

Живописная школа селения Батуан в 1930-х годах в контексте педагогической практики В. Шписа (1895–1942)

В настоящей статье анализируются изменения в изобразительном искусстве селения Батуан (о-в Бали, Индонезия) в 1930-х годах в контексте деятельности ассоциации мастеров «Пита Маха», организованной русско-немецким художником В. Шписом (1895–1942). На материалах художественного творчества мастеров объединения из селения Батуан, возникшего на стыке традиционного искусства и концепций западной живописи, рассматриваются проблемы становления нового балийского искусства. Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью в отечественном искусствознании материалов, посвященных истории формирования современного искусства о-ва Бали как примера, интегрирующего соприкосновения восточной и западной традиций.

Ключевые слова: Вальтер Шпис, искусство русского зарубежья, культура Индонезии, балийское искусство, художественное образование, «Пита Маха», синтез, Батуан.

SENOKOSOVA A. N.

THE PAINTING SCHOOL OF THE VILLAGE OF BATUAN IN THE 1930S IN THE CONTEXT OF THE PEDAGOGICAL ACTIVITY OF W. SPIES (1895–1942)

This article analyzes the changes in the visual arts of the village of Batuan (Bali Island, Indonesia) in the 1930s in the context of the activities of the association of masters «Pita Maha», organized by the Russian-German artist W. Spies (1895–1942). Based on the materials of the artistic creativity of the masters of the association from the Batuan village, which arose at the junction of traditional art and the concepts of Western painting, the problems of the formation of a new Balinese art are considered. The relevance is due to insufficient study of materials devoted to the history of the formation of contemporary art on the island, as an example of integrating the contact of eastern and western traditions.

Keywords: Walter Spies, Russian expatriate art, culture of Indonesia, Bali art, art education, «Pita Maha», synthesis, Batuan.



**Сенокосова
Анастасия
Николаевна**

старший преподаватель
кафедры истории искусств
и музееведения, Уральский
федеральный университет
им. первого Президента
России Б. Н. Ельцина
(УрФУ), Екатеринбург,
Российская Федерация

e-mail:
aleksandrova.2121@mail.ru

Традиционная балийская культура, насчитывающая несколько сотен лет, при наличии общих индонезийских черт художественного восприятия мира, имела особые пути развития, обусловившие сложение изобразительных канонов Бали. Характеристики традиционного изобразительного искусства Бали и пути его развития в колониальный период истории рассматривались в трудах советских востоковедов Л. М. Демина [2] и Ю. В. Маретина [3]. Начало становления современного балийского искусства принято связывать с педагогической практикой русско-немецкого художника В. Шписа (1895–1942), организовавшего в 1936 г. ассоциацию балийских мастеров «Пита Маха» (Pita Maha). Результаты творческой деятельности мастеров объединения в разные годы освещались в трудах зарубежных исследователей. Среди авторов, обращавшихся к изучению данной темы, отметим работы, посвященные балийской художественной культуре, в частности искусству селения Батуан, — А. Викерс «Искусство Бали: балийские живопись и графика, 1800–2010»

[14], Б. Гранквист «Открывая искусство: живопись Батуан» [7], К. Хехн «История живописи Батуан, 1834–1994» [8]. Некоторые вопросы становления современного балийского искусства, а также ключевые пункты педагогической программы, реализованной В. Шписом в ходе руководства ассоциацией балийских мастеров «Пита Маха», освещались в публикациях автора настоящей статьи¹ [1]. Однако до сих пор оставались не выявленными аспекты влияния педагогической программы В. Шписа, повлиявшие на формирование основных характерных черт нового искусства селения Батуан, кроме

1 См.: Senokosova A. The Association of Balinese Artists Pita Maha (Bali, Indonesia) in the 1930-s: Between East and West // International Journal of Management and Applied Science (IJMAS), Vol. 4, Iss. 2, 2018. P. 21–24; Senokosova A. Walter Spies and the shaping of the school of Batuan painting (Indonesia, Bali) in 1930-s // Special Issue in INFORMATION-An International Interdisciplinary Journal. Vol. 20, Iss. 10 (A), October 2017. P. 7101–7108; Golynets S., Senokosova A. The artistic life of Bali in the 1930-s in the context of the creative activity of the Russian-German artist Walter Spies // Special Issue in Information — An International Interdisciplinary Journal. Vol. 19, Iss. 9B, September 2016. P. 4017–4024.

того, в отечественном искусствознании по-прежнему недостаточно изучено современное искусство о-ва Бали. Важность данной исследовательской работы заключается в уникальности балийского культурного феномена, мало освещенного в отечественном искусствознании в аспекте проблемы взаимодействия культур Востока и Запада, существенного для современного понимания кросскультурных процессов.

Самобытность балийского изобразительного искусства формировалась в течение многих столетий под воздействием индо-буддистского конгломерата культур, переосмысленных в контексте специфического комплекса местных верований «Бали Ага» (Bali Aga). Балийский индуизм, сформировавшийся примерно к XVI в., сочетает в себе элементы индуистского культа с чертами анимизма, культа предков, буддизма и называется Агама Хинду Дхарма (Agama Hindu Dharma). Одной из важнейших особенностей культуры Бали является дихотомичная связь между реальным и потусторонним мирами. Исследователь К. Хехн справедливо отмечает: «В соответствии с балийской точкой зрения, все противостоящие силы являются двойственными, но дополняющими друг друга и одинаково необходимыми. Человек может повлиять на баланс сил в свою пользу путем правильного и осознанного отношения к обоим полюсам: добру и злу. В этом кроется важный ключ к пониманию балийских религиозных убеждений» [8, 19]. Находясь в тесной связи с религиозными верованиями, художественное творчество на протяжении веков являлось неотъемлемой частью повседневного образа жизни балийцев. Искусствовед Клер Холт в середине XX в. выделила четыре условных периода формирования искусства Бали: «Тысячи лет предыстории; тысяча лет стилистических изменений; столетия изменений изобразительных форм; десятилетия современного развития» [9, 63]. Всеобщую распространенность искусства на Бали отмечает востоковед Ю. В. Маретин [3, 137]. Согласимся с выводом Г. Улига: «Искусство для балийца — это не только часть его жизни, какой, например, может быть та или иная профессия. Искусство наполняет и определяет все его существование, владеет им целиком» [5, 117]. Балийцы верили, что художественным навыкам людей обучили боги, даровавшие человеческому роду искусство живописи. Подчеркивая религиозные основания изобразительного творчества балийцев, востоковед Л. М. Демин применяет термин «коллективный стиль в искусстве», который он определяет как «общий традиционный стиль школы, при которой не проявляются достаточно отчетливо индивидуальные особенности мастеров и художников» [2, 292]. К началу XX в. сложившийся живописный канон Бали был однороден, его иконография оставалась практически неизменной с XVI в. — «золотого века» балийской культуры. Традиционная живопись Бали приобрела условно-декоративный характер: художник стремился заполнить все пространство полотна детально проработанными фигурами, предметами и орнаментом, без соблюдения перспективы — более удаленные фигуры помещаются выше, чем те, что находятся на переднем плане. Изображения балийской традиционной живописи двумерные; антропоморфные образы, как правило, изображаются в развороте три четверти, изображения в профиль редки, значимые и второстепенные персонажи выделены масштабом [1]. В композиционном построении важную роль получили законы симметрии; возможно одновременное изображение разновременных действий, разделенных орнаментом или расположенных последовательно. Сюжеты традиционной балийской живописи заимствовались из индийских эпосов



Иллюстрация 1. Неизвестный художник из Камасана (о-в Бали, Индонезия). Без названия. Конец XIX в. Ткань, натуральные пигменты и краски. 100 × 106 см. Художественный музей «Нека» (Neka Art Museum), селение Убуд, о-в Бали [10]

«Рамаяна» и «Махабхарата», а также местных легенд (Иллюстрация 1).

Отметим, голландская экспансия Индонезии, начавшаяся в XVI в., напрямую коснулась Бали только в начале XX в. и до этого времени не влияла на самобытную культуру острова. Отправную точку развития современного балийского искусства принято связывать с именем художника, фотографа, музыканта и этнографа В. Шписа, прибывшего в Индонезию в 1923 г. — сначала на о-в Ява (1923–1927), затем на Бали (1927–1942). На о-ве Бали В. Шпис, задействовав свои творческие, организационные и финансовые возможности, активно содействовал сохранению уникальной балийской цивилизации. В западной экспансии он видел неизбежную угрозу культурной целостности балийцев. Это понимание определило выбор действий, системный характер методов, исследований, социально-культурных практик и педагогических методик, которые в 1930-е гг. В. Шпис реализовывал на Бали. В конце 1920-х гг. вокруг В. Шписа формируется круг местных мастеров, которых он обучал приемам и техникам западной живописи.

В январе 1936 г. В. Шпис и его соратник голландский художник Р. Бонне (1895–1972) организовали в селе Убуд при меценатском содействии его правителей К. Р. Сукавати (Cokorda Raka Sukawati) и Ч. Г. А. Сукавати (Tjokorda Gde Agung Sukawati) ассоциацию балийских мастеров «Пита Маха» (Pita Maha). Название ассоциации «Пита Маха» заимствовано из древнего балийского языка кави и буквально переводится как «великий родоначальник», под которым подразумевается Брахма — индуистский бог творения [6, 30]. Словосочетание «Пита Маха» означает «божественный источник вдохновения художника» [15, 259].

На идейном уровне В. Шпис ставил цель адаптации местного изобразительного искусства без утраты им «коренных» почвенных черт к произошедшему столкновению с западным влиянием. Исходя из этого, программными пунктами ассоциации были заявлены: совместное улучшение мастерами живописной техники, введение понятия честной торговли, признание таланта каждого мастера в противовес существующей до того практике анонимности художника. Количество участников ассоциации в разное время составляло от ста двадцати до ста пятидесяти человек из разных районов Бали [6, 30]. Мастера собирались раз в неделю в доме В. Шписа (при этом он не пропустил ни одного занятия с учениками), куда



Иллюстрация 2. Дева Нюман Мура из селения Батуан (о-в Бали, Индонезия). «Гири Путри». Нач. XX в. Бумага, натуральные пигменты. 22 × 15 см. Частное собрание [8]



Иллюстрация 4. И Нюман Нгедон (1903–1946) из селения Батуан (о-в Бали, Индонезия). «Святая вода». Ок. 1934 г. Бумага, чернила. 52 × 71 см. Художественный музей «Пури Лукисан» (Puri Lukisan Museum), селение Убуд, о-в Бали [6]

могли привозить картины для обсуждения и брать уроки у В. Шписа и Р. Бонне, а также обмениваться опытом с другими художниками объединения [13, 289]. На занятиях В. Шпис и Р. Бонне обучали художников приемам и техникам, свойственным западной живописи, знакомили балийский круг живописцев с новыми изобразительными технологиями; понятиями анатомии, перспективы и точки схода.

Территориальная близость к Убуду, центру «Пита Махи», во многом обусловила динамичное станов-



Иллюстрация 3. И Нюман Патера (1900–1935) из селения Батуан (о-в Бали, Индонезия). «Танцовщица кечак». 1933 г. Бумага, чернила. 38 × 28 см. Национальный музей этнологии (Museum Volkenkunde), Лейден, Нидерланды [8]



Иллюстрация 5. И Нюман Патера (1900–1935) из селения Батуан (о-в Бали, Индонезия). «Солист танца Баронг». 1934 г. Бумага, чернила. 58 × 48 см. Национальный музей этнологии (Museum Volkenkunde), Лейден, Нидерланды [8]

ление новой изобразительной традиции в селении Батуан (Batuan) — одном из древнейших художественных центров Бали, искусство которого с XI в.

развивалось в русле общей байийской традиции [11, 79] (Иллюстрация 2).

В 1930-е гг. в результате обучения у В. Шписа мастера Батуана формируют собственный художественный контекст, заключенный в определяющей эстетике самого изображения, которое больше не является совокупностью разрозненных элементов, а складывается в единую изобразительную структуру. Художники И Нюман Патера (I Nyoman Patera, 1900–1935), И Нюман Нредон (I Nyoman Ngedon, 1903–1946), И Нюман Ада (I Nyoman Ada, 1909–1989), Ида Багус Маде Тогог (Ida Bagus Made Togog, 1913–1989) и другие начинают использовать приемы, позволяющие создавать внутри изображения ощущение воздушной среды, такие как перспективное сокращение объектов на плоскости и светотеневая моделировка (Иллюстрация 3).

Ученики В. Шписа из Батуана специфически интерпретировали полученные знания о перспективе и создавали на полотне изображения, которые не должны были восприниматься зрителем только из одной условной точки. Б. Гранквист справедливо подчеркивает: «Художники иногда используют “случайную перспективу”, как если бы мастер задумал разделить свое произведение мозаикой, составленной из изображений, выполненных с разных точек зрения» [7, 77] (Иллюстрация 4).

Одним из основных художественно-выразительных средств в изобразительном искусстве Батуан становится линия. Линеарность в работах мастеров Батуана имеет принципиально важное значение: задавая сложный ритм, линии создают впечатление всюду проникающего движения. Другой характерной особенностью стиля Батуан является монохромность, четко очерченный абрис (*ньяви*) и светотеневая градация. При помощи светотеневых переходов — плавного (*укук*) или сегментированного (*майуан*) — художники Батуана моделируют объемность форм, уходя от плоскостного изображения традиционной живописи. Отметим, *укук* и *майуан* не предполагают внешнего освещения: картины художников Батуана кажутся будто «горящими» изнутри, поскольку источник освещения находится не вне, а внутри полотна и называется *синар* (буквально «луч света»). Использование градации света и тени позволяло художникам наполнять картины динамичными формами, которые за счет контрастных переходов

создавали поля с различными визуальными ритмами. В совокупности это порождало ощущение движения, выходящего за пределы изображения. Б. Гранквист справедливо отмечает: «Художники Батуана при помощи *укук* и *майуана* задают работам импульс, иногда по своей интенсивности подобный электрическому. Разные по своей силе, они зачастую задают тревожное настроение. Формы в картинах могут переплетаться, повторяться и трансформироваться, превращаясь в новые» [7, 81].

Большое значение имеют новшества в использовании пигмента. Художники Батуана из числа участников «Пита Махи» в противовес традиционной живописи использовали китайские чернила, всегда начиная с прорисовки контура. Затем разбавленными чернилами, слой за слоем наносились тонкие линии, пока не была достигнута желаемая глубина тона. Некоторые картины считались законченными уже в этой стадии, другие завершались с помощью добавления тонких слоев цвета на созданную базу. Подобные работы имели нежную окраску, напоминающую цвет тонированных черно-белых фотографий.

На сюжетном уровне мастера Батуана моделируют изобразительное пространство, где взаимодействие между земным и потусторонним показано в сложности взаимодействия двух миров: мифологического и обыденного. Согласимся с А. Викерсом: «Художники Батуан, многие из которых были выходцами из семей брахманов, были знакомы с ритуальными практиками. Зачастую они изображали их в живописных работах или, по крайней мере, ключевые моменты церемоний. <...> С одной стороны, это уже не изображение ирреального мира как в традиционной живописи, с другой — это и не воссоздание земного пространства в полном смысле» [14, 77]. Действительно, наравне с «объективной реальностью» картины могут содержать образы из потустороннего или воображаемого миров, при этом антропоморфные и зооморфные фигуры показаны деформированными, подчиненными, однако, единому композиционному ритму. Таким образом, все элементы изображения составляют единое композиционное решение, которое художники Батуана называют *мемедес*, что означает «применить где-то то, что было в другом месте» (Иллюстрация 5).

Рассмотренные основные характеристики нового изобразительного искусства Батуан демонстрируют



Иллюстрация 6. Вальтер Шпис. Портрет художника Иды Багус Путу Рая. Ок. 1928 г. Бумага, карандаш. 35 × 24 см. Частное собрание

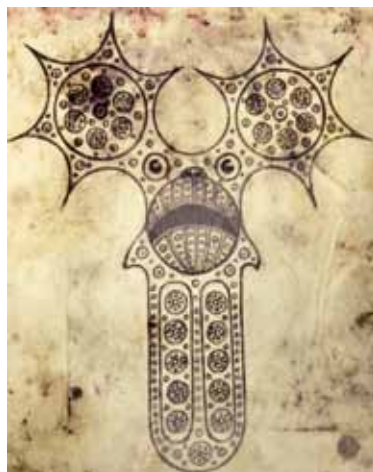


Иллюстрация 7. Вальтер Шпис. 1915–1919 гг. Бумага, карандаш. Частное собрание

непосредственную близость творческому методу художника-педагога В. Шписа. Отметим, что художественная практика Шписа в период эмиграции в Германии (1919–1923)² была связана с формальными принципами течения «Новой вещественности» (*Neue Sachlichkeit*), одна из версий художественного направления которого была определена немецким искусствоведом Ф. Рохом (F. Roh, 1890–1965) как «магический реализм». Ф. Рох причислял В. Шписа к группе магических реалистов-наивистов и отмечал «микроскопический взгляд» художника на реалистичный мир, нашедший

² См. подробнее о российском и немецком периодах творчества В. Шписа в статье [4].



Иллюстрация 8. И Нюман Патера (1900–1935) из селения Батуан (о-в Бали, Индонезия). «Тигр, убивающий оленя». Ок. 1932 г. Бумага, чернила. 50 × 48 см. Национальный музей этнологии (Museum Volkenkunde), Лейден, Нидерланды [8]



Иллюстрация 9. Вальтер Шпис. «Голодные лошади». 1919 г. Бумага, темпера. Размеры неизвестны. Работа сохранилась только в фотографии. Центральный институт истории искусств, Мюнхен, Германия

выражение в миниатюрной точности всех элементов в его работах [12, 8]. Глубокое изучение природы и внимание к деталям как основа творческого метода В. Шписа являлись отличительной чертой его творческой деятельности и в более поздние периоды (Иллюстрация 6).

Неслучайно техника живописи была одной из главных позиций в преподавании В. Шписа в «Пита Махе», благодаря чему ученики приобретали собственный взгляд на природу и методы ее художественного воплощения. Художник начинал работу с учениками с подробного ознакомления их с красками и изменениями цвета под влиянием различных факторов. Мастера Батуана выработали свой изобразительный язык, однако графичность и монохромность их картин созвучна работам В. Шписа уральского периода (Иллюстрация 7).

От учеников В. Шписа требовал внимательного, вдумчивого отношения к окружающей действительности; он никогда не расставался с альбомом, используя каждую возможность сделать набросок или рисунок. В творчестве мастеров Батуана обращение к сюжетам из повседневной жизни и детальная проработка всех элементов изображения становится узнаваемой характеристикой большинства работ (Иллюстрация 8).

Наконец, «двоемие» изображаемого пространства полотен Батуана, с одной стороны, восходит к аспектам традиционного искусства, с другой — сближается с работами В. Шписа, начиная с немецкого периода творческой деятельности (Иллюстрация 9).

Таким образом, исследование характерных черт творчества мастеров Батуан 1930-х гг. дает возможность связать их появление со спецификой педагогической работы В. Шписа. Прежде всего, это формирование в учениках высокого профессионализма рисовальщика и живописца, являющегося стержневым элементом его художественной школы мастерства. В то же время человек, который считался главным знатоком балийской культуры, придавал большое значение сохранению исконной изобразительной традиции [15, 255]. Системность педагогической работы В. Шписа способствовала не только развитию реалистического подхода, но и творческой самостоятельности в изобразительном искусстве художников Батуана.

Заключение

Живописная школа балийского селения Батуан является одним из примеров творческого синтеза западной и местной традиций. Трансформация и эволюция изобразительных концепций и формальных художественных средств, заявленных в серии работ учеников В. Шписа, демонстрируют сложение новых выразительных форм живописи. В их художественном стиле нашли отражение черты и традиционной живописи (мелкая детализация, условность происходящей сцены, плотная заполненность полотна изображением), и новые приемы — перспективное пространственное построение, изображение с учетом анатомии человеческого тела, светотеневые переходы. Мастера обращаются к монохромному изображению, которое отличается экспрессией и динамизмом [16, 56]. Исследователь Б. Гранквист справедливо отмечает: «Конечным результатом развития живописи Батуан в 1930-е гг. является новый вид изображения, новый способ визуальной коммуникации, ставшие первым шагом на пути к современному искусству» [7, 96]. Действительно, сохраняя непрерывность развития искусства и его исторические взаимосвязи, художники Батуан находят оригинальные сочетания древних и более поздних изобразительных форм. Это доказывает, что столкновение концепций балийской и западной живописи порождает новые художественные явления, которые являются результатом ассимиляции живописных концепций и «локализации» формального языка.

Список использованной литературы

- 1 Галеева Т. А., Сенокосова А. Н. Художественно-педагогическая деятельность В. Шписа на о. Бали (Индонезия) в 1920–1930-е годы // Архитектон: известия вузов. — № 2 (74). — URL: http://archvuz.ru/2021_2/18/ (дата обращения: 12.11.2021).
- 2 Демин Л. М. Остров Бали. — М.: Наука, 1964. — 302 с.
- 3 Маретин Ю. В. По поводу индийских влияний в балийской культуре // Индия — страна и народ / под ред. В. В. Струве. Вып. 5. — М.: Наука, 1967. — С. 129–149.
- 4 Сенокосова А. Н. Влияние российской культуры на художественную самоидентификацию Вальтера Шписа

- в период эмиграции в Германии (1919–1923) // Вестн. Том. гос. ун-та. — 2018. — № 32. — С. 247–265.
- 5 Улиг Г. Бали — остров живых богов. — М.: Наука, 1991. — 255 с.
 - 6 Couteau J. Museum Puri Lukisan. — Bali: Ratna Warha Foundation, 1990. — 159 p.
 - 7 Granquist B. Inventing art: the paintings of Batuan Bali. — Bali, Indonesia: Satumata Press, 2012. — 345 p.
 - 8 Höhn K.D. The Art of Bali: Reflections of Faith: the History of Painting in Batuan, 1834–1994. — Netherlands: Pictures Publishers Art Books, 2010. — 202 p.
 - 9 Holt C. Art of Indonesia: continuities and change. — Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1967. — 63 p.
 - 10 Kam G., Suteja N. The heart of art in Bali. — Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 2008. — 256 p.
 - 11 Rhodius H., Darling J. Walter Spies and Balinese art. — Amsterdam: Tropical Museum, 1980. — 96 p.
 - 12 Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. — Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. — 134 p.
 - 13 Stowell J. Walter Spies: a life in art. — Jakarta: Afterhours books, 2012. — 327 p.
 - 14 Vickers A. Balinese Art: Paintings and Drawings of Bali, 1800–2010. — Tokyo / Rutland, Vermont / Singapore: Tuttle, 2012. — 256 p.
 - 15 Vickers A. Creating heritage in Ubud, Bali // Wacana Journal of the Humanities of Indonesia. — Vol. 20. — No. 2 (2019). — P. 250–265.
 - 16 Vickers A. Word and Image in Miguel Covarrubias's Island of Bali // La revista Anales del Instituto de Investigaciones Esteticas, XLII (116). — 2020. — P. 51–76.

Статья поступила в редакцию 19 ноября 2021 г.
Опубликована в декабре 2021 г.

Anastasia Senokosova

Senior Lecturer at the Department of Art History, Ural Federal University (UrFU), Yekaterinburg, Russian Federation
e-mail: aleksan-drova.2121@mail.ru

References

- 1 Galeeva T.A., Senokosova A.N. Hudozhestvenno-pedagogicheskaya deyatel'nost' V. Shpisa na o. Bali (Indoneziya) v 1920–1930-e gody // Arhitekton: izvestiya vuzov. — № 2 (74). — URL: http://archvuz.ru/2021_2/18/ (data obrashcheniya: 12.11.2021).
- 2 Demin L.M. Ostrov Bali. — М.: Nauka, 1964. — 302 с.
- 3 Maretin Yu. V. Po povodu indijskih vliyaniy v balijskoj kul'ture // Indiya — strana i narod / pod red. V.V. Struve. Vyp. 5. — М.: Nauka, 1967. — S. 129–149.
- 4 Senokosova A.N. Vliyanie rossijskoj kul'tury na hudozhestvennyuyu samoidentifikaciju Val'tera SHpisa v period emigracii v Germanii (1919–1923) // Vestn. Tom. gos. un-ta. — 2018. — № 32. — S. 247–265.
- 5 Ulig G. Bali — ostrov zhivyh bogov. — М.: Nauka, 1991. — 255 с.
- 6 Souteau J. Museum Puri Lukisan. — Bali: Ratna Warha Foundation, 1990. — 159 p.
- 7 Granquist B. Inventing art: the paintings of Batuan Bali. — Bali, Indonesia: Satumata Press, 2012. — 345 p.
- 8 Höhn K.D. The Art of Bali: Reflections of Faith: the History of Painting in Batuan, 1834–1994. — Netherlands: Pictures Publishers Art Books, 2010. — 202 p.
- 9 Holt S. Art of Indonesia: continuities and change. — Ithaca, N.Y.: Cornell Univ. Press, 1967. — 63 r.
- 10 Kam G., Suteja N. The heart of art in Bali. — Bali: Yayasan Dharma Seni Museum Neka, 2008. — 256 p.
- 11 Rhodius H., Darling J. Walter Spies and Balinese art. — Amsterdam: Tropical Museum, 1980. — 96 p.
- 12 Roh F. Nach-Expressionismus, Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei. — Leipzig: Klinkhardt und Biermann, 1925. — 134 r.
- 13 Stowell J. Walter Spies: a life in art. — Jakarta: Afterhours books, 2012. — 327 p.