時代の絵画の展開から生まれた、真に偉大な画家という評価を受けることになる。彼が生きている間は、オランダ人であろうと現地人であろうと、彼の名声に匹敵する画家は現われなかった。J.デ・ルース・ハークスマンの覚え書きによれば、ラデン・サレーは植民地時代の絵画の動きからは孤立した存在として描かれている。ヨーロッパで旅行する機会を得たこと、そしてそこで絵画芸術のさまざまな展開に立ち会ったことが、彼を、師であったA.A.J.パイエンを含めて他の画家たちとは異質な存在にしていたのだ。20)

彼の死から3年後の1883年には、他の同時代の画家たちの作品とラデン・サレーの絵画との違いは、アムステルダム王立美術館における「蘭領東インド絵画展」でさらに際だつたものとなる。風景画や記録資料としての作品、あるいは肖像画などを出品したA.A.J.パイエン、アブラハム・サリム、ヤン・ダニエル・ペイン、A.デ・グリス、H.N.ジープルフ、F.レブレト、A.J.ピク、W.M.ファン・デ・フェルデ、ラデン・ソモ、ラデン・マグ・ミナルジョらに混じって、ラデン・サレーの作品は19点が出品された。21)

ラデン・サレーの絵画スタイルが普及しなかったという事実は、インドネシアにおける絵画の展開とヨーロッパにおける展開の相違を示している。当時のインドネシア絵画がヨーロッパにその起源をもつことは確かなのだが、インドネシアで展開した絵画はヨーロッパとは異なった信条とスタイルをもっていた。事実、インドネシアで生活し制作したオランダの画家たちさえも、この地域的条件と無関係ではいられなかった。

ラデン・サレー以降も、パイエンの絵画のように空をドラマチックに描いた風景画は存続していった。これらの風景画が主流を成していたといっても差し支えないだろう。地域的な条件と結びついたこのスタイルは、20世紀初頭においてもまだ支配的な位置を占めていた。この時期、インドネシア人の画家が増えつつあったことが記録されている。それはおそらく、素描や油彩の教育が中等教育に導入されたことの結果であろう。

インドネシア美術の歴史には、20世紀初頭、3人の画家が登場する。ラデン・アブドゥラー・スリオ・スプロト(1878-1941)、ワキディ(1889-?)、マス・ピルンガティ(1865-1936)の3人である。彼らはオランダの植民地時代の画家としてよく引き合いに出される。絵画制作だけでなく、彼らはまたインドネシアの人々に絵画の技術や知識を伝えたことが記録されている。ワキディはインドネシアで最初の学校、西スマトラのカユ・タナム美術学校の創設者でもある。

この3人に関して、美術評論家であり美術史学者でもあるサネント・ユリマンはこう書いている。「アブドゥラー・スリオ・スプロト、マス・ピルンガティ、ワキディといった画家たちは、描こうとする自然環境を黙想するために、人混みを避けてメラピ山麓のタンクバン・ブラフ、プラブトゥハン・ラトゥ海岸、シアノック渓谷などの静かな場所に出かけていくことを好んでいた。明らかに彼らは、繊細な情趣を喜びをもって迎え入れてくれる友を自然環境のうちに見出していた。そこでは、視野に入る限りかなたまで始源の美と安らぎが広がっていたのである」。22)

こうした事実には、西欧美術の伝統に根ざしたものであるとはいえ、風景画が地域色を帯びたカグナンという概念の枠組みといかに結びついているかが示されている。風景画に生じた「自然主義」は、自然美の理想化と完全に一致しているわけではなかった。風景を超越するものに対する感覚を伝える美意識は、カグナンの枠組みを通して分析しうる詩的、叙情的感性と結びついている。現在にいたるまで、インドネシア美術におけるほとんどすべての活動の基盤を成す審美的枠組みを作り上げているのは、こういった感性なのである。

叙情性に向かうこうした傾向は、ラデン・バスキ・アブドゥラー(1914-1994、以下バスキ・アブドゥラー)の作品に明らかに見て取れる。彼は叙情性を美と官能性として捉えていた。彼の作品は、肖像画や絵のモデルとしての美しい女性、さらには伝説から生まれた女性的な美しさの描写に捧げられた。彼はまた気品を敬う画家としても知られている。このイメージを表現するために、彼は宮殿に住む上流階級の人々の生活を描いた。生涯を通じてバスキ・アブドゥラーはこうした環境のなかで制作し、インドネシアだけでなくシンガポールやタイ、フィリピンなどの貴族や富裕階級の人々、政府の要人などの生気に満ちた肖像画を描いた。

バスキ・アブドゥラーの絵画には、写実的な描写から生まれた再現的絵画の技法に向かう傾向が見受けられる。彼は正規の美術教育を通してこの高度な技術を修得した。オランダで素描と絵画の教育を受けた3人のインドネシア人画家の一人である。他の二人は、バルリ・サスマタ・ウィナタとリー・マン・フォンであった。

他の画家たちもまた、バスキ・アブドゥラーの絵画に見られるテクニックを採り入れた。正規の教育を受けていない数多くの画家たちが、彼のテクニックを発展させ成功を収めている。これらの画家たちのなかにトゥルプス、ドゥラー、アフアンディ、ショウ・ティック・フィーらがいる。彼らがどこでこうした技術を身につけたのかは定

かではないが(おそらくインドネシアで制作していたオランダの画家たちからであろうが)、彼らは再現的な手法で描くために必要な方法を明らかに知っていた。彼らとバルリ・サスミタ・ウィナタは、1950年からこうした技術と知識を数多くの画家たちに正式に伝授したことで知られている。

自然の現実的な姿を描写しようとしたヨーロッパの古典的絵画における再現的絵画技法とは異なり、インドネシアの再現的・写実的絵画は伝統芸術の一部として知られる工芸を思わせる職人的技芸へと発展していった。ここでもまた、当時の美術の展開とカダンという審美的枠組みとの結びつきを見ることができる。

植民地時代の最後の時期には、バスキ・アブドゥラーはインドネシア人画家たちのなかでも最もよく知られる画家となっていた。生涯の最後まで(彼は1994年、強盗に殺害された)、彼は上流階級の人々の間では有名な画家であった。1930年から40年にかけては、数々の展覧会を積極的に開催している。こうした地位を占める彼の絵画に対して、インドネシアのモダニズムの出現の発端となった対抗運動が生まれたのである。

バスキ・アブドゥラーや20世紀初頭に描かれていたような風景画に対する反発は、インドネシアのモダニズムの出現を促進した。この二つのタイプの絵画に見られる傾向は保守的、封建的であり、一般民衆の現実をなおざりにしていると思なされた。

スジョヨノ(1913-1986)のバスキ・アブドゥラー批判に、モダニズムの出現を見ることができる。1936年、スジョヨノは、絵の対象の優劣をつけることができるというバスキ・アブドゥラーの発言を批判した。ある特定の主題だけが高度に芸術的な価値をもっているために描かれる対象として使われるのだという、バスキ・アブドゥラーの見解に異議を唱えたのである。スジョヨノの考えによれば、バスキ・アブドゥラーが価値を認めているような主題は、真実とは何ら関係をもたないばかりか、むしろ単なる因習によって決められたものに過ぎない。スジョヨノはこう書いている。「絵画はこういった因習的な価値だけに結びつけられるものではない。古びた靴もハメク・ブウォノ7世も、チリワン川の岸辺もプロモ山の風景も、すべて同じ価値を有している。絵画に価値を与えるのは因習ではなく、画家の魂である」。²³⁾

スジョヨノの発言には、因習的な価値を拒絶する一人のモダニストの見解が明らかに表明されている。この画家はインドネシアのモダニズムの出現に重要な役割を果たした。彼の見方はインドネシアのモダンアートの展開に濃厚な影響を与えたのであるが、そ

こにはリアリズムに向かい、「誠実さ」を信じていたスジョヨノをうかがうことができる。

スジョヨノの考え方は、美術における美とは、必ずしも理想化や因習的な審美的基準、官能性、貴族の生活と結びつくものではないということが表明されている。美とは、因習が「美ではない」と決めつける類の現実のさまざまな側面から見出すことも可能なのだ。彼の見方にしたがえば、人生の暗い側面、粗野な生活、普通の人々ですら美を備えている。彼の見解を、リアリズムの画家、ギュスターヴ・クールベの1861年の宣言と比較することもできよう。以下の3つの点に共通性が見られる。1) 因習的な理想主義の拒絶。2) 実証主義の原理の採用。3) 政治的目標としての個人の解放に対する信念。

スジョヨノによって表明されたリアリズムに向かう傾向は、単に美を巡る見解に対する挑戦だと見なされるべきではない。彼が投げかけた挑戦は社会の現実に根ざしたものであった。そこには、植民地時代には、貴族やオランダ植民地政府の人々といった上層階級の人々の間でのみ、絵画制作が行なわれていたという事実に対する挑戦も含まれていたのである。さらに、インドネシアの風光明媚な風景画は、オランダ人が祖国に持ち帰る土産物として売買されていたということもあった。

こうした封建的な環境においては、リアリティや美のイメージはある種のヒエラルキーを形成する。このことに関して、サネント・ユリマンはこう書いている。「封建的共同体にとっては、社会的因習によって、貴族は御者や野菜売りよりも価値ある存在となる。封建主義は人間の間に垂直方向の距離を設定した。社会的な因習により、英雄的な出来事は市場で野菜を売買することよりも、はるかに価値があると見なされた。社会的な因習により、牛やライオンといった動物は山羊よりもはるかに高い価値を備えていると見なされた。それゆえインドネシアの人々は長い間、牛やライオンをシンボルとして用いてきたのだ。そしてそれゆえ、ラデン・サレーは日常的な事物ではなく、貴族や英雄的な出来事、ライオンや牛の争いを絵画の中心的要素として描写したのである」。²⁴⁾

スジョヨノはこうした現実や因習にまつわるヒエラルキーを拒絶した。再びサネント・ユリマンを引用しよう。「スジョヨノによれば、画家はただ自らの魂にのみ依拠しなければならない。絵画は魂の視覚化である。それゆえ、画家は『誠実』であろうとすれば、集団生活のあらゆる形態による束縛から自由でなければならない。つまり、彼らは自らの心にあることのすべて、彼らの魂を揺

さぶる事柄のすべてを、いかなる限定もない純粋で直截な方法によって表現することができるのである。彼らは因習的な基準、伝統、「道徳を信奉する人々のグループ」や、しかじかの一派から自由でなければならない。絵画に視覚化された画家の魂こそが、その絵に価値を与えるのである。こうして画家たちは本当の意味で何を描いてもよい自由を得ることができ、魂の高潔さを守る限りにおいて質の高い作品を生み出すことができるのだ。²⁵⁾

カグナンという審美的枠組みから考察するならば、スジョヨノとバスキ・アブドゥラーの見解の違いは道徳観にあると言えるだろう。それはカグナンという枠組みにおいては「ブディ・ルフル(智力)」ないしは性格の高貴さと呼ばれるものである。この道徳観における違いが、現実観における違いを生み出している。

だが、道徳と現実を巡るこの二人の画家の論争そのものうちには、何か相通じるものがある。それは美的感性としての叙情性に関わる見解である。スジョヨノによって考えられた魂や感情や表現の「質」は、叙情的・詩的感性と関連をもっていた。スジョヨノのある言葉のなかに叙情性についての言及が見られる。「たとえジャスミンを描いたものであれ、孤独を謳うものであれ、神の意志があなたの作品を偉大にされるように。そしてたとえ死を謳うものであれ、神の意志が作品を永遠たらしめんことを」。²⁶⁾

スジョヨノとバスキ・アブドゥラーの意見の対立に、インドネシアのモダニズムを巡る言説の誕生を見ることができる。当然のことながら、こうした言説がヨーロッパのそれとは異なるものであることは理解されねばならない。このモダニズム、そしてそれが拒絶する保守的な価値観もまた、地域的現実²⁷⁾に根ざした地域的な産物なのである。二つの美的態度の闘いがカグナン、あるいは美術の枠組みから生まれたということの兆候さうかがえる。私が思うには、この道徳観と結びついた美や表現の議論が、インドネシア美術の展開において芸術表現に関する言説の基盤を形成しているのである。

ここで私たちが認識しておかねばならないのは、このモダニズムを巡る言説が西対東といった二元論や、特に西欧の理論家たちによって今日まで想定されてきたような近代対伝統といったジレンマとは、全く結びついていないということである。美意識に関する信念の闘いは、西欧的なハイ・アートという枠組みによる美術的展開の筋道から外れていないことは確かだが、地域的な解釈(カグナンという枠組み)の結果、変化せざるを得なかったのである。

この闘いにおける西欧植民地社会は「*西欧文化*」になら関係

をもたず、より大きな共同体の生活様式に準ずる西洋人たちの地位から生じた関係をもっているに過ぎない。ジャワに固有の封建社会とともにあった入植者たちは、美術的展開において保守的な美意識を確立させた上層階級を形成した。

だが美意識を巡る信念の闘いは、一方に伝統、他方にモダニズムといった、二極分裂的なパターンとも違っていた。この言説において地域的伝統が占める位置は本質的に対立的なものではなく、同化のプロセスのなかでは統合的な影響を与えていたのである。これはインドネシアにおける西欧的なハイ・アートの伝統についても言えることである。ハイ・アートという伝統は完全な枠組みではないがために、一つの極と見なすことはできないであろう。

インドネシアにおけるモダニズムを巡る言説の背後には、東と西といった純粋な形は存在しない。この言説の基盤となっているハイ・アートという枠組みについても、カグナンという枠組みから切り離して考察することはできない。こうした言説の基礎となっている展開そのものが、さまざまな要素が混ざり合った混合体の様相を呈している。創造的活動について言えば、インドネシア人の画家たちだけでなくオランダ人の画家たちでさえも、地域的な条件から大きな影響を受けていたのである。こうした展開においては、土地固有の特性をたどるのは不可能に近い。現地人画家であったラデン・サレーの作品には、インドネシアで制作していたオランダ人画家(ピーテル・ファン・オールト、エルネスト・ハルドゥイン、フランス・レバルト、ヤン・ダニエル・ペイノンなど)の影響よりも、当時ヨーロッパで展開していた動きからの影響の方がより大きく反映されている。

したがって、インドネシア美術の展開に生じたモダニズムに関する言説が存在したことは否定できない。インドネシアのモダンアートは近代性や近代化と結びつくばかりでなく、モダニズムにも根ざしているのである。だが、私たちが今まで焦点を当ててきた西欧のモダニズムを巡る言説に見られる価値以外の、さまざまな価値観からインドネシアのモダニズムが生まれていることも留意しておかなければならない。

もちろん、モダニズムを巡る言説はインドネシアの近代性や近代化と切り離せない。この言説の登場は当時の社会的変化と無縁ではない。民族主義運動、第二次世界大戦中の日本による侵略、そしてオランダ支配に対する独立運動が、インドネシアに近代性と近代化を招いたのだった。

風景画という保守的な美的価値を批判するスジョヨノの言葉も

また、こうした民族主義的感情と切り離して考えることはできない。シンポジウム「アジア思潮のポテンシャル」の際の私の発言から引用しよう。「彼が風景画という主題に関して嫌悪したことは、風景画を描くことが、インドネシアの自然環境を美しいものと見ていたオランダ人の植民地社会の趣味——スジョヨノが皮肉で言うところの『美しき東インド』様式——におもねることと取られ得ることであった」。²⁷⁾

モダニズムの言説の一部を構成する、こうした社会的変化を反映した近代性や近代化には、モダニズムという論点とともに語られる場合、ある種の混同を生みがちな複雑な問題が含まれている。この近代性のコンテクストには、民族性、東対西のシレンマ、伝統対近代性というシレンマ、土地固有の特性と文化的根源(偉大な過去)への探求といった数々の論点が姿を現わしてくる。それぞれ個々の問題として考察されるべきこれらの論点がモダニズムの問題と混同される時、そこに混乱が生じてくるのだ。

モダニズムとの関連でいえば、近代性と近代化もまた、現実はなんらかの実体として存在するのではないということを示している。これらの多岐にわたる問題が、志向の枠組みの範囲内で議論しうる一つの実体として想定される時、誤解もまた生まれてくる。モダニズムを巡る言説によって結びついているモダニズム、近代性、近代化という言葉は、それぞれ別の範囲の指示事項をもっており、その各々が全く異なっている。

インドネシアにおける近代性は、民族意識の高まりや民族主義とともに始まった。それゆえ、私は先のシンポジウムでこのように述べたのだ。「インドネシアにおいては、近代性は、特にフランス革命とアメリカの民主主義の誕生から大きな影響を受けた。これらの出来事を受容することは、ナショナリズムの発展へとつながっていった。したがってスジョヨノが支持したような個人の自由、独立、向上する権利が、実は近代美術の展開に示されている人類の進歩という観念から遠く隔たっていることも、驚くには当たらない」。²⁸⁾

第二次世界大戦前夜に始まるインドネシアの民族主義の覚醒は、「大東亜共栄圏」という日本の軍事作戦に関連をもっていた。民族主義の問題を意識しつつあったインドネシアの知識人たちは、日本によって提唱されたこの東洋性という概念に、即座に魅惑された。1930年には、インドネシアの人々のアイデンティティを問う、文化的論争が起きたのである。この議論では、インドネシアの人々——西欧の人間によって抑圧される東洋の人々——の文化的背景が争点となった。東洋のアイデンティティに関する日本の

提言が、東対西というシレンマ——今日まで続いている議論——に火をつけたのだ。1942年、日本軍がオランダ軍を打ち破った時には、「大東亜共栄圏」のキャンペーンはさらに強力に響きわたった。この鳴り響く絶叫に最も責任があった組織は、啓民文化指導所だった。

モダニズムの登場とともにさまざまな変化をこうむりつつあった絵画は、即座に、全く異なった観点に基づく新しい見方を経験することになる。1943年、啓民文化指導所の主催で開催された展覧会の開会式で、この組織の所長を務めていたサヌシ・パネはこう語った。「インドネシアの画家たちは東洋的な基礎と様式を達成するために努力しております。多くの場合、西洋の強い影響を受けた環境のなかで、彼らがこの努力を続けていることは明らかであります。このことは、ヨーロッパの眼で習慣法を眺める伝統に精通した専門家や、ヨーロッパの言語の枠組みでインドネシア人を見るインドネシア語の専門家などを考えてみれば、よくわかります。インドネシアの画家たちは、こうした環境から東洋的・インドネシア的環境へと自らの位置を変える責任があります。本展には、この方向に向かう彼らの足どりが明らかに感じとれるのであります」。²⁹⁾

東洋性およびインドネシア的なものに関して、スジョヨノはこう書いている。「……現在のインドネシアの絵画は、いまだインドネシア的な特性や様式をもち合わせていない。我々自身の定まった形を通して魂に自らのことを直接語りかけるといふのであれば、今や我々は我々自身の特性を定式化する方法をもたねばならない。しかし、ラデン・サレー、アブドゥラー・スリオ・スプロト、ピレンガティの時代から今日の画家にいたるまで他者によって作られた型を追い続けているために、真の我々の自己を定式化することが妨げられているのだ……」。³⁰⁾

スジョヨノの言葉には、保守的な審美観との闘いとは異なる次元がうかがえる。それは「インドネシア性」という次元である。スジョヨノのこうした二つの観点——保守主義への対抗とインドネシア主義の擁護——は、実際のところ、全く異質な問題なのだ。前者はモダンアート(およびモダニズム)の美学と関係をもっており、後者はインドネシア文化(およびその近代性)の問題の一部である。それでも、彼が常に唱えていた「誠実さ」という原理を通じて、スジョヨノの見方では、これらの二つの問題が互いに結びついている。彼の目には、誠実さとはリアリズムに向かう傾向として捉えられている一方で、「我々自身の定まった形を通して魂に自らのことを直接語りかけるといふのであれば……」という考えにもあるように、イン

ドネシア性を呈示するための始源でもあった。

スジョヨノが擁護するリアリズムとインドネシア性に基いた誠実さには、道徳的な意味合いが含まれている。彼の見解によれば、スジョヨノは画家ないしは芸術家はモラリストであると信じていたようだ。画家は、たとえ神を敵に回すことになったとしても、「生き、貧困に直面し、真実を愛し、真実のために闘う勇気を持ち、謙虚でなければならない。だが、それと同時に神話上の鷲に似た鳥、ガルダのように尊大でなければならない」のである。³¹⁾

スジョヨノの見解に見られる道徳性は、当然のことながら、(美術の)社会化と関係している。別の文章のなかで、彼は以下のように語っている。「……重要だと考えられる要素がもう一つある。それを民衆という要素である。私は今の社会を嫌悪しているが、一般の人々、民衆に対しては愛情を感じる。……私が愛する人々、それは現実のなかの最も単純なことを理解することができる人々である。彼らはまた想像力というものも理解できるかもしれない。だが、もし彼らの妻子が飢えているならば、盗みにさえ走るような人々……」。³²⁾

スジョヨノのこうした見解には、連帯といった社会的な価値を含むインドネシア性を巡る言説の反映がうかがえる。1957年、インドネシア性がますます重要な問題となりつつあった時、批評家であり著述家でもあるトゥリスノ・スマルジョは、画家は国家のバロメーターであると述べている。スマルジョによれば、画家は「彼らを取り巻く社会の動きや予兆を捉え、それを写し出す。それゆえ日常生活において密接な関わりをもつ自然と人間のさまざまな問題もまた、彼らの芸術の一部となるのである」。³³⁾

スマルジョによれば、芸術家は、民衆の間に読みとれる時代の兆候を記録する。それをインドネシア性の描写を通して行なうのである。スマルジョの考えでは、芸術家は「……空や海、島、樹木、動物といった彼らを取り巻く自然のうちに不可思議なものを見出す。畑や工場で働く人々、あるいは金持ちの家のサロンでどこもなく立ち働いている人々、政治腐敗に巻き込まれている人々、あるいは闘っている人々。彼はこのような人類の同朋の動きを捉え、彼らの生み出したものを記録する。あばら屋かきちんとした建物か、クロンチョン(農村地帯の音楽)か交響曲か、湖か水たまりか、ベチャ(輪タク)か美術館か……」。³⁴⁾

スジョヨノやトゥリスノ・スマルジョに見られるようなインドネシア性を巡る言葉には、当時の状況、つまりインドネシアの悲しい一面が反映されている。長い間抑圧に苦しんだ社会、進歩と発展から

取り残され、戦争のためにさらにひどい貧困と無秩序へと追いやられてしまった人々。自らの文化を圧迫され、抑圧され、蹂躪された人々。自己認識も自分たちの過去に対する誇りももてない社会。

こうした絶望的な状況が、インドネシアにおけるモダニズムの出現を背景に、リアリズムに向かう動きを引き起こしたのである。モダニズムの出現がなんらかのインスピレーションの源となったかのようであった。上層階級の理想的、保守的な世界とは異なった現実性を提供する現実の姿だけでなく、厳しく辛く、悲しく、不正に満ちた現実の姿。リアリズムを、美的な要素をごくわずかしか含まない「道徳的リアリズム」へと変貌させたのは、こうした状況であった。そしてこれは、苦く暗い現実のさまざまな側面を徹底的に探り、それを表現することに向かう道徳的運動となった。だが、その道徳的基盤ゆえに、これはまた偏向したリアリズムとも言える。

絵画制作においては、「庶民」をテーマとする作品にこのリアリズムの反映が見られる。そこには素朴な人々の日常生活、貧困、生活のための闘い、激しく揺れ動く生存の様態が描き出されている。畏怖や覚醒、詩的、叙情的な感情が混じり合ったありのままの感情に基づいて、こうしたテーマが選ばれ、描かれた。絵画は畏怖と怒りとの間で揺れ動く感情を反映し、自ずと感情表出の激しいものとなった。だが、さまざまな要素の配置は、叙情的に感じられることが多い。

インドネシアに現われたモダニズムを巡る言説はこうしたものである。以前に述べたように、モダニズムを巡る言説は、今まで私たちが知っていたようなモダニズムの言説とは異なるものである。「アジア思潮のポテンシャル」でも発言したように、このモダニズムは、伝統を批判し、それと同時に進歩のために社会のなかに位置を確立しようとする傾向を示す、アヴァンギャルド精神に基づくものではない。むしろ反対に、インドネシアのモダニズムは道徳主義に根ざしており、事実、抑圧され軽蔑されてきた伝統や文化を含め、民衆を擁護する目的をもっていたのである。

モダニズムを巡る言説における道徳性は、カグナンという枠組みに帰することができる。それは、実際に、道徳的な側面を含んでいた。それだけでなく、美に対する感情と並んで畏怖の感情の衝撃、そして覚醒の感情もまた、カグナンという枠組みと結びつけることができる。絵画においては、モダニズムの信念はさまざまな感情および畏怖の感覚を外に向かつて発する表現として現われた。この傾向ですらもカグナンという枠組みに近いものだ。こ

うして私たちが今まで親しんできたモダニズムのうちに存在しているビジョンを含む表現からは、さらに遠ざかっていく。

インドネシアのモダニズムはカグナンという枠組みにおけるモダニズムである。そこには二つの重要な局面がある。それは道徳性と叙情性である。インドネシアにおけるモダンアートの展開とともに、この二つの局面は展開の手段となっていくように思われる。「アジア思潮のポテンシャル」では、私は、インドネシアのモダンアートにおける、ジョグジャ派とバンドゥン派によって始まった二つの流れを詳細に分析した。

ジョグジャ派は、スジョヨノの思想に見られる道徳性と誠実さを主張していた。道徳性への信念から、ジョグジャ派の傾向は、民衆や共同体をテーマとする方向をとった。その一方で、真実の源としての誠実さ、感情、情動に対する信仰は、感情表出の強い絵画を生み出した。

バンドゥン派は、叙情性という傾向を展開させたように思われる。実際には、この流れには、視覚的現実(これは西欧のモダニズムの影響を構成するものであるが)の観察に基づく形態要素を発展させようという目的があった。だが、この視覚的現実の展開が、叙情性の展開へと方向転換したのである。民衆というテーマやインドネシア性という問題は、ここではあまり主張されてはいない。

叙情性の展開に見られる別の系列として、装飾的絵画に傾く傾向が挙げられる。装飾的な様式は、それがインドネシア性を反映していると考えられたために、意識的に絵画芸術に導入された。伝統的工芸において現在も存続している多種多様な装飾の形態への参照が見受けられる。

インドネシアのモダニズムを完全に理解するためには、さらなる考察が必要であろう。その兆候や符号は、私たちが親しんできたモダニズムの概念のそれとは異なったものであり、考察を試みる際には多大な困難に遭遇する可能性をもたらすことだろう。展開のパターンを間近で見つめ、モダニズムを巡る言説を理解するためには、この「アジアのモダニズム」展において試みられているような、インドネシアにおけるパターンと他のアジア諸国のモダニズムの展開の比較が必要なのである。

インドネシアにおけるモダニズムを説明するにあたっては、現在国際的な規模で起きている(今現在私たちの全てが関わりをもっている)美術の展開を理解することが役立つであろう。国際的な現代美術の言説を理解するためにも、モダニティとポストモダニティを強調することの多い現代美術の言説のコンテキストと、この「別

のモダニズム」との関係を探る疑問に答えなければならない。これは興味深い問題を提出する。インドネシア美術の展開においては、近代美術と現代美術の境界すら定かではない。「現代」というレッテルを獲得したインドネシアの美術的展開の多くの根源は、今も道徳性のうちにある。もう一つの流れは思いがけないアート・ブームの出現と歩調を合わせつつ、叙情性を擁護する。この二つの方向は、モダンアートにおいて採用されたものと同じなのである。

最後に、私たちは疑問を投げかけざるをえない。近代から現代にかけて、アジアで実際に美術の展開があり得たのかどうか。おそらく美術の展開は存在したのだろう。だが、美術史の理論——連続性、影響関係、矛盾(「このあとに、ゆえにこのために」的な時間の前後関係と因果関係との混同)——は、おそらくアジアにおける美術の意味とその展開を理解するための適切な手段ではないであろう。(訳:藤原えりみ)

註

- 1) "Contemporary Art Symposium 1994: The Potential of Asian Thought" organized by the Japan Foundation ASEAN Culture Center, Tokyo, October 1994 (『現代美術シンポジウム1994 アジア思潮のポテンシャル』, 開催:1994年10月, 主催:国際交流基金アセアン文化センター).
- 2) "History: Steps Towards the Present", introduction to a discussion, Tani Arata. Collection of papers from *The Potential of Asian Thought* symposium, p.25 (『アジア思潮のポテンシャル』シンポジウム・テキスト, p.23).
- 3) Ibid.
- 4) *History of Philosophy*, William S. Sahakian. Barnes & Noble Book, New York, 1968. Chapter 15 "Pragmatism," p.69.
- 5) Paper by Alice G. Guillermo, "History and Current Situation of Modern Art in the Philippines. From the collection of papers from *The Potential of Asian Thought*, p.69 (アリス・G.ギリエルモ「フィリピン近代美術の流れと現状」, 『アジア思潮のポテンシャル』シンポジウム・テキスト所収, p.50).
- 6) Sarah E. Murray, "Introduction/Article," *Contemporary Indonesian Art*, exhibition catalog (Jakarta: Taman Ismail Marzuki, 1995). p.22.
- 7) Harold Rosenberg, "The Audience/International Art and the New Globalism," *The Anxious Object, Art Today and Its Audience* (New York: Collier Books, 1964), p.211.
- 8) Ibid.
- 9) Paper by Jim Supangkat, "Indonesian Contemporary Art, a Continuation". From the collection of papers from *The Potential of Asian Thought* symposium, p.63 (ジム・スバンカット「インドネシアの現代美術——ひとつの連続」, 『アジア思潮のポテンシャル』シンポジウム・テキスト所収, p.45).
- 10) Baoesastra Java (High Javanese Dictionary), Th. Pigeaud, W. J. S. Poerwardarminta (et.al). J. B. Wolter's Maatschappij, Groningen-Batavia, 1939.
- 11) Paper by Jim Supangkat from symposium collection, p.63 (前掲書, p.45).
- 12) *The History of Art*, H. W. Janson, Second Edition. Harry N. Abrams

- Inc. Publishers, New York, 1977. Chapter 6 "Baroque in Italy and Germany," p.483 (H. W. ジャンソン著・村田潔訳監修『改訂増補 美術の歴史』, 美術出版社, 1971年, 第3部第6章イタリアとドイツにおけるバロック, p.405; 村田潔・西田秀穂訳監修『新版 美術の歴史 2』, 美術出版社, 1990年, p.500).
- 13) Opcit Chapter 7 "The Baroque in Flanders, Holland and Spain," p.505 (前掲書, 第3部第7章フランドル, オランダ, スペインにおけるバロック, pp.421-433; pp.522-537).
- 14) *Het Land Onder de Regenboog*, Mochtar Lubis, A. W. Sijthoff Uitgevers Maatschappij bv. Alphen aan de Rijn, 1979, (Illustration) p.70.
- 15) *Viyages in Southeast Asia (1750-1930)*, Yu-Chee Chong, Catalog Yu-Chee Chong Fine Arts, p.4.
- 16) *Het Land Onder de Regenboog*, (Illustration) p.75.
- 17) *Verlaat Raport Indie*, J. De Loos Haaxman, Mouton & Co. Uitgevers, S'Gravenhage, 1968, Chapter 5 "De Commissie Reinwardt en Haar Tekenaars," p.22.
- 18) Opcit. p.54. Chapter 14 "Beynon en Raden Saleh."
- 19) Ibid. p.59
- 20) Opcit. p.67. Chapter 15 "Raden Saleh op Java."
- 21) Opcit. p.76. Chapter 15 "De Tentoonstelling van 1883".
- 22) *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pangantar*, Sanento Yuliman, Jakarta Art Council, 1976. Chapter 2 "Masa Pertama, 1900-1940", p.7.
- 23) *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* (Collected Writings), S. Soedjojono, Indonesia Sekarang, Jogjakarta, 1946, "Basuki Abdullah dan Kesenian Meloekis," p.16. (ハメック・ブウォノ7世はジョグジャカルタの王。チリワン川はジャカルタ中心部を流れる汚れて悪臭を放つ川。プロモ山は美しい景観都涼しい気候で人々を惹きつける場所)。
- 24) *Berberapa Masalah dalam Kritik Seni Lukis di Indonesia*, Sanento Yuliman, thesis for the Section of Fine Art, Department of Planning and Fine Art, Bandung Institute of Thechnology, 1968. Chapter 6 "Modernism," p.130.
- 25) Ibid. p.131.
- 26) *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* "Kesenian, Seniman dan Masyarakat," p.74.
- 27) Peper by Jim Supangkat from symposium collection, p.54 (ジム・スバンカット「インドネシアの現代美術——ひとつの連続」『アジア思潮のポテンシャル』シンポジウム・テキスト所収, p.39).
- 28) Peper by Jim Supangkat from symposium collection, p.54 (前掲書, p.39).
- 29) *Seni Roepa Siap Berkembang*, Soera Asia, May 22, 2603.
- 30) *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, "Seni Loekis di Indonesia, Sekarang dan Yang Akan Datang," pp.12-13.
- 31) *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, "Kesenian, Seniman dan Masyarakat," P. 74.
- 32) *Soedjojono tentang Soedjojono*, Mimbar Indonesia, August 19, 1950.
- 33) *The Position of Our Art*, Almanak Seni 1957. Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN), Jakarta, 1956.
- 34) Ibid. p.136.

The Emergence of Indonesian Modernism and its Background

Jim Supangkat
Art Critic

During the symposium "The Potential of Asian Thought,"¹ presented in Tokyo, there was a session with the theme "History: Steps Toward the Present." During this session, the problem of the history and the development of modern art in Southeast Asia was discussed. While moderating this session, the critic Tani Arata explained, "... this is an examination of the kinds of Western modernism assimilated by various Southeast and East Asian countries."²

This session opened up new horizons in the thinking on modern art. Analysis of the development and discourse of modernism outside of the context of the developments in the West is not usual, and, in fact, almost never occurs. Tani Arata, I am sure, was well aware of this. In relation to this matter he wrote: "To speak of modernism is to speak according to Western standards, and this theme implies that no discussion can proceed outside of this context. This is a difficulty of art related to occidentalism as opposed to orientalism."³

However, Tani Arata believed that there is modernism outside of the context of the West. I agree with him and with similar views, because in my opinion, on the basis of pluralist convictions, modernism is a symptom of pluralism. In other words, modernism is not an absolute concept. To the contrary, it is a concept that shows some plural truths. It turns out that modernism interacts with many various realities which in the view of pluralists do not stand upon one substantiation alone. Therefore, modernism can be seen through the eyes of William James: "The world is ... a pluralism of which the unity is not fully experienced as yet ... The universe continually grows in quantity by new experiences that graft themselves upon older mass; but these very new experiences often help the mass to a more consolidated form."⁴

On the basis of this platform, Alice G. Guillermo of the Philippines, who was making a presentation during the session with the theme "History: Steps Toward the Present," brought forth that, "Modernism in the Philippines followed the same pattern of a reaction to the establishment, yet the specific character of modernism in the Philippines far outweighs in importance the similarities it has with the general aspect of the modernist phenomenon. Thus, we are here primarily concerned with defining what modernism is in the Philippine context, since each country gave rise to its own modernism in reaction to specific artistic conditions, adapted these aspects of European modernism that it found most congenial to its soil, and finally pursued its own ways of appropriating and indigenizing a European phenomenon. Modernism, then, was not a neutral process, welcomed with a fresh and unproblematic enthusiasm as a liberating impulse to an art floundering in academic formulas. Indeed, the course it took in the Philippines was shaped by the material conditions obtaining in the country and over determined by Philippine culture

and tradition".⁵

Guillermo's statement emphasized how modernism can be discussed outside of the context of the developments in the West. Although it cannot be denied that modernism constituted the basis for the patterns of development taken on by modern art in the Philippines, but this basis itself underwent changes and was reinterpreted in line with any number of local conditions. And this is what has been considered untenable as a topic of discussion all of this time. Modern art outside of the developments of the West (Europe and America) was assumed to be related only to "modernity" or "modernization" and not directly touching on "modernism" as a complex way of thinking developing only among the societies of the West.

This kind of view can be seen in the writings of Sarah E. Murray, an American anthropologist who is now doing a study of modern/contemporary Indonesian art. Murray writes of Indonesian modern art: "This new art was modern with a small 'm,' but not 'Modern' or 'Modernist'. What do I mean by that? I mean a distinction between sociological and historical modernity and cultural Modernism. Modernity, as a sociological term, refers to a particular set of social and cultural conditions that lead to a distinctly new form of society. Modernism refers to a particular movement that, in terms of painting, originated in European art of the late 19th century as a reaction against what was perceived as stultifying rules and standards of the French Art academies and art world. When western writers write about Modern Art with a capital 'M,' they are usually referring to Modernist Art."⁶

This particular view, which is often set forth by other observers as well, including those on the cutting edge of most recent thought, has emerged relatively recently. This view is meant to answer this question: Why does modern art which has developed outside of the context of the West exhibit peculiarities which are difficult to evaluate within the principles of modernism. This intellectual view attempts to eliminate the long-term confusion about the modern art that is developing outside of the context of the West.

At a glance, this kind of view seems to solve the problem. However, in my opinion, this view is not accurate because it continues to perceive modernism as an absolute concept — modernism is believed to be a part of the development of the culture of the West, which cannot be interpreted or assimilated in relation to any other concept.

This belief, which I believe to dominate to this day, is understandable. For the last century, the discussion of the modern art of the "world" has for all intents and purposes revolved around a single reality of development (the reality of the West). There is no information, publication, theory or view about the development of modernism/modern art outside of the developments of the West; no firm theories related

to any other channel of development. Because of this, it makes sense that if modernism and modern art are then seen as absolute, having links with only one channel for seeking the truth. This is the discourse of modernism. When this discourse is applied to the analysis of modernism and/or the development of modern art within the context of the world (including outside of the context of the West), confusing peculiarities automatically emerge.

The lack of information about the development of modernism outside of the context of the West causes the signs of modernity, or modernization to be construed as substitutes for modernism. Thus emerges confusion of the sort set out in Sarah E. Murray's explanation. This phenomenon can be seen clearly in the internationalism of the 1960s — which followed the declaration by Hans Hoffman that, "Art has become international." This statement was made on the basis of the belief that the process of modernization was occurring simultaneously worldwide, without any consideration of the possibility that modern art was exhibiting the symptoms of pluralism. Thus internationalism expected to see the same developments occurring in modern art around the world.

In a book published in 1964, Harold Rosenberg set forth modern art as international art, which emerged along with the "global drive for modernization." Concerning the development of modern art outside of Europe and America, Rosenberg wrote: "A modernist painter and sculptor in the most backward country of Africa or Latin America (and in the large international exhibitions such countries are now almost invariably represented) is synchronized with a world system to the same extent as the local oil refinery or airport"⁷ Rosenberg emphasized this view in the following sentence: "The notion of an excessive internationalism has to do with the problem of content in art once localism has been left behind."⁸

The kind of view set out by Rosenberg is undeniably still developing today. Within the discourse of contemporary art the understanding of international art, more or less, continues to carry the kind of understanding set forth by Rosenberg. The discourse of contemporary art, in particular, the one based on discussions of modernity/post-modernity, is linked to the analysis of modernism as can be found in the perceptions of Rosenberg and Hoffman. Thus the discourse of contemporary art automatically requires uniformity in that development.

The result is that contemporary art outside of the development of Europe and America loses its basis and confuses once again because this contemporary art cannot be immediately discussed or analyzed through the problematics of modernity/post-modernity. The position of modernism within this development is not clear because this has never been discussed. In the midst of this confusion, the discussion of contemporary art outside of the European-American developments again

appears linked to the dilemma of local/international — otherness, traditional frameworks, ethnicity, national identity — which in my opinion is not relevant. The local/traditional/ethnic elements of culture, within the development of contemporary art, cannot be viewed as a "pole" because their position is limited to that of a factor that brings about influence. As a result, there is a confusion of substance in any debate of (world) contemporary art. A number of these debates have become embroiled anew in the East/West dilemma. When, in fact, the contemporary art discourse has the purpose of freeing itself from the bipolar dilemma of East/West, local/international, traditional/modern, it is, in turn, viewed as a "Western" concept.

Because of this, in my opinion, analyzing the development of modernism/modern art outside of the context of the West/mainstream/Euro-American — as was done in the symposium "The Potential of Asian Thought" — is very important for understanding the development of contemporary art worldwide at this time. This, I think, is what was meant by the session called "History: Step Toward the Present" held during that symposium.

Analysis of the development of modern art outside of the context of the West — in this discussion the developments in Asia — requires a new point of view in my opinion. Besides the conviction of pluralism, this analysis must also differentiate between the discussion of "Western influence" and "the emergence of modernism."

In Asia, in particular the formally colonized countries, meaning of Western influence is not identical with the emergence of modernism. The influence of the West in Asia in no way started with the process of modernization within the modern era, and cannot be said to be the result of globalization/internationalization of modernism. When modernism emerged in Asia this was not entirely due to the modernism of Europe. Local conditions and realities also motivated the emergence of modernism.

In the symposium "The Potential of Asian Thought," at which I was asked to put forth as discussion of the development of modern art in Indonesia, I said that the development of art in Indonesia was showing signs of Western influence in the seventeenth century. In the eighteenth century, there were seen developments indicative of signs of assimilation. In the paper I presented at that time, I stated: "There are strong possibilities that Javanese classical culture already adapted High Art conception in the eighteenth century. This culture is different from other Indonesian traditional cultures since it was created by Javanese feudal families and the Dutch colonial government in colonial times at the beginning of the seventeenth century. Consequently, it was a culture with many Western influences, amongst which were its identification in

what is conceived of as art activities.”⁹

This reality often escapes our attention because the influence of the West has become mixed into the process of assimilation, and thus is no longer visible. Because this resulted in emerging, the Javanese classic culture is often viewed as — and believed to be — the original culture. Even though it cannot be denied that this culture is a result of assimilation and thus carries elements of the culture of the West. It is a reality that a large number of the ceremonial garments worn by the kings of Java — which are now viewed as part of the specific quality of the classic culture of Java — were designed by European designers.

Within the Javanese culture exists the term *kagunan* which means none other than “fine arts.” Within cultural concepts, this term is also known as “*kagunan adiluhung*” or “High Art.” The definition of *kagunan* indicates a similarity to the understanding of *artes liberales* and *mousike techne* even though Plato’s premises concerning the sensibility and truths of art are not adapted. The definition of *kagunan* set out the nobility of character (in the moral sense) as the basis of sensibility. In the Dictionary of High Javanese, *kagunan* is defined as: (1) cleverness (2) beneficial activity (3) the pouring out of intelligence/sensibility related to nobility of character which produces the esthetic/beauty as in a sketch or a drawing or a sculpture, musical composition and lyrics for songs.¹⁰

Another thing that strengthens the impression that the concept of *kagunan* was the result of the assimilation of the concept “fine arts” is the fact that this kind of concept does not exist among the hundreds of other traditional cultures to be found in Indonesia. Within the framework of the traditions existing in Indonesia, visual sensibility was almost never specifically conceived of.

The formulation of the term “*seni rupa*” (fine arts/visual arts) in the Indonesian language was done in consideration of the understanding of *kagunan* because there certainly was no other reference existing. The basic meaning of the two terms is almost identical. I also pointed this out at the symposium “The Potential of Asian Thought” in the statement: “The Indonesian language is a modern language adapted from Malay and became a national language in 1928. There are many terms in Indonesian which do not exist in any dialect. *Seni rupa* is among those new terms, and only exists in Indonesian. This phenomenon is related to the reality that visual art, as a specialized, distinct activity, never existed in any Indonesian traditional culture. The concept concerns the definition of the ‘arts’ in classical Javanese culture, known as *kagunan adiluhung* (which literally means : ‘high art’).”¹¹

All of the above realities clearly indicate that the influence of the West existed long before modernism emerged in Indonesia around the time of World War II. Thus, within the dis-

ussion of the issue of “visual art” and also “the art of painting” before modernism emerged, it cannot be denied that the discussion of the issue of artistic sensibilities within the tradition/framework of “fine arts” is Western and not “art” within the framework of local tradition. This new tradition and the local tradition developed in a parallel manner. Because there existed a difference in their basis framework, the two cannot be considered the same thing and cannot be contrasted — the value of validity in one cannot be said to be of a higher level than the value of validity of the other.

In light of this, a great deal must still be analyzed in relation to the process of adaptation of the Western culture/tradition of High Art in the seventeenth and the eighteenth centuries. And any discussion must include consideration of the conditions existing in the West as the source of influence within this adaptation process. Historical notes indicate that the tradition of High Art was spreading worldwide at the time the Baroque style was developing in Europe. This style experienced internationalization at the beginning of the seventeenth century — from Italy to France, Belgium, Holland, Spain, Britain and then on to the colonial regions in Asia, Africa and Latin America.

There is a great possibility that this internationalization was rooted in the condition in which the Baroque style exhibited a shift in the religious values of Europe to the values of scientific knowledge. Historian H. W. Janson wrote: “Baroque art is not simply the result of religious, political, or intellectual developments. Interconnections surely existed, of course, but we do not yet understand them very well. Until we do, let us think of the Baroque style as one among other basic features — the newly fortified Catholic faith, the absolute state, and a new role of science — that distinguish the period 1600-1750 from what have gone before.”¹²

Within the analysis of that influence in Indonesia, we must specifically observe the emergence of “North Italian Realism,” which in the beginning was exhibited in the paintings of Caravaggio (1573-1610). It was this tendency that was developing at the time the Baroque style was undergoing internationalization. This was particularly true after the developments introduced by Flemish painter Pieter Paul Rubens (1577-1640) and the Dutch painter Rembrandt van Rijn (1606-1669).¹³ This tendency toward realism is what was then carried to Indonesia where it developed in line with adaptation to function.

This tendency toward “realism” exhibited a trend toward the depiction of scenes from daily life. In this sense, painting was no longer linked to the depiction of the ideal world of the elite, but functioned as a toll to record reality — the hard way of life and mysterious actualities. In their practical forms, the arts of drawing and painting became tools of

documentation.

The definition of painting in Indonesia began with the emergence of a need to document — topographical drawings, paintings of natural scenes and drawings depicting the way of life of the natives — in the British, Portuguese and Dutch colonial regions of Asia. One example of the art of the period when painting first made its entrance into Indonesia is a painting of the activities in the market near the Batavia fort — the center of the Dutch colonial administration in Indonesia — which was painted by Andries Beeckman in 1656.¹⁴

In 1785 it was recorded that the British painters Thomas Daniell and William Daniell sailed to Southeast Asia and made documentary sketches. A number of those sketches were made between 1785 and 1810. One of the sketches by William Daniell, which depicts a Javanese noble in ceremonial dress, illustrates Governor General Raffles book *The History of Java*, which was published in 1817.¹⁵

The sketches of these two artists, which provide a clear portrait of the indigenous peoples of Java, tended to embrace the style of "realism." Their style of sketching exhibited the techniques which were developed by Rubens and Rembrandt. Both of these British painters appeared to be oriented toward a recording of reality and not tied to the images of the ideal. Their sketches exhibit a sense of scientific exploration, or a sense of curiosity in the face of strange realities.

Several Dutch artists also came to Indonesia with the intention of fulfilling the need for documentation. They spread the practice of painting. In the nineteenth century, the painting of landscapes in particular developed. These paintings exhibit a kind of "naturalism" which had its roots in a belief in an ideal beauty which presented nature. The scenes in Indonesia surprised the painters because they felt they represented the ideal beauty of nature — something which could not be found in Europe. The beauty of the earth and sky of Indonesia seemed to provide the main element of landscape art these artists had been seeking: the chief organ of sentiment.

In 1830, the Dutch painter A.A.J. Payen painted the natural scenery of Ternate Island in eastern Indonesia, which exhibited the *Drama of the Sky*.¹⁶ The beauty of the sky depicted in this painting resulted from the processing of esthetic aspects or the expression of the artist (as can be seen in the naturalist paintings of John Constable and William Turner), but were painted in accordance to the existing reality. The awareness of this reality is what developed the landscape genre of painting in Indonesia.

The development of landscape painting continued with the emergence of increased attention to the world of the flora and fauna of Indonesia. In 1815, a scientist, C.G.C. Reinwardt was sent to Indonesia by Dutch King Willem I to research the natural sciences. In 1816, Reinwardt was appointed the direc-

tor of the Institute of Science and Arts, which was located in the city of Bogor — the site of the Botanical Garden established by Governor General Raffles in the eighteenth century. In order to document this research, Reinardt brought in A.A.J. Payen, a Belgian painter, and several sketchers of plant life, among them A.J. Bik and J. Th. Bik.¹⁷

These three artists taught the arts of sketching and painting to a few interested parties in Indonesia with the intention of achieving a wide variety of documentation — sketches of plants, of ways of life, traditional structures, portraits of natives, sketches of the remnants of Hindu temples, and paintings of natural landscapes. However, it was not easy for Reinwardt's institution to find masterful sketchers and painters.

Among the painters gathered by Reinwardt was Raden Saleh Syarief Bustaman (1807-1880), an indigenous painter and student of Payen, who was to become the best painter of the colonial period in Indonesia. Because his abilities stood out so far above those of the other painters — including the Dutch artists — this painter of Javanese noble descent got special treatment. He was considered a highly talented artist.¹⁸ This indicates that by the beginning of the nineteenth century, painting had been known and appreciated among the Javanese nobility.

In 1829, Raden Saleh left for Holland and studied portrait painting from the Dutch painters Cornelius Kruseman and Andreas Schelfhout. In 1839, he began traveling to a number of countries in Europe and in 1844/1845 he went to France and stayed in this center of development for six years. As a noted "Dutch painter," he had the chance to mingle with the Romantic painters of France, among them Horace Vernet (1769-1857). With Vernet, he visited Algiers, in North Africa. The wildlife in this French colony had long been a source of inspiration for the Romantic painters of France, among them Théodore Géricault and Eugène Delacroix.¹⁹

When he returned from Holland in 1851, Raden Saleh introduced several new developments into the art of painting in Indonesia. A number of his landscapes no longer adhered to the tenets of naturalism (the belief in the beauty of nature as the perfect creation). The drama apparent in the landscapes of Raden Saleh carried with it a wild, mysterious quality, which was frightening at times. The dark colours of the paintings asked whether, indeed, nature was the perfect creation.

It cannot be denied that these paintings of Raden Saleh were being done in the Romantic style. These dramatic paintings exhibited the spirit of freedom. Besides producing landscapes full of mystery, Raden Saleh also painted hunting scenes with wild beast, and battles between man and beast, as well as fights between the wild animals themselves.

The painting *The Capture of Prince Diponegoro* done in 1857 displays the painter's bias toward the spirit of freedom

and the struggle against suppression. Prince Diponegoro was one of the ulemas belonging to the nobility who rose up against the Dutch colonial administration of the archipelago. This rebellion resulted in a five-year war (1825-1830) which was extremely costly to the Dutch colonialists. Because of that, the capture of Prince Diponegoro was a major event in the eyes of the Dutch colonial administration.

The painting by Raden Saleh provided a version other than that painted by the Dutch artist J. W. Pieneman, who worked in Holland. In Pieneman's painting — which was clearly meant for documentation purposes — Prince Diponegoro and his followers were depicted as surrendering after defeat at war. Whereas, in Raden Saleh's Romantic version, the capture of Prince Diponegoro was depicted as a crisis. The dynamic situation depicted in this painting set forth the spirit of freedom which was faced with the last moments of struggle. This painting is reminiscent of *The Third of May* (1808) painted by Francisco de Goya.

Raden Saleh was later to be recognized as the only truly great painter to emerge from the development of painting during the Dutch colonial period. During his lifetime, there was no other painter — Dutch or native — who could come even close to his reputation. In notes recorded by J. De Loos Haaxman, Raden Saleh was described as being isolated in the midst of the painting activities occurring in the Dutch colonial period. The opportunity to travel in Europe and to meet up with the developments in the art of painting there had made him different from the other painters. Even from his teacher A.A.J. Payen.²⁰

The difference in the paintings of Raden Saleh as compared to the works of the other painters of the time became particularly apparent in 1883 — three years after his death — during the exhibition "Dutch East Indies Painting Exhibition" at the Rijksmuseum in Amsterdam. In this exhibition 19 works by Raden Saleh were displayed along the works of other painters — A.A. J. Payen, Abraham Salm, Jan Daniel Beynon, A. de Gris, H.N. Sieburgh, F. Lebret, A.J. Bik, W.M. van de Velde, Raden Somo, and Raden Magkoe Mihardjo — who in general offered natural landscapes, documentation and portraits.²¹

The fact that the style of Raden Saleh did not spread widely indicates a difference in the development of painting in Indonesia and the developments occurring in Europe. Although it cannot be questioned that the painting of Indonesia of that time had its roots in Europe, the kind of painting coming forth exhibited a different kind of belief and thus a different style. In fact, even the Dutch painters living and working in Indonesia could not extract themselves from these local conditions.

In the period of Raden Saleh and afterwards, landscape

art — which exhibited dramatization of the sky as in the paintings of Payen — continued. These landscape paintings can be said to constitute the main trend. This style, which was linked to local conditions, continued to hold sway into the first part of the twentieth century. During this period, it is recorded that more and more indigenous Indonesian painters were emerging — maybe because the teaching of drawing and painting had been introduced into middle schools.

In Indonesia's history of art, three painters emerged at the beginning of the twentieth century. They were Raden Abdulah Surio Subroto (1878-1941), Wakidi (1889-?) and Mas Pirngadi (1865-1936). These three are often cited as Indonesian art figures of the Dutch colonial period. Besides painting, they are also recorded as having passed on knowledge and painting skills to other indigenous Indonesians. Wakidi was a figure at Indonesia first school, the Academy at Kayu Tanam in West Sumatra.

Concerning these three painters, the critic/art historian Sanento Yuliman wrote, "Painters like Abdullah Surio Subroto, Mas Pirngadi and Wakidi used their time to go to quiet places like Tangkuban Perahu at the foot of Merapi mountain, along the Pelabuhan Ratu coast, or to Sianok Gorge, far from the crowds, in order to meditate upon the natural environment they intended to paint. Apparently, these painters found a friend who greeted their finest feelings with joy in the natural environment that stretched as far as the eye could see in its original beauty and peacefulness."²²

The above facts indicate how the art of painting of landscapes, although it originated in the tradition of the art of the West, was linked into the framework of *kagunan* which carried with it local colour. The "naturalism" occurring in this painting of natural landscapes was not entirely in line with the idealization of the beauty of nature. The beauty of nature in these paintings was the result of the careful recording of reality. The esthetic that carried a sense of the transcendental behind it was related to poetic and lyrical sensibility. This tendency allowed for the pouring forth of lyrical and poetic feeling — which can be analyzed through the framework of *kagunan* — which constitutes an esthetic framework that provides the basis for almost all of the developments occurring in the art of Indonesia, even up to now.

This tendency toward lyricism can be seen clearly in the works of the painter Raden Basuki Abdullah (1914-1994), who saw lyricism as beauty and sensuality. The works of this painter were depictions of beautiful women in portraits and as models, as well as female beauty as reflected in legend. This painter was also known as a worshiper of nobleness. In order to express this image, he painted the way of life of the elite inhabiting palaces. All of his life Basuki Abdullah mingled with this kind of environment and spiritedly painted the portraits of the

nobles, the wealthy and the important people in the government. He did this not only in Indonesia, but also in Singapore, Thailand and the Philippines.

Basuki Abdullah's paintings exhibit a tendency toward the development of representative painting techniques that result in realistic depictions. The painter came by this high level of skill through formal education. Basuki Abdullah was one of three Indonesian painters who studied drawing and painting in Holland. The other two painters were Barli Sasmita Winata and Lee Man Fong.

The techniques exhibited in the paintings of Basuki Abdullah were then embraced by other painters. Even without formal education, a number of other painters were successful in developing this technique of painting. Among those painters were Trubus, Dullah, Affandi and Siauw Tik Hwie. Although it is not certain where they gained these skills (possibly from Dutch painters living and working in Indonesia), these painters clearly knew the methods necessary to painting in a representational manner. These painters — and also Barli Sasmita Winata — were known to have passed on this skill and knowledge to many other painters in an informal manner from 1950.

Unlike the representative painting techniques of classic European painting, (which were linked to attempts to depict the realities of nature) the art of representative and realistic painting in Indonesia developed into a kind of craftsmanship — reminiscent of the tradition of handicrafting which was known as a part of traditional art. This skill once again exhibited the connection that the development of art of that time had with the esthetic framework of *kagunan*.

During the last years of the colonial period, Basuki Abdullah was the best known of the indigenous Indonesian painters. Up to the end of his life (he was killed by robbers in 1994), Basuki Abdullah was one of the better known painters, particularly in the elite circles. From 1930 to 1940 he was recorded as having been very active in presenting exhibitions. It was his paintings, which, it turns out, gave rise to the reactions that initiated the emergence of modernism in Indonesia.

Reactions to Basuki Abdullah and to the kind of landscape painting being done at the beginning of the twentieth century encouraged the emergence of modernism in Indonesia. The tendencies exhibited in those two kinds of paintings were considered conservative, feudalistic and to have ignored the reality of the populace.

The emergence of modernism could be seen when Soedjojono (1913-1986) began criticizing the paintings of Basuki Abdullah. In 1939, Soedjojono criticized Basuki Abdullah who had expressed the concern that he could run out of subjects for painting. Soedjojono disapproved of Basuki Abdullah's view that only certain subjects had high level artistic value,

and were thus appropriate for use as subjects in painting. In Soedjojono's opinion, the subjects that Basuki Abdullah thought were of value, had not roots in the truth, but rather only in convention. Soedjojono wrote: "Painting is not only related to the conventional values of that sort. A pair of old shoes and Hamengku Buwono VII, and the banks of the Ciliwung river and the scenery of Bromo Mountains are all the same. What gives value to the painting is not convention, but the soul of the painter."²³

Soedjojono's statement cannot be denied to have exhibited the views of a modernist out to reject conservative values. This painter did, indeed, play an important role in the emergence of modernism in Indonesia. His views, which heavily influenced the development of Indonesian modern art, exhibited the fact that he was turning toward realism and believed in "honesty."

Soedjojono's views clearly exhibited the belief that the beauty in art was not necessarily related to idealization, conventional esthetic measurements, sensuality and the lives of the nobility. Beauty could also be found in the realities that convention defined as "not beautiful." The dark side of life, the way of life of the rough, common people also contained beauty in Soedjojono's view — compare his view with Gustave Courbet's (Realism) manifest (1861) which could be seen as regarding three points: (1) Rejecting the conservative idealism; (2) Adapting principles of positivism; (3) Believe in the liberation of the individual as a political goal.

The tendency toward realism set forth by Soedjojono indeed should not be viewed as only a challenge to the views on beauty. The challenge he threw out had its roots in social realities, among which was the fact that during the colonial period, painting was practiced only among the elite circles — among the nobility and the Dutch colonial administration officials. Besides that, the paintings depicting the beautiful scenery of Indonesia were bought and sold in the elite circles as souvenirs for the Dutch to take home to their country.

In this kind of feudalistic environment, reality and the image of beauty formed a kind of hierarchy. In relation to this, Sanento Yuliman wrote: "To the feudal community, a nobleman held more value than a carriage driver or a vegetable seller — due to social conventions: feudalism established a vertical distance between human beings. Heroic events were considered to be of more value than the buying and selling of vegetables in the marketplace due to social conventions. And animals such as bulls and lions were viewed as having a higher value than goats because of social conventions: the Indonesian people have long used the bull and lion as symbols. Thus, Raden Saleh depicted nobility heroic events and battles between lions and bulls as the central elements of his painting, rather than day-to-day objects."²⁴

Soedjojono rejected this hierarchy of reality and conven-

tion. In relation to this, Sanento Yuliman wrote: "Painters, according to Soedjojono, must only resort to their own souls: Painting is the visualization of the soul. Because of that, painters must be free of the ties introduced by all forms of collectivity, so that they are 'true,' that is that they are capable of setting forth everything in their hearts, everything that stirs in their souls, in a pure, straightforward manner without any limitations. Painters must be free of conventional standards, from tradition, '*groep moraliserende mensen*' and this party and that party. The soul of a painter visible in a painting is what gives value to that painting. In this way painters could truly paint anything and bring forth works of quality as long as they guarded the quality of the soul."²⁵

If seen from within the esthetic framework of *kagunan*, the differences between the views of Soedjojono and Basuki Abdullah are to be found in the moral perceptions, which within the *kagunan* framework are called "*budi luhur*," or nobility of character. This difference in perception gave rise to differences in perception of reality.

However, within the midst of the debate between these two artists about morality and reality, there remained some similarities in their perceptions and views, those being related to lyricism as the sensibility of art. The "quality" of the soul/feeling/expression conceived of by Soedjojono continued to have a connection with the lyrical, poetic sensibility. Lyricism emerges in one of Soedjojono's statements: "May it be the will of God that your art be great even though it tells of the jasmine, may your art be great even though you sing of solitude, may your art be eternal even though you sing of death."²⁶

The conflict between the opinions of Soedjojono and Basuki Abdullah exhibits clearly the emergence of the discourse of modernism in Indonesia. Of course, it must be understood that this discourse of modernism was different than that of the modernism of Europe. This modernism, as well as the conservative values which it rejected, were local products rooted in local realities. There are even signs that this conflict between esthetic stances were rooted in the framework of *kagunan*, or fine art. In my opinion, this is the basis for the discourse on artistic expression within the development of Indonesian art: the discussion of beauty/expression linked to moral precepts.

What we must note immediately is that this discourse of modernism is not linked in any way to the East/West dichotomy, nor to the dilemma of modern/traditional as we have assumed up to now — in particular the theorists of the West. It cannot be denied that the conflict over convictions on esthetics existed within the channel of the development of art within the framework of High Art (West), which had experienced changes as a result of local interpretations (the framework of *kagunan*).

The involvement of the Western colonial society in this conflict between concepts was not related to the "culture of the West," but was rather a result of the position of these Westerners within the way of life of the larger community. These colonists, along with the indigenous feudal society of Java, constituted an elite group which within the development of art could be said to have established conservative esthetics.

The conflict between these convictions about esthetics did not follow a bipolar pattern either: the traditional pole on one side and the modern pole on the other side. The position of local tradition within this discourse was not polar in nature, but was a unifying influence within a process of assimilation. This was also true of the tradition of High Art (West), which also cannot be seen as a pole because it is not a complete framework.

There is no longer a pure delineation between the East and the West behind the discourse of modernism in Indonesia. The framework of High Art, which forms the basis for this discourse cannot be considered separately from the framework of *kagunan*. The developments which provide the basis for this discourse themselves exhibit signs of being a mixture. Within their creative efforts, the Dutch painters as well as the indigenous painters were very influenced by local conditions. It is almost impossible to trace a line of indigeneness within this development. The works of Raden Saleh, an indigenous painter, turned out to reflect more influence from the developments occurring in Europe, rather than from the Dutch painters who worked in Indonesia (among them being Pieter van Oort, Ernest Hardouin, Frans Lebert and Jan Daniel Beynon).

Thus, it cannot be denied that there has been a discourse on modernism occurring within the development of Indonesian art. Because of this, modern art in Indonesia is linked not only to modernity and modernization, but also has its roots in modernism. However, it must be noted that this modernism had its roots in values other than those occurring in the discourse on modernism of the West, upon which we have focused up to now.

Of course, this discourse of modernism cannot be considered separately from modernity and modernization in Indonesia. The emergence of this discourse cannot be isolated from the social changes occurring at the time. The nationalist movement, the invasion by Japan during World War II, and the struggle for independence against the Dutch colonial forces formed the basis for the emergence of modernity and modernization in Indonesia.

Soedjojono's statements that criticize the conservative esthetic values of landscapes cannot be viewed separately from the sentiments of nationalism. During my presentation at the symposium "The Potential of Asian Thought," I put forth that: "What he disliked about the theme of landscapes was

that painting them could be interpreted as serving the tastes of the Dutch Colonial Society who saw the natural environment of Indonesia as beautiful — cynical, he called the style *Mooi Indie* (the Beautiful Indies).²⁷

The modernity and modernization reflected in these social changes, and which constitute a part of the discourse of modernism, contain complex problems which when mixed with the issue of modernism frequently give rise to confusion. Within this context of modernity, a number of issues emerge: national identity, nationalism, nationality, the East/West dilemma, the traditional/modernity dilemma, indigenosity and the search for cultural roots (the Great Past). When these issues, which should be considered separately, become mixed up with the issue of modernism, confusion occurs.

In relationship to modernism, modernity and modernization indicate once again that reality does not stand as one substance. Misinterpretation occurs when these diverse issues are assumed to be one substance, which can be discussed within one framework of thought. The modernism, modernity and modernization linked up within the discourse of modernism continue to have separate circles of reference, which are different from one another.

Modernity in Indonesia emerged along with the awareness of nationality and nationalism. Because of that, during my presentation at the symposium "The Potential of Asian Thought," I put forth that: "In Indonesia, modernity was shadowed more by the French Revolution and the birth of democracy in America. The perception of these events led to the development of nationalism. Therefore, it should not seem strange that the kind of individual freedom, independence and the right to advancement that Soedjojono advocated was a far cry from the progress among mankind reflected in the development of modern art."²⁸

The awareness of nationality which emerged in Indonesia in the run-up to World War II was related to the Japanese campaign about the emergence of "Greater East Asia." The Indonesian intellectuals who were raising the issue of nationality were immediately attracted to the concept of easternness being offered by Japan. In the 1930s a cultural polemic occurred based on the questioning of the identity of the Indonesian populace. Within this debate, the background of the culture of the people of Indonesia — a people of the East suppressed by a people of the West — was made an issue. Japan's proposal about the identity of the East immediately ignited the East/West dilemma — a debate which continues to this day. When the Japanese toppled the Dutch powers in Indonesia in 1942, the Emergence of Greater East Asia campaign echoed even more strongly. The body most responsible for this resounding outcry was the "Keimin Bunka Shidosho."

Painting, which was undergoing changes (with the emer-

gence of modernism) immediately experienced a new type of observation based on a totally different point of view. In 1943, at the opening of an exhibition presented by Keimin Bunka Shidosho, Sanusi Pane, the chairman of that institution, said, "Our painters are trying to achieve an Eastern basis and style. In general it is very clear that they are doing so within an environment heavily influenced by the West. This can be seen in a comparison, for example, of the thinking of Indonesian experts of tradition, who view customary law through the glasses of European experts, or experts in the Indonesian language who view Indonesian through the framework of European languages. The responsibility of Indonesian painters is to move themselves entirely out of this environment into an environment of the East and Indonesia. Their steps in this direction are clearly seen in this presentation."²⁹

In relation to this Easternness and Indonesianness, Soedjojono wrote, "... our painting here has no Indonesian character or style as yet. Actually we must have a way to formulate our own character — if we relate ourselves directly to our souls through the formulation of ourselves. But because we continue to follow patterns set out from others as we have done since the times of Raden Saleh, Abdullah Surio Subroto and Pirngadi, up to the contemporary painters of today, we will continue to be hindered from formulating our true selves ..."³⁰

Soedjojono's statement exhibits a different dimension within his conflict with the existing conservative esthetic values. This was the dimension of "Indonesianness." These two aspects of Soedjojono's views — opposition to conservatism and the advocating of Indonesianism — are, in fact, two very different issues. The one is connected with the esthetics of modern art (and modernism) and the other is a part of the issue of Indonesian culture (and modernity). Although, within Soedjojono's view, these two things can still be related to each other through the principle of "honesty" which he was always advocating. In Soedjojono's eyes, honesty, on the one side, could be seen as a tendency toward realism. On the other hand, honesty was also a source for the presentation of Indonesianness through the idea that, "... if we relate ourselves directly to our souls through the formulation of ourselves."

This honesty, based on the realism of Soedjojono, and also on the Indonesianness he advocated, have a moral connotation. Within his views, Soedjojono appeared to believe that artists/painters were moralists. According to Soedjojono, painters must "be courageous enough to live, to face poverty, to love the truth, to struggle for the truth, even though they make enemies of the gods themselves, they must continue to be modest, but must also be as arrogant as a *garuda* (mythical eagle-like bird)."³¹

The morality to be found within Soedjojono's views is, of course, related to socialization. In his other writings he sug-

gests that, "... there is one factor which I also consider major. That is the factor of the populace. Even though I hate the society we have now, I love the populace, the people. ... My people are a people who can understand only the simplest of realities. Their reality is the reality of rice. They might also understand imagination, but if their wives and children are hunger, they will resort to theft ..."³²

Soedjojono's views reflect the discourse of Indonesian-ness which contained societal values such as solidarity. In 1957, when this Indonesianness was becoming an increasingly important issue, the critic/author Trisno Sumardjo expressed the view that the painter was the barometer of the nation. Sumardjo believed that the painters, "capture and process the movements and the signs of the society around them, so that the problems of nature and man, which have become like close relatives to them in their daily lives, also become a part of their art itself."³³

According to Sumardjo, artists were the recorders of the signs of the times among the public, which could depict Indonesianness. In Sumardjo's opinion, an artist, "... sees the strange within the nature around them, the sky, the sea, the land, the trees and the animals; he captures the movements of his human compatriots: they who work in the fields and in the factories, or those who botch things up in the salons of the rich, those involved in corruption, or those struggling; he records their results: a hut or a building, *keroncong* (grassroots music) or a symphony a lake or a puddle, drawings on a *becak* (pedicab) or in a museum ..."³⁴

This discourse of Indonesianness, as can be seen in the views of Soedjojono and Trisno Sumardjo, reflects the situation of that time: Indonesia with a sad face. A society which had suffered suppression for so long, a people lacking progress and development, who had been plunged into even greater poverty and disorder due to the war. A people whose culture was under pressure, suppressed and dishonored. A society which had no sense of itself or pride in what it was.

This depressed situation caused a tendency toward realism in the background of the emergence of modernism in Indonesia, as if it were some sort of source of inspiration: a reality that not only offered a different actuality from that of the ideal, elite and conservative world, but a reality that was hard, bitter, sorrowful, and full of injustice. It was this condition that made the resulting realism a "moralistic realism," which held only a small element of esthetics. This realism was a moral movement which tended to delve into the bitter, dark realities and to express them. A realism that, because of its moral basis, was a biased realism.

In the practice of painting, this realism was reflected in the "People" themes — depictions of daily life, poverty, the struggle for life, the seething and the survival of a simple people. These themes were selected and painted on the basis

of raw emotion; a mixture of a feeling of awe, a feeling of awakening, and a feeling of the poetic and lyrical. The paintings produced reflected the movement of these emotions — between the feelings of awe and anger — which made them expressive in nature. However, the placement of elements often appeared lyrical.

This is the discourse of modernism which emerged in Indonesian art. As I have said before, this discourse of modernism is different from the discourse of modernism which we have known all along. This modernism, as I said during the symposium "The Potential of Asian Thought," is not based in the spirit of the avant-garde — showing a tendency to criticize tradition and the establishment within society for the sake of progress. This modernism, to the contrary, had its roots in moralism, and, in fact, had the purpose of defending the people, including their traditions and cultures, which were under pressure and despised.

This morality within the discourse of modernism can be returned to the framework of *kagunan* which, indeed, contained moral aspects. Besides this, the impact of the feeling of awe, and the feeling of awakening, as well as the feeling of beauty, can also be linked to the framework of *kagunan*. Within painting, the conviction of modernism appeared as an expression and pouring out of feelings and this sense of awe. Even this tendency is closer to that of the framework of *kagunan*, thus being far removed from the expression which contains a vision such as exists within the modernism we have become familiar with.

The modernism within this framework of *kagunan* is the modernism of Indonesia. Two important aspects are seen within this modernism, those being morality and lyricism. With the development of modern art in Indonesia, these two aspects can be seen to have become channels of development. In the symposium "The Potential of Asian Thought," I analyzed in detail the two tendencies in Indonesian modern art, those being the trends set by the Yogya School and the Bandung School.

The Yogya School emphasized the morality and honesty aspects as found in the thinking of Soedjojono. Because of the faith in morality, the tendencies apparent in the Yogya School were those of the themes of the people and the community, while the belief in honesty/feelings/emotion as a source of truth gave rise to expressive paintings. Indonesian-ness and society constituted important issues within this tendency.

The Bandung School appeared to develop along the lines of lyricism. Actually this tendency had the purpose of developing the factor of form which had its roots in the observation of visual reality (which constitutes influence by the modernism of the West). However, as it turns out, the development of this visual reality turned in the direction of the development

of lyricism. The theme of the people and the issue of Indonesianness were not emphasized in this tendency.

Another channel apparent in the development of lyricism was the tendency toward decorative painting. The decorative style was consciously brought into the art of painting because it was considered to reflect Indonesianness — in reference to the large variety of decorations existing in traditional handicrafts.

It will take a great deal of further observation in order to fully understand the modernism of Indonesia. Its symptoms and signs are different from the symptoms and signs of the accepted concept of modernism we have become familiar with, thus bringing forth the possibility that we will encounter major difficulties in our attempts at this observation. In order to look closely at the pattern of development and to understand the discourse, comparisons between this pattern and the development of modernism in the other countries of Asia, as is being done in this "Asian Modernism exhibition," will be necessary.

The clarification of this modernism will be of use in understanding the developments in art occurring internationally at this time — in which we are all involved. In order to understand the international contemporary art discourse, we still need to answer the question as to its relationship to this "other modernism" within the context of the discourse of contemporary art which frequently emphasizes the discussion of modernity and post-modernity. This presents an interesting problem. Within the development of Indonesian art, for example, the borders between modern and contemporary art are not clear. A number of the developments in art in Indonesia, which have earned the label "contemporary," continue to have roots in morality. Another segment continue the advocating of lyricism — in line with the emergence of the unexpected art boom. These two directions are the same directions taken in the modern art.

In the end, we are forced to ask: Whether there actually is development in art, in the modern era, in this era, in Asia. Maybe there is, but the theory of the history of art — which emphasizes observation of continuity, influences, and contradictions (post hoc, ergo propter hoc) — may not be the correct tool for understanding the meaning and development of art in Asia.

Notes

1. "Contemporary Art Symposium 1994: The Potential of Asian Thought," organized by the Japan Foundation at the ASEAN Culture Center, Tokyo, October 1994.
2. "History: Steps Towards the Present," introduction to a discussion, Tani Arata. Collection of papers from the *The Potential of Asian Thought* symposium. p. 25.
3. Ibid.
4. *History of Philosophy*, William S. Sahakian. Barnes & Noble Book, New York, 1968. Chapter 15 "Pragmatism," p. 69.
5. Paper by Alice G. Guillermo, "The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines." From the collection of papers from *The Potential of Asian Thought*, p. 69.
6. Exhibition Catalog, *Contemporary Indonesian Art*, Taman Ismail Marzuki, Jakarta, 1995. "Introduction/Article," p. 22.
7. *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*, Harold Rosenberg, Collier Books, New York, 1964. Chapter 4, "The Audience/International Art and the New Globalism," p. 211.
8. Ibid.
9. Paper by Jim Supangkat, "Indonesian Contemporary Art, a Continuation." From the collection of papers from *The Potential of Asian Thought* symposium, p. 63.
10. *Baoesastra Java (High Javanese Dictionary)*, Th. Pigeaud, W.J.S. Poerwardarminta (et. al). J.B. Wolter's Uitgevers Maatschappij, Gorningen-Batavia, 1939.
11. Paper by Jim Supangkat from symposium collection, p. 63.
12. *The History of Art*, H.W. Janson. Second Edition. Harry N. Abrams Inc. Publishers. New York, 1977. Chapter 6 "the Baroque in Italy and Germany," p. 483.
13. Opcit. Chapter 7 "The Baroque in Flanders Holland and Spain." p. 505.
14. *Het Land Onder de Regenboog*, Mochtar Lubis. A.W. Sijthoff Uitgevers Maatschappij bv. Alphen aan de Rijn, 1979. (Illustration) p. 70.
15. *Voyages in Southeast Asia (1750-1930)*, Yu-Chee Chong. Catalog Yu-Chee Chong Fine Arts, p. 4.
16. *Het Land Onder de Regenboog*, (Illustration) p. 75.
17. *Verlaat Rapport Indie*, J. De Loos Haaxman, Mouton & Co. Uitgevers, S'Gravenhage, 1968. Chapter 5 "De Commissie Reinwardt en Haar Tekenaars." p. 22.
18. Opcit. p. 54. Chapter 14 "Beynon en Raden saleh."
19. Ibid. p. 59.
20. Opcit. p. 67. Chapter 15 "Raden Saleh op Java."
21. Opcit. p. 76. Chapter 15 "De Tentoonstelling van 1883."
22. *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pangantar*, Sanento Yuliman. Jakarta Art Council, 1976. Chapter 2 "Masa Pertama, 1900-1940," p. 7.
23. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* (Collected Writings), S. Soedjojono. Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946. "Basuki Abdullah dan Kesenian Meloekis," p. 16. (Hamengku Buwono VII was the king of Yogyakarta. The Ciliwung River is a dirty, smelly waterway running through the center of Jakarta. Bromo Mountain is a cool and attractive area with beautiful scenery.)
24. *Berberapa Masalah dalam Kritik Seni Lukis di Indonesia*, Sanento Yuliman, thesis for the Section of Fine Art, Department of Planning and Fine Art, Bandung Institute of Technology, 1968. Chapter 6 "Modernism," p. 130.
25. Ibid. p. 131.
26. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* "Kesenian, Seniman dan Masyarakat," p. 74.
27. Paper by Jim Supangkat from symposium collection, p. 54.
28. Paper by Jim Supangkat from symposium collection, p. 55.
29. *Seni Roepa Siap Berkembang*, Soera Asia, May 22, 2603.
30. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. "Seni Loekis di Indonesia, Sekarang dan Yang Akan Datang," pp. 12-13.
31. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. "Kesenian, Seniman dan Masyarakat," p. 74.
32. *Soedjojono tentang Soedjojono*, Mimbar Indonesia, August 19, 1950.
33. *The Position of Our Art*, Almanak Seni 1957. Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN), Jakarta, 1956.
34. Ibid. p. 136.