

# DEL ARTE CONTEMPORÁNEO INDONESIO

## DIATRIBA ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD EN SU DINÁMICA CONTEXTUAL [\*]



HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

Aunque resulta socorrida la definición de que Indonesia posee una cultura plural, su origen debe fidelidad a fenómenos como la existencia de más de trescientos grupos étnicos con tradiciones diferentes y quinientos dialectos, a la presencia de componentes religiosos que proceden del Islam, del Hinduismo, del Budismo y del Cristianismo, no obstante el reconocimiento del Islam como religión predominante, cuya introducción se produjo en el siglo XII. De hecho los musulmanes representan la mayoría de la población de ese país.

A esta presencia múltiple de etnias y religiones –suficientemente vasta en apariencia– se sumó la holandesa, la cual se incorporó a partir del siglo XVII con símbolos representativos de un poder “civilatorio”: el ejército y las expediciones científicas.

Amén de las transformaciones estructurales en las relaciones de poder, las culturas “indígenas” sintieron con peso la influencia de la cultura occidental, esta vez con la colonización holandesa, conformándose expresiones que exhibieron su hibridez. Por supuesto, para el arte también entrarían nuevas técnicas y concepciones, de manera que desde entonces habría de conocerse la pintura al óleo a propósito del viaje de algunos pintores holandeses a lo que sería bautizado como las East Indies.

El cambio en la fisonomía del país, a saber el desarrollo urbano y la notoriedad de las familias holandesas, sobre todo a partir del siglo XIX, creó las condiciones para la aparición de una demanda de pinturas, cuyo mercado desarrollaría el gusto por el retrato y el paisaje. A través del proceso “civilatorio” habrían de surgir las exposiciones y con ellas la influencia paulatina de los estilos europeos y los cánones de belleza de la teoría estética occidental.

Entre los artistas indonesios el más conocido en la segunda mitad del siglo XIX fue Raden Saleh, quien según los historiadores, marcó el inicio del arte moderno en Indonesia. Este artista se mantuvo en constante contacto con Europa a partir de sus viajes al viejo continente y sus largas estancias particularmente en París, de manera que su obra siguió los estilos occidentales.

Ahora bien, el arte moderno parece haber penetrado entre 1930 y 1940, décadas en las cuales se organizaron exposiciones con obras europeas. Paralelamente se constituyó entre 1937 y 1938 la primera

unión de pintores indonesios: Persagi, la cual influyó en la definición del arte con principios diferentes. Desde entonces y especialmente luego de la independencia (1949) incidieron continuos cambios que tornaron complejo el alcance de una síntesis. Las décadas del cincuenta y del sesenta abonaron la simiente para la aparición de nuevas miradas hacia las expresiones, para el debate continuo acerca de lo que debía representar a la identidad nacional, para el cuestionamiento de lo que provenía del oeste o para manifestar la voluntad de involucrarse en el círculo artístico internacional. Digamos que incluso los criterios eran liderados por las academias de Yogyakarta (ASRI) y Bandung (SENI RUPA), lo cual perduró hasta la segunda mitad de la década del sesenta.

La década del setenta pues, devino ambiente dinámico, una vez que sirvió de marco a exposiciones controvertidas y propicias para debates más profundos. La Segunda Bienal de Pintura en Jakarta (1974) por ejemplo, fue escenario de las protestas de artistas de Yogyakarta en relación con los premios otorgados que, según ellos, estuvieron orientados a los estilos decorativos, a la vez que imponía límites a aquellas expresiones que no fueran la pintura y la escultura [1].

A mi modo de ver todos estos sucesos y pulsiones fueron la plataforma para estimular nuevas y más problematizadoras fases del arte en Indonesia. Paulatinamente se fue introduciendo el uso de elementos de la cultura local, motivos y técnicas tradicionales o vinculadas a ellas y se crearon las condiciones para el posterior surgimiento del SENI RUPA BARU (Movimiento del Nuevo Arte Indonesio) en Jakarta (1975) y con este movimiento la posibilidad de retomar con fuerza la referencia en el arte de las realidades sociales, de la vida diaria, la promoción de la crítica social, así como la aparición de nuevas poéticas y medios.

Al decir del crítico y comisario Jim Supangkat, este nuevo movimiento incidió en la necesidad de redefinir el arte, y revolucionó la idea básica de lo que constituyó éste, defendiendo su carácter plural, al mismo tiempo que aclaró las posiciones del arte contemporáneo y tradicional [2]. Sus integrantes proclamaron la posibilidad real de fundir elementos artísticos de diferentes contextos en virtud de la creación de nuevas expresiones, así como replantear el debate de la identidad cultural y de la confrontación Este/Oeste. Por supuesto que este movimiento no fue asimilado con facilidad. Sus exhibiciones, celebradas fundamentalmente en Bandung y Jakarta no fueron entendidas, ni logró como grupo una influencia determinante. No obstante a partir de los noventa la producción artística indonesia se ha mostrado renovada y dinámica [3]; el pluralismo en el arte ha servido para tratar de ensamblar muchos de los eslabones que antes sólo eran erigidos por extremos.

En este proceso de asimilación de diferentes orientaciones, muchos artistas jóvenes (vinculados o no al movimiento SENI RUPA BARU) comenzaron a reflejar temas, motivos y técnicas tradicionales a partir de su experiencia personal, en tanto están relacionados con sus contextos locales, tales como son los casos de Nindityo Adipurnomo, Dadang Christanto, Nyoman Erawan, Heri Dono, Arahmaiani, Marintan Sirait, entre otros. Esto no quiere decir que no existen otras



Andar Manik. Instalación cerámica, 1993.

tendencias más directamente vinculadas a la abstracción, o artistas que se mantengan afiliados de manera más “pura” al arte simbólico, a la caligrafía o al paisaje, sólo que muchos de estos artista ya pertenecen más al *stablishment* artístico. No obstante algunos de estos creadores muestran el espíritu contemporáneo, aportando visiones interesantes y mensajes que enriquecen el panorama artístico diverso del país. Aquí vale denotar la obra de A.D. Pirous, cultivador del interés por la caligrafía y los motivos islámicos.

Acerca de la presencia de las tradiciones en la producción artística contemporánea de Indonesia, me interesa subrayar el criterio apuntado por varios críticos referido a que lo tradicional no debe ser asumido como lo opuesto al modernismo, y cómo habría que tener en cuenta que muchas de las tradiciones forman parte de los comportamientos sociales actuales, e incluso han sufrido cambios en el devenir del tiempo y en su integración de las vías escogidas para alcanzar el progreso [4], pero no han sido negadas o desechadas en el arte, dentro del cual son retomadas, replanteadas, pero también renovadas, en la misma medida en que han sufrido cuestionamientos en el intento por ser despojadas de la convención.

En realidad el conflicto con la modernización ha sido discutido

en términos de mimesis. Ya se ha comentado que el fenómeno modernización ha traído para estos países asiáticos problemas para el buen desenvolvimiento de sus modelos económicos y político-sociales. Estas deformidades son las que han provocado –a mi modo de ver– justas confrontaciones y cuestionamientos expresados también en el arte. No se trata de aceptar de manera placentera la aculturación, ni de asumir la asimilación acrítica, como tampoco de desestimar la identidad del arte actual en general, sus aportes y su vocación de cambio.

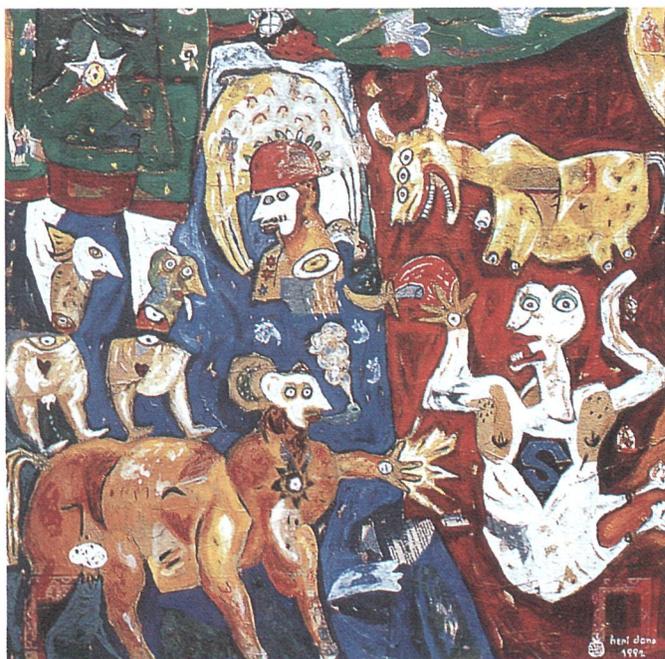
Así entre los artistas que bien combinan los aportes de las pulsiones artísticas internacionales, los motivos y asuntos locales, tradicionales y los materiales propios de sus contextos, se encuentran Nindityo Adipurnomo, Dadang Christanto, Heri Dono y Nyoman Erawan. Estos artistas, a más de establecer niveles diferenciados entre sus estrategias, se distinguen en conjunto por su singular visión en relación con el mundo del arte y con el mundo que les circunda en términos reflexivos.

Nyoman Erawan parte del ritual hindú, el ciclo ritual de la vida, la “filosofía” de la cremación y aquellos elementos y expresiones que en ella intervienen: la tierra, el fuego, el agua, el tiempo. Más que la asunción del ritual en sí mismo, Erawan intenta reflexionar sobre los cambios de los procesos de la vida, los conflictos naturales y los creados por los hombres, en ese sentido se explica su interés en todo lo que ocurre alrededor de las ceremonias de cremación, las cuales cambian continuamente. Claro que, como el artista ha comentado, aunque la vida y la cosmogonía tradicional de Bali ejercen la mayor influencia en sus concepciones y su obra, su pretensión es la de incorporar ese universo tradicional a las formas contemporáneas y a la manera contemporánea de ver y aprehender la vida [5]. El medio casi siempre utilizado por Erawan es la instalación, en la cual incorpora materiales y elementos que afianzan su teoría acerca de que “... la instalación es una forma de regresar a la naturaleza”..., además de que “... en una instalación la gente puede tocar la obra y pueden ser parte de ella...” [6].

Ligada también a los elementos materiales y a un universo simbólico reconocible se encuentra la obra de Dadang Christanto. Sus instalaciones, mayormente realizadas con terracota –un material utilizado por los pobladores de Bantul– el bambú y otros elementos “pobres”, casi siempre están relacionados con el entorno de los habitantes de zonas rurales y con las formas tradicionales de vida de grandes grupos sociales que continúan bajo los límites que impone la supervivencia.

Aun cuando integra su herencia cultural a formas y medios contemporáneos, en términos de orientaciones estéticas, su preocupación vital es la comunicación más allá de los circuitos artísticos, de ahí su interés por vincular en sus talleres y performances a personas que poco o nada tienen que ver con el universo del arte. Su obra –más radical en sus planteos conceptuales que la de Nyoman Erawan– alude a la expoliación a que están sometidos la naturaleza y los hombres, la violencia, la represión y los temores. Sus personajes, casi siempre mutilados o deformados exhiben la degeneración de sus condiciones como resultado del control y la imposibilidad de alcanzar niveles superiores de vida, una obra paradigmática es “Violence” de 1996.

El discurso de Dadang, como el de la mayoría de los artistas jó-



Heri Dono, *Campaign of the three parties*, 1991. Acrílico sobre tela.

venes indonesios, es eminentemente satírico, a través del cual apela a la capacidad de reflexión de los espectadores. Sus instalaciones por lo general están concebidas —especialmente por el material— para ser ubicados en entornos naturales, en los cuales se establece una singular comunión.

También como Nindityo Adipurnomo y Heri Dono, Christanto realizó obras inspiradas en las sombras wayang. Sus figuras realizadas en playwood, cortados a la manera de la forma tradicional del wayang, son una parodia del panorama socio-político actual y la crítica alcanza todas las esferas de la vida. Así “Bureaucracy” de 1991 alude a la burocracia militar y al carácter hierático del poder. Las cabezas recortadas en perfiles asoman con rasgos caricaturizados y deformados, pero en una unidad de modelo repetido como para afianzar el mensaje central. Asimismo suele utilizar frases y expresiones javanesas, cuyos significados explicitan el sentido de su discurso visual, de manera que esta fusión también revela la fuerza que el lenguaje tiene en la cultura indonesia y su eficacia para orientar el diálogo y la comunicación.

Nindityo Adipurnomo y Heri Dono se inspiran en expresiones de la cultura de Java, cuya fuerte presencia histórica en Indonesia ha marcado nítidamente la obra de muchos creadores. Ambos artistas partieron de la utilización de las sombras wayang, una tradicional forma de arte que combina las artes visuales, la música y la literatura. En el caso de Nindityo se aprovecha su experiencia en la danza clásica y utiliza figuras simbólicas y coreográficas. Desde luego, su interpretación personal y visión crítica le han permitido ofrecer una obra con un formato conceptual renovado. También utiliza de manera recurrente el Sangui y el Konde, que es un tipo de peinado o arreglo del cabello de las mujeres de Java, cuyas formas son portadoras de complejos significados simbólicos concernientes al sexo, la religión y el status en la sociedad tradicional. Evidentemente el konde es retomado por Adi-

purnomo como una suerte de metáfora en la sociedad de Java; el artista ha expresado que mientras el exterior es bello y armónico, el interior esconde los tabúes, no sólo los valores y costumbres [7].

Resulta interesante cómo a través de la manipulación de los significantes y las connotaciones de los objetos que toma como pretexto, el artista nos conduce al reconocimiento de varios niveles conceptuales inmersos o resumidos en un símbolo. En este sentido es como asistir a la eficacia de la intertextualidad. Para Adipurnomo el objetivo final es la posibilidad de abrir brechas oportunas en y sobre aquello que se ha presentado en términos de armonía, distinción, por eso su deconstrucción es también portadora de una consciente devaluación de lo que debía ser interpretado como cualidades imperfectibles, ya no sólo referido al objetos en sí mismo, sino a cómo opera histórica y socialmente entre lo hierático y lo ambiguo.

Antes hacía mención del artista Heri Dono, quien como Nindityo utilizó las sombras wayang (wayang kulit) en su pintura, sólo que en su caso el tono es aún más irónico e incluso más insertado en la zona del humor. Sus personajes, extraídos del tradicional universo wayang sufren una transformación caricaturizada y hasta grotesca y cuentan historias diferentes. Es curioso conocer que las historias provienen a veces de los cuentos folklóricos del pueblo Batak (Sumatra) e incluso los textos son en este lenguaje y no en javanés [8]. Heri Dono presenta sus puntos de vista sobre la vida, las relaciones entre las personas y entre éstas y las estructuras de poder. Denuncia la violencia, el control y la explotación, la represión y la vacuidad en el comportamiento social. Sus intereses y amplia capacidad reflexiva lo han llevado a la explotación de otros modos, así se mueve entre el performance y la instalación o acude a expresiones interdisciplinarias, mostrando un complejo discurso en el que se entrecruzan los mensajes éticos, políticos. Títulos y escenas comportan un espacio protagonista; la simulación y la subversión son elementos de la obra de Heri Dono, que de hecho se ha convertido en un constante desafío.

En realidad su quehacer es una suerte de exploración social que no queda atrapada en los límites de los asuntos locales, su preocupación alcanza niveles globales que interesan a los hombres independientemente de su lugar de origen. De ahí que discurra sobre las consecuencias de la modernización, la industrialización o la influencia excesiva de los medios de difusión, la propaganda, la creación de falsas necesidades o la imposibilidad de la gente común de alcanzar mejores condiciones materiales de vida, la falta de equilibrio entre las nuevas formas y vías de desarrollo y los valores espirituales de los diferentes grupos sociales, los cuales son subordinados a proyectos a veces irracionales.

Para Heri Dono el arte es como una alternativa para el equilibrio, a través del cual se puede ofrecer otro análisis, llamar la atención sobre aquellos asuntos que corren el peligro de quedar diluidos en megadisursos o que por el contrario son sobredimensionados y convertidos en “monumentos” inalterables. Por eso, su análisis sobre expresiones tradicionales que se han hecho vulnerables a manipulaciones extremas: el olvido por ser consideradas viejas y en franco desuso, o la conversión en estereotipos destinados al consumo y a la pretendi-

da educación armónica, por eso también sus observaciones sobre la exacerbada ola desarrollista que como un “ismo” corre el peligro de dejar detrás las verdaderas concepciones de progreso equilibrado para la especie humana.

Justamente de desequilibrios y contraposiciones versa la obra de la artista Arahmaiani, la cual ha sido acompañada de sus propios manifiestos o “declaraciones” sobre los conflictos del hombre: el estado de desequilibrio entre las energías femeninas y masculinas, entre el espíritu y la materia, la naturaleza y la cultura, la superposición de poderes, la manipulación de las estructuras económicas, políticas y culturales por ello expresa que la consecuencia de este desbalance se refleja en la confusión y el desorden en la vida espiritual, de ahí la pobreza de creatividad, la pérdida de libertad, el sufrimiento, la carencia de solidaridad, etc. [9].

Su background y su formación dentro del contexto islámico le han permitido inquirir sobre los problemas que ha detectado dentro de él. Aborda entonces la religión y en ella las expresiones discriminatorias para con la mujer, así como la oscuridad declarada a los asuntos del sexo. Al respecto el crítico y comisario Apinan Poshyananda ha comentado “...Arahmaiani suele desentrañar el poder del lenguaje y de signos que connotan represión y dogmatismo...” [10] y señala que en sus obras combina lo sagrado y lo profano: Buda y el condom, la yuxtaposición de símbolos del Islam; la cópula y símbolos de lo que considera parte de la estrategia imperialista en relación con la cultura, para reflexionar sobre lo superfluo, la marginación, especialmente la exclusión femenina en una sociedad patriarcal.

En sus performances insiste en desvelar las secuelas negativas de la occidentalización en países como Indonesia, donde los cambios traen aparejados la expropiación de muchos valores y fracturas de los procesos propios. En su performance “Sacred Coke-Cosmology of Mutilation” (1996) realizado durante la Sexta Bienal de La Habana, Arahmaiani resumió muchas de estas reflexiones que absorben las esencias complejas de las acciones de los hombres, la política, la ideología, la cultura. Combinando la expresión corporal, objetos simbólicos como la botella de coca-cola coronada por un condom, el atavío tradicional, (alterado a partir de la “imposición” de elementos de la tecnología y accesorios típicos del consumo superfluo), el uso de música también tradicional en contraposición con los sonidos producidos por “inocentes” soldados de juguete que disparaban y se desplazaban a su alrededor, reprodujo el caos de lo que se supone es la sociedad global de este tiempo, el cual representó con tamaña solemnidad, que logró sobrepasar el sentido caricaturesco de una escena demencial y trascender los límites propios de la ironía. Quizá lo más interesante de su obra y acciones artísticas sean la versatilidad y la explosión de múltiples cuestionamientos que, como la filosofía, no intentan dar respuestas finitas o absolutas, sino subrayar, acotar, transgredir y subvertir lo que se entrega ya digerido para que sea invariablemente aceptado.

Por su parte el artista Dede Eri Supria, inspirado en el realismo fotográfico recrea la vida de la ciudad pero en términos también críticos, en tanto exalta la marginalidad de la gente que “vive” en contraste con la pretendida nueva visión de la modernidad en la urbe. Sus es-

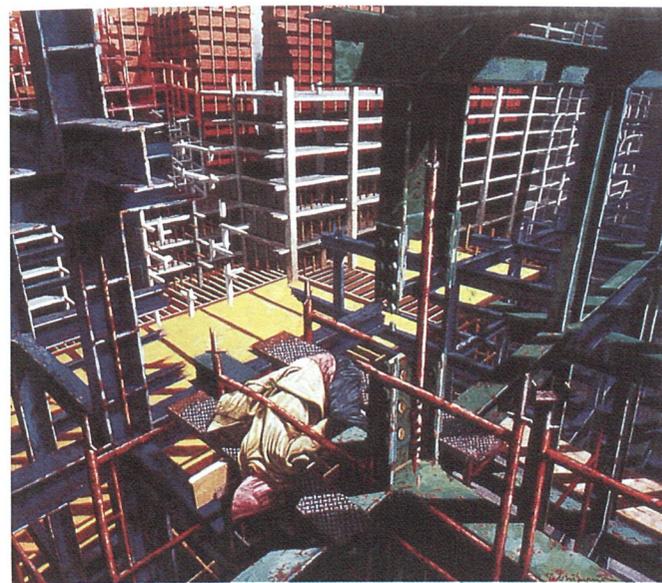
estructuras arquitectónicas describen espacios utópicos, inverosímiles y en ellas inserta sus personajes que visten de manera tradicional y exhiben sus rostros de incertidumbre y espera, todo en una contraposición que parece irreconciliable. La yuxtaposición de los planos ofrecen el contraste de una sociedad que crece desproporcionadamente. Quizás sus obras sean hoy más que antes, un reportaje de los sucesos más recientes que vive Indonesia, caracterizados por la protesta popular como reacción ante la crisis económica que amplía la distancia entre la mayoría destinada a sobrevivir y las minorías enriquecidas.

Desde el punto de vista formal Dede Eri Supria se distingue por su filiación con el fotorrealismo, ofreciendo un aparente distanciamiento, que sugiere a través de sus montajes escenográficos. Sin embargo su obra deviene alarma de un futuro incierto que emergerá del impactante progreso tecnológico y de la teoría del “salto” aunque este en verdad ya mostró los “pasos” omitidos o en falso, y la ambigüedad resultante de los emplastos ajenos.

Dede Eri Supria aborda la diatriba entre lo tradicional y lo moderno sobre todo en términos conceptuales; utiliza de manera singular los mismos símbolos de las retóricas creadas a nivel visual, apropiándose del efectismo de la gran pantalla propagandística de este tiempo, y aprovechando el impacto de una paleta brillante y agresiva, en virtud del reconocimiento de los eventos que están moldeando la sociedad contemporánea, como en sus obras “In the concrete jungle” o “The horseman” de 1992.

También vinculada a los temas del ambiente y los contextos urbanos se ubica la obra de FX Harsono, quizá el artista más agudo en sus discursos, lo cual combina con su labor de activista en la organización de debates, elaboración de documentos, etc, en protesta de posturas burocráticas.

Harsono critica la naturaleza del desarrollo industrial en Indonesia que ha implicado la destrucción de las zonas rurales y la depauperación social. Denuncia la censura, la restricción de la expresión, en



Dede Eri Supria, *In the concrete jungle*, 1991. Óleo sobre tela.



Nindityo Adipurnomo, detalle de la instalación *Bébam Eksotika Jawa*, 1993. Madera, fotografía, espejo.

virtud de una supuesta seguridad y armonía social. Como Nindityo Adipurnomo, reflexiona sobre el poder del lenguaje en Indonesia y su eficaz acción a nivel social, de manera que explota la posibilidad que brinda el uso de símbolos fácilmente reconocibles o una clara transgresión de ellos, en función de discursos explícitos, de ahí la literalidad de la mayoría de sus obras.

Sus cuestionamientos alcanzan también la esfera del arte y sus instituciones, sobre todo lo relacionado con los esquemas en las concepciones de comisariado y de promoción, así como la creación de eventos que intentan mostrar panoramas idílicos desprovistos de problematizaciones.

Harsono parece no preocuparse demasiado por asumir un lenguaje o medios específicos, de manera que se vale de la fotografía, realiza instalaciones, performances, en tanto lo más importante es el carácter contenidista de sus propuestas estéticas, aunque no por ello sus obras dejen de gozar de buena factura. Según el crítico Apinan Poshyananda, Harsono también ha tomado como referencia las formas de las máscaras de madera utilizadas en el wayang topeng, reinterpretando las tradiciones del teatro tradicional, pero también reflexionando sobre su manipulación en función del turismo [11]. En todos los casos analiza la situación socio-política y los resortes que mueven el mundo del poder.

Es evidente que el final del milenio ha sido diagnosticado en términos de enfermedades casi endémicas para la humanidad como la intolerancia, la depredación y el deterioro moral, como consecuencia de la depresión y el desbalance en las estructuras socio-económicas de la mayoría de los países, así como del desafío y la alteración desmesurada de los principios esenciales para la conservación de la especie humana. Tal es la incertidumbre ante las tensiones causadas por la compleja situación que hoy vive el mundo que no es azaroso el cuestionamiento dentro del arte de esos macroproblemas. Sin embargo también hay muchos artistas que concentran sus discursos y reflexiones en lo que puede significar el apocalipsis del espíritu. Entre esos creadores que explicitan los conflictos existenciales, los asuntos pertenecientes al espacio privado, o identifican en mayor nitidez la desorientación espiritual originada por las diferentes instituciones encargadas del “orden” se encuentran —a mi modo de ver— artistas como Andar Manik, Maritan Sirait y Agus Suwage.

Andar Manik se preocupa por los asuntos relacionados con el tiempo, el pasado, el presente, la vida, la destrucción, vistos en un ciclo. Le interesa plasmar sus reflexiones acerca de los principios éticos, estimular los sentimientos de respeto, de fe, de comunión o conciliación entre los hombres y para ello considera que el arte es una vía posible, y dentro de él todos aquellos elementos que forman parte de la vida. Así expresa que el arte puede romper las fronteras entre las personas y los países, en tanto “... el lenguaje del arte ha sido utilizado para penetrar a través de las fronteras de la política y la diplomacia o la de las relaciones oficiales entre las naciones [12].

El material fundamental al cual recurre es el barro, cuyas propiedades dóciles le permiten realizar un proceso que trasciende los intereses formales. Por lo general su acción artística es orientada a tra-

vés de la instalación y el performance, este último le ofrece la posibilidad de materializar su intención de establecer diálogo en el público y provocar su participación.

La obra de Andar Manik está plena de símbolos que recrea o subvierte, pero siempre provenientes de la experiencia de la vida de cualquier individuo y que singularmente también están asociados a los componentes naturales de la cerámica. Pero más allá de la simbología del macrocosmos, acude a las experiencias individuales, familiares, a los sentimientos, al circuito del yo individual a través del cual puede construirse el universo del yo colectivo.

En muchos de los performances e instalaciones Andar Manik introduce la danza y la expresión corporal —como la obra expuesta en la Novena Bienal de Jakarta, 1993— en las que intervienen artistas como Maritan Sirait, quien ha formado parte del grupo de teatro y danza y suele participar en proyectos de colaboración con esta naturaleza multidisciplinaria.

Sirait es otra de las artistas fundamentalmente performática, vía que le permite establecer una interesante relación con un público heterogéneo y para el cual dirige sus reflexiones sobre los conflictos existenciales del hombre: la alienación, la soledad, la relación desequilibrada con el medio, las contradicciones en la comunicación social y en ese contexto inserta asuntos vinculados con la vida de la mujer, sus aspiraciones y frustraciones, pero sobre todo aprovecha diversos modos expresivos para formular un complejo sistema de ideas que tienen que ver con la identidad femenina dentro de una cultura patriarcal y dentro del panorama del arte contemporáneo indonesio.

Alude a la crisis espiritual del individuo, a partir del análisis de la banalidad de los discursos de los medios de difusión y las falsas expectativas que crean en los individuos, así como la distorsión de eventos que interesan la integridad de la gente. En su obra, sus textos y la expresión corporal operan como medios eficaces para lograr un diálogo más íntimo con el observador.

De la existencia humana también discurre Agus Suwage, cuya obra es una suerte de llamada de atención acerca de los principios éticos que se degradaron como resultado de su manipulación protagonizada por el propio hombre: manipulación de la religión, el conocimiento, la aplicación desatinada de la tecnología, la represión de los derechos humanos, la seguridad.

En sus dibujos acude a la cita de obras de la historia del arte universal o incorpora imágenes de artistas paradigmáticos que interactúan con los personajes de sus escenas para contar las tragedias humanas sobre lo supuestamente inalterable. Echando mano a la intertextualidad, ya tan común en las poéticas más recientes, este artista juega hábilmente con referentes aparentemente distantes y con la ambigüedad contenidista a partir de la mixación de los símbolos. No resulta extraño entonces encontrar escenas de pinturas de Van Gogh o Frida Kalho o sus autorretratos, protagonizando una parodia acerca de determinadas situaciones que pudieran parecer extemporáneas, o la reinterpretación de pasajes de la literatura universal o bíblica, etc. Tales recontextualizaciones son acompañadas de referencias visuales o textuales que, situadas puntualmente —en contraposición o diálogo-

sugieren el mensaje esencial que desea transmitir, no obstante el reconocimiento de una sobredimensión de la subjetividad y una recurrente utilización de un código simbólico complejo. En toda su obra los textos desempeñan un papel importante y a través de ellos yuxtaponen o relaciona los significantes. En realidad Suwage aprovecha desprejuiciadamente los iconos y símbolos de la cultura universal, como vasta plataforma que rodea al artista contemporáneo.

Para él la creación artística puede ser una alternativa de “comisariado”, por ello expresa que “... crear una obra de arte es una medicina para un alma enferma... y cómo ... sería mejor y aún mejor, si esas obras de arte tienen la oportunidad de dar inspiración a toda la existencia humana” [13]. En este sentido el arte para Suwage parece ser entendido como utopía y medio, a través del cual se puede expresar lo que en otros niveles de la actividad humana tiene el riesgo de la contención, cuando no de la omisión.

Tratando de resumir algunos de los rasgos fundamentales de la producción artística que se realiza en Indonesia, no resulta ocioso retomar el criterio de que la naturaleza híbrida –culturalmente hablando– las condiciones propias que “imponen” la insularidad e incluso la necesidad y la voluntad de apertura a la interacción, han propiciado la profusión de diversas expresiones y han favorecido los cruces que tanta sustancia han dado a los debates y reflexiones sobre si los caminos son válidos y las orientaciones, genuinas o impuestas, pero también y precisamente por la complejidad de un panorama expuestos a tantas convulsiones en su devenir histórico, es posible encontrar –no sin privilegio– pulsiones artísticas en las cuales descubrimos los intersticios y tensiones que subyacen en los presupuestos establecidos dentro de los marcos representacionales, vale decir conceptuales y de lenguaje.

Más allá de idealismos y de recetas importadas muchos creadores intentan, y no pocos lo logran, involucrar imaginarios que se convierten en válidas fuentes para el pensamiento y el disfrute. Un motivo para enjundiosas disquisiciones ha sido la difícil relación entre la tradición y la modernidad, con sus respectivas dosis de romanticismo en la búsqueda de respuestas, soluciones y fórmulas. Sin embargo y cómo resultado de una elaboración que ha portado contenciones y desatinos, una buena parte del arte contemporáneo y específicamente el reciente (décadas de los 80 y 90) ha podido sortear los embates de las clasificaciones inventadas por la teoría y la crítica. No sin razón, artistas como los incluidos en este texto han tratado de nutrirse de lo conocido, pero sobre todo de lo que en última instancia sirve a los objetivos de una semblanza dinámica para el arte, cuyas aportaciones sean válidas para el tiempo y los contextos en los cuales le han tocado vivir.

#### NOTAS

[\*] Este texto es parte de un ensayo del mismo título.

[1] Tatehata Akira “Art as Criticism”. En: *Asian Modernism Diverse Development in Indonesia, The Philippines And Thailand*. The Japan Foundation Asia Center 1995. P 201.

Véase también Helena Spanjaard. “Modern Indonesian Painting: The Relation with the West”. En: *Indonesian Modern Art. Indonesian painting since 1945*. Gate Foundation, Amsterdam 1993. P. 18–38; Rita Widagdo. “Tradition and Modernity in Contemporary Indonesian Art”. En: *The Aesthetics*

- Aesthetics* Asean Expressions. Second Asean Workshop, Exhibition, and Symposium on Aesthetics. Philippines 8–21 October 1993. P. 142–159.
- [2] Jim Supangkat “The two forms of Indonesian Modern Art”. *Indonesian painting since 1945*. Gate Foundation, Amsterdam 1993. P. 75.
- [3] Ver del mismo autor. “A Brief History of Indonesian Modern Art”. En: *Tradition and Change. Contemporary Art of Asia and Pacific*. Brisbane. University of Queensland 1993. P. 53–54.
- [4] Sección I: Confrontations, Questions, Quests; Sección II: Tradition/Convention. En: *Catálogo Contemporary Art of the Non-Aligned Countries 1995*. Jakarta, Indonesia. Abril–Junio 1995. P. 6–7 y 12–13. Ver también reflexiones de Jim Supangkat: “A Brief History of Indonesian Modern Art”. En: *Tradition and Change. Contemporary Art of Asia and the Pacific*. Brisbane. Queensland University Press 1993. p. 47: *The Emergence of Indonesian Modernism and its Background*. En: *Asian Modernism. Diverse Development in Indonesia, The Philippines and Thailand*. Japan Foundation Asia Center 1995. P. 204–213 y Apinan Poshyananda. Prefacio. *Catálogo Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society Galleries. New York 1996. P. 15
- [5] “The Artist’s Voice”. En: *Asian Art News/Suplement Indonesia*. Vol. 4, no. 2. Marzo–Abril 1994. P.16.
- [6] Ob. Cit. P. 16.
- [7] Esther de Charon de Saint Germain. Nindityo Adipurnomo. En: *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995. P. 50.
- [8] Véase texto escrito por Esther de Charon de Saint Germain. En: *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995. P. 54–55.
- [9] Ahramaiani. Declaración de artista. Dossier de la artista. En: *Archivo Centro Wifredo Lam 1995*.
- [10] Apinan Poshyananda. “Roaring, Desperate Dragons in Transitions”. En: *Catálogo Traditions/Tensions. Contemporary Art in Asia*. Asia Society Galleries. New York 1996. P. 43.
- [11] Ob. Cit. P. 33.
- [12] Andar Manik. Fragmentos de declaraciones del artista (1995) y entrevistas realizadas por la comisaria Esther de Charon de Saint Germain (1993). En *Catálogo Orientation. The Gate Foundation/The Cemeti Art Foundation*. Stedelijk Museum de Lakenhal 1995–96. P. 56–58.
- [13] Agus Suwage. Declaración del artista. En: *Dossier del artista*. Archivo Centro Wifredo Lam 1996.

## LA NATURALEZA, LO MÍTICO-RELIGIOSO Y LO POLÍTICO EN LAS ORIENTACIONES DEL ARTE DE LAS FILIPINAS [\*]



HILDA MARÍA RODRÍGUEZ ENRÍQUEZ

Las Islas Filipinas son quizás las menos favorecidas por el desarrollo emergente que hace tan citado al Sudeste Asiático en los últimos tiempos, o al menos donde se constata con más dificultad la orientación desarrollista. Las similitudes con el resto del área están dadas por la complejidad de su contexto, marcado por los contrastes, y sus distinciones coloreadas por los protagonistas de su historia.

Filipinas heredó las secuelas de los cortes sucesivos dados pri-