Universiteit Leiden
The Netherlands

Indonesian modern art historiography: national and transnational perspectives

Siregar, A.T.H.

Citation

Siregar, A. T. H. (2025, February 5). *Indonesian modern art historiography: national and transnational perspectives*. Retrieved from https://hdl.handle.net/1887/4178957

Version:	Publisher's Version
License:	Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden
Downloaded from:	https://hdl.handle.net/1887/4178957

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Samenvatting

In 1976 riep president Soeharto op tot het schrijven van een geschiedenis van de Indonesische kunst. Twee jaar later publiceerde de Indonesische regering, via het Ministerie van Onderwijs en Cultuur, *Sejarah Seni Rupa Indonesia* (Geschiedenis van de Indonesische kunst). Het boek, gepubliceerd in 1979, is een essentieel naslagwerk voor het onderwijzen van de Indonesische kunstgeschiedenis. Vergeleken met andere publicaties over dezelfde onderwerpen, is dit boek de eerste en enige publicatie die het woord 'geschiedenis' in de titel gebruikt. De Indonesische regering verklaarde dat de reden voor de publicatie van *Sejarah Seni Rupa Indonesia* de schaarste was aan publicaties over Indonesische kunst door Indonesische geleerden. Er werd ook opgemerkt dat buitenlandse auteurs over het algemeen verschillende publicaties over Indonesische kunst schreven, meestal in vreemde talen, waardoor deze voor Indonesiërs moeilijk toegankelijk waren. De Indonesische regering was ook van mening dat boeken over Indonesische kunst geschreven door buitenlandse auteurs de nationale aspiraties niet accuraat weergaven.

Het boek *Sejarah Seni Rupa Indonesia* is verdeeld in vier mega-hoofdstukken, die elk een van de historische perioden vertegenwoordigen: "Pra-Sejarah" (Prehistorie), "Seni Rupa Zaman Klasik di Indonesia (Klassieke Kunstperiode in Indonesië)," "Seni Rupa Indonesia-Islam (Indonesische Islamitische Kunst)," en "Kedudukan Seni Rupa Baru (Positie van Nieuwe/Moderne Kunst)." Het laatste hoofdstuk, dat het onderwerp is van dit onderzoek, is verder onderverdeeld in zes subperioden: "Masa Perintis Seni Rupa Kontemporer Indonesia (De Baanbrekende Periode van Indonesische Hedendaagse Kunst)," "Periode Seni Lukis Hindia Molek (De Periode van Mooi Indië Schilderkunst)," "Berdirinya PERSAGI (De Geboorte van PERSAGI)," "Seni Lukis Indonesia pada Masa Pendudukan Jepang, 1942-1945 (Indonesische Schilderkunst in de Japanse Bezettingstijd, 1942-1945)," "Periode Pendirian Sanggar-Sanggar Antara Tahun 1945-1950 (De Studio Periode, 1945-1950)," "Perkembangan Seni Rupa Modern di Indonesia dari Pengamatan Sesudah 1950 (De Ontwikkeling van Moderne Kunst in Indonesië na 1950)," en "Seni Patung Baru Indonesia (De Nieuwe

Indonesische Beeldhouwkunst)." Tot op heden heeft de uitgebreide volgorde en nomenclatuur van deze periode een canonieke status bereikt binnen de geschiedschrijving van de Indonesische moderne kunst. Door een vereenvoudigde structuur in drie hoofdperioden voor te stellen: "De Nederlandse Koloniale Periode," 'De Japanse Bezettingstijd,' en 'De Revolutionaire Periode,' heeft deze studie drie factoren gevonden die bepalen hoe elke periode wordt geschreven, zowel in het boek Geschiedenis van de Indonesische Schone Kunsten als in soortgelijke publicaties, geschreven door Indonesische of niet-Indonesische historici. De drie factoren zijn het gebruik van "historische bronnen", de dynamiek van "continuïteit en discontinuïteit" en het "natiegerichte paradigma."

Deze studie belicht de uitdagingen van het vinden van historische bronnen, waaronder verschillende kunstwerken, documenten en publicaties. De schaarste en beschikbaarheid van deze bronnen creëren beperkingen voor historici bij het vertellen van de geschiedenis van de moderne Indonesische kunst. Deze narratieve beperkingen leiden tot problemen van 'continuïteit en discontinuïteit' in historische gebeurtenissen. De analyse van beide onderstreept het belang van het plaatsen van een gebeurtenis in zijn historische context door het blootleggen van historische bronnen. Bovendien neigt de canon van de moderne Indonesische kunstgeschiedenis ertoe om internationale interacties en relaties te negeren. Deze studie concludeert dat het schrijven van geschiedenis met een "natiegericht paradigma" te dominant is, met de neiging om niet-Indonesische invloeden te marginaliseren en alleen nationalistische kunstenaars als helden te historiseren.

Dit onderzoek stelt dat we niet langer kunnen vertrouwen op de producten van de moderne Indonesische kunstgeschiedenis die momenteel beschikbaar zijn, zoals het boek *Sejarah Seni Rupa Indonesia*, om maar een voorbeeld te noemen. Een ander argument is dat als kunstgeschiedenis alleen vanuit een nationalistisch perspectief wordt geschreven, het historische product de geschiedschrijving zal beperken en de complexiteit van de uitwisseling van artistieke ideeën over nationale grenzen heen niet zal erkennen. Daarom suggereert dit proefschrift dat een nationalistische benadering gecombineerd moet worden met een transnationale benadering die zich richt op culturele overdracht, verbindingen, circulatie, uitwisseling van ideeën, invloed, grensoverschrijdende samenwerking en onderling verbonden of gedeelde geschiedenissen. Kunstgeschiedenis schrijven met een nationale en transnationale benadering betekent dus ook historische bronnen vinden en onthullen die opzettelijk verborgen zijn gehouden of nooit

gebruikt zijn door kunsthistorici. Het onthullen van nationale en transnationale historische bronnen is cruciaal omdat het de historische context en verbanden tussen individuen (kunstenaars, critici, historici) en instellingen scherpt. Drie korte voorbeelden van Noto Soeroto, S. Sudjojono en Raden Saleh zullen bovenstaand argument illustreren.

Noto Soeroto wordt erkend als de eerste Indonesische kunsthistoricus, wiens geschriften invloedrijk waren maar vaak over het hoofd werden gezien vanwege nationalistische vooroordelen. Nationalistische critici zoals Trisno Sumardjo bestempelden hem als een koloniale stroman, terwijl een andere criticus, Bakri Siregar, hem bekritiseerde omdat hij te veel verwesterde. Een andere belangrijke figuur in de moderne Indonesische kunst is Sudjojono, die vaak de Vader van de Moderne Indonesische Schilderkunst wordt genoemd. Hij speelde een cruciale rol bij de oprichting van PERSAGI (de Indonesische Vereniging van Tekenexperts) in 1938. Er zijn echter andere belangrijke aspecten van Sudjojono's betrokkenheid en de betekenis van PERSAGI in de kunstscène van koloniaal Indonesië die zelden worden besproken. Een van die aspecten is de Nederlandsch-Indische Kunstkring, een instelling die in 1902 in Batavia werd opgericht en later uitgroeide tot de Bataviaasche Kunstkring. Dit centrum voor moderne kunst omarmde verschillende vormen van expressie, waaronder dans, theater en muziek, en leverde substantiële bijdragen aan de Indische kunstgemeenschap.

In januari 1935 organiseerde de Kunstkring de eerste tentoonstelling van moderne Europese schilderkunst, samengesteld uit de collectie van Pierre Alexander Regnault. Deze tentoonstelling presenteerde de collectie van Regnault in vijf afzonderlijke programma's. De collectietentoonstellingen van Regnault hadden als doel om internationale kunst te introduceren bij lokale kunstenaars en zo een brug te slaan tussen Nederlands-Indië en de westerse moderne schilderkunst. Regnault was een verzamelaar en ondernemer met een verffabriek op Java. Hij gaf ook het tijdschrift Verf en Kunst uit, dat een medium werd om zijn verfproducten te promoten en artikelen bevatte over moderne Europese schilderkunst. Kunsthistorica J. de Loos-Haaxman leverde een belangrijke bijdrage als conservator van de Regnault-collecties. Via Kunstkring bevorderde zij de relatie tussen Indonesische kunstenaars en moderne Europese schilders. Kunstkring stelde ook het werk van Indonesische schilders tentoon via verschillende programma's. In 1940 beoordeelde Sudjojono de vijfde tentoonstelling van Regnaults collectie. Hij prees de artistieke kwaliteit en

moedigde lokale schilders aan om deel te nemen aan de modernistische beweging. Al met al kan worden aangenomen dat alle tentoonstellingsprogramma's van de Kunstkring een grote invloed hadden op de kunstwereld in Nederlands-Indië en een nieuwe waardering voor het modernisme onder Indonesische schilders stimuleerden.

Aan de andere kant laten Noto Soeroto, Sudjojono en Raden Saleh zien hoe ideeën, teksten en kunstwerken circuleerden in kosmopolitische stedelijke centra tijdens het koloniale tijdperk, waarmee ze aantonen dat de moderne schilderkunst niet beperkt bleef tot geïsoleerde omgevingen. Interacties vonden plaats door de verplaatsing en verhuizing van mensen en objecten en door transport en mobiliteit die territoriale grenzen overschreden. Bij het schrijven van de geschiedenis van de moderne kunst is het daarom cruciaal om het nationale te overstijgen door het transnationale kader uit te breiden.

Raden Saleh, ook erkend als pionier van de moderne Indonesische schilderkunst, toont de invloed van Europese kunstnetwerken op Indonesische schilders. Tijdens zijn twee decennia in Europa knoopte hij relaties aan met Nederlandse en Duitse kunstenaars, ambtenaren en aristocraten, wat hem hielp een artistieke identiteit te ontwikkelen die een brug sloeg tussen Oosterse en Westerse culturen. Via Raden Saleh zien we het belang van internationale samenwerking en creatieve uitwisseling tijdens het koloniale tijdperk.

Zoals hierboven geïllustreerd, geven Noto Soeroto, Sudjojono en Raden Saleh slechts een eenvoudig beeld van de bedoeling en het doel van dit onderzoek, dat een bredere reikwijdte heeft. Bovendien heeft dit onderzoek een bredere reikwijdte. Zoals hierboven vermeld, analyseert het hoe Indonesische moderne kunsthistorici hebben geschreven over drie belangrijke periodes: de "Nederlandse koloniale periode", de "Japanse bezettingstijd" en de "Revolutionaire periode."

De bespreking van de Nederlandse koloniale periode is verdeeld in drie casussen: Raden Saleh, Mooi Indië en PERSAGI; elk wordt geanalyseerd aan de hand van de kenmerken van zijn thema's, gevolgd door een onderzoek naar de Japanse bezettingsperiode. De Revolutionaire Periode is verdeeld in twee thema's: de roep om revolutie en het debat over 'een Indonesische identiteit in de kunst.'

Het hoofdstuk over Raden Saleh onderzoekt het debat over zijn identiteit, waarbij de vraag wordt gesteld of hij een nationalist was of een schilder die loyaal was aan de koloniale regering. Het betoogt dat het

schrijven van geschiedenis vanuit een nationalistisch perspectief de neiging heeft om zich alleen op deze tweedeling te richten in plaats van zijn artistieke werk diepgaand te onderzoeken. Het hoofdstuk bespreekt ook de zogenaamde 'lege periode' in de Indonesische kunstgeschiedenis na de dood van Raden Saleh in 1880. Het doel is om de invloeden te traceren van degenen die beschouwd worden als Raden Saleh's leerlingen, maar ook van andere kunstenaars buiten zijn directe kring. Daarnaast beoogt dit gedeelte een uitgebreider verhaal te creëren door inzichten uit verschillende bronnen te verzamelen.

Het hoofdstuk over Mooi Indië verkent de oorsprong van Mooi Indië aan de hand van twee prominente schilders, Fredericus Jacobus van Rossum du Chattel en Sudjojono, die elk een ander perspectief op Indonesië vertegenwoordigen. De werken van Du Chattel, die dateren uit 1913, bezingen weelderige landschappen en idyllische scènes van het plattelandsleven, en geven een geïdealiseerd beeld van de archipel. Sudjojono daarentegen benadrukt de strijd en transformaties van het land door thema's als armoede en industrialisatie af te beelden. Zijn beroemde kritiek op de landschapsschilderkunst droeg bij aan het stigma rond de term Mooi Indië in de geschiedschrijving van de moderne Indonesische kunst. Sudjojono was niet de eerste die dit stigma creëerde; de criticus Johannes Tielrooy was hem al voor. De opkomst van de landschapsschilderkunst was nauw verbonden met de komst van Europese kunstenaars naar Nederlands-Indië. Dit hoofdstuk onderzoekt dus ook hun beweegredenen om te komen.

Het hoofdstuk over PERSAGI bespreekt de mythes rond deze vereniging in de geschiedschrijving van de moderne Indonesische kunst. PERSAGI is bijvoorbeeld de eerste nationalistische kunstenaarsvereniging in Indonesië en geniet een prominente status in discussies over moderne Indonesische kunst. Dit hoofdstuk analyseert echter kritisch de karakterisering van PERSAGI als een vereniging die zich agressief verzette tegen het kolonialisme. De studie concludeert dat dergelijke opvattingen worden gepresenteerd zonder empirisch bewijs en worden geuit door kunsthistorici met een nationaal georiënteerde benadering.

Het hoofdstuk over de Japanse bezetting bespreekt de grote invloed van Japan tijdens de controle over Nederlands-Indië van 1942 tot 1945. Dit hoofdstuk belicht het gebrek aan gedetailleerde documentatie van cruciale historische gebeurtenissen gedurende zo'n drie jaar. De geschiedschrijving van de moderne Indonesische kunstcanon neigt ertoe deze periode te negeren. Japan speelde een rol in de ontwikkeling van de Indonesische kunst

door faciliteiten te bieden zoals ateliers en opleidingen, kunstmaterialen en tentoonstellingsmogelijkheden.

Het hoofdstuk over de roep om een revolutie presenteert een herzien verhaal over de betekenis van de nationale revolutie van Indonesië (1945-1950) voor de ontwikkeling van de moderne kunst, waarbij gebruik wordt gemaakt van verwaarloosde bronnen zoals tijdschriften, kranten en memoires. Het hoofdstuk merkt op dat toonaangevende historici van moderne Indonesische kunst, waaronder Claire Holt, Sanento Yuliman, Jim Supangkat, Helena Spanjaard en M. Agus Burhan, vaak de chronologische context hebben verwaarloosd in hun verslagen. In Holts deel over de revolutionaire periode bijvoorbeeld, worden de gebeurtenissen van eind 1945 tot begin 1947 slechts kort genoemd, samen met de vorming van kunstenaarscollectieven. Op dezelfde manier vereenvoudigen Yuliman en Supangkat het verhaal van de migratie van kunstenaars naar Yogyakarta door zich te richten op de verhuizing van de hoofdstad door de regering zonder in te gaan op de implicaties daarvan. Burhan, een nieuwere onderzoeker in het veld, benadrukt ook de migratie van kunstenaars, maar geeft geen gedetailleerde chronologie, wat resulteert in een gefragmenteerd verhaal. Hoewel hij verschillende kunstenaarscollectieven opsomt die in deze periode ontstonden, mist hij een duidelijke tijdlijn en context. In dit hoofdstuk wordt betoogd dat de revolutionaire periode vanuit meerdere perspectieven moet worden onderzocht, waaronder artistieke productie, bewegingen, tentoonstellingen en kunstenaarsnetwerken, om een genuanceerder begrip van het tijdperk te krijgen.

Het hoofdstuk over *Indonesianness* verkent de debatten over de identiteit van moderne Indonesische kunst tijdens de revolutionaire periode, die ondervertegenwoordigd zijn in de canonieke geschiedschrijving. Bij de debatten over Indonesischheid in de Indonesische kunst waren zowel Indonesische als Nederlandse kunstenaars en critici betrokken. Na de Onafhankelijkheidsverklaring definieerden Indonesische kunstenaars actief hun nationale culturele identiteit in de schilderkunst, waarbij ze de nadruk legden op "Indonesianness in art." Dit maakte deel uit van een breder verlangen naar zelfbeschikking en artistiek behoud. Het discours van de Indonesische identiteit in de kunst werd gecompliceerd door historische invloeden, met name koloniale erfenissen, en interacties met westerse kunst. Tijdens de revolutie, tussen 1945 en 1950, debatteerden kunstenaars en critici over de verdiensten van het terugkeren naar prekoloniale wortels of het ontwikkelen van een hybride cultuur met Indonesische en Westerse

invloeden. Deze periode werd gekenmerkt door fundamentele debatten, in het bijzonder door tentoonstellingen die werden besproken in het Nederlandstalige tijdschrift *Uitzicht*, wat een reeks meningen opriep onder critici zoals J.M. Hopman en Simon Admiraal over de authenticiteit van moderne Indonesische kunst. Dit hoofdstuk bespreekt en verrijkt ook de context van het debat tussen Trisno Sumardjo, Soemarno Soetoesoendoro en Sudjojono en de impact ervan.

Het laatste hoofdstuk bevat de onderzoeksconclusies. Op verzoek van president Soeharto heeft Indonesië zijn eerste publicatie van Indonesische kunstgeschiedenis gehad. Zoals uit het onderzoek blijkt, zijn er echter problemen met deze en andere publicaties die niet het hele verhaal vertellen. Dit afsluitende hoofdstuk bevestigt ook het onderzoeksargument dat de geboorte van de moderne Indonesische kunst niet geïsoleerd plaatsvond, maar werd ontwikkeld via een netwerk waarbij verschillende niet-Indonesische personen en instellingen betrokken waren. De canonisering van de kunstgeschiedenis heeft plaatsgevonden vanuit een nationaal perspectief zonder volledige historische bronnen, waardoor de reikwijdte werd beperkt en het verhaal werd verarmd. Hoewel wetenschappers en conservatoren de geschiedenis van de moderne Indonesische kunst nu voortdurend aanpassen, hebben de daaruit voortvloeiende publicaties de neiging om oude ideeën te recyclen, wat duidt op een stagnatie in de geschiedschrijving. Dit onderzoek heeft aangetoond dat het verbreden van het verhaal met transnationale bronnen en het loslaten van het nationale perspectief nieuwe, bredere inzichten kan opleveren, die de weg vrij maken voor een nieuwe, inclusievere Indonesische kunstgeschiedenis.