

De weerspiegeling van een onbesproken geschiedenis

Het koloniale verleden verbeeld in hedendaagse Indonesische kunst

Naam: Nina Vaessen
Studentnummer: 5687217
Begeleider: Dr. Linda Boersma
Tweede lezer: Dr. Patrick van Rossem
Datum: 11 juni 2019
Woordenaantal: 15284
Onderwijsinstelling: Universiteit Utrecht
Faculteit: Geesteswetenschappen
Master: Kunstgeschiedenis
Track: Moderne en hedendaagse kunst



Mijn grootvader en zijn gezin bij aankomst in Nederland in 1952.

Inhoudsopgave

Samenvatting.....	4
Voorwoord	6
Inleiding	7
1. Traditie als kritische overdenking van het koloniale verleden	12
2. Herinnering als redding van een onbesproken geschiedenis	26
3. De verbinding tussen het roerige verleden en de problematiek van nu	40
Conclusie.....	54
Bibliografie	57
Afbeeldingenlijst.....	63

Samenvatting

In deze thesis wordt antwoord gegeven op de vraag: *Op welke wijzen refereren hedendaagse Indonesische kunstenaars, die hun werk in de afgelopen tien jaar in Nederland en België hebben tentoongesteld, aan de koloniale geschiedenis van hun land?* Dit onderzoek analyseert het werk van eigentijdse maatschappelijk geëngageerde Indonesische kunstenaars waarin aan de hand van verschillende thema's op het koloniale verleden wordt gereflecteerd. Hierbij worden de volgende tentoonstellingen besproken: 'Beyond the Dutch' (Centraal Museum Utrecht, 2009), 'Rethinking HOME' (Stichting Nieuw Dakota Amsterdam, 2016), 'Power and Other Things' (Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 2017) en 'Pressing Matters' (Framer Framed Amsterdam, 2018). Deze tentoonstellingen werden samengesteld door zowel Nederlandse als Indonesische curatoren en onderzochten de relatie tussen Nederland en Indonesië, waarbij vooral aandacht was voor het gemeenschappelijke (koloniale) verleden.

Uit hoofdstuk 1 blijkt dat de kunstenaars Heri Dono, Eko Nugroho en Timoteus Anggawan Kusno door middel van stilistische en thematische aspecten van Indonesische tradities aan de geschiedenis van hun land refereren. Niet alleen verwijzen deze kunstenaars naar traditionele kunstvormen zoals *wayang kulit* en textielbewerking, maar ook verbeelden zij culturele gebruiken zoals de indirecte manier van informatieoverdracht in de Javaanse cultuur. Er bestaan verschillende beweegredenen om middels traditie naar het koloniale verleden te verwijzen. Zo gebruiken Dono en Nugroho deze referenties om kritiek te uiten op de samenleving, terwijl Kusno reflecteert op de wijze waarop de geschiedenis wordt geconstrueerd. Hierbij wordt duidelijk dat deze kunstenaars traditie op dezelfde manier opvatten als de historicus Eric Hobsbawm, die traditie als iets veranderlijks ziet. Volgens de visie van kunsthistoricus Leonor Veiga op het gebruik van tradities in hedendaagse kunst, worden deze in het werk van Dono, Nugroho en Kusno opnieuw 'ontdekt', gedeconstrueerd en naar eigen inzicht weer samengesteld om naar het verleden en de toekomst van Indonesië te verwijzen.

Het tweede hoofdstuk onderzoekt hoe de kunstenaars FX Harsono, Tintin Wulia en Jompet Kuswidananto naar het koloniale verleden van Indonesië verwijzen aan de hand van thema's als herinnering en identiteit. Hierbij wordt duidelijk dat deze kunstenaars hun persoonlijke geschiedenissen koppelen aan het nationale Indonesische verleden om onbesproken trauma's van de vergetelheid te redden. Harsono gebruikt hierbij zijn Chinees-Indonesische identiteit en de collectieve herinneringen van vorige generaties en Wulia brengt haar eigen 'gefragmenteerde' identiteit in verband met het veranderlijke karakter van

geopolitieke grenzen. Kuswidananto benadrukt met historische artefacten, beeld en geluid dat een onverwerkt verleden altijd aanwezig zal blijven in de eigen tijd.

Het laatste hoofdstuk gaat na hoe de koloniale geschiedenis van Indonesië in het werk van Hestu Setu Legi, Muhammad 'Ucup' Yusuf en Lifepatch wordt gerelateerd aan actuele maatschappelijke kwesties in Indonesië als corruptie en ecologische schade. Het blijkt dat kunstenaars als Yusuf de beschouwer aan de hand van een veelzijdige symboliek willen waarschuwen voor de herhaling van fouten die in het koloniale verleden zijn begaan. Daarnaast verbinden de kunstenaars Setu Legi en Lifepatch de nationale geschiedenis aan eigentijdse thema's als politieke ongelijkheid en ecologie om bewustzijn te creëren over de samenhang tussen sociale, politieke, economische en ecologische tendensen. De conclusie biedt naast een antwoord op de centrale vraagstelling, ook suggesties voor vervolgonderzoek over de representatie van hedendaagse kunst die de koloniale geschiedenis van Indonesië verbeeldt. Tot slot wordt hier meer inzicht gegeven in de wijze waarop de onderzoeksresultaten wellicht kunnen dienen als een brug tussen het heden en het verleden.

Voorwoord

Graag wil ik deze ruimte gebruiken om een aantal mensen te bedanken.

Allereerst Linda Boersma voor het accurate nakijkwerk en het verschaffen van nieuwe inzichten in de begeleiding van mijn onderzoek. Ik wil Kitty Zijlmans graag bedanken voor de verwijzing naar relevante literatuur over dit onderwerp en het in het bijzonder het proefschrift van Leonor Veiga dat een belangrijke bron voor mijn onderzoek bleek. Daarnaast bedank ik mijn familie en vrienden die er voor mij zijn geweest tijdens deze maanden, in het bijzonder Kiedes. Zij heeft mij enorm geholpen met mijn onderzoek door met mij in gesprek te gaan en mijn teksten - met veel geduld - steeds opnieuw te lezen. Dank aan Manon die mij introduceerde met de boeken van Pramoedya Ananta Toer (1925-2006) en mij zo inspireerde tot het schrijven over de koloniale geschiedenis van Indonesië. Tenslotte draag ik deze thesis op aan mijn vader die mij aan de Indonesische geschiedenis verbindt.

Ik wens u veel leesplezier toe.

Nina Vaessen

Amsterdam, 11 juni 2019.

Inleiding

Dit jaar is het zeventig jaar geleden dat president Soekarno (1901-1970) de Republiek Indonesië uitriep, maar de belangstelling voor de gedeelde geschiedenis van de voormalige kolonie en Nederland blijkt nog altijd groot te zijn. Zo publiceerde de Nederlandse schrijver Kester Freriks (1954), die zijn kinderjaren in voormalig Nederlands-Indië doorbracht, in 2018 het boek *Tempo Doeloe, een omhelzing*. In dit boek wordt er met nostalgische gevoelens teruggekeken op het leven in de kolonie en benadrukt de schrijver vooral de goede kanten van het Nederlands kolonialisme.¹ In een aantal boeken die door de Indonesische schrijver Pramoedya Ananta Toer (1925-2006) geschreven werden wordt de koloniale overheersing van het land echter kritisch onder de loep genomen. Deze boeken trokken ook mijn aandacht, met name doordat ik zelf van Indische afkomst ben. Hierdoor begon ik me af te vragen hoe er in Indonesië op de (koloniale) geschiedenis wordt teruggeblikt.

De discussie omtrent dit roerige verleden is geenszins nieuw en doet zich zeker niet alleen in recente literatuur voor. Zo werden deze verschillende meningen al in de aanloop naar de Indonesische onafhankelijkheidsstrijd in de beeldende kunst geuit. Eind jaren dertig werd de basis voor de Indonesische moderne kunst gelegd, een ontwikkeling die gepaard ging met de groeiende nationalistische sentimenten onder de Indonesische bevolking. Er werden kunstenaarsverenigingen zoals Persagi (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) opgericht, waar kunstenaars bij aangesloten waren die zich wilden afzetten tegen de regels van de Nederlandse koloniale overheid. Zij keerden zich tegen het *Mooi-Indië* genre in de schilderkunst, waarbij het landschap en het leven in de Nederlandse kolonie op romantische wijze werd verbeeld. In plaats van het weergeven van deze idyllische landschappen, die vooral werden gemaakt voor de Nederlanders in Indonesië, richtten deze kunstenaars zich op de ontwikkeling van een eigen nationale kunst en cultuur.² Zij kozen ervoor om de leefomstandigheden van de ‘gewone’ Indonesiër af te beelden om zo de eigen identiteit te benadrukken.³ In de periode van 1945 tot en met 1949 kwam het uiten van nationalistische sentimenten in de kunst tot een hoogtepunt. De Javaanse stad Yogyakarta was het centrum

¹ Snelders, Lisanne. “Een apologie van het paradijs.” Website *De Groene Amsterdammer* 50 (12 december 2018). <https://web.archive.org/web/20190527141654/https://www.groene.nl/artikel/een-apologie-van-het-paradijs>.

² In de jaren voorgaand aan de onafhankelijkheid werd de kunstpraktijk en cultuur in Indonesië voornamelijk door de kolonisator bepaald. Door de groeiende nationalistische sentimenten kwam hier verandering in en ontstond er behoefte aan een eigen nationale kunst en cultuur.

³ Spanjaard, Helena Geertruida. *Artists and their inspiration: a guide through Indonesian art history (1930-2015)*. Volendam: LM Publishers, 2016, 15.

van de onafhankelijkheidsrevolutie en met name de kunstenaars die zich hier gevestigd hadden gaven de strijd voor vrijheid in hun werk weer.⁴ Hierbij werd vooral de realiteit van de oorlog in beeld gebracht, zoals vluchtelingen, guerrillastrijders, verwoeste dorpen en brandende huizen. Hoewel er geen specifieke stijl was werden deze taferelen vaak op een realistische, expressieve en vluchtige wijze en in donkere kleuren geschilderd.⁵ Ook na de onafhankelijkheid van 1945, gedurende de jaren vijftig en in aanloop naar de vermoedelijk communistische coup in het najaar van 1965, bleef de realiteit van de revolutie een veelvoorkomend onderwerp in de Indonesische schilderkunst. Bij de staatsgreep die zich in de jaren zestig afspeelde werden zes Indonesische generaals vermoord. Daarnaast vielen er, in opdracht van generaal Soeharto, nog een half miljoen Indonesische slachtoffers.⁶

De vraag rijst dan of er in deze postkoloniale tijd ook nog kunst wordt gemaakt die refereert aan het onstuimige verleden van het Zuidoost-Aziatische land. De centrale vraag van deze thesis luidt dan ook: ‘Op welke wijzen refereren hedendaagse Indonesische kunstenaars, die hun werk in de afgelopen tien jaar in Nederland en België hebben tentoongesteld, aan de koloniale geschiedenis van hun land?’ In dit onderzoek zullen louter Indonesische beeldende kunstenaars worden bestudeerd die hun werk toonden in de volgende vier tentoonstellingen: ‘Beyond the Dutch’ (Centraal Museum Utrecht, 2009), ‘Rethinking HOME’ (Nieuw Dakota Amsterdam, 2016), ‘Power and Other Things’ (Paleis voor Schone Kunsten Brussel, 2017) en ‘Pressing Matters’ (Framer Framed Amsterdam, 2018). De keuze voor deze specifieke tentoonstellingen is relevant omdat hierbij steeds werd gereflecteerd op de verhoudingen tussen Nederland en Indonesië. ‘Beyond the Dutch’ was in 2009 de eerste Nederlandse tentoonstelling waarbij dit thema centraal stond. De andere drie tentoonstellingen zijn recenter en geven aan dat er ook in deze tijd nog belangstelling is voor deze geschiedenis. Bij deze tentoonstellingen waren niet alleen Nederlandse, maar ook Indonesische curatoren betrokken. Hierdoor werd de gedeelde koloniale geschiedenis steeds vanuit beide perspectieven bekeken. Dit maakt dat ook dit onderzoek is gebaseerd op verschillende invalshoeken met betrekking tot de gezamenlijke koloniale geschiedenis van Nederland en Indonesië. Daarnaast komt deze selectie voort uit praktische overwegingen zoals de beschikbaarheid van Engelse en Nederlandse literatuur over de kunst die werd getoond.

⁴ Spanjaard, *Artists and their Inspiration*, 36.

⁵ Ibid., 37.

⁶ Raben, Ruben. “De Indonesische coup van 1965.” Website *Historisch Nieuwsblad* (2005). <https://web.archive.org/save/https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/6713/de-indonesische-coup-van-1965.html>.

De centrale vraag van deze thesis wordt beantwoord aan de hand van drie deelvragen. Die deelvragen zijn gericht op verschillende thema's die contemporaine Indonesische kunstenaars in hun werk gebruiken om de koloniale geschiedenis te verbeelden. De keuze voor deze onderwerpen is gebaseerd op de informatie die naar voren kwam in de gepubliceerde literatuur over hedendaagse kunst uit Indonesië. De deelvragen worden ieder in een apart essay behandeld waarbij een aantal casussen wordt onderzocht en de artistieke intenties en de kunstwerken vanuit zowel kunsthistorisch als formeel oogpunt worden besproken. In hoofdstuk 1 wordt nagegaan op welke manieren hedendaagse Indonesische kunstenaars de oorspronkelijke cultuur van Indonesië en de bijbehorende tradities in hun werk gebruiken om naar het koloniale verleden van hun land te verwijzen. Om deze vraag te beantwoorden wordt het werk van Heri Dono, Eko Nugroho en Timoteus Anggawan Kusno geanalyseerd. Het tweede hoofdstuk onderzoekt de wijzen waarop de koloniale geschiedenis van Indonesië in verband wordt gebracht met onderwerpen als identiteit en herinnering in de kunst van FX Harsono, Tintin Wulia en Jompet Kuswidananto. Het derde hoofdstuk bestudeert de relatie tussen het heden en het verleden. In hoeverre brengen hedendaagse Indonesische kunstenaars de koloniale geschiedenis in verband met de huidige politieke en sociale misstanden in hun land? Hierbij wordt gekeken naar het werk van Hestu Setu Legi, Muhammad 'Ucup' Yusuf en het interdisciplinaire burgerinitiatief Lifepatch. De selectie van kunstenaars is voor dit onderzoek relevant omdat zij zich in hun werk op verschillende wijzen bezighouden met politieke en sociale problematiek uit het verleden en de eigen tijd en de reflectie of commentaar hierop. Daarbij kan mijn keuze worden ondersteund door het feit dat deze kunstenaars worden betrokken bij actuele tentoonstellingen over de verhoudingen tussen Nederland en Indonesië. Want hierdoor wordt duidelijk dat zowel Nederlandse curatoren, die in de context van de besproken tentoonstellingen mogelijkwijs zouden kunnen staan voor het perspectief van de ex-kolonisator, als Indonesische curatoren, die wellicht de overtuiging van de onafhankelijkheid waarborgen, deze kunst interpreteren als representatief voor de gedeelde koloniale geschiedenis.

Het onderzoek wordt uitgevoerd middels een analyse van secundaire literatuur over Indonesische hedendaagse beeldende kunst, een enkele primaire bron in de vorm van een interview waarin de kunstenaar zelf aan het woord is en een visuele analyse van een aantal kunstwerken. Hierbij worden enerzijds overzichtswerken bestudeerd, zoals het boek *Contemporary Indonesian Art* dat in 2017 werd geschreven door de Duitse kunsthistoricus Yvonne Spielmann. Anderzijds worden voornamelijk artikelen over de kunstenaars en hun werk geraadpleegd. De tentoonstellingscatalogi zijn grotendeels buiten beschouwing gelaten

omdat deze bronnen hoofdzakelijk gericht zijn op de context van de tentoonstellingen en informatie over de specifieke kunstenaars en kunstwerken hierin weinig naar voren komt. Dit betekent dat de verantwoordelijkheid voor de interpretatie en betekenisgeving van de kunstwerken voor een groot deel bij mij ligt. Over eigentijdse kunst uit Indonesië is er relatief weinig kritische literatuur verschenen, iets wat vrijheid met zich meebrengt om binnen dit onderzoek theorieën uit andere disciplines zoals de antropologie of sociologie te gebruiken om de kunst te interpreteren. Tegelijkertijd blijkt dit gemis aan kennis een uitdaging omdat dit eveneens betekent dat er geen specifiek wetenschappelijk kader is waar bevindingen aan getoetst kunnen worden.

Dit onderzoek is relevant omdat er een blijk van interesse is voor de gedeelde geschiedenis van Nederland en Indonesië. Deze belangstelling komt niet alleen terug in recent verschenen literatuur, maar blijkt ook uit een aantal tentoonstellingen en evenementen over dit thema die in het afgelopen jaar werden georganiseerd. Het Stedelijk Museum Amsterdam bracht in 2018 werken van twee Indonesische kunstenaars onder de aandacht in de tentoonstelling ‘Gebroeders Djaya. Revolusi in het Stedelijk’ en in het kader van het tweejaarlijkse kunstfestival Europalia organiseerde het S.M.A.K in Gent in 2017 het project ‘Performance Klub’ waarbij de activistische performance-scene van Indonesië werd belicht. Bovengenoemde manifestaties bespraken en toonden moderne en hedendaagse kunst uit Indonesië. Wat echter opviel waren zowel de verwijzing naar het koloniale tijdperk als de aandacht voor recente ontwikkelingen in het land. Bovendien blijkt de belangstelling voor de hedendaagse Indonesische kunst en de relatie tot het kolonialisme ook uit het feit dat het Indonesische collectief Ruangrupa, dat uit curatoren en kunstenaars bestaat, recent verkozen is tot artistiek directeur van de vijftiende editie van de Documenta, een van de belangrijkste tentoonstellingen op het gebied van actuele kunst. Voor de editie die in 2022 zal plaatsvinden, richt het collectief zich op het bespreekbaar maken van de ‘wonden’ van de hedendaagse maatschappij die voortkomen uit onder andere kolonialisme, kapitalisme en patriarchale structuren.⁷

Het onderwerp van deze thesis is verder relevant omdat er weinig onderzoek is verricht naar de wijze waarop de koloniale geschiedenis in de eigentijdse Indonesische beeldende kunst wordt gerepresenteerd of weergegeven. De literatuur over beeldende kunst uit Indonesië besteedt vooral aandacht aan het *Mooi-Indië* genre in de schilderkunst.

⁷ ‘Press releases’. Website Documenta.

<https://web.archive.org/web/20190527141548/https://www.documenta.de/en/press?fbclid=IwAR1Cty9mAsxC4MTIzYo4G7LZYnEQWQiAa2omGFSGHFalYoNNIsFcwwuGHT4>.

Daarnaast verwijzen deze studies naar de ontwikkeling van de moderne kunst in Indonesië en het verschil in stijl en thematiek dat bestaat tussen kunstenaars uit Bandung en Yogyakarta. Voorbeelden van publicaties waarin vooral deze onderwerpen aan bod komen zijn *Art in Indonesia: Continuities and Change* dat de Amerikaanse kunsthistoricus Claire Holt in 1967 schreef en het boek *Artists and their Inspiration: A Guide through Indonesian Art History (1930-2015)* dat de Nederlandse kunsthistoricus Helena Spanjaard in 2016 publiceerde. Hoewel er in de bestaande literatuur steeds meer aandacht is voor de hedendaagse kunst uit Indonesië en veelvoorkomende onderwerpen hierin zoals identiteit, traditie en politiek, blijft de wijze waarop het koloniale verleden van het land in deze kunst wordt gerepresenteerd vaak onderbelicht. Zo beschrijft de Portugese kunsthistoricus Leonor Veiga in haar proefschrift *The Third Avant-garde. Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition* uit 2018 hoe hedendaagse kunstenaars uit verschillende Zuidoost-Aziatische landen gebruik maken van inheemse tradities en culturen. Hierbij refereert ze kort aan thema's als kolonialisme en activisme.⁸ Daarnaast publiceert het tijdschrift *Third Tekst* ook met enige regelmaat artikelen over politieke kunst uit Indonesië. Dit is een tijdschrift dat aandacht schenkt aan de kritische analyse van eigentijdse kunst waarbij het zich richt op de globalisatie van culturele praktijken en postkoloniale theorieën.⁹

Door bestaande kennis over Indonesische contemporaine kunst kritisch te benaderen en in verband te brengen met de koloniale geschiedenis en andere maatschappelijke thema's als ecologie en politiek, kunnen de onderzoeksresultaten van deze thesis wellicht nieuwe inzichten bieden in de manieren waarop hedendaagse Indonesische kunstenaars in hun werk reflecteren op het koloniale verleden van hun land.

⁸ Veiga, Leonor. *The Third Avant-garde. Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition*. Leiden, 2018 (Proefschrift kunstgeschiedenis Universiteit Leiden), 10.

⁹ De artikelen die ik uit dit tijdschrift heb geraadpleegd:

Cohen, Matthew Isaac. "Global Modernities and Post-Traditional Shadow Puppetry in Contemporary Southeast Asia." *Third Text* 30 (2016) 3-4: 188-206.

Jurriëns, Edwin. "Intertwined Ecologies." *Third Text* 33 (2019) 1:59-77.

1. Traditie als kritische overdenking van het koloniale verleden

Vanaf de jaren dertig tot en met de tijd van de onafhankelijkheidsstrijd en de regeerperiode van president Soekarno (1901-1970) die daarop volgde, was er in Indonesië veel aandacht voor sociaalmaatschappelijke kunst. Deze kunst zette zich af tegen de vele politieke overheersers die het land in de -recente- geschiedenis had gekend en stelde het belang en de identiteit van Indonesië voorop. In 1965 maakte generaal Soeharto (1921-2008) een eind aan het regime van president Soekarno. In deze nieuwe orde, die tot 1998 zou blijven bestaan, was er vrijwel geen interesse voor geëngageerde kunst. De politiek in Indonesië was niet langer linksgeoriënteerd, maar ontwikkelde zich naar het model van het economische beleid dat in kapitalistische landen werd gevoerd. De Indonesische nationale identiteit en vooral de zoektocht hiernaar bleef echter wel een belangrijk thema in de politiek. Om deze 'eigenheid' te versterken werd er onder het motto 'Eenheid in Diversiteit' (Bhinneka Tunggal Ika) veel aandacht aan de verschillende lokale culturen van het land besteed waarbij de Indonesische overheid de ontwikkeling van traditionele kunst en ambachten aanmoedigde.¹ Ook in de beeldende kunst was er belangstelling voor traditionele ambachten zoals batik en het wajangpoppentheater. De Nederlandse kunsthistoricus Helena Spanjaard stelt in haar boek *Artist and their Inspiration* uit 2016 dat kunstenaars zich in deze tijd lieten inspireren door zowel de esthetische kenmerken als de maakwijzen en de symbolische betekenissen van deze kunstvormen.² Ze beargumenteert dat aspecten uit de traditionele kunsten door kunstenaars werden ingezet om de moderne kunst uit Indonesië in verband te brengen met haar oorspronkelijke culturen in plaats van het te relateren aan het Westerse modernisme. Daarnaast werd middels tradities kritiek geuit op het regime van Soeharto waarin vrijheid beperkt was.³ Vooral het Javaanse *wayang kulit*, een schimmenspel met leren poppen, bleek hiervoor geschikt. Hoewel kunstenaars gebruik maakten van het klassieke schaduwspel en de bijbehorende karakters, weken zij af van de traditionele volksverhalen waardoor het publiek het schouwspel als kritiek op het systeem kon duiden.⁴ Pas na de *Reformasi* van 1998 en het democratiseren van de politiek in Indonesië was er ruimte voor commentaar en werd de

¹ Spanjaard, *Artists and their Inspiration*, 83.

² Ibid., 99.

³ Ibid., 96-97.

⁴ Spielmann, Yvonne. *Contemporary Indonesian Art. Artists, Art Spaces, and Collectors*. Singapore: NUS Press, 2017, 109.

discussie over de positie van de Indonesische kunst in relatie tot de geschiedenis van het land hervat.⁵

Ook nu maken kunstenaars in hun werk nog gebruik van tradities. Dit hoofdstuk onderzoekt op welke wijzen hedendaagse Indonesische kunstenaars tradities inzetten om naar het verleden van hun land te verwijzen. Hierbij wordt een aantal werken van Indonesische kunstenaars, dat in de afgelopen tien jaar onderdeel uitmaakte van Nederlandse en Belgische tentoonstellingen, geanalyseerd waarbij wordt verwezen naar de notie van traditie van de Engelse historicus Eric Hobsbawm. De Portugese kunsthistoricus Leonor Veiga beschrijft deze visie in haar proefschrift *The Third Avant-garde. Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition* uit 2018. Ze stelt dat Hobsbawm tradities als fluïde ziet en van mening is dat deze naar aanleiding van veranderingen in de samenleving steeds opnieuw worden geïnterpreteerd.⁶

De kunstenaars in dit hoofdstuk maken ieder op een andere manier gebruik van tradities. Deze verschillende werkwijzen worden in verband gebracht met de theorie van het post-traditionalisme van de Amerikaanse professor Indonesische performancekunst Matthew Isaac Cohen, de nabootsingstheorie van de Indiaas-Engelse socioloog Homi Bhabha en de notie van het maken, deconstrueren en opnieuw samenstellen van tradities van Leonor Veiga. Wat drijft deze hedendaagse kunstenaars ertoe om tradities te verwerken in hun kunst en hoe komen deze elementen in hun werk naar voren? Op welke manieren zetten de hedendaagse Indonesische kunstenaars Heri Dono, Eko Nugroho en Timoteus Anggawan Kusno de oorspronkelijke Indonesische culturen en de bijbehorende traditionele kunstvormen in om naar het koloniale verleden van hun land te verwijzen?

Heri Dono (Jakarta, 1960) is een van de bekendste hedendaagse kunstenaars uit Indonesië. Zijn artistieke loopbaan begint op de kunstacademie van Yogyakarta, maar neemt een andere wending wanneer hij in de leer gaat bij *dalang* (wajangspeler) Pak Sigit Sukasman (1932-2009) die bekend staat om de moderne aanpassingen die hij doorvoert in de klassieke verhalen en de wijze waarop die in wajangperformances worden vertolkt.⁷ Sukasman refereert in zijn wajangspel aan hedendaagse kwesties en past zijn wajangpoppen hierop aan.⁸ Eind jaren tachtig ontwikkelt Heri Dono een eigen beeldtaal waarin zowel overeenkomsten met de

⁵ Spielmann, *Contemporary Indonesian Art*, 106.

⁶ Veiga, *The Third Avant-garde*, 46.

⁷ Rath, Amanda. "Shadow Stories: Wayang in the Work of Heri Dono." *Prince Claus Fund Journal* 10a (2003) 42-55, 44.

⁸ Rath, "Shadow Stories: Wayang in the Work of Heri Dono," 44.

stijl van Sakusman als invloeden uit comics en televisiebeelden te herkennen zijn. Hij combineert formele karakteristieken uit Westerse cartoons als Superman en Flash Gordon met elementen uit het dagelijks leven in Yogyakarta.⁹ Deze verbinding komt voor het eerst tot uiting in de wajangperformance *Wayang Legenda* (1988) waarbij Dono lokale religieuze en mythische verhalen op een moderne wijze verbeeldt middels zestig unieke karakters die doen denken aan superhelden, toeristen en dronkenlappen.¹⁰ Dit werk vormt om deze reden volgens Spanjaard een omslagpunt in het oeuvre van de kunstenaar dat bestaat uit schilderkunst, sculpturen, video's, installaties en performances. In haar essay "Angels and demons: the good, the bad and the ugly" uit 2009 stelt ze dat Dono in zijn schilderkunst voornamelijk de turbulente en chaotische politieke situatie in Indonesië weergeeft. Dit doet hij door te refereren aan specifieke gebeurtenissen uit de -recente- geschiedenis die in media als kranten en tijdschriften worden beschreven. Tegen deze achtergrond plaatst de kunstenaar groteske figuren die aan de ene kant vaak mannelijk zijn, grote opengesperde monden hebben en worden afgebeeld met attributen als militaire uniformen en wapens, die hun agressieve rol verduidelijken. Aan de andere kant gebruikt Dono ook vredelievende figuren als goden, engelen en mythische vogels.¹¹ Middels deze helden en monsters toont de Indonesische kunstenaar volgens Spanjaard op een humoristische en kritische manier gelijkenissen met het menselijk bestaan in deze tijd. Ze betoogt dat Dono de wereld in zijn schilderijen representeert als een toneelstuk waarin mensen slechts fungeren als onbeduidende marionetten die hun rol spelen maar niet precies weten wie de touwtjes in handen heeft.¹²

Deze interpretatie van de werkwijze van de kunstenaar is wellicht ook van toepassing op het schilderij *Politieke acrobaat* (2001) dat in 2009 onderdeel uitmaakte van de tentoonstelling 'Beyond the Dutch' die in het Centraal Museum in Utrecht werd georganiseerd. Deze tentoonstelling werd samengesteld door de Nederlandse curator Meta Knol en de Indonesische curator Enin Supriyanto en onderzocht hoe de eigen culturele achtergrond van invloed is op de manier waarop beeldende kunst wordt geïnterpreteerd.¹³ In de tentoonstellingscatalogus wordt gesteld dat door Nederlandse en Indonesische kunst uit verschillende perioden naast elkaar te tonen bewustzijn werd gecreëerd over het feit dat

⁹ *The Dono Code: Installations, Sculptures, Paintings*. Amsterdam: Tropenmuseum, 2009. Tentoonstellingscatalogus, 24.

¹⁰ *The Dono Code*, 18.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*, 24.

¹³ *Beyond the Dutch: Indonesië Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu*. Utrecht: Centraal Museum, 2009. Tentoonstellingscatalogus, 7.

hedendaagse Indonesische kunst niet meer geworteld is in de Nederlandse kunstgeschiedenis, maar dat deze kunst een eigen verleden kent.¹⁴



Afb. 1 Heri Dono, *Politieke acrobaat*, 2001.

In het werk *Politieke acrobaat* (2001) is de Indonesische cultuur duidelijk terug te zien aan de invloeden uit het Javaanse wajangspel (afb. 1). Niet alleen zijn de objecten en figuren, net zoals wajangpoppen, vlak en zonder dieptewerking geschilderd, maar ook de uitbundige lichaamshouding van de figuren doet hieraan denken. De figuren die Dono op de linkerhelft van het schilderij heeft geschilderd kunnen wellicht in verband worden gebracht met de Indonesische bevolking. Dit is af te leiden aan de mannelijke figuur die linksboven in de hoek is afgebeeld. Deze figuur draagt een *sangkok* of *peci*, een Indonesisch hoofddeksel dat vaak met president Soekarno wordt geassocieerd. In een artikel in het online tijdschrift *Global Indonesian Voices* wordt gesteld dat Soekarno de *peci* droeg als een nationalistisch symbool

¹⁴ *Beyond the Dutch*, 8.

van de strijd tegen de koloniale overheerser.¹⁵ Een andere referentie aan het Indonesische volk wordt mogelijkwerwijs gevormd door het kleine gele boekje met de letters ‘MPR’ dat centraal op het doek is geschilderd. De letters op dit boekje verwijzen naar de organisatie *Majelis Permusyawaratan Rakyat*, oftewel het gekozen raadgevende orgaan in het politieke systeem van Indonesië.¹⁶ Aan de rechterzijde van het doek is een figuur met een kroon te zien die doet denken aan de koloniale macht die Indonesië in het verleden overheerste. Deze figuur wordt vergezeld door een gevleugelde engel en een boek waarop ‘UUD 45’ staat geschreven. Dit opschrift staat voor *Undang-undang Dasar 1945* en kan een zinspeling zijn op de grondwet die de Republiek Indonesië na de onafhankelijkheidsverklaring in 1945 aannam.¹⁷ Door middel van deze figuren en hun attributen lijkt de kunstenaar, naar mijn mening, de strijd tussen vrijheid en kolonialisme, die zich in 1945 tussen Indonesië en Nederland afspeelde en de politieke moeilijkheden die hiermee gepaard gingen, te willen verbeelden.

Dono verwijst in dit schilderij middels *wayang kulit* naar het koloniale verleden van zijn land. Spanjaard is van mening dat de kunstenaar deze traditie niet alleen inzet om politiek commentaar te uiten, maar ook om in contact te blijven met de Indonesische bevolking bij wie deze kunstvorm welbekend is.¹⁸ Op deze manier confronteert hij het grote publiek met hedendaagse sociale vraagstukken die zich op zowel nationaal als internationaal niveau afspelen.¹⁹ De formele verwijzingen naar het Indonesische theaterspel zijn echter niet de enige traditionele elementen in het werk van de kunstenaar. Er zou gesteld kunnen worden dat Dono eveneens zijn rol als kunstenaar heeft ontleend aan deze traditie. De Duitse kunsthistoricus Amanda Rath stelt in haar artikel “Shadow Stories: Wayang in the Work of Heri Dono” uit 2003 dat de wajangspeler historisch gezien niet alleen de verteller van informatie en overheidsbeleid was, maar ook fungeerde als criticus op de hogere klassen uit de samenleving. Hierbij werd voornamelijk commentaar gegeven op eigentijdse gebeurtenissen door op het verleden te reflecteren.²⁰ Net als de *dalang* in historische zin, stelt Dono zich in zijn werk op als criticus van het heden door gebruik te maken van historische beeldtaal en verhalen. Verder hecht Dono waarde aan de indirecte wijze waarop de boodschap

¹⁵ Tjahjono, Tenissa. ‘The Origin of Peci’. Website *Global Indonesian Voices*.

<https://web.archive.org/web/20190520173808/http://www.globalindonesianvoices.com/32460/the-origin-of-peci/>.

¹⁶ Sulardi. “Understanding the UUD 1945 in the Reality of Indonesia Public Law.” *Journal of Law, Policy and Globalization* 35 (2015) 79-87, 81.

¹⁷ Sulardi, “Understanding the UUD 1945,” 80.

¹⁸ *The Dono Code*, 16.

¹⁹ Romain, Julie. “All Art is Part of the Same Constellation: A Conversation on Craft and Artistic Practice with Heri Dono.” *The Journal of Modern Craft* 9 (2016) 2: 183-191, 184.

²⁰ Rath, “Shadow Stories: Wayang in the Work of Heri Dono,” 44.

in zijn kunst op het publiek wordt overgebracht. Dit aspect is wellicht eveneens afgeleid van de Indonesische cultuur, waarbij volgens de Thaise curator Apinan Poshyananda politieke communicatie in de vorm van discussies, geruchten en roddels als essentieel wordt gezien.²¹ Tenslotte is de Indonesische kunsthistoricus Jim Supangkat van mening dat Dono in zijn werk meermaals refereert aan de Javaanse moraliteit aan de hand van de representatie van de strijd tussen goed en kwaad. Supangkat stelt dat de kunstenaar dit traditionele normbesef met zijn werk tracht te verbinden aan de Indonesische samenleving van nu.²² Deze stellingname kan echter bekritiseerd worden omdat de kunst van Dono op verschillende wijzen geïnterpreteerd kan worden, waardoor de mogelijkheid bestaat dat deze scheiding tussen goed en kwaad niet duidelijk op de beschouwer overkomt.

De wijze waarop Dono Indonesische tradities toepast in zijn kunst kan volgens professor performancekunst Matthew Isaac Cohen in verband worden gebracht met het post-traditionalisme. In het artikel “Global Modernities and Post-Traditional Shadow Puppetry in Contemporary Southeast Asia” uit 2017 beschrijft hij het post-traditionalisme als een politieke beweging waarbij lokale traditionele kunst en ambachten bewust worden gebruikt om politieke en sociale kwesties aan de kaak te stellen. Hoewel deze culturele tradities door een onderdrukkend politiek regime aan het volk worden opgelegd, worden ze door de nieuwe interpretatie van hedendaagse kunstenaars, zoals Heri Dono, als het ware herzien tot een vorm van verzet.²³ Hierbij is vooral de morele component van traditie van belang. De Engelse politicus en socioloog Anthony Giddens stelt in zijn boek *Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order* uit 1994 namelijk dat tradities niet alleen representeren wat er in het verleden is gebeurd, maar dat ze ook een oordeel vellen over wat er gedaan zou moeten worden in de toekomst.²⁴ Door Javaanse tradities steeds opnieuw te interpreteren en in zijn werk te gebruiken brengt Dono niet alleen het heden in verbinding met het verleden, maar stelt hij zich ook op als criticus van zowel de geschiedenis als de huidige maatschappij. Dit zou kunnen worden gezien als een vorm van verzet tegen de heersende denkwijze of juist tegen de manier waarop een bepaald verleden herinnerd wordt.²⁵

²¹ Poshyananda, Apinan. “Playing With Shadows.” *Contemporary Aesthetics* 3 (2011).

²² Supangkat, Jim. “Upside-down Mind: The Art of Heri Dono.” *Prince Claus Fund Journal* 10a (2003) 30-38, 35.

²³ Cohen, Matthew Isaac. “Global Modernities and Post-Traditional Shadow Puppetry in Contemporary Southeast Asia.” *Third Text* 30 (2016) 3-4: 188-206, 188.

²⁴ Giddens, Anthony. “Living in a post-traditional society.” In: Beck, Ulrich, Giddens, Anthony en Scott Lash, ed. *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, 56-109, Cambridge: Polity Press, 1994, 65.

²⁵ Giddens, “Living in a post-traditional society,” 65.

Een kunstenaar die zich net als Heri Dono bezighoudt met maatschappijkritische kunst is Eko Nugroho (Yogyakarta, 1977). Nugroho is een kunstenaar uit de ‘2000-generatie’ die zich na de *Reformasi* periode in Indonesië sterk maakte voor de opkomst van een nieuwe kunst zonder rigide categorieën en onderscheidingen.²⁶ Dit blijkt uit zijn artistieke oeuvre dat bestaat uit allerlei, soms overlappende, kunstvormen zoals borduurwerk, schilderkunst, batik, muurschilderingen, tekeningen, sculpturen en videokunst.²⁷ Zijn werk past niet binnen een bepaalde categorie omdat zowel zijn materiaalgebruik als zijn comic-achtige beeldtaal worden gezien als een combinatie van de traditionele Indonesische cultuur en de moderne omgeving van alledag.²⁸ Volgens de Maleisische curator Adeline Ooi bevraagt de kunstenaar middels deze samenvoeging niet alleen de scheiding tussen ‘hoge kunst’ en populaire cultuur, maar spreekt hij ook een divers publiek aan waarmee geografische en culturele grenzen en disciplines worden overschreden.²⁹ Nugroho hecht grote waarde aan de *empowerment* van het publiek. Hij geeft de ervaringen van verschillende gemeenschappen in de samenleving in zijn werk een stem door verhalen te presenteren vanuit de eigen context.³⁰ Naast het feit dat hij net als Heri Dono stilistische aspecten uit de *wayang kulit* in zijn eigen vormentaal verwerkt, is Nugroho voornamelijk bezig met de symbolische betekenis van zowel Indonesische en Engelse taal en de manier waarop deze in de politieke context worden ingezet.³¹

Kunsthistoricus Yvonne Spielmann beschrijft in haar boek *Contemporary Indonesian Art* uit 2017 dat Nugroho tradities op verschillende manieren inzet om naar bepaalde sociaalpolitieke problemen in de Indonesische samenleving van nu en het verleden te verwijzen. Ze stelt dat de kunstenaar in zijn werk bijvoorbeeld een van de belangrijkste elementen uit de Indonesische cultuur, het Islamitische geloof, becommentarieert. Dit doet hij door kenmerkende uiterlijke aspecten uit dit geloof, zoals hoofddoeken, in zijn werk te verbeelden.³² Daarnaast stelt Spielmann dat zijn materiaalkeuze, zoals het borduurwerk dat hij vooral gebruikt in wandtapijten, schilderijen en comics, verwijst naar de traditie van textielproductie in Yogyakarta. Dit is een ambacht dat de Javaanse culturele identiteit heeft behouden ten tijde van het koloniale tijdperk en het dictatorschap van Soeharto.³³ Verder spelen schrift en spraak een grote symbolische rol in het werk van Nugroho.

²⁶ Ambyo, Rani E. en Adeline Ooi. *Eko(space)Nugroho*. Yogyakarta: Daging Tumbuh Studio, 2011, 15.

²⁷ ‘Artwork’. Website Eko Nugroho.

<https://web.archive.org/web/20190520174459/http://ekonugroho.or.id/artwork/>.

²⁸ Ambyo en Ooi, *Eko(space)Nugroho*, 13.

²⁹ Ibid.

³⁰ Ibid., 15.

³¹ Spielmann, *Contemporary Indonesian Art*, 153.

³² Ibid.

³³ Ibid., 155.

Zo werkt de kunstenaar met gezegdes en acroniemen om zijn kunstwerken een diepere betekenis te geven die voor iedereen duidelijk is ondanks dat deze niet expliciet is. Hierbij refereert Nugroho aan de cultuur van spreekwoorden. In de Indonesische taal, het Bahasa, zijn spreekwoorden namelijk een manier van spreken zonder direct iets uit te drukken. De kunstenaar gebruikt dit culturele element van taal volgens Spielmann om de politieke situatie in Indonesië te bevragen.³⁴ Het borduurwerk *Dog People* (2007) laat zien hoe Nugroho deze aspecten uit Indonesische tradities inzet om in zijn werk naar het koloniale verleden van zijn land te verwijzen (afb. 2).



Afb. 2 Eko Nugroho, *Dog People*, 2007.

In dit oranje wandtapijt zijn vijf figuren met hondenkoppen en een mensenlichaam te zien die achter elkaar zijn opgesteld. De eerste figuur draagt een soort vizier op zijn borst dat een paar gesloten ogen toont. Aan de onderzijde van het werk staat de tekst *Anjing dan non pribumi dilarang masuk bukannya begitu?*. Deze tekst wordt vertaald als ‘geen toegang voor honden en niet-inheemsen’ en verwijst volgens Spielmann naar de mededeling die in het koloniale tijdperk op borden op openbare plekken stond geschreven. Ze stelt dat de kunstenaar door het verbod om te keren niet alleen het Nederlands kolonialisme bekritiseert, maar dat hij op deze wijze tevens vraagtekens stelt bij de nationale identiteit van Indonesië.³⁵

³⁴ Spielmann, *Contemporary Indonesian Art*, 155.

³⁵ Ibid.

De reeks borduurwerken *Invasie* (2009), die Nugroho speciaal voor de tentoonstelling 'Beyond the Dutch' maakte, werd in datzelfde jaar samen met het werk van Dono in het Centraal Museum in Utrecht getoond (afb. 3).³⁶



Afb. 3 Eko Nugroho, *Invasie*, 2009.

Het kunstwerk, dat in het museum aan verschillende muren werd opgehangen, toont naast een aantal mens en robotachtige figuren ook verschillende objecten. Met deze combinatie figuren, die in zijn oeuvre meermaals terugkomt, refereert Nugroho volgens Spielmann aan de absurditeit van de realiteit waarin we leven.³⁷ De mensfiguren in deze wandtapijten zijn allemaal geheel bedekt, waarbij alleen nog de ogen, omringd door een frame, zichtbaar zijn. Dit duidt volgens Spielmann op de huidige generatie die volgens de kunstenaar nog altijd bang is om een mening te uiten over sociaalpolitieke kwesties. De ufo-achtige figuren kunnen volgens haar worden geïnterpreteerd als een vorm van vervreemding van de eigen lokale cultuur die mensen in deze tijd ervaren.³⁸ Deze afstand en het verlangen om passief te blijven zouden naar mijns inziens in verband kunnen worden gebracht met het thema van de tentoonstelling die de gemeenschappelijke geschiedenis van Indonesië en Nederland aan het licht brengt. Want wellicht zijn Indonesiërs en Nederlanders ook nu nog bang om geconfronteerd te worden met een gedeeld verleden van kolonialisme. Nugroho verwijst

³⁶ De afbeelding van het kunstwerk *Invasie* (2009) is verkregen uit email correspondentie met de kunstenaar, waarbij hij ook een aantal krantenartikelen deelde waarin iets over de betekenis van het kunstwerk wordt vermeld.

³⁷ Spielmann, *Contemporary Indonesian Art*, 151.

³⁸ Ibid.

volgens de Australische curator Russell Kety niet alleen met de titel en de betekenis van het werk naar het koloniale verleden van zijn land. Ook het kleurloze uiterlijk van het werk, het materiaal, de traditionele werkwijze en de deels klassiek en deels moderne vormentaal die de kunstenaar heeft toegepast, dragen volgens hem bij aan de referentie aan dit verleden dat in deze tentoonstelling met ‘andere ogen’ kan worden gezien.³⁹

De wijze waarop Eko Nugroho elementen uit Indonesische tradities in zijn kunst inzet verschilt op enkele punten met de manier waarop Heri Dono dit doet. Beide kunstenaars gebruiken tradities als een vorm van politiek commentaar of verzet, maar Nugroho schenkt hierbij veel aandacht aan de symbolische betekenis van tradities en tracht deze zodanig te veranderen zodat deze denkwijzen ook in de huidige samenleving van toepassing zijn, in tegenstelling tot Dono die vooral naar de formele aspecten verwijst. De werkwijze van Nugroho kan worden vergeleken met het proces van nabootsing dat theoreticus Homi Bhabha in zijn boek *The Location of Culture* uit 1994 bespreekt. Om dit proces, dat Bhabha in zijn boek omschrijft als ‘mimicry’, uit te leggen verwijst de schrijver naar de koloniale overheerser en degene die overheerst wordt, oftewel ‘de ander’. Als ‘de ander’ een symbool van de dominante cultuur nabootst of aanpast en dit opnieuw interpreteert en inzet, dan vormt dit een gevaar voor de autoriteit van de overheerser die als het ware wordt ondermijnd.⁴⁰ Dit proces doet zich ook voor in de werkwijze van Nugroho die Javaanse spreekwoorden en uitdrukkingen, die in het koloniale tijdperk door de Nederlanders werden gebruikt, manipuleert en inzet om deze overheersing te bekritisieren. Dit blijkt bijvoorbeeld uit de zinssnede uit het kunstwerk *Dog People* (2007), maar ook uit het feit dat de kunstenaar gebruik maakt van het traditionele textielambacht en de vormentaal van *wayang kulit* die hij opnieuw interpreteert om een statement te maken. In deze zienswijze worden in het verleden opgelegde tradities gemaakt tot protest tegen gebeurtenissen in de samenleving van toen en nu.

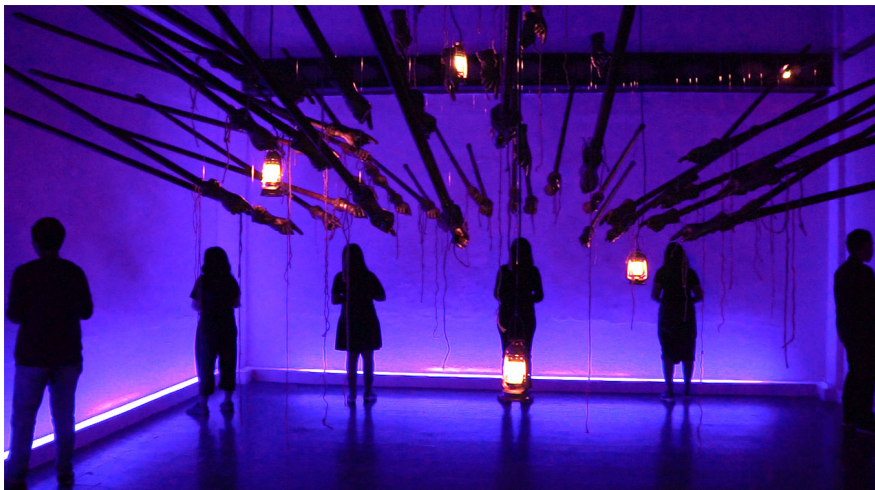
Tenslotte wordt in dit hoofdstuk nagegaan op welke manier de hedendaagse kunstenaar Timoteus Anggawan Kusno (Yogyakarta, 1989) tradities uit de Indonesische cultuur in zijn werk gebruikt om te refereren aan het koloniale verleden van zijn land. Kusno begon zijn artistieke carrière in 2007 en richt zich in zijn werk vooral op de overgangsfase tussen fantasie en geschiedenis en de dunne lijn tussen herinnering en fictie. De kunstenaar studeerde sociaalpolitieke wetenschap, religie en culturele studies en deze kennis past hij in zijn gehele

³⁹ Nunn, Louise. “Eko Nugroho’s art invades the AGSA.” *The Advertiser*, 13 januari 2012.

⁴⁰ Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londen en New York: Routledge, 1994, 126.

artistieke oeuvre toe, dat bestaat uit installaties, films, tekeningen en foto's.⁴¹ De interesse voor geschiedenis en fictie en hoe dit in deze tijd soms met elkaar overlapt, komt terug in het onderzoeksproject over een niet bestaand, 'verloren' gebied in voormalig Nederlands-Indië. Hierbij heeft de kunstenaar in 2013 het fictieve Centre for Tanah Runcuk opgericht waar kunstenaars, schrijvers en theoretici uit verschillende wetenschappelijke disciplines discussiëren over de ruimte die er bestaat tussen fantasie en geschiedenis.⁴²

Timoteus Anggawan Kusno refereert in zijn kunst aan geschiedenis en de cultuur en tradities die hiermee gepaard gaan. De kunstenaar beroept zich niet op het formele karakter van tradities waardoor hij zich onderscheidt van de twee hiervoor besproken kunstenaars. Kusno is meer geïnteresseerd in de symbolische betekenis of de betekenis van het bestaan van deze tradities. Dit blijkt uit een installatie die de titel *The Death of a Tiger* (2017) draagt (afb. 4).



Afb. 4 Timoteus Anggawan Kusno, *The Death of the Tiger*, 2017.

Het betreft een kunstwerk waarin een groot aantal speren in de vorm van een cirkel in een donkerpaarse ruimte aan het plafond is opgehangen, waarbij de speerpunten zijn vervangen door wijzende handen die schuin naar beneden gericht zijn. Te midden van deze speerregen is een open plek waar het licht van een paar lantaarns te zien is. In de ruimte zijn verder zes mensen te zien die met hun rug naar de speren toe staan en een requiem zingen, iets wat het gevoel van de overgang van leven naar dood versterkt.⁴³ Kusno verwijst volgens de Belgische kunsthistoricus Sanne Sinnige naar het koloniale verleden van zijn land aan de hand van de

⁴¹ 'Bio'. Website Timoteus Anggawan Kusno.

<https://web.archive.org/web/20190520174408/http://www.takusno.com/bio/>.

⁴² 'Home'. Website Centre for Tanah Runcuk Studies.

<https://web.archive.org/web/20190520174302/https://www.tanahruncuk.org/>.

⁴³ Kusno, *Who Killed the Tiger?*. Website CoBO video, min. 4:17.

<https://www.cobosocial.com/1-work-2-mins/timoteus-anggawan-kusno-tiger/>.

betekenis van het ritueel *rampogan macan* (tijgergevecht), dat in dit kunstwerk wordt gesymboliseerd. Bij dit gebruik, dat rond 1791 in Yogyakarta ontstond, organiseerden lokale koningen een groots publiek gevecht tussen een tijger en andere dieren of misdadigers. De tijger werd tijdens dit gevecht of bij zijn ontsnappingspoging gedood. Het heersende idee was echter dat de tijger zichzelf doodde door de bestaande orde niet te respecteren. Op deze symbolische wijze confronteerde de koning de toeschouwers, waaronder koloniale ambtenaren, met zijn allesoverheersende macht.⁴⁴ De kunstenaar verwijst niet alleen naar de koloniale geschiedenis van Indonesië, maar zegt ook iets over de huidige situatie in zijn land. Zo stelt hij in een video dat dit werk een metafoor is voor de uitsluiting van anderen in de huidige samenleving, iets wat in Indonesië de dagelijkse gang van zaken is.⁴⁵ Dit kunstwerk maakt daarnaast onderdeel uit van het werk *The Untold Stories of Archipelago* (2017) waarbij ook tekeningen, objecten en sculpturen te zien zijn (afb. 5).



Afb. 5 Timoteus Anggawan Kusno, *The Untold Stories of Archipelago*, 2017.

Het kunstwerk was te zien bij de tentoonstelling ‘Power and Other Things’ die in 2017 als onderdeel van het tweejaarlijkse festival Europalia in het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel werd georganiseerd. In een interview met de Indonesische en Nederlandse curatoren van deze tentoonstelling, Riska Afiaty en Charles Esche, wordt gesteld dat deze tentoonstelling de recente en bewogen geschiedenis van Indonesië verkende om de

⁴⁴ Sinnige, Sanne. “Power and other things.” Website *De Witte Raaf* 192 (maart-april 2018). <https://web.archive.org/web/20190520173917/https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4466>.

⁴⁵ Kusno, *Who Killed the Tiger?*. Website CoBO video, min. 3:23.

hedendaagse samenleving in het land te kunnen begrijpen.⁴⁶ Kusno maakt ook in deze installatie gebruik van tradities om naar het koloniale tijdperk te verwijzen. Zo refereert hij door middel van een schilderij aan het *Mooi Indië* genre in de schilderkunst dat het leven in de kolonie op een geïdealiseerde wijze weergaf. De schilderijen binnen dit thema dienden vaak als herinnering voor de Nederlanders die het land eens hadden bezocht.⁴⁷ Verder wordt in dit kunstwerk vooral aandacht geschonken aan het idee van de Indonesische geschiedenis dat in het westen heerst. Nu wordt deze geschiedenis vanuit een ander standpunt verteld, gebaseerd op de Indonesische cultuur en tradities. Kusno doet dit middels tekeningen, objecten en sculpturen. In een tekst geschreven door de curatoren van de Belgische tentoonstelling wordt gesteld dat Kusno in deze installatie verhalen uit verschillende koloniale perioden belicht. Hierdoor benadrukt hij volgens hen dat het koloniale gedachtegoed niet alleen gedurende deze geschiedenis, maar ook in deze tijd nog aanwezig is.⁴⁸ Naar mijns inziens kan de beschouwer door de confrontatie met de vertellingen in dit werk worden aangespoord tot het nadenken over de continuïteit van het koloniale denken in de realiteit in plaats van het alleen te koppelen aan voorbije geschiedenissen.

De wijze waarop Timoteus Anggawan Kusno traditionele elementen in zijn kunst verwerkt kan worden vergeleken met collectieve herinneringen. Deze herinneringen worden volgens socioloog Anthony Giddens net als tradities steeds opnieuw geïnterpreteerd waardoor ze blijven voortbestaan in de huidige tijd.⁴⁹ Daarnaast doet de manier waarop de kunstenaar in zijn werk een nieuw licht op bestaande tradities werpt denken aan de notie van het ‘levende archief’ dat kunsthistoricus Leonor Veiga in haar proefschrift *The Third Avant-garde. Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition* (2018) bespreekt. Ze vergelijkt opnieuw ‘ontdekte’ tradities met een levend archief omdat deze door het verleden in de huidige tijd aan te halen bepaalde elementen uit de geschiedenis als het ware in leven houden.⁵⁰ Welbeschouwd geeft de kunstenaar middels historische verhalen en gebruiken commentaar op de wereld waarin we nu leven, net zoals Eko Nugroho en Heri Dono dit doen. Kusno doet dit echter niet vanuit verzet, maar meer om zijn toeschouwer te confronteren met de wijze waarop de geschiedenis wordt geconstrueerd. Middels zijn kunst onderzoekt hij het

⁴⁶ ‘Power and Other Things’. Website Europalia.

https://web.archive.org/web/20190520174000/https://europalia.eu/nl/article/power-and-other-things_1040.html.

⁴⁷ Spanjaard, *Artists and their Inspiration*, 15.

⁴⁸ Esche, Charles en Riska Afiaty. ‘Curatorial text for the Untold Stories of Archipelago’. Website Timoteus Anggawan Kusno. <https://web.archive.org/save/http://www.takusno.com/curatorial-text-for-the-untold-stories-of-archipelago/>.

⁴⁹ Giddens, “Living in a post-traditional society,” 63.

⁵⁰ Veiga, *The Third Avant-garde*, 53.

verleden van zijn land vanuit een andere invalshoek en toont hij de beschouwer hoe deze verhalen op verschillende wijzen kunnen worden geïnterpreteerd en worden doorgegeven aan de volgende generaties.

In dit hoofdstuk is nagegaan op welke manieren drie hedendaagse kunstenaars uit Indonesië tradities in hun werk inzetten om naar de koloniale geschiedenis van hun land te verwijzen. Er is gebleken dat zowel stilistische als thematische aspecten van Indonesische cultuur door de drie kunstenaars worden gebruikt om ofwel op het verleden te reflecteren of om juist een uitspraak over de toekomst te doen. Daarbij lijken Heri Dono en Eko Nugroho dit vooral te doen om kritiek te uiten op de samenleving, terwijl Timoteus Anggawan Kusno een reflexieve houding lijkt aan te nemen. Niet alleen wordt er verwezen naar traditionele kunsten of ambachten als *wayang kulit* en textielbewerking, maar ook besteden de kunstenaars aandacht aan culturele tradities zoals de indirecte manier van informatieoverdracht in de Javaanse cultuur. Traditie blijkt in het werk van deze kunstenaars in overeenkomst met de notie van Eric Hobsbawm een veranderlijk begrip te zijn. Tradities worden in de kunst van Dono, Kusno en Nugroho volgens de interpretatie van Veiga opnieuw ‘ontdekt’, gedeconstrueerd en opnieuw samengesteld om bruggen te kunnen slaan tussen het koloniale verleden, de huidige sociaalpolitieke situatie en de toekomst van hun land.

2. Herinnering als redding van een onbesproken geschiedenis

Nederland en Indonesië, twee landen met een gedeeld verleden, een verhaal waar in Nederland steeds meer belangstelling voor blijkt te zijn. Dit resulteert in onderzoek, de publicatie van boeken over dit onderwerp en een groeiende interesse voor de (hedendaagse) beeldende kunst uit Indonesië. Het onstuimige verhaal achter deze gemeenschappelijke historie, waarin het kolonialisme een grote rol speelt, blijft echter nog vaak onbesproken. De Nederlandse hoogleraar koloniale en postkoloniale literatuur- en cultuurgeschiedenis Remco Raben schrijft in zijn essay “De knopen van de bevrijding” uit 2015 over de wijze waarop het koloniale verleden van Nederland wordt herdacht. Hierbij komt hij niet alleen tot de conclusie dat dit stuk geschiedenis in Nederland grotendeels wordt genegeerd, maar stelt hij tevens dat het gedeelde verleden van Indonesië en Nederland nog steeds los van elkaar wordt gezien.¹ Waar Nederland volgens de hoogleraar vooral aandacht schenkt aan de besluitvorming en het militaire optreden van Nederlandse kant, stelt hij ook dat de Indonesische geschiedcultuur zich bijna uitsluitend op de eigen heldendaden in de strijd om de onafhankelijkheid en de zoektocht naar een nationale identiteit richt.² Raben pleit in zijn essay echter voor het aan elkaar knopen van deze verhalen waardoor beide geschiedenissen beter begrepen kunnen worden.

Deze visie komt volgens de Italiaanse kunsthistoricus en curator Naima Morelli eveneens naar voren in de hedendaagse Indonesische kunstpraktijk, waarbij thema's als herinnering, identiteit en geschiedenis centraal staan. Ze stelt dat de belangstelling voor deze onderwerpen voortkomt uit het verlangen van Indonesische kunstenaars om het onbesproken verleden van hun land van de vergetelheid te redden. Morelli beargumenteert verder dat kunstenaars dit in hun werk bewerkstelligen door enerzijds te reflecteren op hun eigen geschiedenis en anderzijds door te onderzoeken hoe deze persoonlijke verhalen in verband kunnen worden gebracht met het nationale verleden.³

Ook in dit hoofdstuk staan identiteit en herinnering centraal, begrippen die immers onlosmakelijk verbonden zijn met de geschiedenis op zich, maar ook met het complexe en gedeelde verleden van de overheerser en zij die overheerst werden. Sluiten hedendaagse

¹ Raben, Remco. “De knopen van de bevrijding.” *De Groene Amsterdammer* 139 (2015) 33: 20-23, 20.

² Raben, “De knopen van de bevrijding,” 22.

³ Morelli, Naima. ‘Three Indonesian Artist Between National History and Personal Memories’. Website CoBo. <https://web.archive.org/save/https://www.cobosocial.com/dossiers/three-indonesian-artists-between-national-history-and-personal-memories/>.

Indonesische kunstenaars zich af voor het Nederlandse aandeel in hun geschiedenis of proberen zij in hun werk, net zoals Raben dat graag zou zien, verbindingen te maken tussen verschillende herinneringen om het verleden zo beter te kunnen bevatten? Dit wordt onderzocht aan de hand van een aantal werken van drie verschillende hedendaagse kunstenaars uit Indonesië die zich op verscheidene wijzen bezighouden met ‘het herdenken van de geschiedenis’. De kunstwerken die in dit hoofdstuk worden besproken zijn relevant omdat deze in tentoonstellingen zijn gepresenteerd die de relatie tussen Nederland en Indonesië ter discussie stelden. Met behulp van onder andere de *postmemory theory* van de Roemeense kunsthistoricus Marianne Hirsch, de interpretatie van syncretisme van Leonor Veiga en de stellingname van de Amerikaanse antropoloog Benedict Anderson over de traditionele perceptie van tijd in Indonesië, wordt nagegaan hoe er door middel van herinnering en identiteit wordt verwezen naar dit bewogen verleden. Op welke wijzen brengen FX Harsono, Tintin Wulia en Jompet Kuswidananto de koloniale geschiedenis van Indonesië in hun kunst in verband met thema’s als identiteit en herinnering?

FX Harsono, werd in 1949 als Oh Hong Boen geboren in het Oost-Javaanse dorp Blitar. Deze Chinese naam zou hij echter op achttienjarige leeftijd veranderen in de naam Fransiskus Xaverius Harsono, toen hij noodgedwongen Indonesisch staatsburger werd.⁴ Harsono studeerde aan de kunstacademie van Yogyakarta en hield zich niet alleen in zijn kunst, maar ook daarbuiten met sociaal-politieke tendensen in de samenleving bezig. Zijn artistieke oeuvre is zeer divers en bestaat uit voornamelijk installaties, fotografie, schilderkunst en performances. Niet alleen zijn werkwijzen hebben in de loop van de tijd een aantal transformaties doorgemaakt, maar ook de onderwerpen en de drijfveer om de kunst te maken veranderden. Zo maakte hij aan het begin van de jaren zeventig geometrische abstracte schilderkunst en hield hij zich gedurende de jaren tachtig bezig met *seni (kunst) kontekstual*, kunst die de toestand en het lijden van de samenleving kenbaar maakt.⁵ Volgens de Amerikaanse hoogleraar Zuidoost-Aziatische cultuur en literatuur Michael Bodden gebruikt Harsono kunst om de onderdrukking van zowel minderheden in de samenleving als artistieke kunstvormen te bekritisieren.⁶ De kunstenaar zelf stelt in de jaren tachtig dat zijn werk onlosmakelijk verbonden is aan de maatschappij en de sociale dynamiek van de

⁴ Rath, Amanda Katherine en Kadek Krishna Adidharma. *Re: petition/position FX Harsono*. Magelang: Langeng Art Foundation, 2010, 130.

⁵ Rath en Adidharma, *Repetition/position/F.X. Harsono*, 4.

⁶ Ibid.

gebeurtenissen die zich hierin voordoen.⁷ Na de rellen van mei 1998, waarbij veel geweld werd gebruikt tegen de Chinese etnische minderheden in Indonesië, is er echter een duidelijk omslagpunt te zien in het werk van Harsono.⁸ Vanaf dit moment houdt de kunstenaar zich in zijn werk bezig met de vraag ‘*Siapa saya?*’, ‘Wie ben ik?’.⁹ Hierbij spelen de trauma’s uit zijn kindertijd als nazaat van Chinese ouders in Indonesië een grote rol.¹⁰ De Indonesische curator Hendro Wiyanto stelt dat Harsono zijn eigen ‘ik’ in zijn kunst gebruikt om enerzijds de betekenis van plaats, identiteit en afkomst te onderzoeken en anderzijds de realiteit kritisch te bevragen, iets dat aansluit bij zijn vroegere wens om sociaal-politiek commentaar te leveren.¹¹ Maar op welke wijze gebruikt de kunstenaar de thema’s identiteit en herinnering om te verwijzen naar het koloniale verleden van zijn land?

In de performance en gelijknamige video *Rewriting the Erased* uit 2009 bevindt Harsono zich in een donkere kamer waar hij aan een tafel zit en voortdurend zijn geboortenaam opschrijft, de enige Chinese karakters die hij kent (afb. 1).¹²



Afb. 1 FX Harsono, *Rewriting the Erased*, 2009.

De Engelse literatuurwetenschapper Philip Smith stelt in het artikel “Writing in the rain: Erasure, trauma, and Chinese Indonesian identity in the recent work of FX Harsono” uit 2015 dat deze performance een centraal thema in zijn werk introduceert, namelijk het vergeten en

⁷ Rath en Adidharma, *Repetition/position/F.X. Harsono*, 62.

⁸ *Ibid.*, 157-158.

⁹ *Ibid.*, 151.

¹⁰ *Ibid.*, 149.

¹¹ *Ibid.*, 162.

¹² Smith, Philip. “Writing in the rain: Erasure, trauma, and Chinese Indonesian identity in the recent work of FX Harsono.” *Journal of Southeast Asian Studies* 46 (2015) 1: 119-133, 126.

het opzettelijk weglaten van gebeurtenissen uit de geschiedenis. Na oplopende spanningen tussen Indonesië en China werden Chinese-Indonesiërs in 1966 verplicht een Indonesisch klinkende naam aan te nemen; zo ook de kunstenaar. Het schrijven van zijn Chinese naam, in de eigen taal, representeert volgens Smith het teruggeven van een, voor de kunstenaar, verloren taal en daarmee culturele identiteit.¹³ Door middel van de herinnering aan zijn Chinese identiteit tracht Harsono een verdwenen geschiedenis weer tot leven te wekken. Deze geschiedenis is verbonden aan het onbesproken trauma van het geweld en de discriminatie die Chinese-Indonesiërs in het -recente- verleden in Indonesië hebben meegemaakt. Harsono zet herinnering en identiteit in deze performance volgens Smith niet alleen in om aandacht te vragen voor de onderdrukking van historische identiteiten zoals de Chinees-Indonesische, maar ook om het nog steeds aanwezige trauma te benadrukken.¹⁴

Dat zijn Chinese identiteit ook in verband kan worden gebracht met het Nederlands kolonialisme blijkt uit het werk *Gazing at the Identity* uit 2016, dat in hetzelfde jaar werd getoond bij de tentoonstelling 'Rethinking HOME' (afb. 2).



Afb. 2 FX Harsono, *Gazing at the Identity*, 2016.

Deze groepstentoonstelling werd samengesteld door de Indonesische curator Agung Hujatnikajennong en de Nederlandse Christine van den Bergh. Het project werd georganiseerd door Stichting Nieuw Dakota in Amsterdam en was onderdeel van de

¹³ Smith, "Writing in the rain," 126.

¹⁴ Ibid., 130.

kunstmanifestatie Koneksi-Connectie waarin de hedendaagse en historische banden tussen Indonesië en Nederland vanuit verschillende artistieke velden, waaronder beeldende kunst en muziek, werden verkend.¹⁵ In dit werk toont Harsono een rij foto's van Chinese Indonesiërs die hij uit een koloniaal archief verkreeg. Verder is er een houten tafel te zien waarop papieren liggen. Deze papieren blijken kopieën te zijn van het formulier dat de Nederlandse administratie vanaf ongeveer 1930 gebruikte om Chinese arbeiders die naar Indonesië kwamen te registreren. Bij de performance *Records of the Journey* vraagt hij toeschouwers om dit toelatingsproces te ondergaan, net zoals Chinese-Indonesiërs dit ooit hebben moeten doen.¹⁶ Hierbij hebben bezoekers van de tentoonstelling de mogelijkheid om de immigratieformulieren in te vullen waardoor zij deze procedure zelf kunnen ervaren.¹⁷ Al ten tijde van de VOC heerste er onder de Nederlanders angst voor de grootste bevolkingsgroep in hun kolonie; de Chinese immigranten werden door de overheerser dan ook bestempeld als 'het gele gevaar'.¹⁸ De Chinese historicus Didi Kwartanada beschrijft in het essay "The papers that surveilled" uit 2016 dat de Nederlanders deze bedreiging wilden controleren met behulp van identiteitskaarten. En deze controle lijkt ook terug te komen in het werk *Gazing at the Identity* en de bijbehorende performance, waarbij de kunstenaar door middel van de Chinees-Indonesische identiteit en de herinnering aan hun aankomst in de kolonie refereert aan een bepaald aspect uit de gedeelde geschiedenis van Nederland en Indonesië.

De manier waarop Harsono thema's als herinnering en identiteit in zijn werk gebruikt om naar het koloniale verleden van Indonesië te verwijzen kan wellicht in verband worden gebracht met de *postmemory theory* van literatuurwetenschapper Marianne Hirsch. Zij beschrijft *postmemory* in het artikel "The Generation of Postmemory" uit 2008 als een structuur waarbij traumatische ervaringen en kennis binnen één of aan de daarop volgende generatie worden overgedragen.¹⁹ Hierbij is het van belang dat de overgedragen herinneringen voor de volgende generatie als eigen opgedane ervaringen voelen, als een 'levende connectie'

¹⁵ Swaving, Liza. 'Kijken is een daad met consequenties, Rethinking Home in New Dakota'. Website *Metropolis M*. https://web.archive.org/web/20190520142457/https://www.metropolism.com/nl/reviews/29306_rethinking_home.

¹⁶ Monshouwer, Saskia. 'Rethinking Home – Indonesië in perspectief'. Website Buro Bradwolff. https://web.archive.org/web/20190520142353/http://www.burobradwolff.nl/wp-content/uploads/2016/10/saskiaMonshouwer_versie2_kl.pdf.

¹⁷ Candotti Ardjuna en Caroline Drieënhuizen. 'Recensie tentoonstelling Rethinking HOME, Nieuw Dakota, Amsterdam'. Website Caroline Drieënhuizen. <https://web.archive.org/web/20190520141952/https://carolinedrieenhuizen.wordpress.com/2016/10/04/recensie-tentoonstelling-rethinking-home-nieuw-dakota-amsterdam/>.

¹⁸ *Gazing on Identity. Menerawang Identitas*, Didi Kwartananda en Elly Kent, red. Singapore: ARNDT Fine Art, 2016. Tentoonstellingscatalogus, 7.

¹⁹ Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29 (2008) 1:103-128, 106.

met het verleden.²⁰ De *postmemory* structuur en het creëren van een verbinding met het verleden zijn aspecten die, naar mijn mening, terugkomen in het werk *Gazing at the Identity* dat Harsono in 2016 maakte. De kunstenaar verwijst hierbij namelijk, door middel van foto's en registratieformulieren stammend uit het koloniale tijdperk, naar zowel zijn eigen Chinees-Indonesische identiteit, als naar de collectieve herinneringen van Chinese immigranten die zich in het verleden in Nederlands-Indië wilden vestigen. Hij tracht niet alleen traumatische ervaringen omtrent zijn eigen 'Chinees-zijn' op de beschouwer over te brengen, maar gebruikt ook herinneringen aan de discriminatie van Chinese minderheden van vorige generaties, zoals zijn ouders, om het publiek in verbinding te brengen met deze, in Indonesië onderdrukte, geschiedenis. Harsono brengt collectieve herinneringen op deze wijze opnieuw tot leven en zorgt er tevens voor dat de kennis wordt overgedragen op de beschouwer, als ware het de volgende generatie. Hoewel Hirsch stelt dat foto's het medium van *postmemory* zijn, omdat deze er enerzijds voor zorgen dat contact met het verleden mogelijk is en anderzijds maken dat herinneringen bij de volgende generatie kunnen voortleven, is het maar de vraag of de foto's uit het kunstwerk *Gazing at the Identity* (2016) ditzelfde effect op de toeschouwer hebben.²¹ Wellicht brengt Harsono met de foto's bepaalde ideeën over zijn eigen kijk op dit verleden op het publiek over, maar het blijft onduidelijk hoe deze herinneringen precies zullen beklippen in het geheugen van de toeschouwer. Desalniettemin past Harsono naar mijns inziens delen van de *postmemory* structuur toe om naar een stuk onbesproken Indonesische geschiedenis te kijken, waarbij herinneringen functioneren als een verbinding tussen huidige en voorgaande tijden.²²

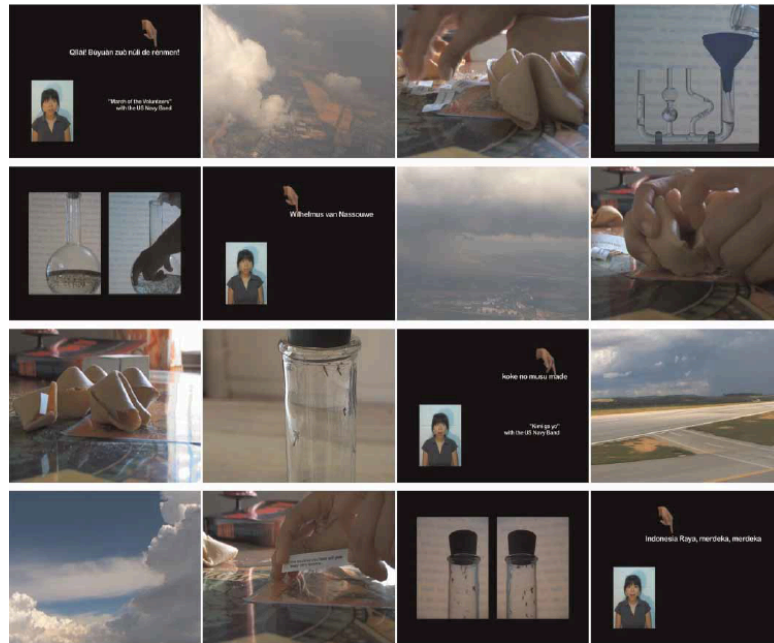
Een kunstenaar die zich in haar werk bezighoudt met de koppeling van de reflectie op haar eigen geschiedenis en ervaringen en de nationale identiteit van Indonesië is Tintin Wulia (Denpasar, 1972). Dit blijkt uit de installatie *Study for wanton* (2008) die bestaat uit vier verschillende video's die in aparte ruimtes op televisie-monitors worden getoond. De korte films laten onder andere muggen in glazen potten, een neerdalend vliegtuig en het openen van Chinese gelukskoekjes zien. Volgens de Australische kunsthistoricus en docent Indonesië-studies Edwin Jurriëns refereren deze video's aan de verbinding die de kunstenaar tussen identiteit en bureaucratische regelgeving legt. Zo hebben deze strenge voorschriften volgens

²⁰ Hirsch, "The Generation of Postmemory," 104.

²¹ Ibid., 115.

²² Ibid., 111.

Wulia altijd invloed op de manier waarop mensen hun leven inrichten.²³ De vierde video toont een bijna geheel zwart scherm. Linksonder in de hoek is daarentegen het beeld, ter grootte van een paspoort, van een zingende Wulia te zien (afb. 3). De kunstenaar zingt verschillende volksliederen, waaronder het Chinese, Indonesische, Nederlandse en het Japane.



Afb. 3 Tintin Wulia, fotofragmenten uit het videowerk *Study for wanton*, 2008.

Dit doet ze echter in de vorm van karaoke, iets dat te herkennen is aan de liedteksten die aan de bovenkant van het beeld te zien zijn. Jurriëns stelt in zijn artikel “Motion and Distortion” uit 2009 dat de liederen de vier landen representeert die van invloed zijn geweest op de familiegeschiedenis van de kunstenaar. Zo is China het land van herkomst, doet Indonesië dienst als thuisland en zijn Nederland en Japan de voormalig kolonisator van haar geboorteland. Hierbij geeft ze volgens Jurriëns niet alleen aan dat een nationale identiteit niet altijd eenduidig is, maar drijft ze volgens hem ook de spot met de bijna ‘heilige’ status van volksliederen. De kunstenaar toont namelijk dat deze door iedereen, met elke nationaliteit, kunnen worden gezongen, ook op een minder serieuze manier, zoals de karaoke zangstijl laat zien.²⁴

Het thema van dit kunstwerk kan worden gerelateerd aan het levensverhaal van de kunstenaar. Wulia werd in 1972 uit Chinees-Balinese ouders in de stad Denpasar geboren. Nadat ze architectuur studeerde in de Indonesische stad Bandung en verschillende muziek- en

²³ Jurriëns, Edwin. “Motion and Distortion.” *Indonesia and the Malay World* 37 (2009) 109: 277-297, 290.

²⁴ Jurriëns, “Motion and Distortion,” 290.

kunstcursussen in de Verenigde Staten volgde, reisde ze naar Australië waar ze promoveerde.²⁵ Tegenwoordig werkt en woont ze voornamelijk in steden als Brisbane en Gotenburg.²⁶ Haar artistieke oeuvre bestaat uit een combinatie van videowerk, installaties en interactieve performances die betrekking hebben op de thematiek van grenzen. Hierbij richt Wulia zich hoofdzakelijk op de arbitraire grenzen tussen etnische groepen, culturen en landen die moeilijk te overschrijden zijn zonder toestemming en officiële documenten.

Kunsthistoricus Yvonne Spielmann beschrijft de werkwijze van Wulia als een tweeledig onderzoek naar de historische oorsprong van verschillende etnische groeperingen in Indonesië. Hierbij bevaart de kunstenaar volgens haar zowel de fysieke grenzen van het land sinds de onafhankelijkheid, als de interne scheidingslijnen tussen de identiteit van verscheidene bevolkingsgroepen in relatie tot hun positie binnen de gemeenschappelijke natie.²⁷ Maar hoe kan deze notie van identiteit in verband worden gebracht met de koloniale geschiedenis van Indonesië?

Een werk waarbij de kunstenaar haar interpretatie van identiteit in verbinding brengt met dit thema is de installatie *40,000 Homes and a Sense of Security* uit 2016 die in hetzelfde jaar, net zoals het werk van FX Harsono, bij de tentoonstelling 'Rethinking HOME' in Amsterdam werd getoond (afb. 4).



Afb. 4 Tintin Wulia, *40,000 Homes and a Sense of Security*, 2016.

²⁵ Swastika, Alia. 'Tintin Wulia: On Identity and Borders'. Website Academia.

https://web.archive.org/save/https://www.academia.edu/7835500/Tintin_Wulia_On_Identity_and_Borders.

²⁶ 'Tintin Wulia'. Website Tintin Wulia.

<https://web.archive.org/web/20190520142544/http://tintinwulia.com/default.html>.

²⁷ Spielmann, *Contemporary Indonesian Art*, 163.

Het werk bestaat uit een metershoge, halfronde toren van ansichtkaarten die Wulia vanuit verschillende locaties aan zichzelf toestuurde. Elk van de kaarten is bestempeld met een letter. Wanneer je al deze letters achter elkaar plaatst vormen ze samen een verhaal dat in het werk als een strip te lezen is. De voorkant van de kaarten is zwartgeverfd, maar blijkt bedekt te zijn met vingerafdrukken. Deze sporen van contact en wrijving verwijzen volgens de Nederlandse curator en onderzoeker Liza Swaving naar de ketens van arbeid, distributie en consumptie waarin de ansichtkaarten circuleren. Ze stelt dat Wulia met dit werk de ontwikkeling van het postbedrijf in relatie tot het kolonialisme, natievorming, globalisering en surveillance onderzoekt.²⁸ Wellicht stelt de kunstenaars op deze manier de fluiditeit van zowel identiteit als de grenzen van het thuisland aan de kaak. Want iets als identiteit of afkomst wordt niet alleen bepaald door je geboorteplaats, maar is tevens beïnvloed door bureaucratische machten.

De visie van Wulia op de veranderende betekenis van identiteit doet denken aan syncretisme. Kunsthistoricus Leonor Veiga omschrijft dit begrip in het essay “Suddenly, We Arrived...Polarities and Paradoxes of Indonesian Contemporary Art” uit 2011 als een opeenstapeling van culturen, waarbij er niets van de oorspronkelijke cultuur verloren gaat. Ze benoemt dit proces als een van de belangrijkste elementen uit de Indonesische culturele samenleving die bestaat uit een combinatie van allerlei religieuze, politieke en economische denkwijzen, een samenleving die gevormd is door de complexe migratiegeschiedenis van het land.²⁹ Wulia ziet identiteit volgens de Indonesische curator en schrijfster Alia Swastika namelijk als iets veranderlijks. De kunstenaars brengt deze opvatting, waarbij identiteit als fluïde wordt gezien en veel voorkomt in hedendaagse culturele studies, in haar werk echter in verband met geopolitieke grenzen, die volgens haar door allerlei bewegingen overschreden worden en zo onder andere culturele verandering met zich meebrengen.³⁰ Verder stelt Swastika dat grenzen vaak worden gezien als ofwel ‘liminal spaces’ of als een ‘third space’. De eerste term verwijst naar een scheiding tussen ruimtes, terwijl het andere concept duidt op het complementaire karakter hiertussen.³¹ Hierbij wordt dus niet het onderscheid, maar de aanvullende eigenschap benadrukt. Aansluitend op de denkwijze achter het begrip syncretisme, zou gesteld kunnen worden dat Wulia grenzen en dus identiteit ziet als de ‘third

²⁸ Swaving, ‘Kijken is een daad met consequenties’. Website *Metropolis M*.

²⁹ Ciclitira, Serenella. *Indonesian eye: contemporary Indonesian art*. Milano: Skira, 2011, 29.

³⁰ Swastika, ‘Tintin Wulia: On Identity and Borders’. Website *Academia*.

³¹ *Ibid.*

space' waarbij verschillende elementen op elkaar aansluiten en zo een geheel vormen. In de twee besproken installaties komt deze interpretatie, die de kunstenaar inzet om naar het gedeelde verleden van Nederland en Indonesië te verwijzen, sterk naar voren. Dit blijkt uit zowel het gebruik van de verschillende volksliederen, als de postkaarten die vanuit allerlei locaties over de hele wereld verstuurd werden. In deze werken wordt middels de samenvoeging van losse elementen een gemeenschappelijke boodschap op de beschouwer overgebracht. Zoals Morelli beargumenteert, gebruikt Wulia haar eigen ervaringen als reizende en haar gefragmenteerde identiteit om uitspraken te doen over het nationale verleden van haar thuisland Indonesië.³² De kunstenaar sluit zich in deze zienswijze in zekere zin aan bij het voorstel van Remco Raben om verschillende geschiedenissen te bestuderen om het gemeenschappelijke verleden beter te kunnen begrijpen.

De kunstenaar Agustinus Kuswidananto (Yogyakarta, 1976), ook wel bekend als Jompét, reflecteert volgens de eerdergenoemde curator Alia Swastika op de ontwikkelingen die de Indonesische, en specifiek de Javaanse, identiteit hebben gevormd. Dit doet hij volgens haar door culturele artefacten, die nog steeds bepaalde functies in de hedendaagse Indonesische maatschappij vervullen, opnieuw te interpreteren.³³ Hoewel hij zijn tijd tegenwoordig op Bali doorbrengt is Java hierbij een grote inspiratiebron, omdat dit eiland in de loop van de geschiedenis verschillende transities van bijvoorbeeld het hindoeïstische geloof naar de boeddhistische, christelijke en islamitische religie of van een pre-koloniale, naar een koloniale en postkoloniale samenleving, heeft ondergaan. Zoals eerder vermeld, worden deze verschillende culturele invloeden gezien als een kracht van de huidige Indonesische maatschappij. Nederlandse kunsthistorici Anke Bangma en Pim Westerkamp stellen dat Kuswidananto cultuur ziet als een continue overname en verzoening van tegengestelde geloofsovertuigingen, gebruiken en invloeden. Zijn werken bestaan daarom, net als zijn opvatting van cultuur, uit een assemblage van verschillende elementen.³⁴ Voordat Kuswidananto zich met kunst bezighield studeerde hij in de jaren negentig communicatie aan de Faculteit voor Sociale en Politieke Wetenschappen aan de Gadjah Mada Universiteit in Yogyakarta. In deze periode maakte hij ook muziek en was hij actief bij de theatergroep Garasi.³⁵ Deze ervaringen zouden later van invloed zijn op zijn artistieke oeuvre, dat

³² Morelli, 'Three Indonesian Artist Between National History and Personal Memories'. Website CoBo.

³³ *Phantasmagoria: Jompét Kuswidananto 2008-2013*, Alia Swastika red. Yogyakarta: Ark Galerie, 2015. Tentoonstellingscatalogus, 3.

³⁴ *Phantasmagoria*, 47.

³⁵ *Ibid.*, 31-32.

voornamelijk bestaat uit installaties, performances, video's en geluidsinstallaties.³⁶ Maar hoe gebruikt de kunstenaar zijn veelomvattende interpretatie van cultuur en identiteit om naar het verleden van zijn land te verwijzen?

De elektronische installatie *War of Java, Do you Remember? #3* (2008) werd in 2009 in de tentoonstelling 'Beyond the Dutch' in het Centraal Museum in Utrecht getoond (afb. 5).



Afb. 5 Jompet Kuswidananto, *War of Java, Do you Remember? #3*, 2008.

Deze tentoonstelling richtte zich op de relatie tussen Nederland en Indonesië die vanuit verschillende perspectieven werd bevraagd. Zo werden er oude en recente werken van zowel Nederlandse als Indonesische kunstenaars tentoongesteld. Het kunstwerk dat in Utrecht werd gepresenteerd, toont een samenstelling van elementen van Javaanse militaire uniformen waaronder hoeden, laarzen, trommels en geweren. Daarnaast wordt er een video van een danser met een zweep op de muur geprojecteerd.³⁷ Het werk is onderdeel van een gelijknamige reeks installaties en video's die gelijksoortige taferelen laten zien. Alia Swastika stelt in haar essay "(Re)Constructing Body of Memory" uit 2015 dat Kuswidananto de Javaanse soldaten ziet als voorbeeld van het proces van interculturele uitwisseling tussen de Javaanse, Hindoe, Islam en Westerse culturen en identiteiten. De term 'Westers' refereert hierbij voornamelijk aan het Nederlands kolonialisme. Deze interculturele uitwisseling blijkt uit het feit dat bijvoorbeeld de trommels in het westen zijn gemaakt en de hoeden waarbij

³⁶ Kuswidananto, Jompet. "IV Jompet Kuswidananto." *Visual Anthropology* 31 (2018) 1-2:162-165, 165.

³⁷ Jurriëns, "Motion and Distortion," 279.

boeddhistische invloeden te zien zijn.³⁸ De wijze waarop de kunstenaar elementen uit verschillende culturen en etnische identiteiten als een geheel toont, zijn vergelijkbaar met de manier waarop Tintin Wulia volgens de gedachtegangen van het syncretisme naar de geschiedenis van Indonesië verwijst. Dit is een interpretatie waarbij een cultuur of samenleving uit meerdere aspecten van ‘opeengestapelde’ culturen bestaat.

Een recenter werk waarbij Kuswidananto refereert aan het bewogen verleden van zijn land is de installatie *After Voices* uit 2016 (afb. 6).



Afb. 6 Jompet Kuswidananto, *After Voices*, 2016.

Hierbij toont Kuswidananto volgens de Australische kunstenaar en criticus Tom Melick een menigte uit het verleden, in de vorm van figuren zonder lichaam, oftewel geesten.³⁹ Bij deze multimedia-installatie zijn niet alleen objecten als schoenen, vlaggen, instrumenten en zwevende bustes te zien, maar wordt de toeschouwer ook verrast door het geluid van liederen en toespraken die uit de luidsprekers schallen en het ritme van de drums. Alsof dit niet genoeg is, wordt er ook nog een video getoond van het nagespeelde moment uit 1949 waarop de Nationale Indonesische Revolutie het offensief tegen de Nederlanders in Yogyakarta lanceerde en is er een beeld van president Soeharto met een pistool te zien.⁴⁰ Melick stelt in

³⁸ *Phantasmagoria*, 6.

³⁹ Melick, Tom. ‘Jompet Kuswidananto’. Website *Frieze*.
<https://web.archive.org/save/https://frieze.com/article/jompet-kuswidananto-0>.

⁴⁰ Melick, ‘Jompet Kuswidananto’. Website *Frieze*.

een recensie van het werk van Kuswidananto in het tijdschrift *Frieze* uit 2016 dat de kunstenaar middels deze installatie refereert aan de erfenis of overname van trauma's en de geschiedenis van geweld in Indonesië. Dit doet Kuswidananto volgens Melick echter niet zonder reden, hij stelt namelijk dat de kunstenaar tevens een uitspraak doet over de huidige politieke toestanden in het land.⁴¹ Wellicht toont Kuswidananto fragmenten uit het verleden om toeschouwers met deze kennis te waarschuwen om in de toekomst niet dezelfde fouten te maken die in het koloniale tijdperk zijn begaan. De wijze waarop de kunstenaar de overdracht van kennis en herinneringen uit het verleden toepast om naar de geschiedenis te verwijzen doet sterk denken aan de manier waarop FX Harsono in zijn werk met herinneringen omgaat. Want ook op het werk van Kuswidananto zou de *postmemory theory* van Marianne Hirsch toepasbaar zijn. Voornamelijk de intentie van de kunstenaar om herinneringen aan geweld met de volgende generaties -de toeschouwers- te delen kan naar mijns inziens in verbinding worden gebracht met de structuur van *postmemory* zoals Hirsch deze interpreteert.

Kuswidananto verwijst echter nog op een andere manier naar het koloniale verleden van zijn land. Hoewel hij dit doet aan de hand van herinneringen, is deze werkwijze anders dan de aanpak van Wulia en Harsono. Edwin Jurriëns stelt in het artikel "Motion and Distortion" uit 2009 dat de kunstenaar met dit werk en het bijbehorende syncretisme niet alleen delen van de vergeten Indonesische geschiedenis wil onthullen en met elkaar in verbinding tracht te brengen, maar dat hij met dit werk tevens fantasmagorie creëert. Hierbij achtervolgen 'spoken' uit het verleden de maatschappij die haar geschiedenis negeert. Jurriëns betoogt dat dit fenomeen terugkomt in het werk *War of Java, Do you Remember? #3* (2008) omdat de kunstenaar het verleden weer tot leven brengt middels attributen, geluid en beweging.⁴²

De wijze waarop Kuswidananto in zijn werk omgaat met herinnering kan tenslotte in verband worden gebracht met de theorie van antropoloog Benedict Anderson. In het hoofdstuk "A Time of Darkness and a Time of Light" uit zijn boek *The Spectre of Comparisons* uit 1998 beschrijft hij hoe de tijd in de Javaanse traditie wordt waargenomen. Middels een analyse van een van de eerste Indonesische autobiografische boeken *Kenang-Kenangan* dat door een van de belangrijkste nationalistische leiders van zijn generatie, genaamd Soetomo (1888-1938) werd geschreven, beschrijft Anderson dat in het traditionele Javaanse gedachtegoed een parallel wordt getrokken tussen de beweging van het leven van de

⁴¹ Melick, 'Jompet Kuswidananto'. Website *Frieze*.

⁴² Jurriëns, "Motion and Distortion," 281.

mens en de beweging van de kosmos. Er is hierbij geen lineaire maar een cyclische opvatting van tijd. De antropoloog stelt dat deze perceptie van tijd kan worden vergeleken met de beweging van een draaiend wiel omdat dit object, net als de tijd in het Javaanse denken, een terugkerend beeld laat zien. Deze constante vorm van beweging en stilte verwijst naar de universele tijd van creatie en destructie, die zich steeds opnieuw herhaalt.⁴³ Dit traditionele Javaanse gedachtegoed kan naar mijn mening worden vergeleken met het moderne fenomeen fantasmagorie dat Jurriëns in zijn tekst beschrijft omdat in de tegenwoordige tijd eveneens steeds opnieuw wordt teruggekeken naar het verleden. Ook in de moderne Indonesische samenleving blijft dit traditionele wiel van de tijd dus draaien, hoewel niet iedere hedendaagse kunstenaar zich bezighoudt met de geschiedenis, komt deze toch steeds weer in de beeldende kunst terug.

Er blijken meerdere hedendaagse Indonesische kunstenaars te zijn die middels herinnering en identiteit reflecteren op het koloniale verleden van hun land. Uit dit hoofdstuk is echter gebleken dat zij dit op verschillende manieren bewerkstelligen. Zo gebruikt Harsono zijn eigen Chinees-Indonesische identiteit en de herinneringen van vorige generaties om de toeschouwer in verbinding te brengen met onbesproken gebeurtenissen uit het verleden. Hoewel ook Tintin Wulia haar Chinese afkomst in haar werk naar voren laat komen, doet zij dit om het veranderlijke karakter hiervan te benadrukken. Ze vergelijkt het concept van identiteit met geopolitieke grenzen, omdat deze niet vaststaan en afhankelijk zijn van politieke en sociale invloeden. Met de koppeling tussen de Indonesische cultuur en identiteit en het syncretisme, maakt ze de toeschouwer van haar werk, naar mijn mening, bewust van de vermenging van geschiedenissen zodat deze beter begrepen kunnen worden. Ondanks het feit dat de werkwijzen van Harsono en Wulia deels terugkomen in het werk van Kuswidananto, refereert deze kunstenaar op een andere manier aan de geschiedenis van Indonesië. Niet alleen brengt hij het verleden tot leven door middel van artefacten, beeld en geluid. Ook benadrukt hij dat wanneer geschiedenis wordt genegeerd, deze altijd zal terugkeren in het heden. Hiermee zal de tot nu toe onbesproken gebleven gedeelde geschiedenis van Nederland en Indonesië altijd weer aan het licht komen, zodat uiteindelijk wellicht beter begrip van deze verhalen zal ontstaan.

⁴³ Anderson, Benedict. *The Spectre of Comparisons, Nationalism, Southeast Asia and the world*. Londen en New York: Verso, 1998, 89.

3. De verbinding tussen het roerige verleden en de problematiek van nu

Na zeventig jaar wacht Indonesië nog altijd op excuses van Nederland voor het leed dat haar bevolking is aangedaan tijdens de lange periode van kolonisatie. Zoals in voorgaande hoofdstukken is vermeld, blijkt er steeds meer belangstelling te zijn voor deze gedeelde geschiedenis. De -vaak gruwelijke- verhalen achter dit verleden worden echter niet langer in de doofpot gestopt. In plaats daarvan heeft deze nationale interesse er in 2017 toe geleid dat de Nederlandse overheid zich gaat bezighouden met iets dat zij al deze tijd heeft geweigerd, namelijk een groots, onafhankelijk onderzoek naar de gebeurtenissen tijdens de dekolonisatie van Nederlands-Indië.¹ Dit onderzoek moet in september 2021 zijn voltooid en zal inzicht geven in de mate waarin Nederland zich zou hebben misdragen in haar voormalige kolonie Indonesië.²

Hoewel deze nieuwe aandacht door velen wordt gevierd, zijn er ook stemmen die zich kritisch uitlaten over het nut en de noodzaak van een dergelijk onderzoek. In zijn essay “Een mentale dekolonisatie” dat begin dit jaar in *De Groene Amsterdammer* werd gepubliceerd, beargumenteert historicus Chris van der Heijden dat dit onderzoek naar de gemeenschappelijke geschiedenis van Nederland en Indonesië een onbevredigend gevoel zal achterlaten. Het gedeelte verleden is door Nederland ten tijde van de onafhankelijkheidsstrijd in Indonesië niet meteen onder de loep genomen waardoor het nog altijd onder de oppervlakte aanwezig is. Van der Heijden stelt dat een onderzoek zeventig jaar na dato slechts nog als geschiedschrijving kan worden gezien, dat eventueel ook nog als een doekje voor het bloeden dient.³ In deze zienswijze zou wellicht gesteld kunnen worden dat het te laat is om het verleden te onderzoeken en dat het tijd is om ons op de toekomst te richten. Want waartoe leidt het eindeloze reflecteren en oprakelen van gebeurtenissen uit het koloniale verleden? Misschien wordt er middels onderzoek, literatuur en kunst naar deze geschiedenis verwezen om te voorkomen dat dezelfde fouten opnieuw worden begaan of worden mensen op deze manier juist bewust gemaakt van de tijd waarin ze leven.

Dit hoofdstuk onderzoekt hoe hedendaagse Indonesische kunstenaars het verleden in hun werk gebruiken om naar tendensen in de huidige maatschappij te verwijzen. Hierbij

¹ Van der Heijden, Chris. “Een mentale dekolonisatie.” Website *De Groene Amsterdammer* 143 (2019) 1-2. <https://web.archive.org/web/20190521053959/https://www.groene.nl/artikel/een-mentale-dekolonisatie>.

² ‘Onafhankelijkheid, dekolonisatie, geweld en oorlog in Indonesië, 1945-1950’. Website NIOD. <https://web.archive.org/web/20190521053810/https://www.niod.nl/nl/projecten/onafhankelijkheid-dekolonisatie-geweld-en-oorlog-indonesi%C3%AB-1945-1950>.

³ Van der Heijden, “Een mentale dekolonisatie,”.

wordt het werk van twee kunstenaars en een creatief collectief dat in Nederlandse en Belgische tentoonstellingen werd gepresenteerd, bestudeerd aan de hand van de notie van activistische kunst van de Amerikaanse kunsthistoricus Lucy Lippard en de Australische kunsthistoricus Astri Wright, de interpretatie van ‘environmental art’ van de Amerikaanse kunsthistoricus Yates McKee en het concept eco-critiek van de eveneens Amerikaanse literatuurwetenschapper Lawrence Buell.⁴ Op welke manier reflecteren de kunstenaars op het Indonesische verleden en met welke actuele thema’s worden deze gebeurtenissen in verband gebracht? En bovendien, wat drijft hen ertoe dit te doen? Delen zij de opvatting van Van der Heijden die vindt dat het herzien van de geschiedenis moet leiden tot een mentale dekolonisatie zodat ook het koloniale verleden onderdeel wordt van het nationale identiteitsbesef of beschouwen zij hun werk louter als waarschuwing voor de toekomst? Hoe brengen de Indonesische kunstenaars Hestu Setu Legi, Muhammad ‘Ucup’ Yusuf en het kunstenaarscollectief Lifepatch de koloniale geschiedenis van hun land in verband met de huidige politieke en sociale misstanden in Indonesië?

Het werk van Hestu Setu Legi (Yogyakarta, 1971) maakte in 2018 onderdeel uit van de tentoonstelling ‘Pressing Matters’ die in expositieruimte van het Amsterdamse platform voor kunst en cultuur Framer Framed te zien was. Bij deze tentoonstelling, die werd samengesteld door de Indische curator en kunstenaar Kevin van Braak, werd middels het werk van vierentwintig Indonesische kunstenaars ingegaan op urgente sociaal-politieke kwesties in Indonesië. Hierbij lag de nadruk op onderlinge uitwisselingen tussen kunstenaars, activisme en de grenzen en raakvlakken tussen kunst en ambacht.⁵ Het uitgangspunt van de tentoonstelling kwam terug in het gezamenlijke kunstwerk *Pentagonal Icositetrahedron*: een driedimensionale houten bol met vierentwintig vlakken, die elk een verschillend uit hout gesneden ontwerp toonde dat door een van de deelnemende kunstenaars was gemaakt. Deze houtsneden presenteerden de verscheidenheid aan activistische statements en werden tijdens

⁴ De bij de theorieën geraadpleegde literatuur:

Lippard, R. Lucy. “Trojan Horses: Activist Art and Power.” In: Brian Wallis, ed. *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, 341-358.

Lee, Doreen. “A Troubled Vernacular: Legibility and Presence in Indonesian Activist Art.” *The Journal of Asian Studies* 74 (2015) 2: 303-322.

Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009, Francesco Manacorda ed. Londen: Barbican Art Gallery, 2009. Tentoonstellingscatalogus.

Buell, Lawrence. “Ecocriticism: Some Emerging Trends.” *Qui Parle* 19 (2011) 2: 87-115.

⁵ ‘Expositie: Pressing Matters’. Website Framer Framed.

<https://web.archive.org/web/20190520180145/https://framerframed.nl/exposities/opening-expositie-pressing-matters/>.

de tentoonstelling gedrukt, gedroogd en gratis onder het publiek verdeeld.⁶ Het ontwerp dat Setu Legi maakte toont een Javaanse boer die een strohoed met de beeltenis van een bergketen draagt. Het valt op dat de boer verschillende ogen heeft: het linkeroog heeft de vorm van een kogel terwijl het rechteroog doet denken aan een vliegtuigpropeller (afb. 1).



Afb. 1 Hestu Setu Legi, Z.t., 2018.

In de tentoonstellingshand-out wordt gesteld dat de kunstenaar met dit beeld verwijst naar de boeren wiens land mogelijk wordt ontnomen ten behoeve van een nieuw vliegveld dat op dit moment in Yogyakarta wordt gebouwd. Het linkeroog van de boer wordt hierbij geïnterpreteerd als verwijzing naar de lokale bevolking die slachtoffer is van deze moderne vorm van 'landroof'. Het rechteroog refereert volgens de folder aan de oorzaak hiervan. De kunstenaar verduidelijkt middels de symboliek van de strohoed en de afgebeelde bergen dat niet alleen de boer slachtoffer is, maar dat ook de lokale natuur lijdt onder deze omstandigheden.⁷ De wijze waarop Setu Legi de beschouwer tracht te confronteren met de negatieve ontwikkelingen in de ecologische sfeer lijkt op de intenties achter de 'restorationist eco-aesthetics' die in de jaren zeventig en tachtig haar hoogtij vierde. Volgens de Amerikaanse kunsthistoricus T.J. Demos poogden kunstenaars hierbij middels hun werk beschadigde leefomgevingen of ecosystemen te doen herleven of repareren.⁸ Bedenklijk is echter of dit mogelijk is. Het is eerder aannemelijk dat deze kunstenaars met hun werk bewustzijn over de teloorgang van de natuur wilden bevorderen. Belangrijk om te vermelden is dat de kunstenaars die Demos beschrijft de natuur zagen als iets dat losstaat van sociale,

⁶ *Pressing Matters: Een groepstentoonstelling in samenwerking met Kevin van Braak*. Amsterdam, 2018. (Hand-out bij de tentoonstelling 'Pressing Matters' bij Framer Framed), 5.

⁷ *Pressing Matters*, 26.

⁸ *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, Francesco Manacorda ed. Londen: Barbican Art Gallery, 2009. Tentoonstellingscatalogus, 19.

politieke en technologische ontwikkelingen.⁹ Als voorbeeld noemt hij het werk *7000 Eichen* uit 1982, waarbij de Duitse kunstenaar Joseph Beuys zeventuizend jonge eikenbomen plantte om een gestage herleving van de natuur in gang te zetten.¹⁰ Beuys vroeg op deze manier niet alleen aandacht voor de veranderingen in het klimaat, maar probeerde deze ontwikkelingen middels zijn werk tevens een halt toe te roepen.

Het thema van het schilderij van Setu Legi dat in de Nederlandse tentoonstelling werd getoond bevindt zich echter op het snijvlak van sociaalpolitieke en ecologische kwesties. Dit is iets dat veel terugkomt in het oeuvre van de kunstenaar dat bestaat uit schilderijen, sculpturen, muurschilderingen, stencils, zeefdrukken, fotografie en installatiekunst. Setu Legi was in 1998 een van de oprichters van het Indonesische kunstenaarscollectief Taring Padi, een kunstbeweging die bewustzijn over sociale, politieke en culturele problemen in de samenleving creëert.¹¹ De naam Taring Padi kan worden vertaald als het vaak kriebelige of scherpe ‘uiteinde van de rijstplant’ en verwijst naar het doel dat de organisatie ten tijde van haar oprichting nastreefde. Tijdens de *Reformasi* poogde Taring Padi door middel van kunst aandacht te trekken van de Indonesische overheid zodat sociale kwesties als politieke onderdrukking zouden worden opgelost.¹² De belangstelling die Setu Legi voor deze sociaal-maatschappelijke thema’s als onderdrukking en corruptie koestert komt wellicht voort uit de doelstelling van Taring Padi, die hij deelt. Buiten het feit dat de kunstenaar onderwerpen als de uitbuiting van mens en natuur in zijn werk aan het licht brengt om erkenning voor deze problematiek te bevorderen, houdt hij zich vooral bezig met het kritisch bevragen van de samenhang tussen natuurlijke, sociale en politieke milieus.¹³ Hierbij richt hij zich niet alleen op de hedendaagse ontwikkelingen in het culturele en natuurlandschap, maar schenkt hij ook aandacht aan het politieke verleden van zijn land.¹⁴

Deze referentie aan politieke geschiedenis komt terug in de multimedia-installatie *Hujan emas di negeri orang, hujan batu di negeri sendiri (A Golden Shower Abroad, a Shower of Stones Domestically)* uit 2014. Dit werk bestaat onder andere uit een muurschildering en een aantal tweedimensionale houten palmbomen dat aan het plafond in de tentoonstellingsruimte werd opgehangen. De palmbomen zijn beschilderd met de namen van

⁹ *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, 20.

¹⁰ Fuchs, Rudi. “Geduld.” Website *De Groene Amsterdammer* 139 (2015) 42.

<https://web.archive.org/web/20190520180247/https://www.groene.nl/artikel/geduld>.

¹¹ Sinaga, Dolorosa, e.a. *Taring Padi: Seni Membongkar Tirani*. Yogyakarta: Lumbung Press, 2011, 24.

¹² Bruhn, Katherine, L. *Art and Youth Culture of the Post-Reformasi Era:*

Social Engagement, Alternative Expression, and the Public Sphere in Yogyakarta. Ohio, 2013. (Master thesis kunstgeschiedenis Ohio University), 44.

¹³ Jurriëns, Edwin. “Intertwined Ecologies.” *Third Text* 33 (2019) 1:59-77, 60.

¹⁴ Jurriëns, “Intertwined Ecologies,” 63.

multinationals die verantwoording dragen voor de handel in palmolieproducten, zoals Unilever en Nestlé. De overwegend bruin met rode muurschildering laat, naast een aantal figuren die met hun oogst op de overblijfselen van omgehakte bomen staan, ook elektriciteitsmasten en de kaart van Indonesië zien (afb. 2).



Afb. 2 Hestu Setu Legi, *Hujan emas di negeri orang, hujan batu di negeri sendiri (A Golden Shower Abroad, a Shower of Stones Domestically)*, 2014.

De zwart-witte figuren verbeelden etnische groeperingen uit Indonesië die door de kunstenaar, als kopieën van foto's afkomstig uit het Indonesische koloniaal archief, op het doek zijn gedrukt.¹⁵ Volgens kunsthistoricus en docent Indonesië studies aan de Universiteit van Melbourne, Edwin Jurriëns, representeert de middelste figuur de kunstenaar zelf die de beschouwer in de ogen kijkt en op deze wijze confronteert met de ecologische problemen in het land. Verder stelt hij in het artikel "Intertwined Ecologies" uit 2019 dat Setu Legi in dit werk een vergelijking trekt tussen koloniale exploitatie uit het verleden en het hedendaagse kapitalisme van multinationals. Jurriëns beargumenteert dat in beide situaties voornamelijk buitenstaanders profiteren van de uitbuiting van natuurlijke bronnen ten koste van het welzijn van de oorspronkelijke bevolking. Deze interpretatie blijkt niet alleen uit de verwijzing van Setu Legi naar buitenlandse bedrijven, maar ook uit de foto's stammend uit het koloniale tijdperk en de titel van het werk. Volgens Jurriëns stelt de kunstenaar met de titel *A Golden Shower Abroad, a Shower of Stones Domestically*, dat de exploitatie van natuurlijke bronnen

¹⁵ Jurriëns, "Intertwined Ecologies," 67.

voor de buitenlandse bedrijven gunstig is, terwijl de oorspronkelijke bevolking achterblijft met uitgeputte grond, waardoor zij in de toekomst gedoemd is tot archaïsche leefwijzen.¹⁶

Hoewel Setu Legi de beschouwer in beide werken confronteert met de problematische ontwikkelingen op het gebied van sociale uitbuiting en destructie van de natuur in het huidige Indonesië, legt hij de nadruk op de onderlinge relaties tussen de politieke, ecologische en sociale tendensen die de oorzaak van deze problemen lijken te zijn. De overeenkomsten tussen het werk van Setu Legi en de ‘restorationist eco-aesthetics’ blijken daarom minimaal. De intentie van de kunstenaar om de samenhangende ontwikkelingen in de huidige maatschappij bloot te leggen, kan in verband worden gebracht met de interpretatie van ‘environmental art’ van kunsthistoricus Yates McKee. De eerdergenoemde T.J. Demos stelt in zijn essay “The Politics of Sustainability: Art and Ecology” uit 2009 dat McKee ‘environmental art’ ziet als kunst die de vanzelfsprekende betekenis van de term ‘environment’ of milieu in twijfel trekt. McKee ziet het milieu niet als onveranderlijk, maar als een assemblage van biologische, technologische, economische en overheidsbelangen die voortdurend met elkaar in conflict zijn.¹⁷ En exact deze strijd tracht Setu Legi, naar mijn mening, in zijn werk op de beschouwer over te brengen. De kunstenaar vergelijkt in zijn werk politieke en sociale kwesties uit het heden en het verleden. Middels de referentie aan de koloniale geschiedenis, die in beide kunstwerken terugkomt, schijnt Setu Legi nieuw licht op de conflicten uit het verleden en de tendensen in de huidige samenleving, die blijkbaar worden veroorzaakt door een gelijksoortige botsing van politieke, economische en ecologische belangen.

Een kunstenaar die zich meer richt op de gevolgen van de tegengestelde sociale en politieke belangen in de hedendaagse Indonesische maatschappij is Muhammad ‘Ucup’ Yusuf (Lumajang, 1975). Net als Hestu Setu Legi is Yusuf actief bij het kunstenaarscollectief Taring Padi in Yogyakarta. De Indonesische kunsthistorica Dolorosa Sinaga stelt in haar essay “Taring Padi: Not for the Sake of Art Discourse” uit 2011 dat deze kunstenaarsbeweging kunst inzet om kritiek te leveren op het politieke beleid van de Indonesische overheid in de hoop op een betere toekomst.¹⁸ Hierbij trachten de kunstenaars hun publiek vooral aan te zetten tot het bekritisieren van dit falende beleid. Deze activistische doelstelling wordt nagestreefd door bijvoorbeeld het organiseren van kunstworkshops en het maken van

¹⁶ Jurriëns, “Intertwined Ecologies,” 68.

¹⁷ *Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009*, 24.

¹⁸ Sinaga, e.a. *Taring Padi - Seni Membongkar Tirani*, 23.

houtsneden, posters, vlaggen, en billboards.¹⁹ Het artistieke oeuvre van Yusuf bestaat in overeenkomst hiermee voornamelijk uit lino- en houtsneden die handgedrukt op papier of textiel zijn overgebracht; een techniek die in de posters van Taring Padi ook wordt toegepast.²⁰ Ook de intentie achter veel van zijn kunst is gelijk aan de doelstelling van het kunstenaarscollectief, zoals het werk *Crazy Era Series* uit 2017 aantoont. Dit werk maakte net zoals het werk van Setu Legi onderdeel uit van de tentoonstelling ‘Pressing Matters’ bij het Amsterdamse Framer Framed (afb. 3).



Afb. 3 Muhammad ‘Ucup’ Yusuf, *Crazy Era Series*, 2017.

Dit kunstwerk behelst een vierluik van houtsneden dat vier opeenvolgende perioden in de Indonesische geschiedenis verbeeldt. In de hand-out van de tentoonstelling wordt gesteld dat Yusuf achtereenvolgend het feodale tijdperk, de tijd van koloniale overheersing, de veramerikanisering van het land en tenslotte de periode van terrorisme na 9/11 in beeld brengt. Hoewel elke een ander tijdvak uit de geschiedenis van het land verbeeldt, wordt duidelijk dat de Indonesische bevolking gedurende deze hele tijd werd onderdrukt. Of de bevolking nu volledig onderworpen was aan de noden van hun overheersers of dat zij werden uitgebuit omwille van hun arbeidskracht, haar vrijheid werd hierbij altijd beknot.²¹ Yusuf confronteert de beschouwer met deze pijnlijke waarheid middels een veelzijdige symboliek. Zo verwijst de figuur met een varkenskop en een militair uniform, in de prent over de koloniale tijd, volgens de Indonesische schrijver en curator Kiswondo, naar het repressieve karakter van het militaire regime dat door de bevolking werd ervaren als agressief en

¹⁹ Sinaga, e.a. *Taring Padi - Seni Membongkar Tirani*, 24.

²⁰ *Indonesia and I: Muhammad “Ucup” Yusuf*, Valentine Willie, Jason Tedjakusuma en Wang Zineng, red. Singapore: Willie Fine Art en Yogyakarta: Tembi Contemporary, 2010. Tentoonstellingscatalogus, 3.

²¹ *Pressing Matters*, 14.

inhumaan.²² De assemblage van gebeurtenissen en symbolen uit de Indonesische geschiedenis en cultuur, die Yusuf in zijn werk gebruikt, geeft de kunstenaar volgens de Singaporese kunsthistoricus en curator Wang Zineng de ruimte om het verleden kritisch te benaderen. Zineng stelt dat de referenties aan revoluties, protesten en de overwinning van het volk in de kunst van Yusuf fungeren als een verdedigingsrede van de rechten van de bevolking in de Indonesische maatschappij.²³ Volgens deze interpretatie zet Yusuf zich, net zoals Taring Padi, in om de politieke, economische en religieuze minderheden in Indonesië een stem te geven. Naast dit politieke motief is ook de sterk verhalende stijl van het werk van Yusuf vergelijkbaar met de werkwijzen van de Indonesische kunstenaarsbeweging. Sinaga stelt dat Taring Padi het kunstwerk zelf als boodschap beschouwt. Om deze reden wordt er in met name de posters gebruik gemaakt van een sterk visuele narratief die mede door bekende symbolen en iconen wordt gecreëerd.²⁴ Het feit dat Yusuf in zijn werk symboliek gebruikt om zijn politieke boodschap op het publiek over te brengen komt volgens de Indonesische kunsthistoricus en journalist Jason Tedjasukmana overeen met een aantal maatschappelijk geëngageerde kunstenaars uit de twintigste eeuw die zich in hun kunst vooral richtten op de belangen van het volk. In zijn essay “Connecting with the people: The art of Muhammad Yusuf” uit 2010 stelt hij dat Yusuf zowel zijn inspiratie voor het uiten van het onrecht uit zijn directe omgeving, als het inzetten van bekende beelden heeft ontleend aan Mexicaanse kunstenaars als Diego Rivera, David Alfaro Siquieros en José Clemente Orozco, ook wel bekend als *los tres grandes* of ‘de drie groten’. Middels een visueel spektakel in hun muurschilderingen bekritiseerden ook zij de sociale en politieke ongelijkheid in de maatschappij.²⁵ Dat dit argument overtuigend is blijkt daarnaast uit de overeenkomstige artistieke beweegredenen om deze onderwerpen met het publiek te delen. Want zowel Yusuf als de drie Mexicaanse kunstenaars maken de beschouwer met hun werk bewust van verschillende -en voor velen ook onbekende- nationale geschiedenissen.²⁶

De manier waarop de kunstenaar het verleden en het heden laat samenkomen in zijn werk is vergelijkbaar met de notie van activistische kunst die kunstcriticus en curator Lucy Lippard in haar artikel “Trojan Horses: Activist Art and Power” uit 1984 beschrijft. Zij stelt dat activistische kunstenaars in hun werk interne, gemeenschappelijke en wereldwijd

²² Sinaga, e.a. *Taring Padi - Seni Membongkar Tirani*, 44.

²³ *Indonesia and I: Muhammad “Ucup” Yusuf*, 4.

²⁴ Sinaga, e.a. *Taring Padi - Seni Membongkar Tirani*, 28.

²⁵ *Indonesia and I: Muhammad “Ucup” Yusuf*, 7.

²⁶ Indych-López, Anna. “Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the “Portable” Fresco.” *The Art Bulletin* 89 (2007) 2: 287-305, 287.

gedeelde angsten over de toekomst en de eigen tijd met hun publiek trachten te communiceren. Dat deze kunstenaars hun ongerustheid delen maakt volgens Lippard dat de beschouwer eraan wordt herinnerd dat hij of zij niet alleen is in een wereld waarin gevoelens van verzet, angst en hoop overheersen.²⁷ Door middel van verwijzingen naar het koloniale verleden van Indonesië brengt Yusuf in zijn werk ook zijn zorgen over de huidige politieke en sociale ontwikkelingen in zijn land op de beschouwer over. De manier waarop Yusuf de koloniale geschiedenis in verband brengt met deze problematiek kan om deze reden worden geïnterpreteerd als activistische kunst zoals Lippard dit omschrijft. Bovendien strookt de intentie van Yusuf om de beschouwer bij zijn zorgen te betrekken ook met een hedendaagse opvatting van activistische kunst. Docent antropologie aan de Northeastern University in Boston Doreen Lee bespreekt in haar artikel “A Troubled Vernacular: Legibility and Presence in Indonesian Activist Art” uit 2015 de invulling die kunsthistoricus Astri Wright aan dit begrip geeft. Ze stelt dat Wright activistische kunst ziet als kunst met een sociaalpolitieke boodschap die enerzijds bewustzijn over maatschappelijke problematiek stimuleert en anderzijds de participatie van burgers bij deze kwesties vergroot.²⁸ In beide interpretaties van activistische kunst wordt de beschouwer gestimuleerd om te reflecteren op maatschappelijke en sociale kwesties uit het verleden en de eigen tijd. Deze doelstelling komt niet alleen terug in de *Crazy Era Series* (2017) maar blijkt ook uit het ontwerp dat Yusuf maakte voor het gezamenlijke kunstwerk bij de tentoonstelling ‘Pressing Matters’. De houtsnede toont een doodskist waar een sleutel uit steekt, samen met het jaartal 1965 en de leus *balung sedulur* die kan worden vertaald als ‘bot van een broeder’ (afb. 4).



Afb. 4 Muhammad ‘Ucup’ Yusuf, Z.t., 2018.

²⁷ Lippard, R. Lucy. “Trojan Horses: Activist Art and Power.” In: Brian Wallis, ed. *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, 341-358, 357.

²⁸ Lee, Doreen. “A Troubled Vernacular: Legibility and Presence in Indonesian Activist Art.” *The Journal of Asian Studies* 74 (2015) 2: 303-322, 306.

Middels deze termen verwijst de kunstenaar, zoals in de hand-out wordt beschreven, naar de massamoorden die in de jaren zestig in Indonesië hebben plaatsgevonden en het feit dat de overheid nog steeds geen duidelijkheid heeft gegeven over wat er toen precies is gebeurd.²⁹ Naar mijns inziens tracht de kunstenaar de beschouwer met zijn werk, dat volgens de notie van Lippard en Wright kan worden gezien als activistische kunst, te overtuigen van het belang om je eigen geschiedenis te kennen. Want wie zijn eigen geschiedenis niet kent, is gedoemd om de fouten uit het verleden te herhalen.

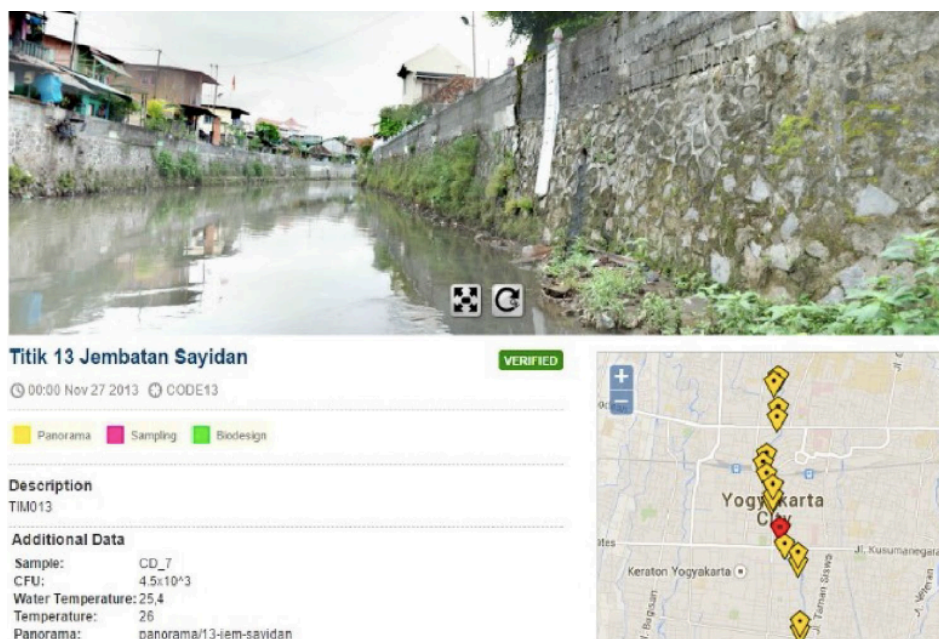
Uit het artistieke en wetenschappelijke werk van Lifepatch blijkt dat de motieven om door middel van het koloniaal verleden van Indonesië naar de problemen in de huidige leefwereld te verwijzen ook tweeledig kunnen zijn. De organisatie, die in 2012 werd opgericht, opereert vanuit de Oost-Javaanse stad Yogyakarta en bestaat uit kunstenaars, wetenschappers en technici. De leden zien het collectief als een burgerinitiatief omdat zij zich bezighouden met de interactie tussen het individu en lokale gemeenschappen. Dit doet het middels kunst, onderzoek en workshops over onder andere DYIbio, een afkorting voor ‘do it yourself biology’, waarbij de lokale bevolking deelneemt in het proces van het ontwikkelen en gebruiken van wetenschappelijke apparaten.³⁰ Dit interactieve karakter kenmerkt de projecten van Lifepatch zoals duidelijk wordt bij het *Jogja River Project* uit 2012. Bij dit project waren zowel wetenschappers van een lokale universiteit, biologen, als inwoners van de vaak illegale dorpen aan de oevers van de rivieren in Yogyakarta betrokken.³¹ Docent digitale informatie aan de Universiteit van Michigan Silvia Lindtner stelt dat Lifepatch met dit project mensen met verschillende achtergronden bij elkaar bracht. Dit bereikte de organisatie door de gemeenschappelijke ontwikkeling van een werktuig waarmee de graad van watervervuiling wordt gemeten, de weergave van deze vervuiling op een digitale kaart van de rivieren in de stad en voornamelijk door de betrokkenheid van de lokale bevolking (afb. 5).

²⁹ *Pressing Matters*, 34.

³⁰ ‘Lifepatch’. Website Lifepatch.

https://web.archive.org/web/20190521053639/http://translate.google.com/translate?act=url&depth=1&hl=en&ie=UTF8&prev=t&rurl=translate.google.com&sl=id&tl=en&u=http://lifepatch.org/Lifepatch_-_citizen_initiative_in_art_science_and_technology.

³¹ Lindtner, Silvia en Cindy Lin. “Making and its promises.” *CoDesign. International Journal of CoCreation in Design and the Arts* 13 (2017) 2: 70-82, 72.



Afb. 5 Lifepatch, de digitale rivierenkaart bij het *Jogja River Project*, 2012.

Door Indonesiërs met behulp van DIYbio projecten te betrekken bij de problematiek van watervervuiling in Yogyakarta werd wetenschappelijke kennis op een laagdrempelig niveau gedeeld in de hoop op verbetering van de waterkwaliteit. Bovendien stelt Lindtner dat Lifepatch met de digitale kaart tevens verwees naar de koloniale geschiedenis en machtsverhoudingen in Indonesië. De productie van kaarten werd voorheen door buitenstaanders en overheersers uitgevoerd. Het feit dat Lifepatch deze kaart in samenwerking met Indonesische burgers heeft gemaakt, benadrukt niet alleen de onafhankelijkheid van het land maar verduidelijkt ook de huidige machtsverhoudingen door aan te tonen dat technologische en wetenschappelijke kennis ook op plaatsen kan ontstaan die doorgaans als onderdeel van de periferie worden beschouwd.³²

Het werk van Lifepatch werd in 2017 in de Belgische hoofdstad Brussel getoond als onderdeel van de tentoonstelling 'Power and Other Things. Indonesia & Art'. Deze expositie werd in het Paleis voor Schone Kunsten georganiseerd ter gelegenheid van het tweejaarlijkse internationale kunstfestival Europalia en schetste een beeld van ruim 200 jaar turbulente Indonesische geschiedenis.³³ Met de multimedia-installatie *Tano Toba Saga* uit 2017, die

³² Lindtner en Lin, "Making and its promises," 75-76.

³³ Stevenheydens, Ive. 'Indonesië breed in beeld bij BOZAR'. Website *Metropolis M*. https://web.archive.org/web/20190521053858/https://www.metropolism.com/nl/features/33789_bozar_power_and_other_things.

bestaat uit video's, artefacten en archiefmateriaal, verwijst Lifepatch opnieuw naar het lange koloniale verleden van Indonesië (afb. 6).



Afb. 6 Lifepatch, *Tano Toba Saga*, 2017.

Aan de ene kant vertelt de installatie het verhaal van de Zwitsers-Nederlandse militair Hans Christoffel (1865-1962). Christoffel was aan het begin van de twintigste eeuw werkzaam als kapitein in het Koninklijk Nederlands-Indische Legioen (KNIL) en had de opdracht stamkoningen en leiders in de kolonie te liquideren. Bij het uitvoeren van deze opgave reisde hij door de archipel en verzamelde hij artefacten van de stammen die hij afslachtte.³⁴ Middels deze aanzienlijke hoeveelheid aan artefacten, die de in het Antwerpse Museum aan de Stroom wordt bewaard, laat Lifepatch zien hoe deze geschiedenis in het westen wordt doorgegeven, namelijk aan de hand van fysiek bewijs. Aan de andere kant toont de installatie ditzelfde verleden vanuit Indonesisch perspectief door middel van recente video's waarin mensen van de oorspronkelijke Batak volk van Sumatra hun kennis over deze geschiedenis en de heldhaftige daden van de antikoloniale strijder en koning Si Singamangaraja XII (1849-1907) delen.³⁵ In deze video's presenteert Lifepatch de resultaten van het onderzoek dat zij in Sumatra uitvoerde. Het laat zien hoe het verleden voortleeft in het geheugen van de huidige Indonesische bevolking door het vertellen van verhalen. Volgens de Indonesische architect en fotograaf Wisnu Wisdantio duidt de tweeledigheid in dit werk op de complexiteit van de geschiedenis die Lifepatch aan de kaak wil stellen. Hij betoogt dat het verleden in de Indonesische cultuur, waar historische objecten veelal niet meer bestaan, via theater, dans en

³⁴ 'IN SITU: Lifepatch – Het verhaal van Tijger en Leeuw'. Website MuHKA. <https://www.muhka.be/programme/detail/1077-in-situ-lifepatch>.

³⁵ Stevenheydens, 'Indonesië breed in beeld bij BOZAR'. Website *Metropolis M*.

vertellingen wordt overgeleverd. Dit staat in contrast met de westerse notie van geschiedenis waarbij fysiek bewijs en schriftelijke bronnen onmisbaar zijn.³⁶ De Belgische curator Ive Stevenheydens stelt in het artikel “Indonesië breed in beeld bij BOZAR” uit 2017 dat Lifepatch een interessante kwestie onder de aandacht brengt. Want wat is waarheid? Moet deze gestaafd worden door de artefacten uit het museum of is fysiek bewijs overbodig en is louter de overtuiging van de mensen uit Noord-Sumatra ook genoeg?³⁷ In ieder geval bevraagt Lifepatch, naar mijns inziens, de wijze waarop in deze tijd naar de geschiedenis wordt gekeken.

Een van de manieren waarop Lifepatch het koloniale verleden van Indonesië inzet om op sociale en ecologische tendensen in de huidige samenleving te wijzen komt overeen met het werk van Muhammad ‘Ucup’ Yusuf. Middels kritische reflecties op het verleden waarin de Indonesische bevolking werd onderdrukt, refereert hij aan de politieke en economische ongelijkheid die minderheden in het land zowel toen als nu moeten verdragen. Ook Lifepatch stelt zich kritisch op ten opzichte van de geschiedenis en bevraagt met de installatie *Tano Toba Saga* (2017), die in het Belgische museum werd getoond, de verschillende wijzen waarop geschiedenis wordt geconstrueerd. De wijze waarop Lifepatch zich aan de hand van referenties aan het koloniale verleden bezighoudt met het ecologische milieu in Indonesië, zoals bij het *Jogja River Project* (2012) kan in verband worden gebracht met het concept ecokritiek dat literatuurwetenschapper Lawrence Buell in de jaren negentig introduceerde. Yates McKee beschrijft dit begrip in een bespreking van het boek *A Keener Perception: Ecocritical Studies in American Art History* uit 2011 als een fenomeen waarbij ecologische schade wordt gekoppeld aan de al bestaande patronen in sociale ongelijkheid in de vorm van geografie, ras, klasse en geslacht.³⁸ Hoewel dit begrip voortkomt uit de literaire genres waarin de natuur veelvuldig besproken wordt zoals het romanticisme, stelt Buell dat dit verband sinds de jaren 2000 ook in andere media, zoals de kunst, terugkomt.³⁹ Zo ook, naar mijns inziens, in het *Jogja River Project* (2012) waarbij Lifepatch de veronderstelling wekt dat de vervuiling van de rivieren in Yogyakarta onder andere is te wijten aan het feit dat de lokale bevolking geen kennis heeft over de kwaliteit van het water en het behoud van de rivieren. Volgens de opvatting van Buell is deze schade aan de natuur het gevolg van de bestaande patronen in de

³⁶ Wisdantio, Wisnu. ‘Tano Toba Saga’. Website Wisnu Wisdantio.

<https://web.archive.org/web/20190521054034/https://wisnuwisdantio.com/2018/02/28/tano-toba-saga/>.

³⁷ Stevenheydens, ‘Indonesië breed in beeld bij BOZAR’. Website *Metropolis M*.

³⁸ McKee, Yates. “Art History, Ecocriticism, and the Ends of Man.” *Oxford Art Journal* 34 (2011) 1: 125-129, 125.

³⁹ Buell, Lawrence. “Ecocriticism: Some Emerging Trends.” *Qui Parle* 19 (2011) 2: 87-115, 104.

samenleving. Door de lokale bevolking echter toegang te geven tot wetenschappelijke kennis ondermijnt Lifepatch deze bestaande patronen, die voortkomen uit koloniale machtsverhoudingen. Zo blijkt dat Lifepatch een organisatie is die het koloniale verleden enerzijds inzet om mensen bewust te maken van de hedendaagse discrepantie op sociaal en politiek gebied, terwijl er anderzijds wordt gedoeld op het verbeteren van de ecologische omstandigheden in Indonesië.

Tenslotte kan er gesteld worden dat de besproken kunstenaars verschillende motieven hebben om in hun werk naar de bewogen geschiedenis van hun land te verwijzen. Aan de ene kant pogen kunstenaars om de mens in deze tijd te laten nadenken over de geschiedenis om ze te behoeden voor een herhaling van de fouten die in het koloniale verleden zijn begaan, zoals Muhammad 'Ucup' Yusuf, met zijn *Crazy Era Series* (2017) laat zien. Aan de andere kant wordt er aan de hand van een referentie aan voorbije tijden ingegaan op thema's als de huidige sociale en politieke ongelijkheid en ecologie. Zowel Hestu Setu Legi als het burgerinitiatief Lifepatch verbinden dit verleden aan deze prangende kwesties om bewustzijn te creëren over de samenhang tussen sociale, politieke, economische en ecologische tendensen. Hiermee waarschuwen zij de beschouwer niet alleen, maar spreken zij ook hun hoop op een betere toekomst uit. Bovendien wordt de geschiedenis kritisch bevraagd waardoor deze verstrengelde belangen en de complexiteit van de diverse wijzen waarop het verleden als het ware wordt geconstrueerd worden ontmaskerd. Net als Van der Heijden zien deze hedendaagse Indonesische kunstenaars de noodzaak om het verleden van hun land te herzien. Alhoewel we er op het eerste gezicht niets mee lijken op te schieten, zorgt de kritische benadering van de gemeenschappelijke geschiedenis van Nederland en Indonesië allicht voor een frisse blik op de huidige en toekomstige politieke, sociale en ecologische ontwikkelingen in beide landen.

Conclusie

In deze thesis is onderzocht op welke wijzen een aantal hedendaagse Indonesische kunstenaars refereren aan de koloniale geschiedenis van hun land. Hierbij werd gekeken naar het werk van politiek en maatschappelijk geëngageerde kunstenaars die hun werk in de afgelopen tien jaar in Nederlandse en Belgische tentoonstellingen presenteerden. Deze tentoonstellingen stelden de relatie tussen Nederland en Indonesië centraal en zijn om deze reden relevant voor het beantwoorden van de onderzoeksvraag. In hoofdstuk 1 is aan de hand van de interpretatie van het post-traditionalisme van Anthony Giddens, de ‘nabootsingstheorie’ van Homi Bhabha en notie van het gebruik van traditie in Zuidoost-Aziatische hedendaagse kunst van Leonor Veiga nagegaan hoe de kunstenaars Heri Dono, Eko Nugroho en Timoteus Anggawan Kusno de Indonesische cultuur en de bijbehorende tradities inzetten om naar deze koloniale geschiedenis te verwijzen. Hierbij werd duidelijk dat deze kunstenaars dit doen door met name de traditionele vormtaal van *wayang kulit* en traditionele textielbewerking in te zetten. Daarnaast richten deze kunstenaars zich op culturele gebruiken zoals de specifieke communicatie in de Javaanse taal via spreekwoorden en de symbolische betekenis van legendes. Er kan gesteld worden dat deze kunstenaars traditie zien als iets veranderlijks waarbij ze deze gebruiken steeds opnieuw interpreteren, deconstrueren en naar eigen inzicht weer samenstellen. De motieven om met behulp van traditie naar de koloniale geschiedenis te verwijzen zijn verschillend van aard. In tegenstelling tot Dono en Nugroho, die de traditionele elementen in hun werk gebruiken om een politiek statement te maken, reflecteert Kusno middels culturele tradities op het verleden van zijn land om inzicht te bieden in de samenleving van nu.

Uit hoofdstuk twee is gebleken dat FX Harsono, Tintin Wulia en Jompot Kuswidananto het koloniale verleden van Indonesië verbinden aan thema's als identiteit en herinnering. Dit doen zij om de onbesproken trauma's uit het verleden bespreekbaar te maken en aan te tonen dat identiteit kan worden gekoppeld aan diverse geschiedenissen en herinneringen. Hierbij is de omgang met herinnering en de notie van identiteit die de kunstenaars hanteren vergeleken met de *postmemory theory* van Marianne Hirsch, de interpretatie van syncretisme van Veiga en de wijze waarop Benedict Anderson het traditionele Javaanse tijdsbesef beschrijft.

Het laatste hoofdstuk bestudeerde het werk van Hestu Setu Legi, Muhammad ‘Ucup’ Yusuf en het burgerinitiatief Lifepatch. In deze werken wordt het koloniale verleden op andere wijzen in verband gebracht met maatschappelijke kwesties die zich op dit moment in

Indonesië voordoen. Ecologie en sociale ongelijkheid blijken terugkerende thema's die in het werk van deze kunstenaars aan het koloniale verleden worden gekoppeld. De referentie aan het koloniale verleden van Indonesië dient hierbij als waarschuwing voor de toekomst, om heersende machtsstructuren te ondermijnen en het onderlinge verband tussen ecologische, politieke en sociale belangen te verduidelijken. Deze drijfveren zijn onderzocht vanuit de opvatting van 'environmental art' van Yates McKee, de noties van activistische kunst van Lucy Lippard en Astri Wright en het concept 'eco-kritiek' van Lawrence Buell.

Welbeschouwd kan gesteld worden dat de hedendaagse Indonesische kunstenaars in deze thesis door middel van de traditionele kunst en cultuur, herinneringen en politieke tendensen in de eigentijdse maatschappij verwijzen naar de koloniale geschiedenis van hun land. Dit wordt duidelijk uit de beeldtaal en de interpretatie van de besproken kunstwerken, maar blijkt vooral uit de intenties van de kunstenaars, die de relevantie van dit verleden aantonen. Door het verleden in beschouwing te nemen redden deze kunstenaars de koloniale geschiedenis van Indonesië van de vergetelheid. Daarbij refereren zij ook aan traumatische verhalen als waarschuwing voor de toekomst. Deze kunstenaars reflecteren op hun persoonlijke herinneringen en identiteit en trachten hun visie op de geschiedenis en de huidige samenleving te verbinden met het nationale verleden van Indonesië.

Bij dit onderzoek is voornamelijk gebruik gemaakt van secundaire literatuur over hedendaagse beeldende kunst uit Zuidoost-Azië. Doordat er pas tamelijk recent aandacht is voor deze hedendaagse kunst is de kennis hierover begrensd. Dit maakt dat de geponeerde stellingen over de betekenis van kunstwerken en artistieke werkwijzen veelal zijn gestoeld op eigen bevindingen en interpretaties. Om deze reden zijn er ook verbanden gelegd met andere wetenschappelijke disciplines zoals de literatuurwetenschap, sociologie en antropologie. Dat deze kunstwerken ook op een andere manier kunnen worden geïnterpreteerd is mij bekend. Daarom zouden de persoonlijke meningen en visies van de kunstenaars bij een volgend onderzoek naar deze kunst ook in acht moeten worden genomen. Desalniettemin is in deze thesis getracht om verschillende theorieën tegenover elkaar te stellen om tot een weloverwogen interpretatie van artistieke intenties en de betekenis van de kunst te komen.

Deze thesis maakt een begin van het in kaart brengen van de hedendaagse kunst uit Indonesië en zet haar relatie tot de geschiedenis van het land uiteen. De kritische bespreking van de eigentijdse kunst uit dit land bestaat pas sinds een aantal jaar en daarom zou een vervolgonderzoek gericht kunnen zijn de op representatiewijzen van deze kunst in zowel Nederlandse als Indonesische kunsttentoonstellingen. Want binnen welk (kunst)historisch

kader wordt contemporaine Indonesische kunst gepresenteerd? Hoewel de gemengde context van de tentoonstellingen die in deze thesis besproken zijn kort is vermeld, is diepgravend onderzoek hiernaar relevant omdat dit bijdraagt aan de beeldvorming van deze kunst. Daarnaast is het van belang om een uitgebreider beeld te schetsen van de diverse werkwijzen van (eigentijdse) kunstenaars uit Indonesië zodat deze kunst en de achterliggende boodschap ook vanuit de eigen kunstgeschiedenis kunnen worden benaderd in plaats van de westerse interpretaties van hedendaagse kunst die nu veelal als referentiekader dienen.

De drijfveren van de negen Indonesische kunstenaars uit deze studie om naar het verleden van hun land te verwijzen sluiten aan op de bredere relevantie van dit onderzoek. Want door de hedendaagse kunst over de geschiedenis van Nederland en Indonesië te bestuderen wordt het koloniale verleden van beide landen wellicht niet meer ontkend maar ontstaat er mogelijk meer begrip voor de verschillende interpretaties van deze geschiedenis. We worden in deze tijd immers pas van de negatieve herinnering aan dit gezamenlijke verleden verlost als er verbindingen tussen deze geschiedenissen worden gelegd die niet alleen de potentie hebben om te dienen als brug tussen het heden en het verleden, maar ook symbool kunnen staan voor wederzijds begrip.

Bibliografie

- Ambyo, Rani E. en Adeline Ooi. *Eko(space)Nugroho*. Yogyakarta: Daging Tumbuh Studio, 2011.
- Anderson, Benedict. *The Spectre of Comparisons, Nationalism, Southeast Asia and the world*. Londen en New York: Verso, 1998.
- Beyond the Dutch: Indonesië Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu*. Utrecht: Centraal Museum, 2009. Tentoonstellingscatalogus.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londen en New York: Routledge, 1994.
- Bruhn, Katherine, L. *Art and Youth Culture of the Post-Reformasi Era: Social Engagement, Alternative Expression, and the Public Sphere in Yogyakarta*. Ohio, 2013. (Master thesis kunstgeschiedenis Ohio University).
- Buell, Lawrence. "Ecocriticism: Some Emerging Trends." *Qui Parle* 19 (2011) 2: 87-115.
- Ciclitira, Serenella. *Indonesian eye: contemporary Indonesian art*. Milano: Skira, 2011.
- Cohen, Matthew Isaac. "Global Modernities and Post-Traditional Shadow Puppetry in Contemporary Southeast Asia." *Third Text* 30 (2016) 3-4: 188-206.
- Gazing on Identity. Menerawang Identitas*, Didi Kwartananda en Elly Kent, red. Singapore: ARNDT Fine Art, 2016. Tentoonstellingscatalogus.
- Giddens, Anthony. "Living in a post-traditional society." In: Beck, Ulrich, Giddens, Anthony en Scott Lash, ed. *Reflexive modernization: politics, tradition and aesthetics in the modern social order*, 56-109, Cambridge: Polity Press, 1994.
- Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29 (2008) 1:103-128.
- Indonesia and I: Muhammad "Ucup" Yusuf*, Valentine Willie, Jason Tedjakusuma en Wang Zineng, red. Singapore: Willie Fine Art en Yogyakarta: Tembi Contemporary, 2010. Tentoonstellingscatalogus.
- Indych-López, Anna. "Mural Gambits: Mexican Muralism in the United States and the "Portable" Fresco." *The Art Bulletin* 89 (2007) 2: 287-305.
- Jurriëns, Edwin. "Motion and Distortion." *Indonesia and the Malay World* 37 (2009) 109: 277-297.
- Jurriëns, Edwin. "Intertwined Ecologies." *Third Text* 33 (2019) 1:59-77.

Kuswidananto, Jompet. "IV Jompet Kuswidananto." *Visual Anthropology* 31 (2018) 1-2:162-165.

Lee, Doreen. "A Troubled Vernacular: Legibility and Presence in Indonesian Activist Art." *The Journal of Asian Studies* 74 (2015) 2: 303-322.

Lindtner, Silvia en Cindy Lin. "Making and its promises." *CoDesign. International Journal of CoCreation in Design and the Arts* 13 (2017) 2: 70-82.

Lippard, R. Lucy. "Trojan Horses: Activist Art and Power." In: Brian Wallis, ed. *Art after Modernism. Rethinking Representation*. New York: New Museum of Contemporary Art, 1984, 341-358.

McKee, Yates. "Art History, Ecocriticism, and the Ends of Man." *Oxford Art Journal* 34 (2011) 1: 125-129.

Nunn, Louise. "Eko Nugroho's art invades the AGSA." *The Advertiser*, 13 januari 2012.

Phantasmagoria: Jompet Kuswidananto 2008-2013, Alia Swastika red. Yogyakarta: Ark Galerie, 2015. Tentoonstellingscatalogus.

Poshyananda, Apinan. "Playing With Shadows." *Contemporary Aesthetics* 3 (2011).

Pressing Matters: Een groepstentoonstelling in samenwerking met Kevin van Braak. Amsterdam, 2018. (Hand-out bij de tentoonstelling 'Pressing Matters' bij Framer Framed).

Raben, Remco. "De knopen van de bevrijding." *De Groene Amsterdammer* 139 (2015) 33: 20-23.

Radical Nature: Art and Architecture for a Changing Planet 1969–2009, Francesco Manacorda ed. Londen: Barbican Art Gallery, 2009. Tentoonstellingscatalogus.

Rath, Amanda Katherine en Kadek Krishna Adidharma. *Re: petition/position FX Harsono*. Magelang: Langgeng Art Foundation, 2010.

Rath, Amanda. "Shadow Stories: Wayang in the Work of Heri Dono." *Prince Claus Fund Journal* 10a (2003) 42-55.

Romain, Julie. "All Art is Part of the Same Constellation: A Conversation on Craft and Artistic Practice with Heri Dono." *The Journal of Modern Craft* 9 (2016) 2: 183-191.

Sinaga, Dolorosa, e.a. *Taring Padi: Seni Membongkar Tirani*. Yogyakarta: Lumbung Press, 2011.

Smith, Philip. "Writing in the rain: Erasure, trauma, and Chinese Indonesian identity in the recent work of FX Harsono." *Journal of Southeast Asian Studies* 46 (2015) 1: 119-133.

Spanjaard, Helena Geertruida. *Artists and their inspiration: a guide through Indonesian art history (1930-2015)*. Volendam: LM Publishers, 2016.

Spielmann, Yvonne. *Contemporary Indonesian Art. Artists, Art Spaces, and Collectors*. Singapore: NUS Press, 2017.

Sulardi. "Understanding the UUD 1945 in the Reality of Indonesia Public Law." *Journal of Law, Policy and Globalization* 35 (2015) 79- 87.

Supangkat, Jim. "Upside-down Mind: The Art of Heri Dono." *Prince Claus Fund Journal* 10a (2003) 30-38.

The Dono Code: Installations, Sculptures, Paintings. Amsterdam: Tropenmuseum, 2009. Tentoonstellingscatalogus.

Veiga, Leonor. *The Third Avant-garde. Contemporary Art from Southeast Asia Recalling Tradition*. Leiden, 2018 (Proefschrift kunstgeschiedenis Universiteit Leiden).

Internetbronnen

'Artwork'. Eko Nugroho.

<https://web.archive.org/web/20190520174459/http://ekonugroho.or.id/artwork/>, (geraadpleegd 18 maart 2019).

'Bio'. Timoteus Anggawan Kusno.

<https://web.archive.org/web/20190520174408/http://www.takusno.com/bio/>, (geraadpleegd 18 maart 2019).

Candotti Ardjuna en Caroline Drieënhuizen. 'Recensie tentoonstelling Rethinking HOME, Nieuw Dakota, Amsterdam'. Caroline Drieënhuizen.

<https://web.archive.org/web/20190520141952/https://carolinedrieenhuizen.wordpress.com/2016/10/04/recensie-tentoonstelling-rethinking-home-nieuw-dakota-amsterdam/> (geraadpleegd 19 mei 2019).

Esche, Charles en Riska Afiaty. 'Curatorial text for the Untold Stories of Archipelago'.

Timoteus Anggawan Kusno. <https://web.archive.org/save/http://www.takusno.com/curatorial-text-for-the-untold-stories-of-archipelago/>. (geraadpleegd 8 juni 2019).

‘Expositie: Pressing Matters’. Framer Framed Amsterdam.
<https://web.archive.org/web/20190520180145/https://framerframed.nl/exposities/opening-expositie-pressing-matters/>, (geraadpleegd 26 april 2019).

Fuchs, Rudi. “Geduld.” *De Groene Amsterdammer* 139 (2015) 42.
<https://web.archive.org/web/20190520180247/https://www.groene.nl/artikel/geduld>,
(geraadpleegd 5 mei 2019).

‘Home’. Centre for Tanah Runcuk Studies.
<https://web.archive.org/web/20190520174302/https://www.tanahruncuk.org/>, (geraadpleegd 18 maart 2019).

‘IN SITU: Lifepatch – Het verhaal van Tijger en Leeuw’. MuHKA Antwerpen.
<https://www.muhka.be/programme/detail/1077-in-situ-lifepatch> (geraadpleegd 3 mei 2019).

Kusno, Who Killed the Tiger?. CoBO video. <https://www.cobosocial.com/1-work-2-mins/timoteus-anggawan-kusno-tiger/> (geraadpleegd 19 maart 2019).

‘Lifepatch’. Lifepatch.
https://web.archive.org/web/20190521053639/http://translate.google.com/translate?act=url&depth=1&hl=en&ie=UTF8&prev=t&rurl=translate.google.com&sl=id&tl=en&u=http://lifepatch.org/Lifepatch_-_citizen_initiative_in_art_science_and_technology, (geraadpleegd 3 mei 2019).

Melick, Tom. ‘Jompet Kuswidananto’. *Frieze*.
<https://web.archive.org/save/https://frieze.com/article/jompet-kuswidananto-0>
(geraadpleegd 7 april 2019).

Morelli, Naima. ‘Three Indonesian Artist Between National History and Personal Memories’. CoBo. <https://web.archive.org/save/https://www.cobosocial.com/dossiers/three-indonesian-artists-between-national-history-and-personal-memories/>
(geraadpleegd 1 april 2019).

Monshouwer, Saskia. ‘Rethinking Home – Indonesië in perspectief’. Buro Bradwolff.
https://web.archive.org/web/20190520142353/http://www.burobradwolff.nl/wp-content/uploads/2016/10/saskiaMonshouwer_versie2_kl.pdf
(geraadpleegd 1 april 2019).

‘Onafhankelijkheid, dekolonisatie, geweld en oorlog in Indonesië, 1945-1950’. NIOD.
<https://web.archive.org/web/20190521053810/https://www.niod.nl/nl/projecten/onafhankelijkheid-dekolonisatie-geweld-en-oorlog-indonesi%C3%AB-1945-1950>, (geraadpleegd 5 mei 2019).

‘Power and Other Things’. Europalia.

https://web.archive.org/web/20190520174000/https://europalia.eu/nl/article/power-and-other-things_1040.html, (geraadpleegd 19 maart 2019).

‘Press releases’. Documenta.

<https://web.archive.org/web/20190527141548/https://www.documenta.de/en/press?fbclid=IwAR1Cty9mAsxC4MTIzYo4G7LZYnEQWQiAa2omGFSGHFa1YoNNIsFcwwuGHT4>, (geraadpleegd 26 februari 2019).

Raben, Ruben. “De Indonesische coup van 1965.” *Historisch Nieuwsblad* (2005).

<https://web.archive.org/save/https://www.historischnieuwsblad.nl/nl/artikel/6713/de-indonesische-coup-van-1965.html>, (geraadpleegd 13 mei 2019).

Sinnige, Sanne. “Power and other things.” *De Witte Raaf* 192 (maart-april 2018).

<https://web.archive.org/web/20190520173917/https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/4466>, (geraadpleegd 17 maart 2019).

Snelders, Lisanne. “Een apologie van het paradijs.” *De Groene Amsterdammer* 50 (12 december 2018).

<https://web.archive.org/web/20190527141654/https://www.groene.nl/artikel/een-apologie-van-het-paradijs>, (geraadpleegd 24 februari 2019).

Stevenheydens, Ive. ‘Indonesië breed in beeld bij BOZAR’. *Metropolis M*.

https://web.archive.org/web/20190521053858/https://www.metropolism.com/nl/features/33789_bozar_power_and_other_things, (geraadpleegd 3 mei 2019).

Swastika, Alia. ‘Tintin Wulia: On Identity and Borders’. Academia.

https://web.archive.org/save/https://www.academia.edu/7835500/Tintin_Wulia_On_Identity_and_Borders
(geraadpleegd 6 april 2019).

Swaving, Liza. ‘Kijken is een daad met consequenties, Rethinking Home in New Dakota’. *Metropolis M*.

https://web.archive.org/web/20190520142457/https://www.metropolism.com/nl/reviews/29306_rethinking_home
(geraadpleegd 5 april 2019).

‘Tintin Wulia’. Tintin Wulia.

<https://web.archive.org/web/20190520142544/http://tintinwulia.com/default.html>
(geraadpleegd 2 april 2019).

Tjahjono, Tenissa. 'The Origin of Peci'. *Global Indonesian Voices*.
<https://web.archive.org/web/20190520173808/http://www.globalindonesianvoices.com/32460/the-origin-of-peci/>, (geraadpleegd 12 mei 2019).

Van der Heijden, Chris. "Een mentale dekolonisatie." *De Groene Amsterdammer* 143 (2019) 1-2. <https://web.archive.org/web/20190521053959/https://www.groene.nl/artikel/een-mentale-dekolonisatie>, (geraadpleegd 2 april 2019).

Wisdantio, Wisnu. 'Tano Toba Saga – "Power And Other Things: Indonesia And Art (1835-Now)" Europalia Art Festival Indonesia'. Wisnu Wisdantio.
<https://web.archive.org/web/20190521054034/https://wisnuwisdantio.com/2018/02/28/tano-toba-saga/>, (geraadpleegd 4 mei 2019).

Afbeeldingenlijst

Hoofdstuk 1

Afb. 1 Heri Dono, *Politieke acrobaat*, 2001, olieverf op doek, 50 x 150 cm, (Foto: *Beyond the Dutch: Indonesië Nederland en de beeldende kunsten van 1900 tot nu*. Utrecht: Centraal Museum, 2009. Tentoonstellingscatalogus.).

Afb. 2 Eko Nugroho, *Dog People*, 2007, borduurwerk op tapijt, 200 x 150 cm, (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520173051/https://blouinartsalesindex.com/auctions/Eko-Nugroho-5670672/Dog-People-2007>, geraadpleegd 10 mei 2019).

Afb. 3 Eko Nugroho, *Invasie*, 2009, borduurwerk, afmetingen variëren. (Foto: ontleend aan email correspondentie met de kunstenaar).

Afb. 4 Timoteus Anggawan Kusno, *The Death of the Tiger*, 2017, multimedia-installatie, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520173407/http://www.takusno.com/2018-artworks/>, geraadpleegd 10 mei 2019).

Afb. 5 Timoteus Anggawan Kusno, *The Untold Stories of Archipelago*, 2017, multimedia-installatie, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520173622/http://www.takusno.com/2014-artworks/>, geraadpleegd 10 mei 2019).

Hoofdstuk 2

Afb. 1 FX Harsono, *Rewriting the Erased*, 2009, installatie met houten stoel en tafel, Chinese inkt op papier en een performance video, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520142736/http://artradarjournal.com/2013/04/23/fx-harsono-and-the-art-of-political-protest-para-site-hong-kong-artist-talk/>, geraadpleegd 8 april 2019).

Afb. 2 FX Harsono, *Gazing at the Identity*, 2016, installatie van houten tafel en stoel, papieren formulieren en foto's, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520142830/http://www.mistermotley.nl/art-everyday-life/ship-souls>, geraadpleegd 8 april 2019).

Afb. 3 Tintin Wulia, *Study for wanton*, 2008, fotofragmenten uit het videowerk. (Foto: Jurriëns, Edwin. "Motion and Distortion." *Indonesia and the Malay World* 37 (2009) 109: 277-297.).

Afb. 4 Tintin Wulia, *40,000 Homes and a Sense of Security*, 2016, perspex toren, bedrukte en zwart geschilderde ansichtkaarten. (Foto: https://web.archive.org/web/20190520142457/https://www.metropolism.com/nl/review/s/29306_rethinking_home, geraadpleegd 8 april 2019).

Afb. 5 Jompet Kuswidananto, *War of Java, Do you Remember? #3*, 2008, installatie bestaand uit drums, geweren, vlaggen, hoeden en laarzen, video, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/web/20190520142932/https://universes.art/nafas/articles/2009/jompet-images/06/>, geraadpleegd 8 april 2019).

Afb. 6 Jompet Kuswidananto, *After Voices*, 2016, multimedia-installatie bestaand uit drums, schoenen, vlaggen, T-shirts, filmfragmenten en geluidsfragmenten, afmetingen variëren. (Foto: <https://web.archive.org/save/https://frieze.com/article/jompet-kuswidananto-0>, geraadpleegd 8 april 2019).

Hoofdstuk 3

Afb. 1 Hestu Setu Legi, Z.t., 2018, houtsnede voor het gezamenlijke kunstwerk *Pentagonal Icositetrahedron*. (Foto: Hand-out bij de tentoonstelling ‘Pressing Matters’ bij Framer Framed, geraadpleegd 6 mei 2019).

Afb. 2 Hestu Setu Legi, *Hujan emas di negeri orang, hujan batu di negeri sendiri* (A Golden Shower Abroad, a Shower of Stones Domestically), 2014, multimedia-installatie met houten figuren van palmbomen en een muurschildering, afmetingen variëren.

(Foto: <https://web.archive.org/web/20190525105729/https://indoartnow.com/exhibitions/tanah-air>, geraadpleegd 6 mei 2019).

Afb. 3 Muhammad ‘Ucup’ Yusuf, *Crazy Era Series*, 2017, houtsneden met afdruk op papier, alle houtsneden zijn 41 x 61cm.

(Foto: <https://web.archive.org/web/20190525105812/https://indoartnow.com/artists/muhammad-ucup-yusuf>, geraadpleegd 6 mei 2019).

Afb. 4 Muhammad ‘Ucup’ Yusuf, Z.t., 2018, houtsnede voor het gezamenlijke kunstwerk *Pentagonal Icositetrahedron*. (Foto: Hand-out bij de tentoonstelling ‘Pressing Matters’ bij Framer Framed).

Afb. 5 Lifepatch, Jogja River Project, 2012, afbeelding van de digitale rivierenkaart. (Foto: Lindtner, Silvia en Cindy Lin. “Making and its promises,” 75.).

Afb. 6 Lifepatch, *Tano Toba Saga*, 2017, multimedia-installatie met artefacten uit het Museum aan de Stroom Antwerpen, video’s en schriftelijk archiefmateriaal, afmetingen variëren. (Foto:

<https://web.archive.org/web/20190525105635/https://wisnuwisdantio.com/2018/02/28/tano-toba-saga/>, geraadpleegd 6 mei 2019).