

**RACCONTI
INDONESIANI
DI VETRO**

**INDONESIAN
GLASS TALES**

Collezione/Collection
O'ong Maryono e/and Rosalia Sciortino

Rosalia Sciortino





direttore Rosario Perricone

**RACCONTI
INDONESIANI
DI VETRO**

**INDONESIAN
GLASS TALES**

Collezione/Collection

O'ong Maryono e/and Rosalia Sciortino

Rosalia Sciortino

© 2025 Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Piazza Antonio Pasqualino, 5 – 90133 Palermo
www.museodellemarionette.it / www.operadeipupi.it

© Testi e foto Rosalia Sciortino



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei beni culturali
e dell'identità siciliana
*Dipartimento dei beni culturali
e dell'identità siciliana*



A cura di / edited by Rosalia Sciortino
Testi di / written by Rosalia Sciortino

In copertina / on the cover Dipinti della collezione O'ong Maryono e Rosalia Sciortino /
Paintings from O'ong Maryono and Rosalia Sciortino Collection

Impaginazione
Miriam Ciulla

ISBN 979-12-5677-033-5

Racconti indonesiani di vetro : collezione O'ong Maryono e Rosalia Sciortino / [a cura] di Rosalia Sciortino. - Palermo :
Museo Pasqualino, 2025.

(Mostre. Nuova serie; 4)

ISBN 979-12-5677-033-5

1. Dipinti su vetro - Temi [:] Indonesia - Collezioni private [di] O'ong Maryono [e] Sciortino, Rosalia - Cataloghi di esposizioni.

I. Sciortino, Rosalia <1959->

753.70598 CDD-23

SBN Pal0388380

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana “Alberto Bombace”

INDICE

RACCONTI INDONESIANI DI VETRO / INDONESIAN GLASS TALES.....	7
LA COLLEZIONE O'ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO / THE O'ONG MARYONO AND ROSALIA SCIORTINO COLLECTION	19
WAYANG	21
PUNAKAWAN.....	41
CULTURA ISLAMICA / ISLAMIC CULTURE.....	55
STORIA / HISTORY.....	81
STORIE POPOLARI / FOLK STORIES.....	97
VITA QUOTIDIANA / EVERYDAY LIFE.....	107
NATURA / NATURE.....	121

**RACCONTI
INDONESIANI
DI VETRO /
INDONESIAN
GLASS TALES**

RACCONTI INDONESIANI DI VETRO

La pittura su vetro, basata su una tecnica “al rovescio” in cui i dettagli vengono applicati per primi e gli sfondi per ultimi, è nata in Europa verso la fine del XIV secolo. Dopo essersi diffusa nel continente, in particolare nell’allora Impero austro-ungarico, ha continuato ad espandersi nel mondo, lungo percorsi diversi, assumendo di volta in volta forme specifiche e adattandosi alle realtà e ai contesti locali.

In Sicilia, godiamo di una consolidata tradizione di pittura su vetro, documentata sin dalla fine del XVIII secolo. Accanto ai vetri veneziani o napoletani, generalmente caratterizzati da tinte soffici, gradualmente si sviluppa una produzione autoctona di immagini spesso a soggetto religioso, contraddistinte da colori intensi e vibranti.¹ Altrettanto vivace, ma meno nota e di più recente affermazione, è la tradizione Indonesiana. Le sue origini restano incerte, ma si suppone sia giunta nell’arcipelago, attraverso vie commerciali, dall’Europa o direttamente da Guangdong (Canton) e Macao in Cina, possibilmente assorbendo lungo il tragitto influenze artistiche del

Gujarat in India, della Persia e del mondo Arabo. Ci sono autori che sostengono che pitture su vetro provenienti dalla Cina e dal Gujarat circolassero nel territorio di Cirebon (Giava occidentale), già nel XVII secolo. La teoria più accettata è tuttavia che solo al volgere del ventesimo secolo si sia sviluppata una vera e propria tradizione radicata nel territorio. Questo perché il vetro era precedentemente un materiale raro e troppo costoso per permettere lo sviluppo di un’arte popolare. Le poche pitture su vetro che adornavano le abitazioni dei colonizzatori olandesi, dei ricchi commercianti Cinesi e degli aristocratici, provenivano dall’estero.

Indizi di origini più localizzate, sebbene ancora da confermare riguardo alla produzione sul posto o all’importazione, emergono da elenchi di dipinti su vetro lasciati in eredità da alcuni olandesi a Batavia (ora Jakarta) e da un ritratto su vetro di Ong The-Nio (Sang Nio), una donna di origine cinese residente a Bali e sposata con il mercante e avventuriero danese Dams Lange. Quest’opera, è presumibilmente realizzata da un’artista cino-indonesiano

¹ Buttitta, A. 1972. La Pittura Su Vetro in Sicilia. Palermo: Sellerio Editore

nel 1846 e conservata presso il Museo Nazionale di Copenhagen.² Solo nel 1908 si ha però una prima testimonianza visiva certa della produzione di dipinti su vetro nell'arcipelago Indonesiano grazie a una documentazione con fotografia che ritrae un venditore e pittore di pitture su vetro, chiamato Jat, al mercato notturno (*pasar malam*) di Surabaya, nella Giava orientale (figura 1).³

Sarà tuttavia negli anni Trenta del secolo scorso, quando il vetro diventa un materiale da costruzione comune e quindi accessibile, che la pittura su vetro inizia a circolare ampiamente, soprattutto a Giava e Bali, ma anche in diverse città dell'isola di Sumatra. Nelle due località principali, questo fenomeno segue due traiettorie distinte, che hanno dato origine a stili indigeni con scarsa o nulla interazione reciproca. A Giava, la pittura su vetro si sviluppa inizialmente negli ambienti delle corti reali di Cirebon, Jogjakarta, Surakarta, Demak, e Madura, per diffondersi successivamente tra la popolazione comune. Nel 1939, una studiosa olandese, Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp, ha enumerato più di 60 soggetti in vendita nella strada principale di Malioboro a Jogjakarta, provenienti dalla città e dintorni.⁴

A Bali, invece, la pittura su vetro è fiorita nel villaggio di Nagasepaha, Buleleng, grazie a I Ketut Negara, chiamato per rispetto Jro Dalang Diah (1909-2010), un *dalang* (burattinaio nel teatro delle ombre) che già nel 1927, aveva studiato un dipinto su vetro raffigurante una donna giapponese in kimono. Dopo averne comprese le tecniche,

iniziò a dipingere sul vetro dei motivi balinesi dando così vita a una tradizione che si è tramandata di generazione in generazione nello stesso villaggio sino ad oggi, con opere sia tradizionali sia innovative, che riflettono eventi della società moderna.⁵

I temi affrontati dalle pitture su vetro indonesiane sono molteplici, poiché spesso gli artisti lavorano su commissione, adeguandosi ai gusti personali e alle intenzioni dell'uso del committente. Tuttavia, ci sono alcuni soggetti ricorrenti che rimangono costanti nel tempo. Tra questi figurano i personaggi *wayang* (marionette) tratti dalle due grandi epiche di origine indiane, il Mahabharata e il Ramayana, profondamente acculturate e rielaborate nel contesto indonesiano. A Giava centrale, questi personaggi comprendono la famiglia dei giullari, i Punakawan, che intrattiene il pubblico durante le pause del teatro delle ombre con il suo umorismo e saggezza ancestrale.

Un altro tema comune è rappresentato dai racconti popolari, come la storia di Jaka Tarub e le Sette Bidadari (o Apsara, creature celestiali femminili che abitano nelle nuvole e nelle acque secondo la mitologia induista e buddhista), descritta nelle pagine seguenti del catalogo. Anche le pluralità religiose dell'Indonesia trova spazio nelle pitture su vetro con rappresentazioni di scene bibliche e del pantheon di Dei induisti. L'Islam, in quanto religione maggioritaria, è molto presente attraverso numerose espressioni in chiave popolare, decisamente non fondamentaliste. Vi compaiono riproduzioni,

talvolta più realistiche e talvolta più fantasiose, della Mecca e di Medina in vari periodi storici, moschee tradizionali, calligrafie intrecciate con le figure della cultura locale, e profeti dei tempi passati come il Profeta Salomone, di cui si ricorda sempre la proverbiale capacità di dialogare con gli animali. Non manca il Buraq, la mitica creatura soprannaturale alata con volto umano, che funge da veicolo per il trasporto del profeta Maometto fino al Paradiso. A Cirebon, una corrente sufista dell'ordine Syattariyah ha dato origine a dipinti di simbolismo mistico.

Anche le vicende storiche vengono trattate spesso in dipinti su vetro. Tra questi, le figure femminili di Putri Cina (Dama Cinese) evocano l'antica influenza cinese sulla storia indonesiana, mentre quelle di Putri Campa (Dama Champa) evocano i matrimoni misti tra il Regno del Champa (nell'attuale Cambogia e Vietnam) e l'Impero Majapahit a Giava. Sono inoltre presenti dipinti che illustrano il periodo della lotta anticoloniale contro gli olandesi, con immagini di battaglie celebri e di eroi nazionali come Diponegoro, oltre a personaggi locali come Sakera, che si ribellò ai soprusi autoritari in difesa delle popolazioni di Giava orientale. Il periodo di occupazione giapponese durante la seconda guerra mondiale ha poi contribuito alla nascita di opere peculiari, che combinano dipinti di paesaggi giapponesi su vetro con collage di figurine in kimono.

La natura e la vita sociale, soprattutto il matrimonio, esemplificato nelle figure del *loro blonjo*, coppia simbolo di armonia e fertilità, rappresentano una fonte di ispirazione preziosa, così come lo è la critica sociale rivolta a governanti corrotti e agli abusi di potere spesso commentata con testi di motti e proverbi tratti dalla cultura locale.

Il periodo d'oro della pittura su vetro indonesiana può essere ricondotto agli anni Ottanta e Novanta del XX secolo, dopo che questa è stata rinvigorita, a partire dal 1965, dall'introduzione dei colori sintetici in sostituzione di quelli naturali. Un ruolo fondamentale lo hanno avuto le mostre pionieristiche, organizzate presso i centri culturali Bentara Budaya di Jogjakarta, Jakarta e Bali sotto il patrocinio di Kompas, il principale quotidiano nazionale Indonesiano.

La prima mostra, nel 1982, venne dedicata al pittore Sastradiharjo (1915-1984), residente a Muntilan (Giava centrale), soprannominato Sastro Gambar (Sastro che dipinge) per la sua abilità artistica. A questa seguirono altre esposizioni, collettive o dedicate a singoli artisti come quella di Rastika (1942-2014) di Cirebon, ancora oggi considerato l'artista più celebre della pittura su vetro in Indonesia per la delicatezza delle linee e dei colori; Kartadiharjo (1912-n.d.) di Sleman; Hardjo Siswanto alias Maryono (1938-2012) di Muntilan; Sulasno (1957-2022) di Wonosari, Kunungkidul nonché le varie generazioni di artisti Balinesi discendenti da Jro Dalang Diah. Questo fervore culturale ha suscitato a sua volta l'interesse delle classi superiori e il patrocinio governativo con l'obiettivo di preservare e far evolvere la tecnica.

L'acquisita consapevolezza dell'importanza di salvaguardare questo patrimonio si è tuttavia affievolita nel tempo, con la scomparsa della generazione di artisti che l'avevano alimentata, la diffusione dei nuovi media digitali e l'emergere di un nuovo interesse per sperimentazioni artistiche più contemporanee. Il numero di coloro che si dedicano a questa forma espressiva, considerata popolare e quindi di scarso valore economico, è in costante diminuzione. Anche quando

² Wahyono in Hardiman, n.d. Jro Dalang Diah: Perintis Seni Lukis Kaca Nagasepaha. Sahabat Gallery <https://sahabatgallery.wordpress.com/2009/07/24/jro-dalang-diah-perintis-seni-lukis-kaca-nagasepaha>

³ Jasper J. E. 1908. Verslag van de Derde Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja, Batavia: Landsdrukkerij

⁴ Hooykaas-van Leeuwen Boomkamp J. H. 1939. « Volksoverlevering in beeld », Djâwâ, XIXe jaar, S. 54-68.

⁵ Hardiman, n.d., Jro Dalang Diah Perintis Seni Lukis Kaca Nagasepaha. Sahabat Gallery <https://sahabatgallery.wordpress.com/2009/07/24/jro-dalang-diah-perintis-seni-lukis-kaca-nagasepaha/>

viene praticata, con la possibile eccezione di Bali, non sempre se ne riconosce il canone stilistico e simbolico tipico della pittura su vetro tradizionale. A ciò si aggiungono le difficoltà legate alla conservazione. I dipinti più datati sono spesso mal conservati, e manca un reale impegno da parte delle istituzioni pubbliche nel valorizzarli attraverso esposizioni museali o programmi dedicati alla tutela di quest'arte unica, che rischia così di scomparire.

In una corsa contro il tempo, i pochi collezionisti e amanti della pittura su vetro indonesiana si adoperano per valorizzarla sia nel contesto locale sia a livello internazionale. Questi appassionati si impegnano a documentarne la ricchezza, non solo sul piano estetico, ma anche per il valore narrativo di questi fragili e splendidi racconti di vetro.



FIGURA 1.
A SINISTRA JAT, VENDITORE
E PITTORE DI PITTURE SU
VETRO¹

FIGURE 1.
ON THE LEFT JAT, GLASS
PAINTING PAINTER AND
VENDOR¹

¹ Jasper J. E. 1908. Verslag van de derde Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja, Batavia: Landsdruk

INDONESIAN GLASS TALES

Glass painting, based on a “reverse” technique in which details are applied first and backgrounds last, originated in Europe towards the end of the 14th century. After spreading across the continent, particularly within the former Austro-Hungarian Empire, it continued to expand globally, along different paths, each time taking on specific forms while adapting to local realities and contexts.

In Sicily, we enjoy a well-established tradition of glass painting, documented since the late 18th century. Alongside Venetian or Neapolitan glass, generally characterized by soft, suffused hues, an autochthonic production gradually took shape, centered on religious subjects and distinguished by its intense and vibrant colours.⁶ Equally vivid, but less well-known and of more recent origin, is the Indonesian tradition. Its beginnings remain uncertain, but it is assumed that glass painting reached the archipelago via trade routes from Europe or directly from Guangdong (Canton) and Macao in China, possibly absorbing along

the way artistic influences from Gujarat in India, Persia and the Arab world.

Some authors maintain that glass paintings from China and Gujarat were circulating in the Cirebon area (West Java) as early as the 17th century. The most accepted theory, however, is that a truly local tradition only developed at the turn of the 20th century. This was because glass was previously a rare material and too expensive to allow for the development of a popular art. The few glass paintings that adorned the homes of Dutch colonizers, wealthy Chinese merchants, and aristocrats came from abroad.

Clues to a more localized origin—though still requiring further investigation—come from inventories of glass paintings bequeathed by Dutch people in Batavia (now Jakarta) and from a glass portrait of Ong The-Nio (Sang Nio), a woman of Chinese descent living in Bali and married to the Danish merchant and adventurer Dams Lange. This artwork is presumably created by a

Chinese-Indonesian artist in 1846 and preserved at the National Museum in Copenhagen.⁷ However, it was not until 1908 that the first clear visual evidence of glass painting production within the Indonesian archipelago emerged, thanks to a photographic record showing a glass painting vendor and painter, called Jat, at the night market (*pasar malam*) in Surabaya, East Java (figure 1).⁸

That said, it was in the 1930s, when glass became a common and therefore accessible construction material, that glass painting began to circulate widely, especially in Java and Bali, but also in several cities on the island of Sumatra. In the two main locations, this phenomenon followed two distinct trajectories, which gave rise to autonomous styles with little or no interaction between them. In Java, glass painting initially developed in the royal circles of Cirebon, Jogjakarta, Surakarta, Demak, and Madura, and later spread among the common population. In 1939, a Dutch scholar, Hooykaas-van Leeuwen Boonkamp, listed more than 60 subjects for sale in the main street of Malioboro in Jogjakarta, originating from the city and its surroundings.⁹

In Bali, glass painting flourished in the village of Nagasepaha, Buleleng, thanks to I Ketut Negara, known out of respect as Jro Dalang Diah (1909-2010), a *dalang* (shadow puppeteer) who, as early as 1927, had studied a glass painting depicting a Japanese woman in a kimono. After understanding the techniques, he began painting Balinese

motifs on glass, thus starting a tradition that has been passed down from generation to generation in the same village to this day, with both traditional and innovative artworks that reflect developments in modern society.¹⁰

Indonesian glass paintings encompass a wide range of themes, as artists often work on commission, adapting to the patron's personal tastes and intended use. Still, certain subjects recur consistently over time. Among these are the *wayang* (puppet) characters drawn from the two great Indian epics, the Mahabharata and the Ramayana, deeply acculturated and reinterpreted in the Indonesian cultural context. In Central Java, these characters include the Punakawan, a family of jesters, who entertain audiences during shadow puppet shows with their humour and ancestral wisdom.

Another common theme is represented by folk tales, such as the story of Jaka Tarub and Seven Bidadari (or Apsara, celestial female beings who dwell in the clouds and waters according to Hindu and Buddhist mythology), described in the following pages of the catalogue. Indonesia's religious diversity is also reflected in its glass paintings, which depict biblical scenes and the Hindu pantheon. Islam, as the country's majority religion, is very present through numerous popular, decidedly non-fundamentalist, expressions. Both realistic and imaginative reproduction of Mecca and Medina from various historical periods appear, along with traditional mosques, calligraphy

⁷ Wahyono in Hardiman, n.d. Jro Dalang Diah: Perintis Seni Lukis Kaca Nagasepaha. Sahabat Gallery <https://sahabatgallery.wordpress.com/2009/07/24/jro-dalang-diah-perintis-seni-lukis-kaca-nagasepaha>

⁸ Jasper J. E. 1908. Verslag van de Derde Jaarmarkt-Tentoonstelling te Soerabaja, Batavia: Landsdrukkerij

⁹ Hooykaas-van Leeuwen Boonkamp J. H. 1939. «Volksoverlevering in Beeld», Djâwâ, XIXe jaar, S. 54-68.

¹⁰ Hardiman, n.d. Jro Dalang Diah: Perintis Seni Lukis Kaca Nagasepaha. Sahabat Gallery <https://sahabatgallery.wordpress.com/2009/07/24/jro-dalang-diah-perintis-seni-lukis-kaca-nagasepaha>

⁶ Buttitta, A. 1972. La Pittura Su Vetro in Sicilia. Palermo: Sellerio Editore

interwoven with local cultural figures, and prophets of times past such as the Prophet Solomon, whose proverbial ability to communicate with animals is frequently portrayed. Also featured is the Bouraq, the mythical supernatural winged creature with a human face, which served as the vehicle for transporting the Prophet Muhammad to Paradise. In Cirebon, a Sufi current of the Syattariyah order gave rise to paintings imbued with mystical symbolism.

Historical events are also a frequent subject in Indonesian glass paintings. Among these, the woman figure of Putri China (Chinese Lady) evokes the ancient Chinese influence on Indonesian history and that of Putri Campa (Lady Champa) the intermarriages between the Champa Kingdom (in present-day Cambodia and Vietnam) and the Majapahit Empire in Java. Paintings also portray the period of anti-colonial struggle against the Dutch, with images of national heroes like Diponegoro and local figures like Sakera, who rebelled against authoritarian abuses in defence of the people of East Java. The period of Japanese occupation during World War II also contributed to the emergence of distinctive artworks, combining Japanese landscape paintings on glass with collages of kimono-clad figurines.

Nature and social life, especially marriage, exemplified by the figures of *loro blonjo*, a couple symbolizing harmony and fertility, represent a precious source of inspiration, as does the social criticism directed at corrupt rulers and abuses of power, often commented on with texts of mottos and proverbs drawn from local culture.

The golden age of Indonesian glass painting can be traced back to the 1980s and 1990s, after it

was reinvigorated, starting in 1965, by the introduction of synthetic colours replacing natural ones. The pioneering exhibitions, organized at the Bentara Budaya cultural centres in Jogjakarta, Jakarta, and Bali under the patronage of Kompas, Indonesia's leading national newspaper, played a key role in this renaissance.

The first-ever exhibition, in 1982, was dedicated to the painter Sastradiharjo (1915-1984), resident in Muntilan (Central Java), nicknamed Sastrogambar (Sastro who paints) for his artistic skill. This was followed by other exhibitions, both collective and dedicated to individual artists, such as that of Rastika (1942-2014) from Cirebon, still considered the most famous glass painting artist in Indonesia for the delicacy of his lines and colours; Kartadiharjo (1912-n.d.) from Sleman; Hardjo Siswanto alias Maryono (1938-2012) from Muntilan; Sulasno (1957-2022) from Wonosari, Kunungkidul as well as the various generations of Balinese artists descended from Jro Dalang Diah.

This cultural fervour, in turn, sparked interest among the upper classes, as well as government sponsorship aimed at preserving and advancing the technique. The acquired awareness of the importance of safeguarding this heritage, however, has faded over time, with the passing of the generation of artists who nurtured it, the spread of new digital media, and the rising interest in more contemporary artistic experimentation. The number of artists engaged in this form of expression, considered popular and therefore of little economic value, is steadily decreasing. Even when it is practiced, with the possible exception of Bali, the stylistic and symbolic canon typical of traditional glass painting is not always recognizable.

Added to this are the challenges of conservation. Older paintings are often poorly preserved, and public institution do not show real commitment to promoting them through museum exhibitions or programs dedicated to preserving this unique art, which thus risks disappearing.

In a race against time, the few collectors and lovers of Indonesian glass painting are striving to promote it both locally and internationally. These enthusiasts are committed to documenting its richness, not only aesthetically, but also for the narrative value of these fragile and splendid glass tales.



FIGURA 2.
O'ONG MARYONO E LIA
SCIORTINO RAPPRESENTATI
IN UN QUADRO A VETRO
DELL' ARTISTA MARYONO
(1999)

FIGURE 2.
O'ONG MARYONO AND LIA
SCIORTINO PORTRAYED IN
A GLASS PAINTING BY THE
ARTIST MARYONO
(1999)

LA COLLEZIONE O'ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO / THE O'ONG MARYONO AND ROSALIA SCIORTINO COLLECTION

O'ong Maryono (1953-2013) è stato un noto maestro indonesiano dell'arte marziale del pencak silat. La sua passione per la pittura su vetro è stata condivisa con sua moglie, Rosalia (Lia) Sciortino, antropologa ed esperta di sviluppo internazionale originaria di Palermo. Attratti dalla diversità culturale, i racconti raffigurati e i colori vivaci dei dipinti su vetro indonesiani, hanno iniziato a collezionarli dal 1986. Nel tempo si è creata una raccolta di oltre trecento opere, con una particolare enfasi sulle opere di Giava centrale e orientale. Sessanta di queste opere sono state donate, e sono esposte nella collezione permanente del Museo di Etnologia di Hanoi in Vietnam. Per la prima volta in Europa, cinquanta quadri della collezione vengono presentati al pubblico nell'ambito di questa mostra al Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino, organizzata in collaborazione con SEA Junction, un'organizzazione culturale dedicata al Sud-est asiatico con sede a Bangkok, in Thailandia.

The late O'ong Maryono (1953-2013) was a renowned Indonesian master of the Malay martial art of pencak silat. His passion for glass painting was shared with his wife, Rosalia (Lia) Sciortino, an anthropologist and international development expert originally from Palermo. Attracted by the cultural diversity, the narratives depicted, and the vibrant colours of Indonesian glass paintings, they began collecting them in 1986. Over time, a collection of over three hundred artworks has been built, with a particular emphasis on glass paintings from Central and East Java. Sixty of these paintings have been donated and are on display in the permanent collection of the Hanoi Museum of Ethnology, Vietnam. For the first time in Europe, fifty paintings from the collection are presented to the public as part of this exhibition at the Antonio Pasqualino International Puppet Museum, organised in collaboration with SEA Junction, a cultural organisation dedicated to Southeast Asia based in Bangkok, Thailand.

WAYANG

WAYANG

Il *wayang* è una forma di arte tradizionale diffusa a Giava e Bali sin dall’VIII secolo. Il termine deriva dalla parola Giavanese per “ombra”, e si riferisce sia al teatro delle ombre sia alle marionette manovrate dai burattinai (*dalang*) durante le rappresentazioni. Nel 2003 è stata riconosciuta dall’UNESCO come patrimonio culturale immateriale dell’umanità.

Ancora oggi, il *wayang* rappresenta un elemento fondamentale della cultura giavanese e balinese. È diffuso come modalità di intrattenimento e attrazione turistica, ma è presente anche in contesti cerimoniali, rituali ed eventi pubblici. Gli spettacoli *wayang* si svolgono tradizionalmente di notte, durano sino all’alba, e combinano elementi visivi, musicali e narrativi. La drammaturgia delle opere è enfatizzata dall’accompagnamento sonoro, a Giava, dell’orchestra *gamelan* composta prevalentemente da strumenti a percussione, e, a Bali, dell’ensemble strumentale *gender wayang*.

Esistono numerosi tipi di *wayang*, ognuna con il proprio stile e la propria pratica performativa distintivi. Il più noto è il *wayang kulit*, dove i *dalang* ricorrono a marionette realizzate con la pelle del bufalo d’acqua, montate su bastoncini di bambù. Il *dalang* le muove dietro una tela, con una fonte

luminosa alle sue spalle che proietta le sagome sul lato visibile al pubblico. Ma ne esistono anche molti altri: il *wayang klitik* è composto da marionette piatte in legno, anch’esse impiegate nel teatro delle ombre; il *wayang golek* si distingue per le sue marionette tridimensionali in legno; il *wayang wong* (o *wayang orang*) coinvolge attori in carne e ossa che si ispirano ai personaggi e movimenti dei burattini; il *wayang topeng* prevede l’uso di maschere da parte degli artisti; infine, il *wayang beber* si basa sulla narrazione di storie accompagnate da dipinti eseguiti su rulli di pergamena, in una forma che ricorda quella dei cantastorie siciliani.

Le storie messe in scena hanno spesso contenuti mitologici e simbolici. Si ispirano principalmente ai grandi poemi epici indiani del Ramayana e del Mahabharata, ma includono anche racconti di origine islamica e leggende popolari locali, il tutto rielaborato per un contesto contemporaneo. Non è raro che un *dalang* introduca nuovi personaggi o commenti eventi sociali o politici, offrendo al pubblico una lettura attualizzata dei temi narrati. Nel *wayang beber*, le trame sono derivate generalmente dai romanzi Panji, leggende semi-storiche a sfondo romantico risalenti ai secoli XII e XIII, ambientate nei regni di Jenggala, Daha e Kediri nella Giava orientale, e a Bali.

L'importanza culturale del *wayang* è tale da avere, nel corso del tempo, infiltrato molte altre forme d'arte, dalla letteratura al cinema, dalla scultura alla pittura. E, naturalmente, la pittura su vetro. All'interno di questo mezzo è possibile distinguere tre tipologie di raffigurazioni *wayang*, tutte presenti tra le opere d'arte esposte. Due di queste sono comuni sia a Giava che a Bali. La prima presenta singoli personaggi, noti come *wayang ijen* o *sosok*, delle epopee Ramayana e Mahabharata. La seconda, *wayang adegan*, raffigura scene con più personaggi tratte dalle stesse narrazioni epiche. La terza tipologia, unica nella città di Solo e nei suoi dintorni (Giava centrale), consiste in immagini prese in prestito dai rotoli del *wayang beber*.

Le figure ricorrenti nei dipinti su vetro che ritraggono singoli personaggi sono gli eroi principali del Mahabharata, i cinque fratelli Pandava — Yudhishtira, Bima, Arjuna, Nakula e Sahadeva — e la loro moglie in comune, Draupadi (in una versione indonesiana, più pudica, Draupadi risulta sposata soltanto con il fratello maggiore, Yudhishtira). I loro cugini e antagonisti, i fratelli Kaurava, guidati da Duryodhana, sono pure ritratti, sebbene con minore frequenza.

Tradizionalmente, l'artista dipingeva un personaggio scelto come il più adatto al committente, sulla base di considerazioni cosmologiche spesso legate alla data di nascita del medesimo. Sempre secondo tradizione, le pitture su vetro *wayang* venivano solitamente esposte nelle case a coppie di figure contrapposte come un Pandava e un Kaurava. Si voleva così simboleggiare l'importanza di due forze opposte ma complementari, in lotta per mantenere l'equilibrio, tanto nell'universo *wayang* quanto nella vita umana.

Tra i personaggi *wayang*, Arjuna e soprattutto Bima, sono i personaggi più popolari, ampiamente rappresentati sia singolarmente che in scene narrative. Arjuna è la progenie di un dio e di una regina mortale, contraddistinto da intelligenza, cortesia e coraggio, ma anche celebre per le sue numerose storie d'amore. Bima, invece è descritto come un guerriero feroce e forte, dall'aspetto imponente, ma di buon cuore. Le pitture su vetro, di cui due esempi sono esposti, raccontano episodi del viaggio di Bima alla ricerca della purezza. Nell'opera "Bima Suci" (ovvero "Bima il Puro"), l'eroe affronta e supera molti pericoli e ostacoli, combattendo contro varie creature lungo il cammino. Alla fine, si immerge nell'oceano per trovare l'acqua Parwita (pura), incontrando così Dewa Ruci, il dio di tutti gli dèi. Solo entrando dentro Bima comprenderà che l'autenticità o il divino risiedono in ogni essere umano.

È impossibile descrivere tutte le centinaia di personaggi *wayang*, ispirati da molteplici fonti, che appaiono nelle pitture su vetro. Conviene, in questa sede, soffermarsi solo su quattro personaggi principali presenti nelle opere esposte che non sono collegati direttamente al Mahabharata, offrendo così un'idea della ricchezza narrative e simbolica di questo universo. Si tratta di Hanuman, Garuda, Sutasoma e Batara Guru.

Hanuman è un dio-scimmia, dal colore eccezionalmente bianco, che rappresenta una figura centrale della versione indonesiana del Ramayana. È dotato di poteri straordinari, tra cui la capacità di volare, cambiare le proprie dimensioni e combattere con grande forza. Ma è anche noto per il suo umorismo e la sua saggezza. Leale al principe Rama, lo aiuta a salvare la sposa divina

Sinta, rapita dal re demone Ravana. Sempre dal Ramayana proviene Garuda, un maestoso uccello che funge da cavalcatura per il dio induista Vishnu e che è divenuto anche l'emblema dello stato indonesiano. Diversamente, uno dei poemi classici in antico giavanese (*kakawin*) ha ispirato il dipinto con la tigre di Sutasoma, figlio di Bhima e Draupada, simbolo della sua capacità di convincere alla non-violenza demoni e animali feroci. Batara Guru, infine, è il nome giavanese di un altro dio induista, Shiva, chiamato anche come Sang Hyang Manikmaya (il dio che veglia sul mondo degli umani). Batara Guru è ritratto con quattro braccia, ciascuna delle quali regge un oggetto simbolico dei suoi poteri cosmici: creazione, distruzione, protezione e conoscenza spirituale.

Con questi e altri personaggi *wayang*, le raffigurazioni dei dipinti su vetro, come il teatro e le opere da cui traggono origine, trasmettono valori, miti e visioni del mondo che continuano a parlare anche al pubblico di oggi.

WAYANG

Wayang is a traditional art form that has been popular in Java and Bali since the 8th century. The term derives from the Javanese word for “shadow” and refers to both shadow theatre and the puppets operated by puppeteers (*dalang*) during performances. In 2003, UNESCO recognized *wayang* as an Intangible Cultural Heritage of Humanity.

Even today, *wayang* remains a vital part of Javanese and Balinese culture. It is widespread as a form of entertainment and tourist attraction, but it also plays a role in ceremonial contexts, rituals, and public events. Traditionally performed at night and lasting until dawn, *wayang* combines visual, musical, and narrative elements. The dramaturgy of the storytelling is emphasized by the musical accompaniment, in Java, of the *gamelan* orchestra, composed mainly of percussion instruments, and, in Bali, of the *gender wayang* instrumental ensemble.

There are numerous types of *wayang*, each with its own distinct style and performance practice. The best known is *wayang kulit*, where the *dalang* uses puppets made from water buffalo hide, mounted on bamboo sticks. The *dalang* moves them behind a screen, with a light source behind him that projects the silhouettes onto the side

visible to the audience. But there are also many others: *wayang klitik* consists of flat wooden puppets, also used in shadow theatre; *wayang golek* is distinguished by its three-dimensional wooden puppets; *wayang wong* (or *wayang orang*) involves real actors who emulate the characters and stylized movements of the puppets; *wayang topeng* incorporates performers wearing masks; finally, *wayang beber* is a narrative form in which stories are told alongside illustrated scenes painted on parchment scrolls, reminiscent of the art of Sicilian storytellers.

The stories performed often carry rich mythological and symbolic meaning. They are mainly inspired by the great Indian epics of the Ramayana and Mahabharata, but also include stories of Islamic origin and local folk legends, all reworked for a contemporary context. It is not uncommon for a *dalang* to introduce new characters or comment on social or political events, offering the audience an updated interpretation of the themes narrated. In *wayang beber*, the plots are generally derived from the Panji tales, semi-historical legends with a romantic undertone, dating back to the 12th and 13th centuries, set in the kingdoms of Jenggala, Daha, and Kediri in eastern Java, and in Bali.

Such is the cultural importance of *wayang* that, over time, it has penetrated many other art forms, from literature to cinema, from statues to paintings. And, of course, glass paintings. Within this medium it is possible to distinguish three types of *wayang* subjects, all of which are present among the artworks on display. Two types are common in both Java and Bali. The first features individual characters, known as *wayang ijen* or *sosok*, from the Ramayana and Mahabharata epics. The second, *wayang adegan*, depicts multi-character scenes drawn from the same epic narratives. The third type, unique to the city of Solo and its surroundings (central Java), consists of images borrowed from *wayang beber* scrolls.

Common figures in glass paintings portraying individual characters are the principal heroes of the Mahabharata—the five Pandava brothers: Yudhishtira, Bhīma, Arjuna, Nakula, and Sahadeva—and their shared wife, Draupadi (in a more modest Indonesian version, Draupadi is married only to the eldest brother, Yudhishtira). The Pandava’s cousins and rivals, the Kaurava brothers led by Duryodhana, are also depicted, although less frequently.

Traditionally, the artist would paint a character chosen as the most suitable for the client, based on cosmological considerations often linked to the latter’s date of birth. According to tradition too, *wayang* glass paintings were usually displayed in homes in pairs of opposing figures, such as a Pandava and a Kaurava. This was intended to symbolize the significance of two opposing but complementary forces, locked in a struggle to maintain balance, both in the *wayang* universe and in human life.

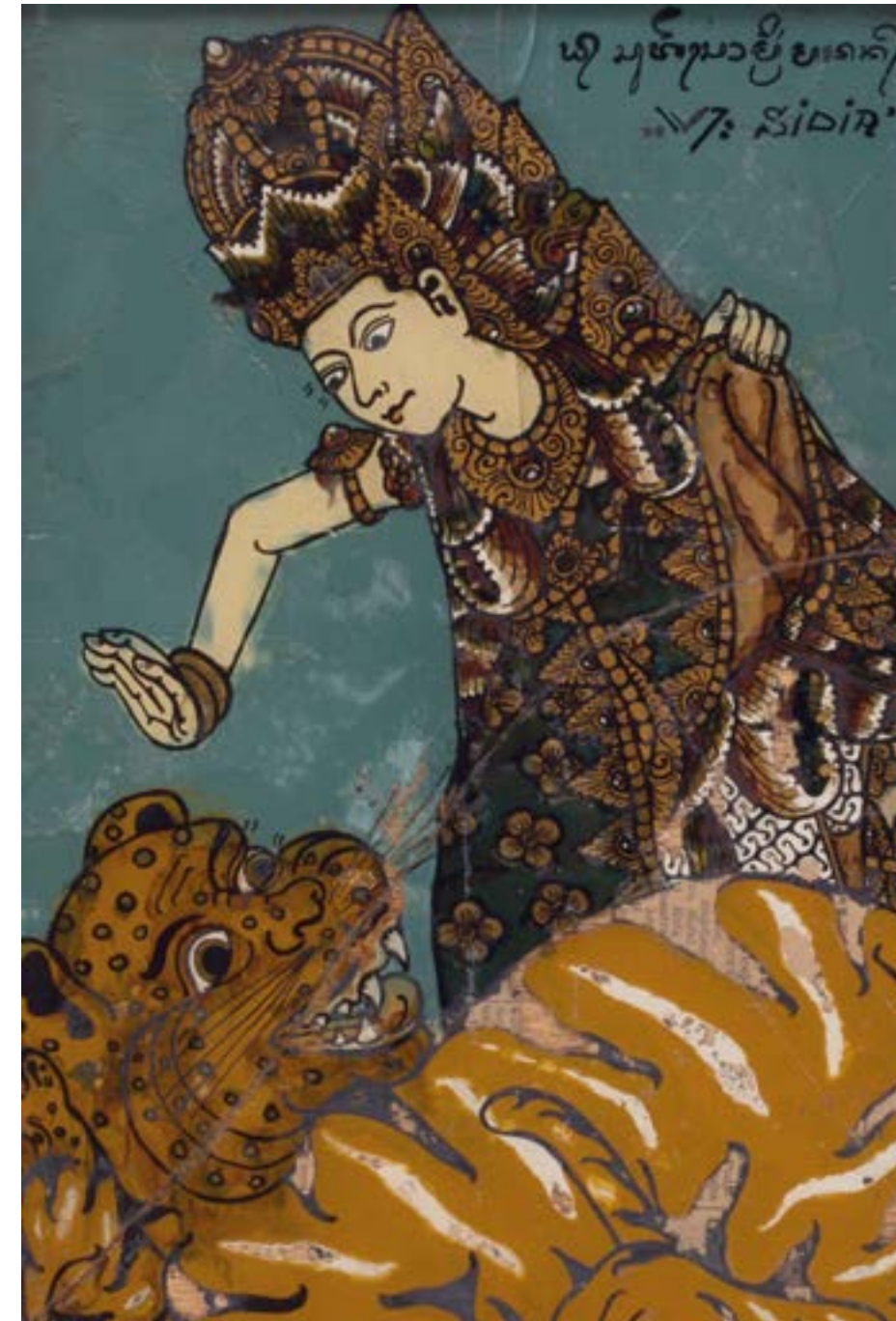
Among the *wayang* characters, Arjuna and especially Bhima are the most popular, often depicted both individually and in narrative scenes. Arjuna, born of a god and a human queen, is distinguished by his intelligence, courtesy, and courage as well as his numerous love affairs. Bhima, on the other hand, is described as a powerful and fearsome warrior, imposing in appearance yet kind-hearted. The glass paintings, two examples of which are on display, recount episodes from Bhima’s journey in search of purity. In the tale “Bima Suci” (or “Bhima the Pure”), the hero faces and overcomes many dangers and obstacles, fighting various creatures along the way. In the end, he dives into the ocean to find Parwita (pure) water, thus encountering Dewa Ruci, the god of all gods. Only by entering him will Bhima understand that authenticity or the divine resides in every human being.

It is impossible to describe all of the hundreds of *wayang* characters, inspired by multiple sources, that appear in the glass paintings. At this point, it is worth focusing solely on the four main characters in the glass paintings on display that are not directly related to the Mahabharata, thus offering an idea of the narrative and symbolic richness of this universe. These are Hanuman, Garuda, Sutasoma e Batara Guru.

Hanuman is a monkey god, exceptionally white in colour, who is a central figure in the Indonesian version of the Ramayana. He is endowed with extraordinary powers, including the ability to fly, change his size, and fight with great strength. But he is also known for his humour and wisdom. Loyal to Prince Rama, he helps him rescue his divine bride Sinta, who has been kidnapped by the demon king Ravana. Also from the Ramayana comes Garuda, a majestic bird

that serves as the mount of the Hindu god Vishnu and has become part of the national emblem of Indonesia. Differently, one of the classical poems in ancient Javanese (*kakawin*) inspired the painting featuring Sutasoma, the son of Bhima and Draupada, taming a tiger as a symbol of his ability to persuade demons and ferocious animals to embrace non-violence. Finally, Batara Guru is the Javanese name for another Hindu god, Shiva, also known as Sang Hyang Manikmaya (the god who watches over the human world). Batara Guru is depicted with four arms, each holding an object symbolic of his cosmic powers: creation, destruction, protection, and spiritual knowledge.

With these and other *wayang* characters, like the theatre and epics from which they originate, convey values, myths and worldviews that continue to speak to today's audiences.



SUTASOMA E LA TIGRE

Anonimo
Circa 1980
Klungkung, Bali
36 cm x 26 cm

SUTASOMA AND THE TIGER

Anonymous
Circa 1980
Klungkung, Bali
36 cm x 26 cm



LA LOTTA DI BIMA
 Maryono
 1994
 Muntilan, Giava centrale
 68 cm x 58 cm

BHIMA'S FIGHT
 Maryono
 1994
 Muntilan, Central Java
 68 cm x 58 cm



BIMA IL PURO
 Anonimo
 1995
 Surabaya, Giava Orientale
 43 cm x 30.5

BHIMA THE PURE
 Anonymous
 1995
 Surabaya, East Java
 43 cm x 30.5



WAYANG BEBER
 Anonimo
 1995
 Solo, Giava centrale
 53cm x 63,5 cm

WAYANG BEBER
 Anonymous
 1995
 Solo, Central Java
 53cm x 63,5 cm



WAYANG BEBER
 Anonimo
 Circa 1990
 Solo, Giava centrale
 52cm x 69 cm

WAYANG BEBER
 Anonymous
 Circa 1990
 Solo, Central Java
 52cm x 69 cm



**HANUMAN,
IL VENERABILE**
Wayan Arnawa
Circa 1960
Nagasepaha,
Buleleng, Bali
45,5 cm x 65,5 cm

**VENERABLE
HANUMAN**
Wayan Arnawa
Circa 1960
Nagasepaha,
Buleleng, Bali
45,5 cm x 65,5 cm



GARUDA
Anonimo
Circa 1990
Klungkung, Bali
54,5 cm x 39 cm

GARUDA
Anonymous
Circa 1990
Klungkung, Bali
54,5 cm x 39 cm



BATARA GURU

Jro Dalang Nyoman Subrata
1998
Nagasepaha,
Buleleng, Bali
46 cm x 65.5 cm

BATARA GURU

Jro Dalang Nyoman Subrata
1998
Nagasepaha,
Buleleng, Bali
46 cm x 65.5 cm



BATARA GURU

Anonimo
Circa 1960
Klungkung, Bali
34.5 cm x 44 cm

BATARA GURU

Anonymous
Circa 1960
Klungkung, Bali
34.5 cm x 44 cm



**SAHADEVA E NAKULA
INCONTRANO LA
DEA UMA**
Jro Dalang Nyoman Subrata
1997
Nagasepaha, Buleleng, Bali
44 cm x 64.5 cm

**SAHADEVA AND
NAKULA MEET THE
GODDESS UMA**
Jro Dalang Nyoman Subrata
1997
Nagasepaha, Buleleng, Bali
44 cm x 64.5 cm

PUNAKAWAN

PUNAKAWAN

I Punakawan sono personaggi del teatro delle ombre giavanese (*wayang kulit*). Intervengono, per intrattenere il pubblico, durante gli intermezzi tra gli atti delle grandi storie epiche con episodi comici e situazioni umoristiche. I Punakawan vengono presentati sempre come i servitori dell'eroe, indipendentemente da quale opera venga rappresentata e da chi sia l'eroe servito. Rappresentano così la voce del popolo. Sono personaggi che trasudano ironia e saggezza popolare, e che spesso veicolano critiche sociali.

La famiglia dei Punakawan è composta da quattro membri:

1. Semar, noto anche come Ki Lurah Semar è il “padre” degli altri tre Punakawan;
2. Gareng, il figlio maggiore;
3. Petruk, il secondo figlio;
4. Bagong, il figlio minore.

In quanto *dhanyang* (spirito guardiano) di Giava, Semar è una figura mitica considerata divina. Alcuni la considerano la più sacra del mondo *wayang*. Vecchio saggio ed ex membro dell'esercito dei Pandava nel Mahabharata, oggi Semar vive in pace nel villaggio immaginario di Jalatunda, accudendo tre orfani nella sua casa. Per Gareng, Petruk e Bagong, Semar è come un vero

padre: una figura da rispettare profondamente, anche se non sempre da ubbidire.

I tre figli adottivi hanno aspetti fisici e personalità diverse: Gareng, il maggiore, è maturo, riflessivo e ama vivere a contatto con la natura. È raffigurato come un uomo basso, con una gamba storta molto spesso inginocchiato (un segno di umiltà e cautela). Petruk è invece riconoscibile per il naso lungo e gli arti sproporzionati, una sorta di nerd creativo sempre alla ricerca di nuove trovate e di soluzioni ingegnose. Infine, Bagong, basso e paffuto, con grandi occhi e bocca, esprime un carattere presuntuoso, ma anche onesto e potente. Bagong è come un bambino pieno di energia, coraggioso ma spericolato, che sogna di diventare un supereroe.

I Punakawan sono spesso raffigurati nei dipinti su vetro mentre sono impegnati in svariate situazioni della vita quotidiana. Queste immagini vivaci sono talvolta accompagnate da frasi scritte in caratteri giavanesi che ne completano e sottolineano il significato.

PUNAKAWAN

Punakawan are characters from Javanese shadow puppetry. They are best described as jesters or clowns who entertain the public during the interludes between acts of the great epics with comic episodes and humorous situations. Punakawan are always presented as the hero's servants, regardless of the play being performed and who is the hero being served. They thus represent the voice of the common people. They are characters who exude irony and folk wisdom, and who often convey social criticism.

The Punakawan family consists of four members:

1. Semar, also known as Ki Lurah Semar, who is considered the "father" of the other three Punakawan;
2. Gareng (the eldest son);
3. Petruk (the second son);
4. Bagong (the youngest son).

As the *dhanyang* (guardian spirit) of Java, Semar is a mythical figure considered divine and, by some, the most sacred in the *wayang* world. A wise old man and former member of the Pandava army in the epic Mahabharata, Semar now lives peacefully in the fictional village of Jalatunda, caring for three orphans in his home. To Gareng, Petruk, and Bagong, Semar is like a true father: a figure to be fully respected, though not always obeyed.

The three adopted sons have distinct physical appearances and personalities: Gareng, the eldest, is mature, thoughtful and loves living in contact with nature. He is depicted as a short man with a crooked leg, often kneeling (a sign of humility and caution). Petruk, is recognizable by his long nose and disproportionate limbs, a sort of creative nerd always on the lookout for new pursuits and ingenious solutions. Finally, Bagong, short and plump, with large eyes and mouth, expresses a cocky, yet honest and powerful personality. He is like a child full of energy, brave yet reckless, who dreams of becoming a superhero.

Punakawan are often depicted in glass paintings engaged in various everyday situations. These lively images are sometimes accompanied by phrases written in Javanese characters that complement and emphasize their meaning.



SEMAR E PETRUK
Anonimo
Circa 1990
Solo, Giava centrale
39 cm x 30 cm

SEMAR AND PETRUK
Anonymous
Circa 1990
Solo, Central Java
39 cm x 30 cm



**PETRUK E GARENG
BALLANO NEL VILLAGGIO
(TAYUBAN ING DESA)**
Maryono
Circa 1990
Muntilan, Giava centrale
40 cm x 59.5 cm

**PETRUK AND GARENG
DANCE IN THE VILLAGE
(TAYUBAN ING DESA)**
Maryono
Circa 1990
Muntilan, Central Java
40 cm x 59.5 cm



**L'AVIDITÀ FA
DIMENTICARE (MELIK
NGGGENDHONG LALI)**
Maryono
1995
Muntilan, Giava centrale
42.5 cm x 56.5 cm

**GREED MAKES PEOPLE
FORGET (MELIK
NGGGENDHONG LALI)**
Maryono
1995
Muntilan, Central Java
42.5 cm x 56.5 cm



**SEMAR, PETRUK E
GARENG ASCOLTANO
LA RADIO**
Sastro Gambar
1953
Muntilan, Giava centrale
43 cm x 57 cm

**SEMAR, PETRUK E
GARENG LISTEN TO
THE RADIO**
Sastro Gambar
1953
Muntilan, Central Java
43 cm x 57 cm



**BENVENUTI, A TUTTI
GLI OSPITI (SUKENG
RAWU PARA TAMU)**
Maryono
Circa 1990
Muntilan, Giava centrale
40 cm x 59 cm

**WELCOME TO ALL
GUESTS (SUKENG
RAWU PARA TAMU)**
Maryono
Circa 1990
Muntilan, Central Java
40 cm x 59,5 cm

PETRUK BALLA

Anonimo
Circa 1975
Muntilan, Giava centrale
33,5 cm x 49 cm

PETRUK DANCES

Anonymous
Circa 1975
Muntilan, Central Java
33,5 cm x 49 cm



**CULTURA ISLAMICA /
ISLAMIC CULTURE**

CULTURA ISLAMICA

L'Indonesia è un paese pluralista. Le religioni ufficialmente riconosciute sono sei, che interagiscono con correnti di credenze (*kepercayaan*) circolanti nel ricco mosaico culturale del Paese. Allo stesso tempo, la netta maggioranza dei suoi 270 milioni di abitanti di fede islamica ne fa il paese con la più ampia popolazione musulmana al mondo.

Questa forte presenza dell'Islam ha sicuramente influenzato le tradizioni popolari. Ma la stessa diffusione di questa religione, a partire dal XIII secolo, è stata favorita dalla sua capacità di radicarsi in queste ultime. Particolarmente a Giava, tale espansione è avvenuta attraverso forme culturali e artistiche autoctone, come il *wayang*, che hanno permesso una fusione delle nuove dottrine islamiche con elementi preislamici e con tradizioni di misticismo già familiari alla popolazione. Cosa che ha molto favorito il suo assorbimento.

Questa combinazione sincretica si riflette chiaramente nelle pitture su vetro, sia nella scelta dei soggetti che nella modalità della loro rappresentazione. Va inoltre notato come, nonostante le interpretazioni religiose più rigide scorraggino la raffigurazione di esseri animati e proibiscano quella di figure sacre come angeli e profeti, il mondo della pittura su vetro indonesiana, formatasi in epoche

di maggiore apertura teologica, si ispiri a scuole popolari indigene che invece accolgono con naturalezza le immagini sia di creature umane, animali, e soprannaturali che di personaggi religiosi.

Le opere qui presentate sono solo un piccolo saggio della ricchezza creativa in questo filone, e possono essere raggruppate in quattro insiemi principali: raffigurazioni delle moschee, il Buraq, le calligrafie, e le leggende sui profeti e i santi. Vi è poi un genere di pitture religiose di carattere misto, che presenta narrazioni islamiche comuni alla tradizione biblica che possono essere stati dipinti da artisti sia musulmani che cristiani, o su richiesta di committenti di entrambe le fedi, spesso anche diverse dal credo dell'artista. Queste opere venivano utilizzate come oggetti di devozione, nel rispetto delle rispettive tradizioni religiose. Esistono anche dipinti su vetro che ritraggono soggetti rilevanti per altre religioni, ad esempio l'induismo e il buddismo, ma non vengono trattati in questa sede poiché non inclusi nella mostra.

MOSCHEE

Simbolo centrale della cultura islamica, la moschea era in passato un soggetto ricorrente nella pittura su vetro indonesiana. Ancora oggi, sebbene venga rappresentata con minore frequenza,

rimane molto rilevante. A partire dal XX secolo, artisti locali iniziarono a riprodurre e divulgare immagini delle moschee dei luoghi sacri del Medio Oriente, generalmente la Masjid al-Haram, conosciuta anche come Moschea Sacra o Grande Moschea, che ospita la Ka'ba alla Mecca, e la Masjid Al-Nabawi o moschea del Profeta, con la tomba del Profeta Maometto a Medina.

Queste riproduzioni si ispiravano ad acqueforti e cartoline portate dai pellegrini che tornavano dall'*haji* o dall'*umrah* (pellegrinaggio maggiore e minore) e venivano realizzate su richiesta degli stessi pellegrini o di leader religiosi. Diventavano così testimonianza del pellegrinaggio compiuto o venivano semplicemente usate come oggetti devozionali e decorativi per le moschee e per le abitazioni private. Queste e altre pitture su vetro con motivi religiosi, se appese alle porte d'ingresso, servivano inoltre ad allontanare il malocchio.¹ È interessante notare che mentre alcuni pittori erano fedeli all'originale, molti inserivano motivi autoctoni come recinzioni, cortili e porte d'ingresso, tipici delle tombe religiose a Giava, ma non presenti nella terra santa.²

Successivamente, i pittori su vetro iniziarono a raffigurare anche le moschee locali più antiche e significative dal punto di vista spirituale, spesso mete di pellegrinaggi. In particolare, compaiono frequentemente le moschee fondate dai cosiddetti Wali Songo, o “nove santi venerati dell'Islam”, rispettati per aver diffuso l'Islam in Indonesia

sin dal XV secolo, tra cui il più celebre è Sunan (onorabile) Kalijaga, anche lui spesso ritratto nei dipinti su vetro. Inoltre, le moschee di valore storico o di riferimento nei vari regni dell'arcipelago sono comuni nelle rappresentazioni.

A livello architettonico, le antiche moschee giavanesi seguono un principio vernacolare, caratterizzato da due sale di preghiera e una struttura di copertura a tre livelli sovrapposti, sormontata da un *mustaka* (ornamento sul tetto) che conferisce una forte verticalità allo spazio interno. La più rinomata antica moschea, specialmente prima dell'Indipendenza, era la Masjid Agung Demak di Jogjakarta che viene ritenuta risalire al XV secolo. Un'altra moschea storica e venerata è la Masjid Sunan Gunung Jati a Cirebon, fondata dal *wali* Sunan Gunung Jati in onore di sua moglie. È la moschea raffigurata nel catalogo e presente nella mostra nella versione, relativamente recente, di Nyi Umy Sumiyati. Una delle poche donne pittrici su vetro, Sumiyati è famosa per i dettagli classici delle sue opere, tra cui il motivo tipico a forma di nuvola del *mega mendung* (ossia “nuvola che copre il cielo”), fortemente influenzato dalla cultura cinese e distintivo dell'aerea di Cirebon e di Giava occidentale.

Dopo l'indipendenza, la più moderna Masjid Syuhada (Moschea dei Martiri) costruita nel 1952 a Jogjakarta e dedicata ai caduti in guerra, è diventata popolare tra il pubblico e come tema delle pitture su vetro, grazie alla sua connessione con

la lotta contro i colonialisti olandesi.³ Altro segno di nazionalismo è l'inserimento della bandiera della nuova repubblica indonesiana svolazzante in cima alle moschee.

Siano esse antiche o recenti, i dipinti su vetro presentano sempre le moschee locali insieme a mezzi di trasporto, come automobili e treni. È il caso dell'automobile ritratta in fronte alla Masjid Syuhada e del treno che passa in fronte alla Masjid Agung Surakarta a Solo (figura 3 e 4). Questi simboli di modernità sembrano volere dire che l'osservanza religiosa è al centro della mobilità e dinamicità della moderna vita cittadina in continua evoluzione.⁴

BURAQ

Le moschee fanno spesso da sfondo ai ritratti del Buraq, un tema molto amato dagli artisti della pittura su vetro. Il Buraq è una creatura mistica e soprannaturale cavalcata dal Profeta Maometto, durante il miracoloso viaggio noto come Isra' e Mi'raj, che lo portò dalla Mecca sino alla Masjid Aqsa di Gerusalemme, una distanza in linea d'aria di oltre 1,200 chilometri, per poi ascendere verso al cielo e tornare, tutto in una notte sola.

Il Buraq è raffigurato come una creatura ibrida metà umana e metà animale a quattro zampe, spesso un cavallo, con le ali e un volto antropomorfo, solitamente con caratteri femminili. Questo soggetto ha origine da pitture e stampe importate dal Medio Oriente. In Indonesia, è stato

ripreso ed adattato con l'inserimento di elementi locali quali i tratti asiatici del volto, le moschee giavanesi dipinte sullo sfondo, (spesso la Masjid As-Syuhada di Madura) e l'inserimento di decorazioni nazionaliste come la bandiera indonesiana posta sul copritesta del Buraq.

CALLIGRAFIA

Il Buraq e altre creature zoomorfe, così pure i personaggi *wayang* come Batara Guru e Semar, possono essere realizzati attraverso la calligrafia figurativa. La scrittura in caratteri arabi, talvolta non immediatamente leggibili — per mantenere il contenuto comprensibile solo a chi ha raggiunto un livello elevato di spiritualità, o, al contrario, per una limitata padronanza della scrittura araba da parte dell'artista — veicola spesso contenuti religiosi e mistici. Accanto a queste formulazioni, si trovano anche frasi in lingua indonesiana trascritte in caratteri arabi (*jawi* o arabo malese), che spesso comunicano detti popolari, consigli morali o espressioni di uso quotidiano.

La corrente dominante di questa pratica, nota come Srabad, è localizzata a Cirebon e consiste di calligrafie figurative che esprimono preghiere o lodi, spesso dipinte o incise sul vetro. Il termine “Srabad” deriva dall'espressione giavanesa “*ming-ser saking abad*”, che indica la transizione culturale dall'epoca induista a quella islamica con pitture su vetro che fondono elementi preislamici con motivi culturali e religiosi dell'Islam e del mondo arabo.⁵

1 Samuel J. 2019. Mosquées sous verre à Java : vie et mort d'un thème iconographique. *Archipel*, 97, pp 113-150, <https://doi.org/10.4000/archipel.1041>

2 Samuel J. in Abdillah M. Marzuki. 1917 (16/4) Ikon Modernitas Seni Lukis Kaca. Media Indonesia. <https://mediaindonesia.com/weekend/100924/ikon-modernitas-seni-lukis-kaca-di-jawa>

3 Samuel J. in Abdillah M. Marzuki. 1917 (16/4) Ikon Modernitas Seni Lukis Kaca. Media Indonesia. <https://mediaindonesia.com/weekend/100924/ikon-modernitas-seni-lukis-kaca-di-jawa>

4 Firdaus, H. 2014. Dongeng Islam dalam Lukisan Kaca. Hirman Firdaus Blog <https://arsip.harisfirdaus.id/2014/07/dongeng-islam-dalam-lukisan-kaca/>

5 Raden, M., Sukarwo, W. & M. Andrijanto. 2019. Anthropomorphic Arabic Calligraphy: The Elements of Srabad in Cirebon. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 512, pp. 47-50

Le calligrafie nei dipinti su vetro, col loro significato mistico sono spesso una specie di talismano protettivo “camuffato” da arte popolare. Uno dei soggetti più ricercati è il Macan (Tigre) Ali, raffigurato anche nel dipinto del famoso artista Rastika, esposto in mostra, dove la figura calligrafica è incorniciata dal classico motivo di Cirebon, il *mega mendung*. La calligrafia stessa consiste tipicamente nella scritta “Laa ilahaa illallaah” in caratteri arabi, che significa “Non c’è Dio all’infuori di Allah”,⁶ ma può includere anche versetti coranici, letti da destra a sinistra, comunemente partendo dall’occhio della tigre.⁷

Considerata l’incarnazione della tigre guardiana dell’antico regno di Pajajaran, l’ultimo regno induista di Giava, fondato nel VII secolo e caduto nel XVI, la figura di Macan Ali è inoltre associata e prende il nome da Sayyidina Ali bin Abi Thalib, il cugino e genero del profeta Maometto nonché il quarto e l’ultimo dei Califfi Rashidun,⁸ per molti, padre del Sufismo. Il suo calligramma (الله) tradizionalmente raffigurato come leone nell’iconografia islamica si è trasformato, nel contesto giavanese, nella più comune tigre originaria nella regione.

Oltre ad essere considerato un simbolo sufi di protezione, Macan Ali è diventato un’iconografia centrale all’identità culturale di Cirebon caratterizzata dalla fusione di influenze islamiche, locali e cinesi.

LEGGENDE DI PROFETI E SANTI

Oltre a rappresentare moschee e creature mistiche, i dipinti su vetro raccontano anche le storie dei profeti dei testi coranici, adattate al contesto locale, come anche quelle dei *wali* e di altri leader religiosi più autoctoni. Tra questi servitori di Allah i più popolari sono il profeta Salomone (in indonesiano Sulaiman) e Sunan Kalijaga, uno dei più amati Wali Songo, apprezzato per i suoi insegnamenti sufi, il suo uso dell’arte e della cultura nel proselitismo (*dawah*) e la sua tolleranza verso le tradizioni locali.

La mostra contiene solo uno dei dipinti appartenente a questo filone. Raffigura il profeta Salomone nella sua rappresentazione più comune, mettendo in risalto la sua capacità di comunicare con gli animali, in questo caso creature marine, ma esiste anche una versione che raffigura animali terrestri e i Jinn (geni). La diversità degli animali è un’interpretazione più ampia di quanto raccontato nei testi sacri islamici, dove le storie principali vedono il profeta Salomone parlare con le formiche e, in un altro caso, con un uccello upupa, entrambi non rappresentati nei dipinti su vetro indonesiani. Ciò differisce anche dalla tradizione biblica, dove si afferma che Salomone (riconosciuto non come profeta, ma come re, costruttore del Primo Tempio) possedeva una profonda comprensione degli animali, ma non si fa menzione del fatto che fosse in grado di conversare con loro. Ciò rende queste raffigurazioni un prodotto davvero originale del sincretismo islamico indonesiano.

6 Raden, M. Agung, Andrijanto, M. & W. Sukarwo. 2019). Figurative Calligraphy: Artistic, Magic, and Religious Aspect of the Cirebon Glass Painting. Cultural Syndrome. 1. 1-13. 10.30998/cs.viii.17.

7 Suroor Asia. 2017. Shapes and meanings: Islamic calligrams in Southeast Asia. <http://suroorasia.blogspot.com/2017/12/shapes-and-meanings-islamic-calligrams.html>

8 I Califfi Ben Guidati”, i primi quattro califfi dell’Islam dopo il Profeta Maometto.

NARRATIVE ISLAMICHE E CRISTIANE

Nella pittura su vetro, esistono anche temi riconducibili a più tradizioni religiose, che non possono essere attribuite in modo esclusivo a una sola in particolare. Concentrandoci, dato i limiti della mostra, solo sulle narrazioni islamica e cristiana, emergono numerosi soggetti che riflettono le radici comuni. L’ Arca di Noè è uno dei più ricorrenti, così come il sacrificio di Isacco da parte di Abramo, illustrato nel dipinto esposto alla mostra, dove un angelo interviene per fermare la mano di Abramo su ordine di Dio dopo che questi ha dimostrato la sua completa obbedienza.

Meno comune è invece la pittura su vetro di Adamo ed Eva esposta alla mostra, notevole anche per la nudità dei soggetti, rarissima, almeno formalmente, nella pudica Indonesia degli anni

Trenta, quando l’opera è stata presumibilmente composta. Questa pittura potrebbe essere frutto dell’intenzione dell’artista o il risultato di una richiesta del committente, ma in ogni caso è probabilmente un pezzo unico, appartenente a una categoria distinta rispetto ai numerosi dipinti su vetro prodotti in serie, spesso semplicemente copiando un’immagine da un vetro all’altro o addirittura utilizzando stampi.



FIGURA 3. MASJID AGUNG SURAKARTA CON TRENO E BANDIERA INDONESIA NELL’ANNIVERSARIO DELL’INDIPENDENZA DIPINTO DA KARTODIHARJO (1957) COLLEZIONE O’ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO (NON ESPOSTO)

FIGURE 3. MASJID AGUNG SURAKARTA WITH TRAIN AND INDOONESIAN FLAG ON THE ANNIVERSARY OF INDIPENDENCE, BY KARTODIHARJO (1950) O’ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO COLLECTION (NOT ON DISPLAY)



FIGURA 4.
MASJID SYUHADA (MOSCHEA DEI
MARTIRI) CON AUTO, DIPINTO
DA SASTROGAMBAR (1980)
COLLEZIONE O'ONG MARYONO
E ROSALIA SCIORTINO
(NON ESPOSTO)

FIGURE 4.
MASJID SYUHADA (MOSQUE
OF MARTYRS) WITH CAR, BY
SASTROGAMBAR (1980)
O'ONG MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)

ISLAMIC CULTURE

Indonesia is a pluralistic country, home to six officially recognised religions alongside a variety of belief systems (*kepercayaan*) that are deeply woven into its rich cultural tapestry. At the same time, the clear majority of its 270 million inhabitants are Muslim, making it the country with the largest Islamic population in the world.

This strong Islamic presence has not only shaped popular traditions, but its spread since the 13th century, was also supported by the cultural depth of those very traditions. In Java in particular, the adoption of Islam occurred through indigenous cultural and artistic forms, such as *wayang* (shadow puppetry), which allowed for a fusion of new Islamic teachings with pre-Islamic elements and currents of mysticism already familiar to the population, thereby easing their absorption.

This syncretic outcome is clearly reflected in glass paintings, both in the choice of subjects and in the manner of their representation. It is also significant to note that, despite more formalist interpretations discouraging the depiction of animate beings and prohibiting that of sacred figures such as angels and prophets, the world of Indonesian glass painting, which developed during periods of greater theological openness, draws inspiration from popular indigenous schools that naturally

welcome images of human, animal and supernatural creatures as well as religious figures.

The works presented here are just a small taste of the creative richness of this particular stream and can be grouped into four main categories: depictions of the mosques, the Bouraq, calligraphy, and legends of prophets and saints. Added to these is a category of mixed religious painting, which presents Quranic narratives also common to the biblical tradition that may have been painted by both Muslim and Christian artists, or at the request of patrons of either faith, often even if such faith was different from the artist. These works were used as objects of devotion, in accordance with the respective religious traditions. There are also glass paintings pertaining exclusively to other religions such as Buddhism, or Hinduism, but they are not discussed here, as they are not included in the exhibition.

MOSQUES

A central symbol of Islamic culture, the mosque was once a recurring subject in Indonesian glass painting. Even today, although it is depicted less frequently, it remains highly significant. Starting in the 20th century, local artists began to reproduce and disseminate images of mosques in sacred places in the Middle East, generally

the Masjid al-Haram, also known as the Sacred Mosque or Great Mosque, which houses the Ka'ba in Mecca, and the Masjid Al-Nabawi or Mosque of the Prophet, with the tomb of the Prophet Muhammad in Medina.

These reproductions were based on etchings and postcards brought back by pilgrims returning from the Hajj or Umrah (major and minor pilgrimages) and were made at the request of the pilgrims themselves or of religious leaders. They thus became evidence of the pilgrimage undertaken or were simply used as devotional and decorative objects for mosques and private homes. These and other glass paintings with religious motifs, when hung on entrance doors, also served to ward off the evil eye.⁹ It is interesting to note that while some painters were faithful to the original, many incorporated indigenous motifs such as fences, courtyards and entrance doors, typical of religious tombs in Java but not found in the holy land.¹⁰

Subsequently, glass painters began to depict the oldest and most spiritually significant local mosques, which were often pilgrimage destinations. In particular, mosques founded by the so-called Wali Songo, or “nine revered saints of Islam”, respected for spreading Islam in Indonesia since the 15th century, appear frequently, with the most famous of the *wali*, Sunan (honourable) Kalijaga, also often portrayed in glass paintings. Mosques of historical value or central

to the various kingdoms of the archipelago are also common.

From an architectural standpoint, the ancient Javanese mosques follow a vernacular principle, characterised by two prayer halls and a three-tiered overlapping roof structure, topped by a *mustaka* (roof ornament) that imparts a strong verticality to the interior place. Among these mosques, the most famous, especially before independence, was the Masjid Agung Demak in Jogjakarta, believed to date back to the 15th century. Another historic and revered mosque is the Masjid Sunan Gunung Jati in Cirebon, founded by the *wali* Sunan Gunung Jati in honour of his wife. It is the mosque presented in the catalogue and featured in the exhibition in the relatively recent rendition by Nyi Umy Sumiyati. One of the few female glass painters, Sumiyati is known for the classical detail in her work, including the cloud-like *maga mendung* (meaning “cloud covering the sky”), a traditional motif of paintings from the area strongly influenced by Chinese culture.

After independence, the more modern Masjid Syuhada (Martyrs' Mosque), built in 1952 in Yogyakarta, dedicated to those who died in the war, became popular with the public and as subject of glass painting, thanks to its connection with the struggle against Dutch colonialists.¹¹ Another sign of nationalism is the painting of the flag of the new Indonesian republic flying high above the mosques.

Whether ancient or recent, local mosques have the distinctive feature of being represented alongside vehicles such as cars and trains, for instance, a car in front of the Masjid Syuhada and a train passing by the Masjid Agung Surakarta in Solo (figure 3 and 4). These symbols of modernity seem to suggest that religious observance is at the heart of the mobility and dynamism of urban life, which is constantly evolving.¹²

BOURAQ

Mosques often provide the backdrop for portraits of the Bouraq, a theme much loved by glass painters. The Bouraq is a mystical and supernatural creature ridden by the Prophet Muhammad on the miraculous journey known as Isra' and Mi'raj, traveling from Mecca to Masjid Aqsa in Jerusalem, a distance of over 1,200 kilometres as the crow flies, and then ascending to the sky and returning, all in a single night.

The Bouraq is depicted as a hybrid creature, half human and half animal on four legs, often a horse, with wings and an anthropomorphic face, usually with female features. This subject originates from paintings and prints imported from the Middle East, and was adopted in Indonesia with the addition of local elements such as Asian facial features, Javanese mosques in the background, often the Masjid As-Syuhada in Madura, and nationalist decorations such as the Indonesian flag on the headdress.

CALLIGRAPHY

The bouraq and other zoomorphic creatures, as well as *wayang* characters such as Batara Guru and Semar, can be rendered through figurative calligraphy. Writing in Arabic characters, sometimes not immediately legible—either to keep the content understandable only to those who have attained a high level of spirituality or, conversely, due to the artist's limited mastery of Arabic script—often conveys religious and mystical content. Alongside these formulations, one also finds phrases in Indonesian transcribed in Arabic characters (Jawi or Malay Arabic), drawn from popular sayings, moral advice or everyday expressions.

The dominant form of this practice, known as Srabad, is located in Cirebon and consists of figurative calligraphy expressing prayers or praise, often painted or engraved on glass. The term “Srabad” derives from the Javanese expression “*mingser saking abad*”, which indicates the cultural transition from the Hindu to the Islamic era with glass paintings that blend pre-Islamic elements with cultural and religious motifs from Islam and the Arab world.¹³

The calligraphy on glass paintings, with their mystical meaning, are often a kind of protective talisman “disguised” as folk art. One of the most sought-after subjects is the Macan (Tiger) Ali, also depicted in the painting by the famous artist Rastika, on display in the exhibition, where the calligraphic figure is surrounded by the classic Cirebon motif of *mega mendung*. The calligraphy

9 Samuel, J. 2019. Mosquées sous verre à Java : vie et mort d'un thème iconographique. *Archipel*, 97, pp 113-150, <https://doi.org/10.4000/archipel.1041>

10 Samuel J. in Abdillah M. Marzuki. 1917 (16/4) Ikon Modernitas Seni Lukis Kaca. Media Indonesia. <https://mediaindonesia.com/weekend/100924/ikon-modernitas-seni-lukis-kaca-di-jawa>

11 Samuel J. in Abdillah M. Marzuki. 1917 (16/4) Ikon Modernitas Seni Lukis Kaca. Media Indonesia. <https://mediaindonesia.com/weekend/100924/ikon-modernitas-seni-lukis-kaca-di-jawa>

12 Firdaus, H. 2014. Dongeng Islam dalam Lukisan Kaca. Hirman Firdaus Blog <https://arsip.harisfirdaus.id/2014/07/dongeng-islam-dalam-lukisan-kaca/>

13 Raden, M., Sukarwo, W. & M. Andrijanto. 2019. Anthropomorphic Arabic Calligraphy: The Elements of Srabad in Cirebon. *Advances in Social Science, Education and Humanities Research*, volume 512, pp. 47-50

itself is typically done using “Laa ilahaa illallaah” in Arabic characters, which means “There is no God but Allah”,¹⁴ but also verses from the Koran, read from right to left, commonly starting from the tiger’s eye.¹⁵

Macan Ali is considered the incarnation of the guardian tiger of the ancient kingdom of Pajajaran, the last Hindu kingdom of Java founded in the 7th century and fallen in the 16th century. The figure is also associated with, and takes its name from, Sayyidina Ali bin Abi Thalib, the cousin and son-in-law of the Prophet Muhammad, the fourth and last Rashidun Caliphs and, for many, the father of Sufism.¹⁶ His calligram (ꦏꦭꦶꦒꦫꦩ) traditionally depicted as a lion in Islamic iconography, has been transformed in the Javanese context into the more common tiger native to the region.

In addition to being considered a Sufi symbol of protection, Macan Ali has become a central iconography of Cirebon’s cultural identity, characterised by a fusion of Islamic, local and Chinese influences.

LEGENDS OF THE PROPHETS AND SAINTS

In addition to mosques and mystical creatures, glass paintings also tell the stories of the prophets from the Quranic texts, adapted to the local context, as well as those of the *wali* and other indigenous religious leaders. Among these servants of Allah, the most prominent ones are the prophet Solomon (Sulaiman in Indonesian) and

the beloved *wali* Sunan Kalijaga, respected for his Sufi teachings, his use of art and culture in proselytising (*dawah*) and his tolerance towards local traditions.

Only one glass painting is included in the exhibition under this theme, which illustrates Prophet Solomon in his most common portrayal. The painting highlights his ability to communicate with animals, in this case sea creatures, but there is also a version featuring land animals and the Jinn (*genies*). The diversity of animals is a broader interpretation of what is told in Islamic sacred texts, where the core stories involve Prophet Solomon speaking with ants, and in another instance, with a hoopoe bird—both of which are not represented in Indonesian glass paintings. It also differs from the biblical tradition where it is stated that Solomon (recognized not as a Prophet, but as a king, builder of the First Temple), possesses deep understanding of animals, but no mention is made that he had conversations with them. This makes these depictions a truly original product of Indonesian Islamic syncretism.

ISLAMIC AND CHRISTIAN NARRATIVES

In glass paintings, there are also scenes that can be traced back to multiple religious traditions without being attributable exclusively to a particular one. Focusing here, given the exhibition’s boundaries, only on the Islamic and Christian narratives, numerous subjects emerge that reflect their common roots. Noah’s Ark is one of

the most recurring, as is Abraham’s sacrifice of Ishmael, illustrated in the painting on display at the exhibition, with an angel stopping Abraham’s hand on God’s command after he has demonstrated his total obedience.

Less common is the subject of the displayed glass painting depicting Adam and Eve, notable also for the nudity of the figures, a rare feature, at least formally, in the modest Indonesia of the 1930s, the period when the work was presumably created. This painting may have been the result of the artist’s intention or a response to a request from the client, but in any case, it is probably a unique piece, belonging to a distinct category from the numerous glass paintings produced in series, often simply copying an image from one glass to another or even using moulds.

14 Raden, M. Agung, Andrijanto, M. & W. Sukarwo. 2019). Figurative Calligraphy: Artistic, Magic, and Religious Aspect of the Cirebon Glass Painting. *Cultural Syndrome*. 1. 1-13. 10.30998/cs.viii.17.

15 Suroor Asia. 2017. Shapes and meanings: Islamic calligrams in Southeast Asia. <http://suroorasia.blogspot.com/2017/12/shapes-and-meanings-islamic-calligrams.html>

16 “Rightly Guided Caliphs”, the first four caliphs of Islam after Prophet Muhammad.

MOSCHEE / MOSQUES



MEDINA
 Anonimo
 Circa 1970
 Muntilan, Giava centrale
 53 cm x 63,5 cm

MEDINA
 Anonymous
 Circa 1970
 Muntilan, Central Java
 53 cm x 63,5 cm



MEDINA
 Anonimo
 Circa 1920
 Jogjakarta, Regione
 speciale di Jogjakarta
 61 cm x 75,5 cm

MEDINA
 Anonymous
 Circa 1920
 Jogjakarta, Special
 Region Jogjakarta
 61 cm x 75,5 cm



MECCA
 Anonimo
 Circa 1960
 Jogjakarta,
 Regione speciale
 di Jogjakarta
 54 cm x 65.5

MECCA
 Anonymous
 Circa 1960
 Jogjakarta,
 Special Region
 Jogjakarta
 54 cm x 65.5



**MOSCHEA SUNAN
 GUNUNG JATI**
 Nyi Umi Sumiyati
 1995
 Trusmi, Cirebon,
 Giava occidentale
 41 cm x 53.5 cm

**SUNAN GUNUNG
 JATI MOSQUE**
 Nyi Umi Sumiyati
 1995
 Trusmi , Cirebon,
 West Java
 41 cm x 53.5 cm

BURAQ / BOURAQ



BURAQ
Sulasno
1998
Jogjakarta,
Regione speciale
di Jogjakarta
41 cm x 48 cm

BOURAQ
Sulasno
1998
Jogjakarta,
Special Region
Jogjakarta
41 cm x 48 cm



BURAQ
Anonimo
Circa 1950
Bukitinggi,
Sumatra occidentale
41.5 cm x 44 cm

BOURAQ
Anonymous
Circa 1950
Bukitinggi,
West Sumatra
41.5 cm x 44 cm



BURAQ
 Anonimo
 1952
 Bondowoso,
 Giava orientale
 39 cm x 59.5 cm

BOURAQ
 Anonymous
 1952
 Bondowoso,
 East Java
 39 cm x 59.5 cm



BURAQ
 Anonimo
 Circa 1970
 Bondowoso,
 Giava orientale
 39 cm x 55 cm

BOURAQ
 Anonymous
 Circa 1970
 Bondowoso,
 East Java
 39 cm x 55 cm



MACAN ALI
 Circa 1990
 Cirebon,
 Giava occidentale
 59 cm x 67 cm

MACAN ALI
 Circa 1990
 Cirebon,
 West Java
 59 cm x 67 cm



**IL PROFETA SALOMONE
 E GLI ANIMALI
 DEL MARE**
 Anonimo
 Circa 1995
 Jogjakarta,
 Regione speciale
 di Jogjakarta
 28 cm x 38 cm

**PROPHET SOLOMON
 AND THE ANIMALS OF
 THE SEA**
 Anonymous
 Circa 1995
 Jogjakarta,
 Special Region
 Jogjakarta
 28 cm x 38 cm



ADAMO ED EVA
 Anonimo
 Circa 1930
 Bondowoso,
 Giava orientale
 55 cm x 44.5 cm

ADAM AND EVE
 Anonymous
 Circa 1930
 Bondowoso,
 East Java
 55 cm x 44.5 cm



ABRAMO E ISACCO
 Anonimo
 Circa 1950
 Bondowoso,
 Giava orientale
 32 cm x 42 cm

ABRAHAM AND ISHMAEL
 Anonymous
 Circa 1950
 Bondowoso, East Java
 32 cm x 42 cm

**STORIA /
HISTORY**

STORIA

I dipinti su vetro forniscono una testimonianza visiva degli eventi storici che hanno contribuito a formare l'Indonesia contemporanea, dall'epoca preislamica fino all'occupazione giapponese all'inizio del secolo scorso. Sebbene anche il periodo dell'indipendenza venga trattato dalla pittura su vetro, questo è quasi sempre lo spunto per riflessioni critiche, di natura politica e sociale, più dedicate all'attualità. Merita quindi una categoria a parte, che non è stato possibile includere in questa mostra.

Nella panoramica storica proposta dalla pittura su vetro, possiamo distinguere tre grandi momenti: il periodo dei regni preislamici, la resistenza contro il colonialismo olandese, spesso comunicata attraverso le figure di eroi nazionali e locali, e l'occupazione giapponese, la cui caduta aprì, nel 1945, la strada alla proclamazione dell'indipendenza dell'Indonesia. I dipinti scelti per questa mostra e in questo catalogo, danno un'idea di ciascuno di questi periodi, pur senza esaurire l'eterogeneità e l'ampiezza di soggetti esistenti all'interno di questo genere pittorico.

Iniziando in ordine cronologico, è interessante notare come la pittura su vetro, quando tratta dei regni preislamici, sottolinei sempre le relazioni, sia conflittuali che amichevoli, tra questi regni e gli altri centri di potere asiatici. C'è, in altre parole, una consapevolezza non banale del

loro carattere non chiuso o isolato. Un esempio emblematico di relazioni conflittuali è il dipinto raffigurante un soldato di Kublai Khan, il nipote di Gengis Khan fondatore della dinastia Yuan della Cina guidata dai mongoli. È un dipinto che rimanda alla spedizione punitiva del 1293 contro il regno di Singhasari nella Giava orientale. Il re Kertanegara si era rifiutato di sottomettersi e pagare un tributo a Kublai Khan, mutilando persino uno dei suoi ambasciatori. Tuttavia, la morte di Kertanegara, avvenuta poco prima dell'arrivo delle truppe mongole, trasformò la spedizione punitiva in un'operazione contro il successivo regno di Kediri fino alla sua caduta. Ciononostante, la spedizione mongola fallì, segnando una vittoria strategica per il nuovo regno di Majapahit.

Questo regno, fondato nel 1292 da Raden Wijaya, era destinato a diventare, nel corso del XIV secolo, sotto la guida di Hayam Wuruk e della visione politica del suo primo ministro Gajah Mada — ambedue frequentemente ritratti in dipinti su vetro — il più grande impero indu-buddhista giavanese di tipo talassocratico. Il suo dominio si estendeva su gran parte dell'arcipelago malese (il Nusantara nel suo significato originale) includendo porzioni dell'Asia orientale e dell'Oceania. Il regno Majapahit sarebbe crollato solo nel 1527, per l'attacco del Sultanato di Demak e l'ascesa dei regni islamici a Giava.

Un altro esempio emblematico, questa volta di relazioni amichevoli è il dipinto di Anarawati o Dharawati, la cosiddetta Putri Campa, moglie di Brawijaya V, il re dell'impero Majapahit dal 1474 al 1478. Di fede musulmana,¹ è tradizionalmente considerata responsabile dell'introduzione dell'Islam a corte, anche grazie alla mediazione dei *wali*, tra cui suo nipote Sunan Ampel. Il suo mausoleo si trova a Trowulan, nel cuore dell'allora impero Majapahit in Giava orientale, ma è ritenuta originaria dell'antico regno di Campa, un'area prima buddista e poi islamica localizzata in territori oggi appartenenti a Cambogia e Vietnam, con cui Majapahit aveva relazioni commerciali. Tuttavia, alcuni studiosi più recenti, ipotizzano che Putri Campa fosse invece originaria di Jeumpa, una regione costale del regno di Samudra Pasai, ad Aceh, oggi parte dell'Indonesia.²

I dipinti su vetro, così come le spiegazioni fornite dai pittori, non si soffermano su queste controverse tra storici, ma continuano a interpretare il matrimonio di Putri Campa con Brawijaya V come il risultato di alleanze transfrontaliere, che lei stessa contribuì a rafforzare. Putri Campa, nelle sue varie rappresentazioni, tra cui quelle in cui è seduta con grazie accanto a un tavolo o con un ventaglio in mano, rimane una delle figure più amate della pittura su vetro. Con lei, anche Putri Cina, è un'icona popolare che testimonia la durata influenza culturale della Cina sin dai secoli passati. Nonostante gli abiti e le pose dovrebbero distinguere questi personaggi femminili, i pittori su vetro spesso non se ne curano troppo, rappre-

sentandole in modo simile, talvolta persino intercambiabili nei dipinti su vetro, distinte solo nel titolo delle opere.

Proseguendo nel percorso storico attraverso i dipinti su vetro, giungiamo al periodo coloniale, in particolare il XIX secolo. Gli olandesi arrivarono a Giava all'inizio del XVII secolo dove fondarono Batavia (oggi Jakarta) e si insediarono nelle Molucche con l'obiettivo di instaurare un monopolio sul commercio delle spezie attraverso la Verenigde Oost-Indische Compagnie (Compagnia Olandese delle Indie Orientali, in sigla VOC). Fu solo dopo il fallimento della VOC e il trasferimento delle sue proprietà allo Stato olandese, che l'amministrazione coloniale iniziò a espandersi verso l'interno, assumendo un controllo più capillare delle cosiddette 'Indie Orientali'. In questo contesto venne introdotto il *cultuur-stelsel* (sistema di coltivazione) che imponeva agli abitanti delle colonie tasse esorbitanti, sotto forma di lavoro forzato, espropriazione di terre e fornitura obbligatoria di prodotti agricoli. Questo provocò malcontento e ribellioni: da un lato gli aristocratici venivano privati dei loro domini e privilegi, dall'altro la popolazione era oppressa dai ripetuti abusi.

I dipinti su vetro rappresentano diversi scontri e battaglie contro i colonizzatori, ma sono soprattutto celebrazioni del coraggio dei numerosi eroi, spesso destinati a una tragica fine fatta di detenzione, torture e condanne a morte. In questa sede, vengono menzionate solo le opere esposte in mostra, che esemplificano le categorie di eroi locali e nazionali che opposero il colonialismo olandese.

Un esempio di un leggendario combattente anticoloniale locale, frequentemente rappresentato nei dipinti di vetro della Giava orientale, è Sadiman, conosciuto soprattutto come Sakera. All'inizio del XIX secolo, Sakera era caposquadra di una piantagione di canna da zucchero di proprietà del governo coloniale a Bangil, Pasuruan. Si schierò tuttavia con i lavoratori oppressi, che erano in maggioranza migranti dall'isola di Madura. Inoltre, Sakera si batté anche per la popolazione di Pasuruan, le cui terre erano state acquistate a prezzi stracciati dagli olandesi, con la forza e l'aiuto delle autorità locali. Tradito e catturato con l'inganno, Sakera venne infine impiccato dagli olandesi.³

La pittura su vetro ritrae Sakera con la sua maglia a strisce bianche e rosse, tipica dell'isola di Madura, mentre impugna un *clurit* (falce), divenuto simbolo della resistenza delle persone comuni contro i colonizzatori olandesi e l'élite corrotta. Nel dipinto su vetro esposto alla mostra, Sakera viene trattenuto dalla moglie che cerca di impedirgli di scontrarsi con la polizia coloniale delle Indie Orientali. Altri dipinti lo mostrano trascinato da treni o vittima di altre punizioni tanto crudeli quanto fantasiose, dalle quali riesce miracolosamente a sopravvivere, pronto a continuare la lotta.

Di altro lignaggio è il Principe Diponegoro, (1785-1855), figlio maggiore del Sultano di Jogjakarta, Hamengkubuwono III, oggi celebrato come simbolo della lotta anticoloniale per l'indipendenza nazionale. Motivato da ragioni religiose, sociali e politiche, Diponegoro si oppose all'invasione delle terre considerate sacre e all'ingerenza degli

olandesi negli affari locali, guidando la Guerra di Giava (1825-1830). Nonostante il vasto sostegno popolare e iniziali successi militari, fu catturato con l'inganno durante i negoziati di pace e poi esiliato a Makassar, nell'isola di Sulawesi, dove morì.

Nella pittura su vetro, la sua figura è rappresentata con un turbante e abiti in stile arabo bianchi, segno di purezza spirituale, spesso alla guida delle truppe a cavallo o durante scontri cruciali della guerra. Ma è forse nel dipinto su vetro del riconosciuto pittore Sulasno che si coglie, con ironia, il valore del personaggio di Diponego, raffigurato mentre legge testi sacri nella pace familiare, in dimensioni nettamente superiori a quelle dell'emissario olandese che, col dito alzato, tenta di dare ordini, a sottolineare con forza visiva la sua superiorità morale (figura 5).

Si giunge così al periodo della Seconda guerra mondiale (1942-1945), quando il Giappone, alleato della Germania, occupò gran parte dell'Asia orientale colonizzata da paesi nemici, comprese le Indie Orientali, espellendo gli olandesi. Durante l'occupazione giapponese, ma probabilmente già in precedenza attraverso relazioni commerciali, i dipinti su vetro prodotti in Giappone si diffusero nell'arcipelago. La pittura su vetro, infatti, era arrivata in Giappone durante il periodo dello shogunato Edo (1603-1868), importata dalla Cina, dove era stata precedentemente introdotta dai missionari gesuiti. Tuttavia, fu solo verso la metà e la fine del XIX secolo che gli artisti giapponesi iniziarono a sviluppare una propria versione autonoma di questa forma d'arte.⁴

¹ Secondo alcuni storici Putri Campa si è convertita all'Islam, essendo originariamente Buddhista (Maspero, G. 2002 *The Champa Kingdom: The History of an Extinct Vietnamese Culture*. Bangkok: The White Lotus)

² n.a., 2011. Who really was the Champa Princess, the Moslem Wife of Brawijaya V? Once Upon the Time in the Archipelago. <https://nusantarahistory.wordpress.com/2011/12/21/who-really-was-champa-princess-the-moslem-wife-of-brawijaya-v/>

³ Ratnasari, K, et al. 2021. The Maduresse culture: term of carok. 3rd International Conference on Environmental Geography and Geography Education IOP Publishing IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science 747, 012078 doi:10.1088/1755-1315/747/1/012078

⁴ Yamauchi, Yuki. 2019 Reverse Paintings on Glass: The 200 Years of Dazzling History. The Japan Times.

Quelle giunte in Indonesia, oltre a ritrarre soggetti in kimono, in particolare femminili, sono spesso opere che combinano la pittura su vetro con figurine dipinte ad acquarello su carta, ritagliate e applicate sul retro del vetro, creando un effetto di profondità simile a quello di un diorama. Le scene mostrano solitamente paesaggi con il monte Fuji sullo sfondo accompagnati da fiumi, ponti e abitazioni tradizionali, in composizioni animate da sagome di carta raffiguranti persone vestite secondo le usanze giapponesi. Con questa tecnica originale, questi dipinti arricchiscono il già variegato

panorama della pittura su vetro Indonesiana, contribuendo a uno scambio interculturale che riflette la natura sincretica e pluralista dell'Indonesia.

FIGURA 5.
DIPONEGORO RITRATTO DA SULASNO (CIRCA 1995)
COLLEZIONE O'ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO
(NON ESPOSTO)

FIGURE 5.
DIPONEGORO PORTRAYED BY SULASNO (CIRCA 1995)
O'ONG MARYONO E ROSALIA SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)



HISTORY

Glass paintings provide a visual record of the historical events that shaped contemporary Indonesia, from the pre-Islamic era to the Japanese occupation at the beginning of the last century. Although the independence period is also addressed in glass painting, it typically serves as a backdrop for critical reflections, both political and social in nature, more oriented towards current affairs. It therefore deserves a separate category, which could not be included in this exhibition.

In the historical overview offered by glass painting, we can distinguish three major moments: the period of the pre-Islamic kingdoms, the resistance against Dutch colonialism, often conveyed through the figures of national and local heroes, and the Japanese occupation, the fall of which paved the way for the proclamation of Indonesian independence in 1945. The paintings selected for this exhibition and in this catalog offer insight into each of these periods, without exhausting the diversity and breadth of subjects within this pictorial genre.

Starting chronologically, it is interesting to note how glass painting, when depicting pre-Islamic kingdoms, always emphasizes the relationships, both conflictual and friendly, between these kingdoms and other Asian power centers. In other words, there is a significant awareness of their non-closed or isolated nature. A prime example

of conflictual relationships is the painting depicting a soldier of Kublai Khan, the grandson of Genghis Khan, founder of the Mongol-led Yuan dynasty of China. This painting harks back to the punitive expedition of 1293 against the kingdom of Singhasari in eastern Java because his King Kertanegara had refused to submit and pay tribute to Kublai Khan, even mutilating one of his ambassadors. However, Kertanegara's death, which occurred shortly before the arrival of the mongol troops, transformed the punitive expedition into an operation against the subsequent kingdom of Kediri until its fall. In the end, the expedition still failed, marking a strategic victory for the emerging kingdom of Majapahit.

This kingdom, founded in 1292 by Raden Wijaya, was destined to become, during the 14th century, under the leadership of Hayam Wuruk and the political vision of his prime minister Gajah Mada—both frequently depicted in glass paintings—the largest Javanese Hindu-Buddhist empire of the thalassocratic type. Its dominion extended over much of the Malay archipelago (Nusantara in its original meaning), including portions of East Asia and Oceania. The Majapahit kingdom would collapse only in 1527, due to the attack of the Demak Sultanate and the rise of Islamic kingdoms in Java.

Another emblematic example, this time of friendly relations, is the painting of Anarawati or Dharawati, the so-called Putri Campa, wife of Brawijaya V, king of the Majapahit Empire from 1474 to 1478. A Muslim,⁵ she is traditionally considered responsible for introducing Islam to the court, thanks also to the mediation of the *wali*, including her nephew Sunan Ampel. Her mausoleum is located in Trowulan, in the heart of the then Majapahit empire in East Java, but she is believed to have originated from the ancient kingdom of Champa, a Buddhist and later Islamic area located in territories now belonging to Cambodia and Vietnam, with which Majapahit had trade relations. However, some more recent scholars hypothesize that Putri Campa was instead originally from Jeumpa, a coastal region of the sultanate of Samudra Pasai, in Aceh, now part of Indonesia.⁶ The glass paintings, as well as the explanations provided by the painters, do not dwell on these disputes between historians, but continue to interpret Putri Campa's marriage to Brawijaya V as the result of cross-border alliances, which she herself helped to strengthen.

Continuing our historical journey through glass paintings, we come to the colonial period, specifically its peak in the 19th century. The Dutch arrived in Java in the early 17th century, where they founded Batavia (now Jakarta) and settled in the Moluccas with the aim of establishing a monopoly on the spice trade through the *Verenigde Oost-Indische Compagnie* (Dutch East India Company, or VOC). It was only after the VOC's

bankruptcy and the transfer of its properties to the Dutch state that the colonial administration began to expand inland, assuming more widespread control of the so-called "East Indies". In this context, the *cultuurstelsel* (cultivation system) was introduced, which imposed exorbitant taxes on the inhabitants of the colonies in the form of forced labor, land expropriations, and the compulsory supply of agricultural products to the colonizers. This sparked discontent and rebellion: on the one hand, the aristocrats were stripped of their dominions and privileges, and on the other, the population was oppressed by repeated abuses.

The glass paintings depict various clashes and battles against the colonizers, but above all, they celebrate the courage of numerous heroes, often destined to tragic ends involving imprisonment, torture, and death sentences. Here, only the works on display are described, which exemplify the categories of local and national heroes who opposed Dutch colonialism.

An example of a legendary local anti-colonial fighter, frequently depicted in East Javanese glass paintings, is Sadiman, better known as Sakera. In the early 19th century, Sakera was the foreman of a colonial-owned sugarcane plantation in Bangil, Pasuruan. However, he sided with the oppressed workers, who were mostly migrants from the island of Madura. Furthermore, Sakera also fought for the people of Pasuruan, whose lands had been purchased at rock-bottom prices by the Dutch, using force and the help of local authorities. Betrayed and captured through deception, Sakera

was eventually hanged by the Dutch.⁷

The glass painting depicts Sakera wearing his red and white striped shirt, typical of the island of Madura, holding a *clurit* (sickle), which became a symbol of the common people's resistance against the Dutch colonizers and the corrupt elite. In the glass painting on display at the exhibition, Sakera is held back by his wife, who tries to prevent him from clashing with the East Indies colonial police. Other paintings show him being dragged from trains or subjected to other cruel and imaginative punishments, from which he miraculously survives, ready to continue the fight.

Of a different lineage is Prince Diponegoro (1785-1855), eldest son of the Sultan of Jogjakarta, who is today celebrated as a symbol of the anti-colonial struggle for national independence. Motivated by religious zeal and socio-political considerations, Diponegoro opposed the invasion of sacred lands and Dutch interference in local affairs, leading the Java War (1825-1830). Despite his early successes and popularity among the native population, he was captured by deception during peace negotiations and then exiled to Makassar, Sulawesi, where he died.

In glass paintings, Diponegoro is portrayed wearing a turban and white Arab-style robes, a sign of spiritual purity, often leading troops on horseback or during crucial battles of the war. But it is perhaps in the glass painting by the renowned painter Sulasno that we grasp the ironic significance of Diponegoro's character, depicted reading

sacred texts in family peace, in a size significantly larger than that of the Dutch emissary who, pointing the finger, attempts to give orders, visually emphasizing his moral superiority (figure 5).

This brings us to the period of the Second World War (1939 - 1945), when Japan, an ally of Germany, occupied much of East Asia colonized by enemy countries, including the East Indies, expelling the Dutch. During the Japanese occupation, but likely earlier through trade relations, glass paintings produced in Japan spread throughout the archipelago. Glass painting, in fact, first arrived in Japan during the Edo shogunate period (1603 - 1868), imported from China, where it had previously been introduced by Jesuit missionaries. However, it was only in the mid- to late-19th century that Japanese artists began to develop their own autonomous version of this art form.⁸

Those glass paintings that reached Indonesia, in addition to depicting people, particularly women, in kimono, are often works that combine painting on glass with watercolor figurines on paper, cut out and applied to the back of the glass, creating an effect of depth similar to that of a diorama. The scenes are usually landscapes with Mount Fuji in the background, accompanied by rivers, bridges, and traditional dwellings, in compositions animated by paper silhouettes in kimono. With this original technique, these paintings enrich the already diverse panorama of Indonesian glass painting, contributing to an intercultural exchange that reflects the syncretic and pluralistic nature of Indonesia.

5 According to some historian Putri Campa converted to Islam, being originally Buddhist. (Maspero, G. 2002 The Champa Kingdom: The History of an Extinct Vietnamese Culture. Bangkok: The White Lotus)

6 n.a, 2011. Who really was the Champa Princess, the Moslem Wife of Brawijaya V? Once Upon the Time in the Archipelago. <https://nusantarahistory.wordpress.com/2011/12/21/who-really-was-champa-princess-the-moslem-wife-of-brawijaya-v/>

7 Ratnasari, K, et al. 2021. The Maduresse culture: term of carok. 3rd International Conference on Environmental Geography and Geography Education IOP Publishing IOP Conf. Series: Earth and Environmental Science 747, 012078 doi:10.1088/1755-1315/747/1/012078

8 Yamauchi, Yuki. 2019 Reverse Paintings on Glass: The 200 Years of Dazzling History. The Japan Times.



**SOLDATO DI
KUBLAI KHAN**
Anonimo
1985
Surabaya,
Giava orientale
48.5 cm x 36 cm

**KUBLAI KHAN'S
SOLDIER**
Anonymous
1985
Surabaya,
East Java
48.5 cm x 36 cm



DAMA CHAMPA
Sulasno
NA
Jogjakarta, Regione
speciale di Jogjakarta
63 cm x 45 cm

LADY CHAMPA
Sulasno
NA
Jogjakarta, Special
Region of Jogjakarta
63 cm x 45 cm



MONTE FUJI
 Anonimo
 Circa 1940
 NA
 45 cm x 65.5 cm

MOUNT FUJI
 Anonymous
 Circa 1940
 NA
 45 cm x 65.5 cm



**DONNA GIAPPONESE
 IN KIMONO**
 Anonimo
 Circa 1995
 Jogjakarta, Regione
 speciale di Jogjakarta
 35 cm x 25 cm

**JAPANESE WOMAN
 IN KIMONO**
 Anonymous
 Circa 1995
 Jogjakarta, Special
 Region of Jogjakarta
 35 cm x 25 cm



DIPONEGORO
Sastro Gambar
Circa 1950
Muntilan, Giava centrale
58.5 cm x 46 cm

DIPONEGORO
Sastro Gambar
Circa 1950
Muntilan, Central Java
58.5 cm x 46 cm



SAKERA
Anonimo
Circa 1985
Bondowoso,
Giava orientale
33 cm x 43 cm

SAKERA
Anonymous
Circa 1985
Bondowoso,
East Java
33 cm x 43 cm

**STORIE POPOLARI
/ FOLK STORIES**

STORIE POPOLARI

La tradizione orale rappresenta un patrimonio culturale prezioso dell'Indonesia. Attraverso canti, poesie e storie popolari, la conoscenza viene trasmessa di generazione in generazione, valori educativi e culturali vengono veicolati, memorie storiche, critiche sociali e politiche trasmesse. Nella tradizione orale si ritrova una profonda saggezza collettiva, che i dipinti su vetro documentano e rendono visibile trasformandosi così in strumenti di conservazione culturale e, al contempo, di divulgazione della stessa. Specialmente nelle regioni di Giava centrale e orientale, si trovano molti dipinti su vetro ispirati ai classici locali ma arricchiti da elementi narrativi che ne alimentano l'evoluzione in chiave contemporanea.¹

La storia di Jaka Tingkir proviene dalla regione centrale dell'isola di Giava ed è legata alla fondazione del regno di Pajang. Senza entrare nei dettagli del lungo e complesso racconto, la pittura su vetro si concentra su due episodi emblematici. Il primo racconta di quando Jaka Tingkir, durante il suo viaggio verso il regno di Demak, si trova ad attraversare un fiume dovendo affrontare un'orda di cocodrilli che lo attaccano. Una volta sconfitti, quaranta di loro diventano i suoi accompagna-

tori nel resto del cammino. Il secondo episodio, nato da uno stratagemma per tornare nelle grazie presso il sultano di Demak, lo vede protagonista nell'impresa di domare un toro inferocito che nessuno era riuscito neppure ad avvicinare (figura 6). In questa scena, il toro infuriato rappresenta il malcontento popolare mentre la capacità di Jaka Tingkir di domarlo allude alla legittimità del potere e al buon governo.

Le altre due storie molto rappresentate nella pittura su vetro, Ande-Ande Lumut e Jaka Tarub e le Sette Fanciulle Celesti, provengono invece dalla regione orientale di Giava e si rifanno all'epopea di Panji, già discussa in relazione ai *wayang*. Ande-Ande Lumut racconta la storia d'amore tra Raden Panjikudawaningpati, principe del regno di Jenggala, e Dewi Candrakirana, principessa di Kediri. Dopo essere stati costretti a separarsi, entrambi assumono nuove apparenze e identità. Lei prende il nome di Klething Kuning, mentre il principe si fa chiamare Ande-Ande Lumut. Così facendo, finiscono per non riconoscersi più. La pittura su vetro racconta il momento, in cui Ande-Ande Lumut, durante una competizione indetta per scegliere una sposa, mette alla

¹ Hapsoro C.B. & H. Tanzil. 2024. Cerita Kaca; Perjalanan Seni Lukis Kaca Indonesia. Jakarta: Dialogue Artspace

prova secondo criteri patriarcali prevalenti all'epoca (e auspicabilmente superati oggi), diverse pretendenti, tra cui, senza saperlo, anche Dewi Candrakirana (figura 7). Alla fine, Ande-Ande Lumut sceglie proprio lei e si riunisce così con la sua amata perduta, che finalmente è in grado di riconoscere.

La storia popolare più apprezzata nella pittura su vetro è comunque quella di Jaka Tarub, presente in mostra in una versione che raffigura solo tre dei sette angeli, tutte figure femminili, scese dal cielo per fare il bagno in un laghetto. Quando Jaka Tarub le sorprende, cerca di impedire alla più bella di loro, Nawang Wulan, di volare via e tornare in cielo, nascondendo lo scialle che lei aveva lasciato sulla riva. Incapace di ritrovarlo e abbandonata dagli altri angeli costretti a rientrare in cielo in tempo, Nawang Wulan è disperata. Fingendo di volerla aiutare, Jaka Tarub la convince a restare con lui e ad iniziare una relazione.

La storia prosegue raccontando dei poteri magici di Nawang Wulan che andranno perduti a causa della curiosità di Jaka Tarub. Si narra infine di come, dopo aver ritrovato lo scialle e scoperto l'inganno, Nawang Wulan abbandoni Jaka Tarub e faccia ritorno in cielo, pur continuando a prendersi cura della figlia, un essere semi angelico. I dipinti su vetro raffigurano diversi episodi di questa leggenda, ma la scena più ripetuta è quella del furto dello scialle mentre Nawang Wulan fa il bagno.

Queste storie sono intrise di una ricca trama di simboli e valori, come l'importanza della fiducia, della sincerità e della responsabilità personale, che Jaka Tarub è costretto a imparare a sue spese. Al tempo stesso, ci parlano del legame inscindibile tra esseri umani e divini, rappresentata dalla costante premura di Nawang Wulan per la figlia, anche dopo la sua ascesa al cielo. Nelle immagini della pittura su vetro, questi valori si trasformano in un insegnamento formativo, particolarmente coinvolgente, capace di parlare nella sua semplicità a tutte le generazioni, affascinandole con il mondo incantato dei racconti di vetro.



FIGURA 6.
JAKA TINGKIR ADDOMESTICA
IL TORO, DIPINTO
PROBABILMENTE DA
MARYONO (CIRCA 1990)
COLLEZIONE O'ONG
MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO (NON ESPOSTO)

FIGURE 6.
JAKA TINGKIR TAMING THE
BULL, PROBABLY PAINTED BY
MARYONO (CIRCA 1990)
O'ONG MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)



FIGURA 7.
ANDE-ANDE LUMUT, DIPINTO
DA PITTORE ANONIMO
(CIRCA 1970)
COLLEZIONE O'ONG
MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO (NON ESPOSTO)

FIGURE 7.
ANDE-ANDE LUMUT
PAINTED BY ANONYMOUS
(CIRCA 1970)
O'ONG MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)

FOLK STORIES

Oral tradition represents a vital cultural heritage for the Indonesian people. Through songs, poems, and folk tales, knowledge is passed down from generation to generation, educational and cultural values are conveyed and historical memories, social and political critique are transmitted. Oral tradition holds a profound collective wisdom that glass paintings document and visualize, thus becoming tools for cultural preservation and dissemination. In the regions of Central and East Java especially, glass paintings can be found inspired by local classics that, enriched over time by new elements, have evolved in the current narrative forms.²

The story of Jaka Tingkir comes from the central region of Java and is linked to the founding of the kingdom of Pajang. Without delving into the full complexity of this long tale, the glass painting focuses primarily on two emblematic episodes. The first tells of when Jaka Tingkir, on his journey to the kingdom of Demak, finds himself crossing a river and facing a horde of crocodiles that attack him. Once defeated, forty of them accompany him on his journey. The second episode, born from a ploy to regain the good graces of the Sultan of Demak, sees him as the pro-

tagonist in taming a raging bull that no one else had even managed to approach (figure 6). In this scene, the raging bull represents popular discontent, while Jaka Tingkir's mastery to tame alludes to the legitimacy of power and good governance.

The other two stories frequently depicted in glass paintings, Ande-Ande Lumut and Jaka Tarub and the Seven Celestial Maidens, come from East Java and hark back to the Panji epic, already discussed in connection with the *wayang*. Ande-Ande Lumut tells the love story between Raden Panjiku-dawaningpati, prince of the Jenggala kingdom, and Dewi Candrakirana, princess of Kediri. After being forced apart, both assume new appearances and identities: she takes the name Klething Kuning, while the prince calls himself Ande-Ande Lumut. In doing so, they end up no longer recognizing each other. The glass painting depicts the moment when Ande-Ande Lumut, during a competition to choose a bride, tests according to the patriarchal criteria prevalent at the time (and hopefully surpassed today) several suitors, including, unknowingly, Dewi Candrakirana (figure 7). He eventually chooses her and is reunited with his lost beloved, whom he finally recognizes.

The most treasured popular story in glass painting, however, is that of Jaka Tarub, featured in the exhibition in a version depicting only three of the seven angels, all female, descending from heaven to bathe in a small lake. When Jaka Tarub surprises them, he tries to prevent the most beautiful of them, Nawang Wulan, from flying away and returning to heaven by hiding the shawl she had left on the shore. Unable to find the shawl and abandoned by the other angels forced to return to heaven on time, Nawang Wulan falls into despair. Pretending to help her, Jaka Tarub convinces her to stay and begin a relationship with him. The tale continues by telling of Nawang Wulan's magical abilities, how she loses them due to Jaka Tarub's curiosity, and finally how, after finding the shawl and discovering the deception, she abandons Jaka Tarub and returns to heaven, while continuing to care for her daughter, a semi-angelic being. The glass paintings typically depict various episodes from this story, but the most recurring scene is the theft of the shawl while Nawang Wulan is bathing.

The story of Jaka Tarub is imbued with a rich array of symbols and values, such as the importance of trust, sincerity, and personal responsibility, which Jaka Tarub had to learn. At the same time it speaks to us of the inseparable relationship between humans and divine beings, represented by the continued care of Nawang Wulan for her child even after her ascension to heaven. In the images of the glass painting, these values are transformed into a particularly engaging lesson, capable of speaking in its simplicity to all generations, captivating them with the enchanting world of glass tales.

² Hapsoro C.B. & H. Tanzil. 2024. *Cerita Kaca; Perjalanan Seni Lukis Kaca Indonesia*. Jakarta: Dialogue Artspace

**JAKO TAROB E LE TRE
FANCIULLE CELESTI**

Anonimo

1995

Solo, Giava centrale

34.5 cm x 44.5 cm

**JAKO TAROB AND
THE SEVEN ANGELS**

Anonymous

1995

Solo, Central Java

34.5 cm x 44.5 cm



**VITA QUOTIDIANA
/ EVERYDAY LIFE**

VITA QUOTIDIANA

La categoria della vita quotidiana nei dipinti di vetro è molto ampia. Comprende praticamente ogni aspetto della realtà vissuta dai pittori o dai loro committenti. Si riferisce al momento della realizzazione dell'opera, ma anche a consuetudini del passato. Nei dipinti presenti nella collezione O'ong Maryono e Rosalia Sciortino, si ritrovano molti temi ricorrenti. Alcuni dipinti raffigurano compiti giornalieri: andare a prendere l'acqua alla fontana (scena presente in una delle opere esposte), o portarla ai contadini che lavorano nei campi di riso, oppure lavarsi al pozzo o nel fiume, come avveniva comunemente nei villaggi, e come tuttora accade in alcune aree rurali.

Altri soggetti rimandano al mondo delle arti, come l'attore del *wayang orang*, il teatro dei burattini umani (ritratto in un altro dipinto esposto) o la danza *kuda lumping*, in cui i danzatori entrano in uno stato di trance mentre cavalcano modelli stilizzati di cavalli in paglia intrecciati, giungendo a eseguire imprese come mangiare il vetro o resistere agli effetti di fruste e carboni ardenti (figura 8). Ulteriori dipinti illustrano scene di vita domestica o in contesti culturali specifici, come il dipinto che raffigura persone in abiti tradizionali del gruppo etnico Minangkabau, davanti alle case dai tetti a punta e ricurvi tipici di Bukittinggi nella Sumatra occidentale (figura 9).

Il soggetto più comune, ampiamente rappresentato nella mostra è l'inseparabile coppia del *loro blonjo*, espressione giavanese che significa "due diventano uno". La coppia formata da Dewi Sri, la forma femminile di Vishnu e dea della prosperità, e dal suo consorte Raden Sadono, simboleggia l'amore coniugale e incarna ideali di prosperità, fertilità e bellezza. Nella cultura giavanese, le statue lignee dei due partner seduti fianco a fianco in abiti tradizionali sono collocate, in quanto sacre, nella stanza principale della casa, dove contribuiscono all'armonia della famiglia. Durante il matrimonio, gli sposi vengono fatti sedere nella stessa posizione del *loro blonjo* come augurio di una vita coniugale felice.

I dipinti su vetro riprendono questa iconografia tradizionale, riflettendone i simboli e i significati, ma vi aggiungono nuovi elementi visivi e modalità d'uso, contribuendo così a rinnovarne la presenza nel contesto culturale contemporaneo. I ritratti nuziali generalmente raffigurano gli sposi in costume tradizionale giavanese seduti l'uno accanto all'altro, come nell'originale *loro blonjo* in legno, ma non mancano varianti in cui gli sposi sono in piedi o in cui compaiono anche due accompagnatori ai lati rispettivi della sposa e dello sposo (*loro blonjo dan pendamping*) secondo un'usanza ancora oggi diffusa nelle cerimonie matrimoniali (figura 10).

Accanto a questi dipinti di carattere giavanese, troviamo anche immagini di coppie in abiti cerimoniali di altre regioni e persino di stranieri, come nei dipinti che ritraggono coppie olandesi o miste. In questi casi, i dipinti su vetro sono come fotografie, e potrebbero avere assolto proprio questo ruolo, analogamente a quanto era accaduto con la

pittura su vetro a Canton, in un'epoca in cui l'accesso alla fotografia non era ancora onnipresente come oggi. La pittura su vetro indonesiana combina così in modo innovativo una valenza simbolica con un desiderio pratico di documentazione dei momenti significativi della vita familiare e sociale.



FIGURA 8.
LA DANZA KUDA LUMPING,
DIPINTO DA PITTORE
ANONIMO (1990)
(NON ESPOSTO)

FIGURE 8.
THE DANCE KUDA LUMPING),
BY ANONYMOUS PAINTER
(1990) (NOT ON DISPLAY)



FIGURA 9.
LA GENTE MINANGKABAU
RITRATTA DI FRONTE ALLE
CASE TIPICHE DI BUKITTINGGI,
DIPINTO DA PITTORE
ANONIMO (CIRCA 1950)
COLLEZIONE O'ONG
MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO (NON ESPOSTO)

FIGURE 9.
MINANGKABAU PEOPLE
IN FRONT OF THE TYPICAL
BUKITTINGGI HOUSES, BY
ANONYMOUS PAINTER
(CIRCA 1950)
O'ONG MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)



FIGURA 10.
LORO BLONJ DAN PENDAMPING,
DIPINTO DA PITTORE ANONIMO
(1990)
COLLEZIONE O'ONG MARYONO
E ROSALIA SCIORTINO
(NON ESPOSTO)

FIGURE 10.
LORO BLONJO DAN PENDAMPING,
BY ANONYMOUS PAINTER
(CIRCA 1950)
O'ONG MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO COLLECTION
(NOT ON DISPLAY)

EVERYDAY LIFE

The category of everyday life in glass paintings is extremely broad. It encompasses virtually every aspect of the reality experienced by the painters or their patrons. It refers to the moment the work was created, but also past customs. A variety of recurring themes emerge from the O'ong Maryono and Rosalia Sciortino Collection. Some paintings depict daily tasks such as fetching water from the fountain (as shown in one of the exhibited works), bringing it to farmers working in the rice fields, or bathing at the well or in the river, a practice once common in village life and still present in some rural areas today.

Other subjects reference the performing arts, including *wayang orang* (human puppet theater) performers (as portrayed in another work on display), or the *kuda lumping* dance, in which dancers enter a trance-like state while riding stylized horse effigies in woven straw and perform feats such as eating glass or withstanding whips and burning coals (figure 8). Still other paintings illustrate scenes of daily life in domestic settings or in specific cultural contexts, such as people dressed in the traditional attire of the Minangkabau ethnic group, posed in front of the pointed and curved-roof houses typical of Bukittinggi in West Sumatra (figure 9).

The most common subject, widely represented in the exhibition, is the inseparable couple *loro blonjo*, a Javanese expression meaning “two become one.” This pair, formed by Dewi Sri, the female form of Vishnu and goddess of prosperity, and her consort Raden Sadono, symbolizes marital love and embodies ideals of prosperity, fertility, and beauty. In Javanese culture, wooden statues of the partners, seated side by side in traditional attire, are placed in the main room of the house as sacred objects, where they contribute to promote family harmony. During weddings, the newlyweds are made to sit in the same position as *loro blonjo* as a wish for a happy married life.

Glass paintings revisit this traditional iconography, reflecting its symbols and meanings while adding new visual elements and uses, thus contributing that contribute to its renewed relevance in contemporary culture. Wedding portraits generally depict the bride and groom in traditional Javanese costume, seated side by side, as in their original wooden *loro blonjo*. However, variations exist in which the bride and groom stand or where two companions flank them (*loro blonjo dan pendamping*), a custom still common in wedding ceremonies today (figure 10).

Alongside these Javanese representations, images of couples in ceremonial attire from other regions, and even of foreigner, such as Dutch or mixed-race, couples can be found. In these instances, the glass paintings are like photographs, and may have served precisely this role, similarly

to what happened with glass paintings in Canton, at a time when access to photography was not yet widely accessible. In this way, Indonesian glass paintings innovatively blend symbolic meaning with the practical desire of documenting significant moments in family and social life.



**LORO BLONJO
(COPPIA DI SPOSI IN PIEDI)**
Anonimo
Circa 1990
Surabaya, Giava orientale
36 cm x 30.5 cm

**LORO BLONJO
(STANDING BRIDAL COUPLE)**
Anonymous
Circa 1990
Surabaya, East Java
36 cm x 30.5 cm



**LORO BLONJO
(COPPIA DI SPOSI SEDUTA)**
Anonimo
Circa 1990
Surabaya, Giava orientale
30.5 cm x 36 cm

**LORO BLONJO
(SITTING BRIDAL COUPLE)**
Anonymous
Circa 1990
Surabaya, East Java
30.5 cm x 36 cm



**LORO BLONJO
(COPPIA DI SPOSI OLANDESI)**
Anonimo
Circa 1970
Muntilan, Giava centrale
40.5 cm x 30 cm

**LORO BLONJO
(DUTCH BRIDAL COUPLE)**
Anonymous
Circa 1970
Muntilan, Central Java
40.5 cm x 30 cm



**LORO BLONJO
(COPPIA DI SPOSI OLANDESE)**
Anonimo
Circa 1970
Jogjakarta, Regione
speciale di Jogjakarta
40.5 cm x 40.5 cm

**LORO BLONJO
(DUTCH BRIDAL COUPLE)**
Anonymous
Circa 1970
Special Region of
Jogjakarta
40.5 cm x 40.5 cm

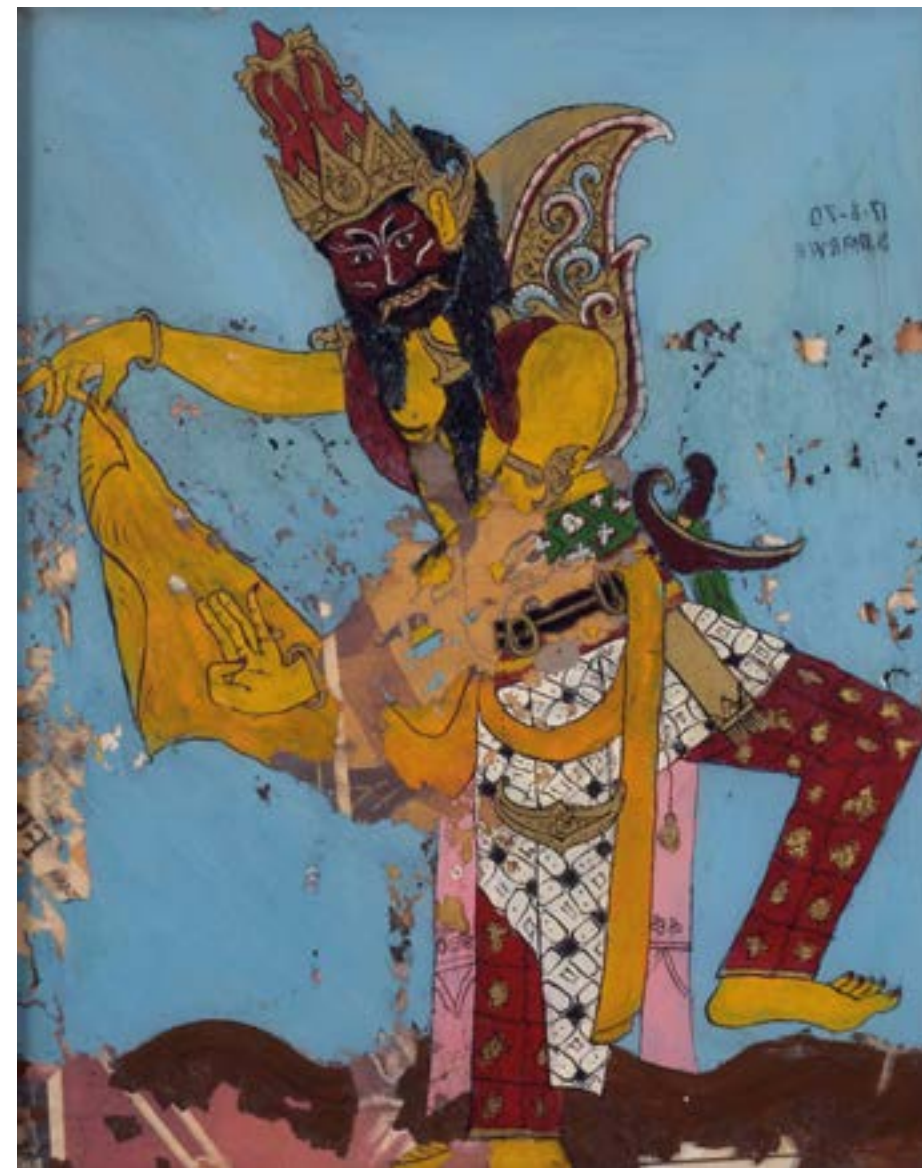


DONNA PORTA ACQUA

Suwandi
Circa 1985
Jogjakarta, Regione
speciale di Jogjakarta
36 cm x 30,5 cm

**WOMAN CARRIES
WATER**

Suwandi
Circa 1985
Jogjakarta, Special
Region of Jogjakarta
36 cm x 30,5 cm



**DASAMUKA, WAYANG
ORANG**

S. Diarwa
17 Agosto 1970
Jogjakarta, Regione
speciale di Jogjakarta
59 cm x 48 cm

**DASAMUKA, WAYANG
ORANG**

S. Diarwa
17 August 1970
Jogjakarta, Special
Region of Jogjakarta
59 cm x 48 cm

**NATURA /
NATURE**

NATURA

Per le loro pitture su vetro, gli artisti indonesiani traggono ispirazione anche dal mondo naturale. Molti sono i soggetti, ma flora e fauna figurano sicuramente tra i temi più diffusi. In particolare, probabilmente anche sotto l'influenza della tradizione pittorica cinese — nella quale questi elementi naturali costituiscono un tema tipico — i dipinti di uccelli e fiori, raffigurati singolarmente o in combinazione, sono molto comuni.

Alcuni artisti prediligono una resa realistica, ad esempio con i volatili appollaiati sui rami degli alberi nel loro habitat naturale come le foreste tropicali o i giardini lussureggianti dell'arcipelago indonesiano. Altri, come nelle opere qui esposte, propongono invece composizioni più costruite, una sorta di “messa in scena”, che richiama la tradizione europea della natura morta. Uccelli, rami e fiori vengono inseriti in uno spazio privo di ambientazione naturale, così da concentrare l'attenzione sugli elementi decorativi.¹

Proprio il carattere ornamentale conferisce a tali soggetti un fascino particolare, rendendoli appetibili per la decorazione di oggetti funzionali. Le pitture su vetro con motivi naturali si possono

ammirare incastonate in armadi, credenze, tavoli da boudoir, finestre e vassoi (figura 11), dove ne esaltano la bellezza, accrescendo non soltanto il valore artistico, ma anche quello commerciale.

L'altro filone principale in questa categoria è quello dei paesaggi come soggetto principale a sé stante, invece che come semplice sfondo alle figure centrali (siano esse mitiche, umane o animali). In quest'ultimo caso, lo sfondo paesaggistico — composto da colline, alberi, fiori esotici, corsi d'acqua o cieli colorati — si presenta spesso in forma stilizzata, contribuendo a creare un'atmosfera estetica, non necessariamente verosimile all'ambiente naturale osservabile. Diversamente, quando le pitture su vetro si concentrano esclusivamente su scenari naturali, esse danno vita a riproduzioni con tutti i dettagli ambientali disposti in una composizione coerente e spesso fedele alla realtà del contesto raffigurato. La loro è una celebrazione della bellezza della natura che ci circonda, priva di ogni presenza umana e quindi integra e incontaminata.

¹ Hapsoro C.B. & H. Tanzil. 2024. *Cerita Kaca; Perjalanan Seni Lukis Kaca Indonesia*. Jakarta: Dialogue Artspace



FIGURA 11.
VASSOIO CON DIPINTO SU
VETRO NATURALISTA.
COLLEZIONE O'ONG
MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO (NON ESPOSTO)

FIGURE 11.
TRAY WITH NATURALISTIC
GLASS PAINTING
COLLEZIONE O'ONG
MARYONO E ROSALIA
SCIORTINO (NOT ON DISPLAY)

NATURE

Indonesian artists also draw inspiration from the natural world in their glass paintings. Subjects vary, but flora and fauna are among the most common. In particular, likely influenced by Chinese painting tradition—in which these natural elements are a classic theme—paintings of birds and flowers, either individually or combined, are dominant. Some artists favour a realistic rendering, for example with birds perched on tree branches in their natural habitats such as tropical forests or the lush gardens of the Indonesian archipelago. Others, as exemplified by the works exhibited here, offer more constructed compositions, a sort of “staging”, which recalls the European tradition of still life. Birds, branches and flowers are arranged in a space bereft of natural surroundings, so as to direct attention on the decorative elements.²

It is precisely this ornamental quality that gives the genre a special charm, making it especially appealing for the decoration of furniture and functional objects. Glass paintings featuring natural motifs can be admired set into cupboards, sideboards, dressing tables, windows and trays (figure 11), where they enhance the

items’ beauty and increase both their artistic and commercial value.

The other main vein in this category is that of landscapes as subjects in their own right, rather than mere backdrops to the central figures, whether mythical, human or animal. In the latter case, the landscape background—composed of hills, trees, exotic flowers, waterways or colourful skies—is often stylised, serving to create an aesthetic atmosphere that is not necessarily realistic in terms of the natural environment. When, on the other hand, paintings focus exclusively on natural scenery, they give life to depictions rich in environmental detail, arranged within a coherent composition that is often faithful to the reality of the scene portrayed. There is a celebration of the beauty of the nature that surrounds us, devoid of any human presence and therefore intact and uncontaminated.

² Hapsoro C.B. & H. Tanzil. 2024. *Cerita Kaca; Perjalanan Seni Lukis Kaca Indonesia*. Jakarta: Dialogue Artspace



UCCELLO E FIORE
 Anonimo
 Circa 1950
 Bondowoso,
 Giava orientale
 39 cm x 30 cm

BIRD AND FLOWER
 Anonymous
 Circa 1950
 Bondowoso,
 East Java
 39 cm x 30 cm

FIORE E UCCELLO
 Anonimo
 NA
 Bondowoso,
 Giava orientale
 44 cm x 21.5 cm



FLOWER AND BIRD
 Anonymous
 NA
 Bondowoso,
 East Java
 44 cm x 21.5 cm



UCCELLO
 Anonimo
 Circa 1950
 Bondowoso,
 Giava orientale
 34,5 cm x 27 cm

BIRD
 Anonymous
 Circa 1950
 Bondowoso,
 East Java
 34,5 cm x 27 cm



PAESAGGIO
 Circa 1950
 Bondowoso,
 Giava orientale
 17 cm x 40 cm

LANDSCAPE
 Circa 1950
 Bondowoso,
 East Java
 17 cm x 40 cm

Il Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino è stato fondato nel 1975 dall'Associazione per la Conservazione delle Tradizioni Popolari. Fin dalla nascita, il Museo ha abbracciato la museografia contemporanea, fungendo da luogo di diffusione culturale e scambio di conoscenze. La sua integrazione delle attività museali tradizionali con la messa in scena di spettacoli teatrali dal vivo rappresenta uno dei modelli di maggior successo di ricerca museale sul teatro. La storia del Museo è strettamente legata al suo fondatore, Antonio Pasqualino, chirurgo e antropologo con profonda conoscenza della storia e della cultura della sua nativa Sicilia, scomparso nel 1995. <https://www.museodellemarionette.it>

The Antonio Pasqualino International Puppet Museum was founded in 1975 by the Association for the Conservation of Folk Traditions. Since its inception, the Museum has embraced contemporary museography, serving as a place for cultural dissemination and knowledge exchange. Its integration of traditional museum activities with the staging of live theatrical performances represents one of the most successful models of museum-based research on theatre. The Museum's history is closely tied to its founder, Antonio Pasqualino, a surgeon and anthropologist with deep expertise in the history and culture of his native Sicily, who passed away in 1995. For more information see <https://www.museodellemarionette.it>

SEA Junction, fondata dall'organizzazione no-profit thailandese Foundation for Southeast Asia Studies (ForSEA), mira a promuovere la comprensione e l'apprezzamento del Sud-est asiatico in tutte le sue dimensioni socio-culturali, dalle arti e dagli stili di vita all'economia e allo sviluppo. Situata in posizione accessibile nella stanza 407-8 del Bangkok Arts and Culture Center o BACC, SEA Junction facilita l'accesso del pubblico alle risorse di conoscenza e agli scambi tra studenti, professionisti e amanti della regione. Per ulteriori informazioni, visitare il sito www.seajunction.org.

SEA Junction, established under the Thai non-profit organization Foundation for Southeast Asia Studies (ForSEA), aims to foster understanding and appreciation of Southeast Asia in all its socio-cultural dimensions- from arts and lifestyles to economy and development. Conveniently located at Room 407-8 of the Bangkok Arts and Culture Center or BACC, SEA Junction facilitates public access to knowledge resources and exchanges among students, practitioners and Southeast Asia lovers. For more information see www.seajunction.org.

*Finito di stampare
nel mese di Ottobre 2025
da Photograph S.r.l. – Palermo*

La mostra **Racconti Indonesiani di Vetro** presenta una selezione di cinquanta dipinti su vetro provenienti dalla collezione privata di O'ong Maryono (1953–2013), maestro di arti marziali, e di sua moglie, l'antropologa Rosalia Sciortino, curatrice della mostra e autrice dei testi del catalogo. Le opere, esposte per la prima volta in Italia presso il Museo Internazionale delle Marionette Antonio Pasqualino, in collaborazione con il centro culturale per il Sud-est asiatico SEA Junction, testimoniano la ricchezza di una forma d'arte oggi in via di estinzione". Attraverso immagini e testi esplicativi, il volume ripercorre l'evoluzione del dipinto su vetro indonesiano e la varietà dei suoi soggetti: dalle figure del teatro *wayang* ispirate al Mahabharata e al Ramayana, reinterpretate in chiave locale, alla cultura islamica, alla storia nazionale, alle leggende popolari, alla natura e alla vita quotidiana. Un catalogo che documenta non solo l'estetica di queste opere, ma anche il loro valore narrativo e simbolico, rivelando il potere immaginativo di una tradizione ancora poco nota.

Indonesian Glass Tales presents a selection of fifty glass paintings from the private collection of O'ong Maryono (1953–2013), martial arts master, and his wife, anthropologist Rosalia Sciortino, curator of the exhibition and author of the catalogue texts. On display for the first time in Italy at the Antonio Pasqualino International Puppet Museum, in collaboration with the SEA Junction cultural centre for Southeast Asia, the works bear witness to the richness of a unique artistic tradition that is now dying out. Through images and explanatory texts, the volume traces the evolution of Indonesian glass painting and the variety of its subjects: from *wayang* theatre characters inspired by the Mahabharata and the Ramayana, reinterpreted through a local lens, to Islamic culture, national history, folk legends, nature and everyday life. A catalogue that documents not only the aesthetics of these paintings, but also their narrative and symbolic value, revealing the imaginative power of a still little-known tradition.



ISBN 979-12-5677-033-5



9 791256 770335 >