

ARAHMAIANI

**Violence** NO MORE

A Retrospective

Haus am Dom, Frankfurt am Main, 12.10.-25.10.2015

*„Kunst ist eine Art der Kommunikation, in der Vieles möglich und für Interpretationen zugänglich ist. Deshalb kann Kunst Verknüpfungen schaffen und neue Sichtweisen eröffnen.“*

Arahmaiani

*“Art is a form of communication that is open to possibilities and interpretation so art can bring things together, can provide an new perspective.”*

Arahmaiani

## Impressum und Danksagung

Arahmaiani: „Violence No More“

12.10. – 25.10.2015 im Haus am Dom, Frankfurt am Main

Idee: Arahmaiani, Dr. Werner Kraus, Dr. Gunnar Stange

Kuration: Dr. Werner Kraus

Organisation: Dr. Gunnar Stange, Dr. Lisa Straßberger

Idee und Gestaltung des Katalogs: Dr. Werner Kraus, Dr. Gunnar Stange

Übersetzung Deutsch/Englisch und Englisch/Deutsch: Dr. Sabine Lang

Satz und Layout des Katalogs: Khaled Zouakh

Die Organisatoren danken den Leihgebern der Werke für die Ausstellung: Deddy Irianto von der Langgeng Foundation in Magelang, Indonesien („I Love You“; „Confluence 2-4“, „Sri 2“); Iola Lenzi und Jean-Louis Morisot, Singapur und Paris („Wedding Dress“ von der performance „Lapen Wedding“), Tyler Rollins von der Tyler Rollins Fine Art Galerie, New York, USA („Sonam“) sowie Roman Wörndl (Video „Crossing Point II“). Die Organisatoren danken darüber hinaus Iola Lenzi und Dr. Thomas J. Berghuis für die freundliche Genehmigung des Abdrucks ihrer Texte im Ausstellungskatalog. Mi Anh Duong und Dr. des. Christian Müller vom SFB 1095: „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ gilt großer Dank für ihren Rat, ihre begeisterte Unterstützung der Idee der Ausstellung sowie für ihre unentbehrliche organisatorische Hilfe. Auch Jörg Bieszcak vom Hochschulrechenzentrum der Goethe-Universität sei herzlich für die freundliche Vorbereitung und Bereitstellung der IT-Technik gedankt. Ein großer Dank gebührt Nadine Teber von der Belaj Fine Art Service GmbH für ihre Unterstützung bei der Einfuhr der Leihgaben. Nicht zuletzt danken die Organisatoren den Mitarbeitern des Haus am Dom, Heribert Karg, Jens Münch und Catello Sceltro, für ihre tatkräftige Unterstützung beim Aufbau der Ausstellung.

Die Ausstellung und diese Publikation wurden ermöglicht und finanziert durch eine Kooperation des Sonderforschungsbereichs (SFB) 1095: „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ und des Exzellenzclusters „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ an der Goethe-Universität, gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), mit dem Haus am Dom, Frankfurt am Main, dem Center for Southeast Asian Art, Passau, und der Frankfurter Buchmesse.

Copyright Cover-Foto: Joachim Axelsson

Copyright Fotoserie "Shadow of the Past": Christian Berven

Bildnachweise: alle anderen Fotos Privatarchiv Arahmaiani

Copyright: Arahmaiani, 2015

Das Copyright an den Texten des Kataloges verbleibt bei den Autoren.

Druck: HRZ-Druckzentrum der Goethe-Universität

**ARAHMAIANI**

**Violence NO MORE**

**A Retrospective**

**Haus am Dom, Frankfurt am Main, 12.10.-25.10.2015**



ARAHMAIANI

## Grußwort

Arahmaiani ist eine der wichtigsten und provokativsten Künstlerinnen Asiens und engagiert sich seit vielen Jahren für Demokratisierung, Ökologie und die Rechte von Frauen. In Indonesien gehört sie zu einer Gruppe Musliminnen und Muslime, die für einen liberalen, nichtpatriarchalischen Islam eintreten und sowohl die Verkrustungen überlieferter Orthodoxie als auch neue Fundamentalismen kritisieren. Als Tochter eines orthodoxen islamischen Geistlichen und einer vom javanischen Synkretismus geprägten Mutter hat sie bereits früh die Erfahrung gemacht, in zwei Welten zu leben, die Spannungen zwischen ihnen auszuhalten und den Versuch zu unternehmen, scheinbar Unvereinbares synthetisch miteinander zu verbinden. Arahmaiani bekennt sich sowohl zu den Werten eines aufgeklärten Islam als auch zu hinduistisch-buddhistischen Traditionen. Während mehrerer Aufenthalte in Europa hat sie sich zudem mit europäischer Philosophie und Kunst, insbesondere auch mit dem Werk von Joseph Beuys, auseinandergesetzt. Diese Inspirationen haben ihr Leben und ihre Kunst ebenfalls stark beeinflusst. Heute integriert sie in ihrer Arbeit Orient und Okzident, Politik, Kunst und Spiritualität.

Kunst dient Arahmaiani primär als politisches Medium, als experimentelles Mittel, um zum Nachdenken zu verleiten, fest gefügte Vorstellungen zu hinterfragen und den Mut zu Neuem zu finden. Ihre Themen sind globale Gerechtigkeit, die Durchsetzung der Menschenrechte und immer wieder Gewalt gegen Frauen. Als politische Aktivistin scheut sie weder die Auseinandersetzung mit staatlichen Autoritäten noch mit selbst ernannten Hütern einer religiösen Moral, die sie wegen ihrer Installationen und Performances verfolgen. Sie reflektiert diese Angriffe in ihrer Kunst, lässt sich aber nicht davon einschüchtern.

Arahmaiani lebt und arbeitet im indonesischen Yogyakarta, aber auch in Tibet und in Deutschland. Sie genießt internationale Anerkennung, entzieht sich jedoch einer Vereinnahmung durch die Kunstindustrie, bleibt kritisch, rebellisch und behauptet den unsicheren Platz zwischen allen Stühlen. Sie ist darüber hinaus eine global agierende Aktivistin und versteht sich als Mittlerin zwischen den Religionen und den verschiedenen Kulturen Asiens und des Westens. Wir freuen uns sehr, dass sie der Einladung des Sonderforschungsbereichs 1095 „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ und des Exzellenzclusters „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ an der Goethe-Universität gefolgt ist und mit uns zusammen in Frankfurt für eine gerechte und friedliche Welt arbeiten wird.

Frankfurt am Main, 24.9.2015

Prof. Dr. Susanne Schröter

Direktorin des Instituts für Ethnologie der Goethe-Universität und Principal Investigator im Sonderforschungsbereich 1095: „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ sowie im Exzellenzcluster „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ an der Goethe-Universität.

## Preface

Arahmaiani is one of Asia's most important and provocative artists, and has committed herself to issues of democratization, ecology, and women's rights for many years. In Indonesia she belongs to a group of Muslims – both women and men – who advocate a liberal, non-patriarchal interpretation of Islam, and criticize not only rigid traditional orthodoxy but also more recent fundamentalisms. Being the daughter of an orthodox Islamic cleric and a mother who was strongly influenced by Javanese syncretism, Arahmaiani was exposed to life in two worlds from an early age. She learned to deal with the tensions between these worlds, and tried to create a synthesis of seeming incompatibilities.

Arahmaiani professes the values of both an enlightened Islam and Hindu-Buddhist traditions. In addition, she delved into European philosophy and art, particularly the oeuvre of Joseph Beuys, during several sojourns in Europe. These inspirations had profound influence on her life and art as well. Today she integrates Orient, Occident, and politics in her work, combining art and spirituality.

For Arahmaiani, art is primarily a political medium, an experimental means to provoke thought, to challenge established ideas, and to encourage innovation. Her subjects include global justice, the implementation of human rights and, time and again, violence against women. As a political activist she does not shun confrontation, neither with state authorities nor with self-appointed guardians of religious morals who persecute her for her installations and performances. While she reflects on such harassment in her art, she does not let herself be intimidated by it.

Arahmaiani lives and works not only in the Indonesian city of Yogyakarta but also in Tibet and Germany. While she is internationally recognized, she refuses to be appropriated by the art industry; instead, she continues to be critical and rebellious, and to defy any simple classifications. In addition, she is active on the global level, and views herself as a mediator between the religions as well as between the diverse cultures of Asia and the West. We are very happy that she has accepted the invitation by the Collaborative Research Center 1095, "Discourses of Weakness and Resource Regimes," and the Cluster of Excellence "The Formation of Normative Orders" at the Goethe University, and that she will join us in Frankfurt in our work towards a just and peaceful world.

Frankfurt am Main, 24.9.2015

Prof. Dr. Susanne Schröter

Director of the Department of Social and Cultural Anthropology at Goethe University and Principal Investigator in the Collaborative Research Center 1095: "Discourses of Weakness and Resource Regimes" as well as in the Cluster of Excellence "The Formation of Normative Orders".

## Grußwort

Die Utopie der Freiheit und die Hinwendung zu den Massen oder, schöner ausgedrückt: zu den Mehrheiten der Bevölkerung gehört zu jedem Aufbruch aus einem diktatorischen Regime. Die Künstlerin Arahmaiani bahnt und begleitet diesen Weg des indonesischen Volkes mit ihren Kunstwerken, die zugleich politisch engagiert und ideologisch unvereinbar sind. Sie ist eine unermüdete Mahnerin auf der Seite der Benachteiligten an den Rändern der Gesellschaft – auch an den Rändern der sich neu und demokratischer formierenden indonesischen Gesellschaft dieser Tage. In vielen ihrer Performances steht sie an genau diesen Rändern. Pflanz Bäume auf verwundeten Landstrichen. Näht aus Flaggen ein fleckiges Hochzeitskleid für arme Leute. Sie ist unbequem. Wenn in aus buntem Stoff genähten malaiisch-arabischen Buchstaben (Jawi) der Satz „Ich liebe dich“ in der Luft hängt, ist das ein stiller Protest gegen Hasspredigten jeglicher Couleur in Zusammenhang mit dem Islam, der Indonesien prägt. Ihr „Ash Mandala“ konfrontiert sämtliche Gebilde, politische, gesellschaftliche, künstlerische, mit der Weisheit vom Werden und Vergehen, die die hinduistische Spiritualität bereithält. „Sonam“, ein Bild aus der Reihe der „Grey Paintings“, ist das Leitmotiv dieser Retrospektive im Haus am Dom. Es zeigt emblematisch die Schöpfung und den Menschen nebeneinander und aufeinander bezogen, in aller Schönheit und gleichzeitig im Grau von Schutt und Asche. Arahmaianis Einsatz für den Schutz der Natur entspringt ihrem politischen Engagement und trägt in diesem Bild erneut spirituelle Züge. Nicht nur Christen können im Blumenkranz auf der Stirn des Menschen die Anmutung einer Dornenkrone sehen. So ist ihr Werk konkret auf ihre indonesische Heimat gemünzt und zugleich fruchtbar, wenn andere Kulturen und Betrachtungsweisen mit ihm in Berührung kommen.

Wir sind froh und dankbar, dass die Retrospektive hier im Haus am Dom gezeigt werden kann: zu Ehren des Gastlandes der diesjährigen Buchmesse, Indonesien, initiiert und organisiert durch Dr. Gunnar Stange von der Goethe-Universität mit der großartigen Unterstützung des SFB 1095 „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ und des Exzellenzclusters „Die Herausbildung Normativer Ordnungen“, vertreten durch Prof. Susanne Schröter, kuratiert von Dr. Werner Kraus, Center for Southeast Asian Art, Passau. Ihnen allen gilt mein Dank! Vonseiten der Katholischen Akademie Rabanus Maurus hat sich Dr. Lisa Straßberger für das Zustandekommen dieser Ausstellung eingesetzt.

Liebe Arahmaiani, wir sind beeindruckt und berührt, wie Sie die Fahne der Kunst schon so lange engagiert und unerschrocken an den Brennpunkten der Gesellschaft hochhalten!

Frankfurt am Main, 24.9.2015

Prof. Dr. Joachim Valentin

Direktor: Haus am Dom

## Preface

Whenever a dictatorship has fallen, the awakening into a new era includes the utopia of freedom and the turn to the masses or – to use a more graceful phrase: – attention to the majority of the population. By means of her works of art, which make political statements yet resist appropriation by any ideology, the artist Arahmaiani helps pave the way for this new era entered by the Indonesian people, and comments on the state of affairs. She is an untiring critic, taking sides with the deprived who live on the margins of society – including the margins of contemporary Indonesian society, which is in the process of reemerging as a new, more democratic political entity. In many of her performances she positions herself exactly on these fringes. She plants trees in wounded stretches of land. She uses flags to sew a patchwork wedding dress for poor people. She is recalcitrant. When the phrase “I Love You” floats in the air, written in ancient Malay-Arab script (Jawi) whose characters are sewn of colorful fabrics, this is a silent protest against hate sermons of every shade in the context of Islam, the predominant religion in Indonesia. Her “Ash Mandala” confronts all entities – political, social, artistic – with the fact that everything comes into being and passes away, a pearl of wisdom that is part of Hindu spirituality. “Sonam”, a picture of her “Grey Paintings” series, is the leitmotif of this retrospective in the Haus am Dom. Emblematically, it shows creation and the human being, side by side and relating to one another, in all their beauty but, at the same time, in the grey color of rubble and ashes. Arahmaiani’s activism for the preservation of nature is a result of her political commitment. In “Sonam”, as in other works of hers, this activism has a strong spiritual component. Non only Christians can see the allusion to a crown of thorns in the wreath of flowers worn by the human being. Her work is thus specifically meant for her native country, Indonesia; at the same time, it bears fruit when other cultures and perspectives get in touch with it.

We are happy and grateful that the retrospective can be presented here in the Haus am Dom: in honor of Indonesia, the country that is special guest at the 2015 Frankfurt Book Fair. The retrospective was initiated and organized by Dr. Gunnar Stange of the Goethe University, and generously supported by the Collaborate Research Center 1095, “Discourses of Weakness and Resource Regimes” and the Cluster of Excellence “The Formation of Normative Orders” represented by Professor Susanne Schröter. The exhibition was curated by Dr. Werner Kraus, Center for Southeast Asian Art, Passau. I would like to express my sincerest thanks to all of you! On the part of the Catholic Academy Rabanus Maurus, Dr. Lisa Straßberger has supported the realization of this exhibition.

Dear Arahmaiani, we are impressed and touched by the way you have held aloft the flag of art for such a long time in the hot spots of society, with unwavering commitment and courage!

Frankfurt am Main, September 24, 2015

Prof. Dr. Joachim Valentin

Director: Haus am Dom

## Vorwort des Kurators

Die Ausstellung „Violence No More“ ist eine Retrospektive der indonesischen Künstlerin Arahmaiani. Ihr Werk wird dabei allerdings nicht chronologisch hervorgezerrt und aufgereiht, sondern ihre künstlerischen und geistigen Entwicklungsschritte der letzten 30 Jahre werden zu einem großen Ganzen zusammengefügt und dem Publikum angeboten. Indonesische Gegenwartskunst ist in Europa so gut wie unbekannt. Zu den wenigen Künstlern des Gastlandes der Buchmesse 2015, die international unterwegs sind, zählt Arahmaiani. Sie steht an vorderster Stelle in der Vermittlung indonesischer Kunst auf dem internationalen Parkett. Keine Kunstmetropole auf dieser Welt, in der sie noch nicht exponiert hätte, keine Biennale im Norden oder Süden, zu der sie nicht eingeladen war.

Die Frankfurter Ausstellung steht unter dem Motto „Waking up – Growing up“, das den künstlerischen Werdegang Arahmaianis gut beschreibt. Aufgeweckt wurde sie als junge Künstlerin durch die brutalen Unterdrückungsmethoden der Militärdiktatur Indonesiens sowie durch die aggressive kulturpolitische Einmischung radikal-islamischer Gruppen in ihrer Heimat, die ihre Ausstellungen stürmten und ihr Gewalt androhten. Gewachsen ist sie am Bewusstsein, dass eine Künstlerin (vielleicht noch mehr als ein Künstler) Verantwortung für die Humanisierung ihrer Gesellschaft übernehmen muss, dass sie eintreten muss für die Rechte von Frauen, von Minderheiten, von ökonomisch und sozial marginalisierter Gruppen. Ein Zwischenergebnis ihrer wachsenden Bewusstwerdung war die Erkenntnis, dass alle gesellschaftlichen Veränderungen nichts sind, wenn sie nicht gleichzeitig das ökologische Erbe des Planeten erhalten – dauerhaft und zum Nutzen aller im Netzwerk der Natur integrierten Beteiligten. Arahmaiani knüpft damit an die indonesische Vorstellung der Einheit alles Seienden, also an die große spirituelle Tiefe des asiatischen Denkens an. Diese Spiritualität beförderte ihre Erweiterung von einer politischen zu einer ökologischen Aktivistin, für die gesellschaftliche und kosmische Entwicklungszustände untrennbar miteinander verknüpft sind.

Das kuratorische Konzept der Ausstellung stellt die beiden Stränge der Bewusstseinsbildung der Künstlerin – Waking up – Growing up – anfänglich nebeneinander, um sie schließlich mehr und mehr zu einem Entwicklungsstrang zusammenzuführen. Im Prinzip ist jedes der gezeigten Kunstwerke (Videos von früheren Performances, Installationen, Live-Performances, Fotos und 5 großformatige Gemälde) als solches eigen- und vollständig. Gleichzeitig fügen sie sich zum größeren Kontext zusammen und geben den gegenwärtigen ethischen, künstlerischen und emotionalen Standpunkt der Künstlerin zu erkennen. Wir nutzen die aufsteigenden Etagen des „Haus am Dom“ für den fortschreitenden Prozess der Veränderung und Entfaltung der Künstlerin und geben diesem so eine räumliche Komponente. Haus und Werk finden so zusammen und das Werk fügt sich in die Architektur des Hauses, um dabei vielleicht neue Sichtachsen innerhalb des Hauses zu schaffen.

Frankfurt am Main, 06.06.2015

Dr. Werner Kraus

Kurator und Direktor des Center for Southeast Asian Art, Passau

## Curator's Preface

While the exhibition “Violence No More” is a retrospective of the Indonesian artist Arahmaiani, no attempt was being made to fit her work into a chronological straight jacket. Instead, the objective was to present the viewers with a holistic approach to her artistic and intellectual development over the past 30 years. Contemporary Indonesian art is almost unknown in Europe. Arahmaiani is one of only a handful of internationally active artists from the country that is Guest of Honor at the 2015 Frankfurt Book Fair. When it comes to communicating Indonesian art on the international stage, she is at the forefront. There is no art capital in this world where she has not yet exhibited her work, and no biennial, neither in the Northern nor in the Southern Hemisphere, to which she has not been invited.

The motto chosen for the Frankfurt exhibition, “Waking Up – Growing Up,” aptly captures Arahmaiani's artistic career. When she was a young artist, she was awoken by the brutal methods of oppression used by the Indonesian military dictatorship, as well as by the aggressive interference of radical Islamist groups in cultural policy. Islamists would raid her shows and threaten to commit violence against her. Her personal growth was fostered by the awareness that women artists (perhaps even more so than their male counterparts) are called upon to feel responsible for the humanization of their society, and to advocate the rights of women, minorities, groups that are economically and socially marginalized. One result of her growing awareness was the realization that all social changes come to naught if they do not, at the same time, preserve the ecological heritage of the Earth – permanently and for the benefit of all beings that are part of the intricate web of nature. Arahmaiani thus alludes to the Indonesian concept of the unity of all beings which, in turn, reflects the spiritual profundity of Asian thought. It was due to this spirituality that her approach broadened; in addition to being a political activist she became an ecological activist who views social and cosmic states of development as being inextricably intertwined.

The curatorial concept for the exhibition envisions an initial juxtaposition of the two strands of the artist's emerging awareness – Waking up/Growing up – which are then gradually merged until they turn into one strand of development. Basically, each of the artworks presented (videos of former performances, installations, live performances, photos, and 5 large-format paintings) is independent and complete by itself. At the same time, however, all artworks combined are envisioned to create the larger context, revealing the current ethical, artistic, and emotional position of the artist. We used the ascending floors of the “Haus am Dom” as an allusion to the steps in the process of change and development undergone by the artist; they lend that process a spatial component. The building and the artworks are intended to harmonize with each other, the work is envisioned to blend in with the architecture of the building, and maybe to open up new visual axes inside the venue.

Frankfurt am Main, June 6, 2015

Dr. Werner Kraus

Curator and Director of the Center for Southeast Asian Art, Passau



## **Inhalt/Contents**

Prof. Dr. Susanne Schröter: Grußwort/Preface	7
Prof. Dr. Joachim Valentin: Grußwort/Preface	8
Vorwort des Kurators/Curator's Preface	9
Dr. Werner Kraus: Die Künstlerin Arahmaiani im Kontext der indonesischen Kunstgeschichte/ The Artist Arahmaiani in the Context of Indonesian Art History	13
Iola Lenzi: Ein Interview mit Arahmaiani/An Interview with Arahmaiani	18
Arahmaiani: UNKNOWN TERRITORY	26
Arahmaiani: Cita-Cita/Das Streben	30
Dr. Thomas J. Berghuis: Arahmaiani – Mehr als ‚nur‘ eine Künstlerin/Arahmaiani - More than ‚An‘ Artist	32
Dr. Gunnar Stange: Arahmaiani im Dialog mit der geistes- und sozialwissenschaftlichen Frankfurter Forschung/ Arahmaiani in Dialogue with Research in the Humanities and Social Sciences in Frankfurt	43
Arahmaiani: Aus der Erfahrung lernen/Learning from Experience	60
Arahmaiani – Curriculum Vitae	64



Performance „Handle Without Care“, Brisbane, Australien, 1996

## Die Künstlerin Arahmaiani im Kontext der indonesischen Kunstgeschichte

Werner Kraus

*„Das Kunstwerk muss ein Rätsel sein. Es muss mich in die Position einer Nichtwissenden versetzen, andernfalls langweilt mich mein eigenes Verstehen.“*

Siri Hustvedt

Die indonesische Moderne, sowohl in ihrer Form als moderne Literatur als auch in der bildenden Kunst, war seit ihren Anfängen eng an die nationale und antikoloniale Bewegung Indonesiens gebunden. Sie war der Zwillingsbrüder, das kulturelle Alter Ego der wichtigsten politischen Bewegung in der Geschichte Indonesiens. Selbst das Personal der beiden Gruppen überlappte oft. Künstler waren politisch aktiv und Politiker schrieben oder malten. Der charismatische Führer der indonesischen Unabhängigkeitsbewegung, Sukarno, behauptete von sich, dass, wenn er kein Politiker geworden, er sicher bei der Malerei gelandet wäre. Und in der Tat kennen wir einige gute Versuche in der Aquarellmalerei von ihm.

Aber Sukarnos Unterstützung der modernen indonesischen Kunst lässt sich nicht allein auf seine private Vorliebe für das Ästhetische reduzieren. Sie war politisches Programm. Zeitgenössische Maler, Bildhauer, Dichter und Musiker verliehen dem neuen Staat ein Emblem, das dem kolonialen Staat fehlte: Modernität. Die „imagined community“, denn als eine solche muss man die 1945 entstandene Republik Indonesien bezeichnen, konnte nur als eine „modern community“ gedacht werden, als ein Kind der „neuen Zeit“. Das neue indonesische Gemeinwesen sollte sich das Geschmeide der „Moderne“ anlegen und damit ein strahlendes werden. Für dieses Strahlen brauchte es den sichtbaren Aufbruch in eine neue Zeit. Und wer hätte diesen Aufbruch besser sichtbar machen können als die Künstler und die Kunst? Die Maler und Bildhauer, die den öffentlichen Raum mit Symbolen der Moderne ausstatteten, mit Symbolen einer indonesischen Moderne.

Erste Übungen für diese Bewegung waren die Plakat- und Posterproduktion, die während der japanischen Besetzung des Landes (1942-45) von indonesischen Künstlern verlangt wurde. Sie sollten die indonesischen Menschen im Sinne der japanischen Kriegsmaschine mobilisieren und mussten deshalb eine gewisse Eindringlichkeit haben. Die Propagandaabteilung der japanischen Kulturbehörde erwies sich bald als eine gute Lehranstalt für zukünftige indonesische revolutionäre Künstler. Sukarno setzte im Kampf um die Unabhängigkeit (1945-49) die erlernten Fertigkeiten der Künstler für die nationale Mobilisierung ein. Der Geist

## The Artist Arahmaiani in the Context of Indonesian Art History

Werner Kraus

*“For me, a work of art must be an enigma. It must push me into a position of unknowing or else I find myself bored by my own comprehension.”*

Siri Hustvedt

Ever since its beginnings, Indonesian modern art – both literature and the fine arts – has been closely associated with the national and anticolonial movement in Indonesia. It was the twin, the cultural alter ego, of the most important political movement in the history of Indonesia. Often there was even an overlap in the actors of both groups: artists were politically active, and politicians engaged in writing or painting. Sukarno, the charismatic leader of the Indonesian independence movement, said about himself that if he had not become a politician he would certainly have taken to painting; and indeed it is known that he experimented quite successfully with watercolor painting.

However, it would be erroneous to reduce Sukarno's support of modern Indonesian art to his private penchant for aesthetics. It was a political program. Painters, sculptors, poets, and musicians of the time gave the new nation an emblem that was missing in the colonial state: modernity. The Republic of Indonesia, which emerged in 1945, was an “imagined community,” and the only way it could be imagined was as a “modern community,” as a product of “modern times.” The new Indonesian polity was to boast the splendor of “modernity.” This splendor required the visible emergence into a new era. And who, if not the artists and art, was predestined to lend visible form to that new awakening? The painters and sculptors who furnished the public space with symbols of modernity – or rather, symbols of a specifically Indonesian modernity.

The first ‘apprentice pieces’ of that movement were the bills and posters that Indonesian artists had to produce during the Japanese occupation of the country (1942-45). As the bills and posters were intended to mobilize the Indonesian people for the purposes of the Japanese war machinery, they needed to be quite poignant. The propaganda division of the Japanese Department of Culture soon turned out to be a good school for future Indonesian revolutionary artists. The skills they had acquired were subsequently used by Sukarno for national mobilization during the struggle for independence (1945-49). The spirit of a “modern” republic was promoted by large-scale art exhibitions, as well as by new statues and monuments in the public

einer „modernen“ Republik wurde durch groß angelegte Kunstausstellungen und von neuen Standbildern und Denkmälern in den öffentlichen Raum getragen. Selbst als der neue Staat am Rande der Niederlage stand, eingekesselt in seiner improvisierten Hauptstadt Yogyakarta und bedrängt von holländischen Soldaten, eröffnete Sukarno in der Stadt eine große monografische Ausstellung des Malers Hendra Gunawan. Die Republik Indonesien erfand sich als moderner Staat, und da es mit der technologischen Modernisierung in Zeiten von Revolution und Krieg nicht weit her war, setzte man auf die künstlerische, die symbolische Moderne.

Es stellte sich jedoch bald die Frage, welche „Moderne“ es denn sein sollte: eine internationalistische, die mit allen Werten der Vergangenheit bricht und ein globales Neues sucht, oder eine, die sich aus den Formen der Tradition entwickelt, diese übersteigt und transformiert? Identität kann nicht synthetisch geschaffen werden. Sie muss in enger Verbindung mit dem „Gewebe“ einer Gesellschaft stehen und kann deshalb nur wachsen, wenn sie von einem großen Teil der Bevölkerung nachvollzogen werden kann.

Schon früh gab es in Indonesien zwei Ausbildungsstätten für die bildende Kunst: die Akademie der mitteljavanischen Stadt Yogyakarta, die eine Neugründung des unabhängigen Indonesiens war, und die Technische Universität der westjavanischen Metropole Bandung, die bereits in den 1920er Jahren von den Holländern gegründet worden war und an der man u.a. auch Architektur, Design und Kunst studieren konnte. Die Mehrheit der Maler in Yogyakarta und mit ihnen die Politiker des neuen Indonesiens, Sukarno eingeschlossen, wünschte sich und förderte eine figurative, realistische Malerei – eine Kunst, deren Ausdruckssprache den Massen vertraut ist und die an der Bildsprache des Volkes anknüpft. Man wollte das eindeutige, vom Betrachter leicht zu entschlüsselnde Bild. Auch die Motive der neuen Kunst sollten indonesische Realitäten aufgreifen: die Revolution und die soziale Situation der neuen Gesellschaft. Dafür entwickelten die nationalistischen und sozialistischen Maler Yogyakartas das Prinzip *TURBA*, *turun ke bawah*, was so viel wie „hinuntersteigen“ bedeutet. Es drückt die Forderung aus, dass Kunst den Interessen des Volkes zu dienen habe, aber gleichzeitig Kunst bleiben müsse. Im linken Indonesien entwickelte sich dennoch nie ein „Sozialistischer Realismus“.

Die Maler, die an der Akademie in Bandung ausgebildet worden waren, sahen ihre Aufgabe dagegen ganz anders. Sie forderten den Anschluss an die europäische Moderne ohne Wenn und Aber und glaubten, dass nur so eine Modernisierung des Denkens erreicht werden könne. Sie lehnten sowohl eine nationale Moderne, als auch jede politische Rolle für die Kunst ab.

Die lange und bittere Auseinandersetzung zwischen den Kunstakademien von Yogyakarta und Bandung in

sphere. Even when the new nation was on the verge of defeat, besieged in its improvised capital of Yogyakarta and pressed by Dutch troops, Sukarno opened a big monographic exhibition of the painter Hendra Gunawan in the city. The Republic of Indonesia invented itself as a modern nation, and as technological modernization left much to be desired in times of revolution and war there was instead a focus on artistic, symbolic modernity.

However, the question soon arose as to what type of “modernity” was desirable: an internationalist modernity that broke with all values of the past and went in search of something new and global, or a modernity that emerged from the traditional forms, transcending and transforming them in the process? Identity cannot be created synthetically. It needs to be closely connected to the “fabric” of a given society. Hence, it can only grow if a large part of the population is able to relate to it.

From an early time, there existed two training institutions for the fine arts in Indonesia: the academy of the city of Yogyakarta in central Java, which was newly founded by independent Indonesia, and the Technical University of the metropolis of Bandung in West Java, which had already been established in the 1920s by the Dutch and offered, among other things, curricula in architecture, design, and art. The majority of painters in Yogyakarta, and with them the politicians of new Indonesia including Sukarno, wanted and supported a figurative, realistic style of painting: a type of art whose language of expression was familiar to the masses, and whose visual language built on that used by the common people. They wanted images that were unambiguous and easy to decipher by the beholder. The subjects of the new art were supposed to reflect Indonesian realities as well: the revolution and the social situation of the new society. To that end, the nationalist and socialist painters of Yogyakarta developed the principle of *TURBA*, *turun ke bawah*, which means “to climb down.” It expresses the postulate that art needs to serve the interests of the people without, however, ceasing to be art. In spite of this, however, leftist Indonesia never witnessed the emergence of a “Socialist Realism.”

The painters trained at the Bandung academy, in contrast, had a very different idea of their mission. They called for an unconditional tie-in with European modernity, believing that this was the only way to achieve a modernization of thought. They objected not only to a national style of modern art, but also to any political role of art.

Hence, the long and bitter controversy between the art academies of Yogyakarta and Bandung in the 1950s was sparked by the question of what image of modernity ought to be created by art in Indonesia.

The members of the Bandung academy, who continued to be trained in the Dutch tradition, were in search of

den 1950er Jahren entzündete sich also an der Frage, welches Bild der Moderne die Kunst in Indonesien entwerfen sollte.

Die Mitglieder der Akademie in Bandung, die weiterhin in der holländischen Tradition ausgebildet wurden, suchten eine universale Bildsprache, die sich an der europäischen/amerikanischen modernen Malerei orientierte. Zweifellos waren auch sie mit dem Projekt der nationalen Identitätsfindung und dem Aufbau einer indonesischen Kunsttradition beschäftigt, aber ihr Fokus war ein anderer als der, der in Yogyakarta die Künstler beflügelte.

Der Militärputsch von 1965 und die Errichtung der Militärdiktatur besiegelten nicht nur das Schicksal Sukarnos, sondern brachten auch die Debatte um die Rolle der Kunst zu einem Ende. Für viele Maler der Yogyakarta-Tradition, die meist mit der kommunistischen oder der sukarnoistischen Partei verbunden waren, bedeutete die neue politische Ordnung Exil, Gefängnis oder Tod. Die Kunst in Zeiten der Suharto-Diktatur verlor sich in harmlose Abstraktionen, in kalligrafische und ornamentale Arbeiten in der Nachfolge der Bandung-Tradition. Diese – und das kann man im Rückblick auf die Geschichte heute konstatieren – demonstrierte damit der Öffentlichkeit ihre Harm- und Wirkungslosigkeit und desavouierte sich selbst.

Die Künstlerin Arahmaiani wurde 1961 in Bandung geboren und studierte später an der dortigen Universität Kunst und Design. Den unpolitischen Bandung-Stil konnte sie aber nicht übernehmen, da ihr ausgeprägtes Gerechtigkeitsgefühl sich in den Zeiten der Diktatur am eingeschränkten politischen Alltag störte. Waren es ursprünglich eher harmlose Aktionen – sie band an die Alleebäume der Dago-Straße in Bandung, auf der sich viele Unfälle ereigneten, Bänder, um Aufmerksamkeit auf die mangelnde Verkehrssicherheit zu lenken, und wurde dafür prompt verhaftet – so löste sie sich mehr und mehr von der gebeugten Kunstauffassung der Suharto-Zeit und begriff, dass Kunst nicht mehr allein innerhalb einer privaten Ästhetik stattfinden kann, sondern dass – und da kam ihr der erweiterte Kunstbegriff von Joseph Beuys zur rechten Zeit in die Quere – die Kunst die privaten Räume verlassen musste, um sich im Transpersonalen neu zu definieren. Beuys' Vorstellung von der Sozialen Plastik sollte fortan die Arbeiten von Arahmaiani bestimmen. Die Theorie der Sozialen Plastik besagt, dass jeder Mensch durch kreatives Handeln zum Wohl der Gemeinschaft beitragen könne und dadurch plastizierend auf die Gesellschaft einwirkt. Dieser neue gesellschaftspolitische Auftrag der Kunst ließ sich bei Arahmaiani leicht mit der alten Vorstellung der Yogyakarta-Moderne verbinden, in der Kunst nicht ohne gesellschaftlichen Auftrag und politische Verantwortung gedacht werden konnte. So sehen wir also, dass sich bei Arahmaiani zwei Traditionen treffen: die der klassischen indonesischen Moderne mit ihrer starken Verwurzelung in sozialen und national-kulturellen Räumen und die der emanzipierten, weltweit

ein universal language of images guided by European/American modern painting. There is no doubt that they, too, committed themselves to the project of national identity formation and the establishment of a tradition of Indonesian art, but their focus was different from the one that inspired artists in Yogyakarta.

The military coup d'état of 1965 and the establishment of a military dictatorship not only sealed the fate of Sukarno, but also put an end to the debate about the role of art. Most artists of the Yogyakarta tradition were associated with the Communist or Sukarnoist parties, and for many of them the new political order meant exile, imprisonment, or death. Art in the time of Suharto's dictatorship became absorbed with inoffensive abstractions, with calligraphic and ornamental works in the tradition of the Bandung academy. That way – as becomes apparent today in retrospective – the latter publicly demonstrated its harmlessness and inefficacy, and thus disavowed itself.

The artist Arahmaiani was born in Bandung in 1961, and studied art and design at the university of that city. She refused, however, to adopt the apolitical Bandung style, as her pronounced sense of justice was offended by the restrictions imposed on daily political life during the time of dictatorship. In the beginning, her actions were rather harmless; for example, she tied ribbons to the alley trees along Dago Street in Bandung – the site of many accidents – to attract attention to the poor traffic safety there, and was promptly arrested for that. As time passed, she increasingly broke away from the warped concept of art of the Suharto era. She realized that art can no longer happen exclusively within the sphere of private aesthetics. Rather – and this is where she made acquaintance with Joseph Beuys' concept of a *broadened concept of art* just at the right time – art needed to leave the private spaces in order to redefine itself in the sphere of the transpersonal. Henceforth, Arahmaiani's work was to be informed by Beuys' idea of the *social sculpture*. According to the theory of *social sculpture*, each human being can contribute to the wellbeing of society by means of creative actions, "sculpting" and thus shaping society. In the case of Arahmaiani, it was not difficult to combine this new sociopolitical mission of art with the older concept of Yogyakarta modernity, which viewed art as inextricably intertwined not only with a social mission but also with political responsibility. Hence, we see that two traditions merge in Arahmaiani's art: the tradition of classical Indonesian modern art with its deep roots in social and national-cultural spaces, and the tradition of the emancipated international art scene. Active on the global level, the latter scene is in search of a new type of commitment in the post-modern era. Inspiration for such commitment comes from Joseph Beuys' "broadened definition of art." These two opposites were henceforth to inform global art. Arahmaiani is a typical example of such a "glocal" artist: while drawing her inspiration from the experiences of her own society, she transforms these for the biennials of the world in a way that makes them

with blood

?  
「書かなければ」  
いゆか、

there is a dark corner  
histor violence -  
暴カ-そしてこの  
つなかりが  
史をこの肉体



agierenden internationalen Kunstszene, die eine neue Verbindlichkeit in der postmodernen Zeit sucht und diese durch den Rückgriff auf den „erweiterten Kunstbegriff“ von Joseph Beuys findet. Diese beiden Pole sollten fortan ihre Kunst bestimmen. Arahmaiani ist das typische Beispiel einer „glokalen“ Künstlerin, die ihre Inspiration aus den Erfahrungen ihrer eigenen Gesellschaft schöpft, diese aber für die Biennalen dieser Welt so transformiert, dass sie sich auch transnational verstehen lassen. War sie ursprünglich als Malerin angetreten, so hat sich ihre Kunstform längst ihrem erweiterten Kunstbegriff angepasst. Arahmaianis aktivistischer Umgang mit lokalen und globalen Themen lässt sich besser durch Installationskunst und Performances darstellen als durch Malerei. In den Performances Arahmaianis treffen sich und verschmelzen lokale und globale Varianten darstellender Kunsttraditionen. Die darstellende Kunst (Tanz, Theater, Schattenspiel) war schließlich seit Jahrhunderten die Leitkultur der javanischen Kultur, sodass eine javanische/indonesische Performancekünstlerin auf einen reichen kulturellen Erfahrungsschatz zurückgreifen kann. Wenn sich auf diesem alten Fundament neue, globale Erzählungen aufbauen, entwickelt sich das Rätsel, das sich im Kern eines jeden Kunstwerkes verstecken sollte.

comprehensible on the transnational level. Originally, she started out as a painter, but as time went by her artmaking came to reflect her broadened concept of art. Arahmaiani's activist way of dealing with local and global issues can be better expressed by means of installations and performances than by painting. In Arahmaiani's performances, local and global variants of performative art traditions meet and merge. After all, the performing arts (dance, theater, shadow play) have been the guiding theme in Javanese culture for centuries, so that a Javanese/Indonesian performance artist can draw on a wealth of cultural experience. Whenever new, global narratives emerge from that ancient foundation, the enigma is born which ought to wait hidden in the heart of every work of art.

## Ein Interview mit Arahmaiani

Iola Lenzi

Iola Lenzi: Du hast kurz nach den Ereignissen vom 11. September 2001 angefangen, bildende Kunst und Schrift-Performances zu machen, die Bezug auf Schriftzeichen und Symbole des Islam nehmen. Wie bist du dazu gekommen? Und warum näherst du dich diesem komplexen Thema gerade auf diese Weise an?

*Arahmaiani: Zum einen zeichnen die westlichen Medien seit der iranischen Revolution von 1979 und insbesondere nach den Anschlägen des 11. September generell ein negatives Bild vom Islam und von Muslimen. Die Unterstellung, Muslime seien Terroristen und der Islam sei eine gewalttätige Religion, ist inzwischen allgegenwärtig. Solche Unterstellungen spiegeln aber nicht die Realität. Das belegt sogar eine Gallup-Meinungsumfrage, die auf zehntausenden Interviews mit Einwohner/innen von 35 muslimisch geprägten Ländern beruht (eine vollständige Analyse dieser Umfrage findet sich in John L. Esposito und Dalia Mogahed, „Who Speaks For Islam“). In Wirklichkeit tolerieren die meisten Muslime keine Gewalt in irgendwelcher Form, besonders dann nicht, wenn sie im Namen der Religion oder Allahs verübt wird, und die meisten hegen auch keinen Hass gegen Menschen aus dem Abendland. Schriftzeichen und Symbole des Islam sind verfälscht worden, deshalb war das Bild vom Islam in der nichtmuslimischen Öffentlichkeit viel zu lange von verlogenen Anspielungen auf Angst und Terror bestimmt. In meiner Arbeit geht es darum, dieses negative Bild zu korrigieren. Was deine zweite Frage angeht: In der islamischen Welt gibt es traditionell eine Trennung zwischen Text und Bildern. Das hat zu einer starren Schriftauslegung geführt, die man meiner Meinung nach unbedingt hinterfragen muss. Darum geht es, wenn ich in meiner Kunst Schrift verwende.*

IL: Wir beide haben bei vielen Gelegenheiten zusammengearbeitet, und mir ist aufgefallen, dass deine Ausdrucksmethoden und die Themen, mit denen du dich beschäftigst, je nach dem Zielpublikum sehr unterschiedlich sind. Wenn du für ein indonesisches Publikum Kunst machst, sprichst du über ganz bestimmte Dinge. Wenn du dagegen Kunst für Betrachter außerhalb Indonesiens machst, tauchst du in andere Themen ein. Warum?

*A: Ich denke, meine Herangehensweise an Kunst ist ziemlich klar: In sämtlichen Zusammenhängen möchte ich Probleme auf den Tisch bringen, zum Diskutieren und Nachdenken anregen, mich in Debatten und gesellschaftliche Prozesse einmischen. Ich habe festgestellt, dass lokale Probleme und Belange sich manchmal sehr von denjenigen in der übrigen Welt unterscheiden, obwohl es bisweilen durchaus*

## An Interview with Arahmaiani

Iola Lenzi

Iola Lenzi: You started making visual art and scripting performances relating to the signs and symbols of Islam a few years after the events of 9/11. Can you explain firstly, what has motivated you to do this, and secondly, why you approach this complex subject in this specific way?

*Arahmaiani: Firstly, since the Iranian Revolution in 1979, and then especially in the aftermath of 9/11, the Western media has generally been negative in its construction of the imagery of Islam and Muslims. The assumptions that Muslims are terrorists and that Islam is a religion of violence have become pervasive. But these assumptions do not reflect reality. Indeed, a Gallup Poll based on tens of thousands of interviews with residents of more than 35 predominantly Muslim nations shows them to be quite false (cf. John L. Esposito and Dalia Mogahed, “Who Speaks For Islam,” for a full analysis of this poll). In reality most Muslims do not tolerate any kind of violence, particularly in the name of religion or Allah, and most do not hate Westerners. By manipulating signs and symbols, Islam’s public image in non-Muslim societies has too long been dominated by the false suggestion of fright and terror so my work aims to correct this negative image. As for your second question, because in the Islamic world text has traditionally been separated from image, the result has been the dominance of a rigid scriptural interpretation that I feel it is important to challenge. This is what my art is tackling in its use of text.*

IL: You and I have worked together on numerous occasions and I note that your expressive methodology and the themes you explore are very different according to the audience you are addressing. When you make art for an Indonesian audience, you talk about certain things, whereas when you make art for viewers outside Indonesia, you investigate other subjects. Can you explain why you do this?

*A: I think my approach to art is quite clear: whatever the context, I want to bring problems to the table, to provoke discussion and thought, to interfere with debate, and to participate in social processes. I have noticed that local problems and concerns can differ substantially from those in the broader, outside world, though sometimes they can also intersect and overlap. So if one wants to be effective addressing problems, then these need to be handled according to their specific nature and exigencies and so as an artist one needs to be aware of, and understand, this local-global tension.*

IL: Many people would describe you as an activist artist, a political artist, because your work centers around

Überschneidungen oder Übereinstimmungen gibt. Man kann Probleme also nur dann wirksam thematisieren, wenn man ihre spezifischen Eigenschaften und ihre jeweilige Dringlichkeit berücksichtigt. Als Künstler/in muss man sich daher dieses Spannungsfeldes zwischen Lokalem und Globalem bewusst sein und es verstehen.

IL: Viele würden dich als Kunstaktivistin oder politische Künstlerin bezeichnen, weil sich deine Arbeit um gesellschaftliche Fragen dreht. Meiner Meinung nach könnte man sagen, dass Kunst häufig etwas über die Welt jenseits des eigenen Selbst aussagt, wenn auch indirekt. Warum hältst du Kunst für ein passendes Mittel, um mit solchen Themen auf andere Menschen zuzugehen?

A: Ich denke, Kunst kann in einer Gesellschaft Anstöße geben, sofern der Markt und die Politik sich nicht zu sehr in das Kunstschaffen einmischen. Kunst ist eine Art der Kommunikation, in der vieles möglich und für Interpretationen zugänglich ist. Deshalb kann Kunst Verknüpfungen schaffen und neue Sichtweisen eröffnen. Abgesehen davon muss Kunst aber als eigenständiger Diskurs und eigenständiges Narrativ bestehen bleiben. Wenn das der Fall ist, kann Kunst ein passendes Mittel sein, um auf die Leute zuzugehen. Die Bezeichnung ‚Kunstaktivistin‘ trifft auf meine Art von Kunst und Aktivismus vielleicht nicht ganz zu. Es gibt möglicherweise eine passendere Bezeichnung – ich weiß nicht genau.

IL: Hier möchte ich ein verwandtes Thema ansprechen: Glaubst du, dass die Rolle von Künstler/innen auch darin besteht, auf die Unterdrückten, Entrechteten, auf Umweltprobleme usw. aufmerksam zu machen?

A: Ich denke, Künstler/innen sind auch nur ganz normale Menschen. Sie arbeiten allein und brauchen daneben Geselligkeit und überhaupt das Zusammenleben mit anderen, damit es ihnen gut geht. Auch Künstler/innen leben in dieser (verkorksten) Welt. Außerdem sind die meisten Künstler/innen auf dieser Welt vergleichsweise arm (vor allem solche wie ich aus der sogenannten Dritten Welt). Wenn einer Künstlerin oder einem Künstler bewusst wird, dass die Kulturindustrie von Konzernen beherrscht wird und auch die Kunstwelt davon nicht ausgenommen ist, dann muss sie/er nicht nur die Funktion von Kunst überdenken, sondern auch ihre/seine eigene Rolle in der Gesellschaft. Ein/e Künstler/in, die/der sich ihrer/seiner Lage als Lebewesen auf diesem (schmelzenden) Planeten bewusst ist, muss eindeutig eine Rolle einnehmen, nämlich Position beziehen und auf die Probleme aufmerksam machen, mit denen wir uns alle auseinandersetzen müssen.

IL: Der Blickwinkel deiner Kunst war über die Jahre immer nach außen auf die Welt gerichtet und sollte dem Publikum Anstöße geben, intensiver über viele Dinge nachzudenken. Ich habe aber den Eindruck, dass sich dein Kunstansatz im letzten Jahrzehnt weiterentwickelt hat. Mitte der 1990er Jahre waren deine Performances oft provokativ und polarisierend und haben bei den

issues that concern society. I think it can be argued that a great deal of art, if indirectly, has something to say about the world beyond the self. Can you explain why you think art is an appropriate tool for reaching out to people on such topics?

A: I think art can function as a catalyst in society if the market and politics do not interfere with it too much. Art is a form of communication that is open to possibilities and interpretation so art can bring things together, can provide a new perspective. This being said, art still has to stand as an autonomous discourse and narrative. When this is the case, art can then be an appropriate tool for reaching out to people. The term ‘activist-artist’ may not be totally accurate in representing this kind of artist and activity. There may be a more appropriate term for this – I don’t know.

IL: On a related subject, do you think artists have a role to play using their voice to bring attention to the downtrodden, the disenfranchised, environmental problems, etc.?

A: I think the artist is also a normal human being who needs a healthy kind of social or communal life besides working as an individual. Artists also live on this (wretched) earth. And most artists in this world are also relatively poor (especially those who come from the so-called Third World like myself). Once the artist has understood how the cultural industry is controlled by conglomerates and has recognized that the art world is not free from their grip, then the artist must re-think the function of art as well as her/his role in society too. Obviously the artist who is aware of her/his situation living on this (melting) planet will have to play a role using her/his voice to bring attention to problems we all have to deal with.

IL: Though your art over the years has consistently looked outward to the world, aiming to prod its audience into thinking more deeply about many things, it seems to me to have evolved in its approach in the last decade. Performances of the mid-1990s were often provocative and polarizing, probably eliciting a strong and immediate reaction from the viewer. More recently however your material work and performances have struck me as more inclined to humour, probing perhaps deeper but more gently. They strike me as more thoughtful and less visually confrontational. Firstly, do you agree with my analysis of this evolution? Secondly, if you do agree, do you think this development reflects evolving realities in Indonesia or rather a shift in your own life?

A: Yes I agree with your analysis. As an artist with the approach I have described and clarified above, and because I deal with problems and intentionally want to be involved in social processes, I have had to develop different kinds of work strategies for different times and different situations. Provocation and humour are methods that can apply when needed and necessary. But the deeper understanding of the nature of the problems is the

Zuschauern wahrscheinlich prompt heftige Reaktionen ausgelöst. In neuerer Zeit ist mir aber aufgefallen, dass deine bildende Kunst und deine Performances humorvoller und visuell weniger provokant geworden sind. Zum einen möchte ich gerne wissen, ob du meiner Deutung dieser Weiterentwicklung zustimmst. Falls ja – glaubst du, dass diese Entwicklung die Entstehung neuer Wirklichkeiten in Indonesien widerspiegelt oder eher Veränderungen in deinem eigenen Leben?

A: *Ich stimme deiner Einschätzung zu. Als Künstlerin verfolge ich den Ansatz, den ich oben beschrieben und erläutert habe, ich beschäftige mich mit Problemen und möchte mich bewusst in gesellschaftliche Prozesse einmischen. Deshalb musste ich mir zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unterschiedlichen Situationen auch verschiedene Arbeitsstrategien einfallen lassen. Wenn es die Situation erfordert, können Provokation und Humor passende Mittel sein. Wichtig ist mir aber vor allem, dass ein tieferes Verständnis für die Natur der Probleme entsteht. Wenn ich mich in gesellschaftliche Prozesse einmische, geht es mir letztendlich darum, Veränderungen auszulösen: Veränderungen zum Besseren, zu einem menschlicheren und gerechteren System. Ich weiß nicht, ob das mit der Entstehung neuer Realitäten in Indonesien zu tun hat – ich bin mir nicht sicher. In den letzten zehn Jahren hat es in Indonesien einen Prozess der Demokratisierung gegeben (wir bezeichnen diese Phase als Ära der Reformen). Einiges hat sich verbessert, darunter die Pressefreiheit, und der Einmischung des Militärs in die Politik wurde ein Riegel vorgeschoben. Manches hat sich aber auch verschlechtert. Es gibt zum Beispiel mehr Korruption und Umweltzerstörung. Wahrscheinlich hat die Weiterentwicklung in meinem Schaffen mehr mit Veränderungen in meinem Leben und in meinen kreativen Methoden zu tun.*

IL: Einige Kuratoren haben behauptet, gesellschaftskritische Kunst in Indonesien sei eine Modeerscheinung, die inzwischen mehr oder weniger passé ist. Ich teile diese Meinung nicht. Ich denke, dass der gesellschaftskritische Inhalt nicht verschwunden ist, er wird nur nicht mehr so ausgedrückt wie früher. Wenn man sich allerdings in Yogyakarta umschaute, sieht man viel Kunst, die offenbar kaum eine Aussage hat, weder eine gesellschaftliche noch irgendeine andere. Wie ist deine Einschätzung der gegenwärtigen Situation der Kunstszene in Indonesien?

A: *Wer die sogenannte politische Kunst als Modeerscheinung sieht, orientiert sich meiner Ansicht nach an den Maßstäben des Marktes. Wenn Leute in Zusammenhang mit dem Markt von ‚Stil‘ oder ‚Genre‘ reden, dann weiß man sofort: Aha, diese Wörter beziehen sich auf das, was gerade in Mode ist! Diejenigen, die sich mit echten gesellschaftspolitischen Problemen (die es leider immer geben wird) beschäftigen, machen aber auch weiterhin politische Kunst, egal, ob der Markt oder die Kuratoren diese Kunst schick finden oder nicht! Vielleicht spielt Kunst mit politischen Inhalten in Yogya*

*aim. My ultimate goal in participating in social processes is to provoke change: change to a better situation, to a more human and more just system. I don't know if this has to do with evolving realities in Indonesia – I'm not sure. Indonesia has been undergoing a democratic process over the last 10 years (we call it the Reform Era). There have been some improvements such as freedom of the press and the elimination of the military's involvement in politics. However, there have also been changes for the worse, such as for example an increase in corruption and environmental destruction. Probably this evolution has more to do with the shift in my life and my creative methods themselves.*

IL: Some curators have said that socio-political art in Indonesia is a fashion and that now this fashion is more or less dead. I disagree and think that it is not the socio-political content that has disappeared, but rather the way of expressing it. Looking around in Yogyakarta, however, one does see a lot of art that appears to have little meaning, social or otherwise. What do you make of the current art-world situation in Indonesia?

A: *I think that those who see so-called political art as a fashion are using market parameters to judge – you know when people describe 'style' or 'genre' in the context of the market, the terms reference fashion. But those who are dealing with real social-political problems (which unfortunately never cease to exist) will continue to make political art whether the market or curators say it's fashionable or not! Probably art with political content in Yogya is not as prominent as before but it is not disappearing. Last year I curated a show including 34 young artists involved in dealing with particular issues relating to "10 Years of Reform Era". Well, those young artists developed their own way of expressing these issues, which is exciting! Certainly it is true that there is more mindless and meaningless art in Yogya now and that this sells well in the market. But this doesn't mean that all Yogya artists are turning to this mindless activity for the sake of money. And this is also true more generally with Indonesian artists.*

IL: For the past while you have been using the Malay world's variation of Arabic script, called Jawi, for your performances and installations. Because of Jawi's interesting ability to phonetically reproduce the sounds of other languages, you have used the script to deliver a variety of messages in a number of different places around the world: China, Australia, the Middle East, Germany, Japan...

Firstly, can you explain what motivated you to first see Jawi as a tool for art making? Also, why you feel Jawi manages to connect the world of Islam to the non-Muslim world. Please describe in a little detail what you have done with Jawi in these various countries or any others. Finally, give some idea of the reaction the work has had from the people there.

heute keine so große Rolle mehr wie früher, aber sie ist nicht am Verschwinden. Letztes Jahr habe ich eine Ausstellung mit 34 jungen Künstler/innen kuratiert. Es ging dabei um spezielle Themen unter dem Oberthema „10 Jahre Ära der Reformen“. Diese jungen Künstler/innen entwickelten ganz eigene Mittel und Wege, diese Themen auszudrücken - das war spannend! Es ist nicht zu leugnen, dass es in Yogya heute mehr seichte und inhaltsleere Kunst gibt und dass sie sich auf dem Kunstmarkt gut verkauft. Das bedeutet aber nicht, dass alle Künstler/innen in Yogya jetzt um des Geldes willen anfangen, solchen Schund zu produzieren, ebenso wenig wie indonesische Künstler/innen allgemein.

IL: Seit einiger Zeit verwendest du bei deinen Performances und Installationen eine Schrift namens Jawi, eine Variante der arabischen Schrift, die im malaiischen Archipel gebräuchlich ist. Jawi hat eine interessante Eigenschaft: Man kann damit phonetisch Laute anderer Sprachen nachbilden. Du hast diese Schrift daher für eine Vielzahl von Botschaften an unterschiedlichen Orten der Welt benutzt: in China, Australien, dem Nahen Osten, Deutschland, Japan... Wie bist du eigentlich auf die Idee gekommen, Jawi als künstlerische Ausdrucksform zu verwenden? Und warum denkst du, dass Jawi eine Brücke zwischen der Welt des Islam und der nichtislamischen Welt schlagen kann? Beschreibe bitte, was du in diesen und anderen Ländern mit Jawi gemacht hast, und gehe dabei gerne etwas ins Detail. Und dann erzähle auch von den Reaktionen der Leute dort auf deine Arbeit.

A: *Jawi ist nicht nur der Inbegriff eines bedeutenden Kulturerbes, das in der muslimischen Welt Südostasiens noch immer lebendig ist, es ist auch ein lebender Beweis für flexible und hybride kulturelle Praktiken in der muslimischen Welt. Außerdem wird Jawi häufig gestalterisch verwendet, und aus solchen Kompositionen entstehen ganze Bilder. In gewisser Weise ähnelt diese Schrift Wayang-Figuren: Sowohl die Schriftzeichen, als auch die Figuren haben einzeln eine symbolische Bedeutung, aber auch eine Rolle in einem Ensemble. In den letzten Jahren ist mit Jawi in zwei unterschiedlichen Lagern Schindluder getrieben worden. Zum einen glaube ich, dass die radikalen Muslime die Deutung religiöser Texte an sich reißen und Bilder aus Texten verbannen möchten. Zum anderen stellen auch westliche Medien die Bedeutung dieser symbolischen Art von Schrift verzerrt dar. Sie versuchen den Leuten zum Beispiel weiszumachen, sie sei ein Sinnbild für Terror und Angst. Wenn man also diesen beiden Lagern Glauben schenkt, gibt es keine andere Deutungsmöglichkeit, und wir alle (Muslime und Nichtmuslime) sind in diesen vereinfachenden Interpretationen gefangen. Jawi ist aber von südostasiatischen Muslimen geschaffen worden und birgt die Möglichkeit in sich, unterschiedliche kulturelle Welten zusammenzubringen, weil es phonetisch die Laute anderer Sprachen wiedergeben kann. Ich habe bisher im Wesentlichen versucht, Jawi neue Möglichkeiten hinsichtlich seiner funktionalen Form der Ästhetik zu*

A: *As well as Jawi embodying an important cultural heritage that is still alive in Southeast Asia's Muslim world, it is also living proof of flexible and hybrid cultural practices in the Muslim world. In numerous cases Jawi is also used to compose a form or stand in as a constellation to produce an image (like a good Wayang figure for example). In recent years, the script has been abused in two different camps. On one hand I think the radical Muslim is trying to monopolize the interpretation of religious texts and banish images from texts; on the other, the Western media also distorts the meaning of this symbolic form of script and tries to impose the idea that it suggests terror and fright for example. So if one believes either camp, there are no other possible interpretations and we are all (Muslims and non-Muslims) stuck in this trap of reductive interpretation! But Jawi as a creation of Southeast Asian Muslims, by definition provides the opportunity to connect different worlds of culture because of its interesting ability to phonetically reproduce the sounds of other languages. What I have done with Jawi so far is to essentially find new possibilities for its functional form of aesthetics, using it to bridge different cultures or to stimulate associations and thoughts. The reactions I have had so far, from both the Muslim and non-Muslim world, are positive. What people in the various places see in the work is probably quite different but so far the strategy is working well and producing fascinating results!*

IL: Moving on to the new work you are putting up at Esplanade that you call "I LOVE YOU (after Joseph Beuys Social Sculpture)", can you please elaborate on your choice of words for the new work? The title is "I love you", a phrase of universal connotation but that has a number of meanings according to context. What do you intend here in Singapore?

Also, can you explain whether, in making it, you considered in any detail the specific Singapore audience you were addressing? Singapore, as you will remember, experienced serious racial tensions in the years after independence and as a result has enacted pro-active legislation protecting the rights of minorities. Singapore, probably uniquely, boasts four official languages that include English, Mandarin, Malay, and Tamil. Islam is of course a minority religion in Singapore. Tell me how your new work aims to enter the specific Singapore context.

A: *Yes, a sentence such as "I Love You" is universal but introduced into a more specific context can also have a more specific meaning. While the sentence and installation title "I Love You (After Joseph Beuys Social Sculpture)" emphasizes a very specific context, so the combinations of Jawi, the flags, the formal aspect of the script itself, and the performance I will present at the exhibition opening will, I hope, alter the work's perceived meaning, provoke thought, and trigger the imagination. The Islamic teaching I have had from my parents and ancestors puts a great deal of emphasis on LOVE. It is an important principle, and loving one's neighbours as*

entlocken, und es dazu benutzt, Brücken zwischen unterschiedlichen Kulturen zu schlagen, Assoziationen zu wecken und Gedanken anzuregen. Die Reaktionen, sowohl in der muslimischen als auch der nichtmuslimischen Welt, waren bisher positiv. Vermutlich sehen die Leute an den diversen Orten sehr unterschiedliche Dinge in meiner Arbeit, aber bislang funktioniert die Taktik gut, und die Ergebnisse sind spannend!

IL: Lass uns nun über dein aktuelles Werk sprechen. Auf der Esplanade in Singapur machst du eine Installation mit dem Titel „I LOVE YOU (after Joseph Beuys Social Sculpture)“. Warum hast du diesen Titel gewählt? ‚I love you‘ ist ja eine universale Aussage, hat aber je nach Zusammenhang unterschiedliche Bedeutungen. Welche Bedeutung hat sie hier in Singapur? Außerdem möchte ich gerne wissen, ob du bei der Planung speziell das Publikum in Singapur im Blick hattest. In Singapur gab es ja in den Jahren nach der Unabhängigkeit schwere Rassenunruhen, weshalb Gesetze zum Schutz von Minderheiten erlassen wurden. Singapur ist wahrscheinlich der einzige Staat auf der Welt, in dem es gleich vier offizielle Sprachen gibt: Englisch, Mandarin, Malaiisch und Tamilisch. Der Islam ist in Singapur natürlich eine Minderheitsreligion. Erzähle mir, wie du mit deinem Werk auf den spezifischen Kontext in Singapur eingehen möchtest.

A: Ja, ein Satz wie ‚Ich liebe dich‘ ist universal, aber wenn man ihn in einem spezifischeren Zusammenhang benutzt, kann er auch eine spezifischere Bedeutung haben. Einerseits betont der Satz „I LOVE YOU (after Joseph Beuys Social Sculpture)“, der zugleich der Titel der Installation ist, einen sehr spezifischen Kontext. Zugleich hoffe ich aber, dass die Kombination von Jawi, den Flaggen, den formalen Aspekten der Schrift selbst und der Performance, die ich bei der Ausstellungseröffnung durchführen werde, zu einer veränderten Wahrnehmung hinsichtlich der Aussage des Werkes führt, Denkanstöße gibt und die Fantasie anregt. Als mich meine Eltern und andere ältere Verwandte im Islam unterwiesen, legten sie großen Wert auf LIEBE. Das ist ein wichtiges Prinzip, und Liebe gegenüber den Nachbarn und der eigenen Familie gilt als Pflicht. Ich weiß, dass die Muslime in Singapur eine Minderheit und größtenteils Malaien sind. Ich glaube, dass die Gesetzesinitiative zum Schutz der Rechte von Minderheiten notwendig und im Sinne aller gewesen ist. In unserer globalisierten Welt wandern Leute von einem Ort zum anderen, entweder freiwillig oder aufgrund wirtschaftlicher Zwänge. Es gibt also überall Minderheiten, und sie müssen geschützt werden! Ich hoffe, dass mein aktuelles Werk Muslimen, aber auch Singapureern im Allgemeinen, etwas zu sagen hat – über Gleichheit, Freundlichkeit, Mitgefühl, sowie über Respekt für andere (besonders die Minderheit) und Solidarität mit ihnen.

IL: Erzähle bitte kurz von deiner Anspielung auf ‚Joseph Beuys‘ Soziale Plastik‘. Welche Verbindungen gibt es zwischen seinem und deinem Werk?

well as one’s family is considered obligatory. I know that the Muslims in Singapore are in the minority and mostly Malay. I think the pro-active legislation protecting the rights of minorities is what everybody needs. In this globalized world people are migrating from one place to another willingly or due to economic forces so there are minorities everywhere and they have to be protected! I hope this piece of work will say something to Muslims and Singaporeans in general – something about equality, about kindness, compassion, and respect and solidarity for others (especially the minority).

IL: Please talk a little about your reference to ‘Joseph Beuys Social Sculpture’. How does that artist’s work tie in with yours?

A: I used to study in Holland and the work of Beuys was my focus since I saw close connections between his approach to art and mine. Though the specific German context is essential to understanding Beuys, I found in his concepts many similarities with Asian views – especially in Beuys’ spiritual interpretation of nature. Further, Beuys’ activist component, his ‘extended definition of art’, fits with and confirms my goals in art making, as explained above.

IL: You are planning a performance alongside your new installation. Though performances tend to be spontaneous, can you divulge something of its content and the role you expect the Singapore audience to play in it?

A: My performance will be a kind of participating performance with the audience encouraged to take part. The audience and I will experience being together in spirit, in a state of sisterhood and brotherhood, carrying and protecting the values necessary to live on this earth justly and humanly by marching and waving flags together.

Yogyakarta, 25 April 2009

A: Ich habe eine Zeit lang in den Niederlanden studiert und mich dabei besonders mit Beuys beschäftigt, weil ich enge Verbindungen zwischen seinem Ansatz und meinem feststellte. Zwar muss man für ein Verständnis von Beuys den spezifischen deutschen Kontext berücksichtigen, aber ich habe viele Ähnlichkeiten zwischen seinen Ideen und asiatischen Vorstellungen entdeckt – vor allem in Beuys' spiritueller Deutung von Natur. Außerdem passt Beuys' aktivistische Komponente, seine ‚erweiterte Definition von Kunst‘, gut zu meinen eigenen künstlerischen Zielsetzungen, auf die ich oben ja schon eingegangen bin, und bekräftigt mich in diesem Ansatz.

IL: Du planst zu deiner neuen Installation auch eine Performance. Normalerweise sind Performances ja spontan, aber vielleicht kannst du trotzdem ein bisschen darüber verraten, worum es darin gehen wird und welche Rolle du darin dem Singapurischen Publikum zgedacht hast.

A: Es wird eine Art Performance zum Mitmachen, ich werde das Publikum ermuntern, sich daran zu beteiligen. Das Publikum und ich werden gemeinsam erleben, wie wir im Geiste alle als Schwestern und Brüder vereint sind. Wir werden eine Prozession bilden, zusammen die Fahnen schwenken und dadurch die Werte hochhalten und behüten, die wir auf dieser Welt für ein Leben in Gerechtigkeit und Menschenwürde brauchen.

Yogyakarta, 25. April 2009



„I Love You (After Joseph Beuys Social Sculpture)“, Installation, Baumwolle, 2009



„Confluence 3“, Grey Paintings, Acryl auf Leinwand, 2009-2012

**UN-KNOWN TERRITORY**

Arahmaiani

Telah kujalani  
Hal pantas dan tidak pantas  
Melawan aturan  
Melanggar larangan  
Menyalahgunakan pikiran  
Meninggalkan agama  
Melupakan Tuhan

Aku menggadaikan  
Keyakinan  
Dan kupertaruhkan  
Dalam perjudian kehidupan  
Aku tidak pernah menang  
Aku terlunta  
Diombang-ambing tanda tanya

Waktu berjalan  
Merayapi pikiran dan tubuhku  
Yang kerap bimbang  
Mengabur-baur segala dugaan  
Mengaduk campur  
Pola dan tanda  
Mengacau birama

Kuhapus segala nama  
Kubuang segala rambu  
Kusapu segala hiasan  
Kupupus segala warna  
Kusenyapkan segala nada  
Kuhancurkan segala rupa  
Kuenyahkan segala tanya

Tiada pahala  
Tiada dosa  
Tiada kebaikan  
Tiada keburukan  
Tiada benar  
Tiada salah  
Tiada yang tiada

Teritori yang tak kukenali  
Membentang di cakrawala  
Kosong dan sunyi  
Tidak tahu aku sedih atau bahagia  
Hanya satu hal yang kutahu  
Aku butuh kamu  
Wajah Tuhanku.

Yogyakarta, 2002

**UN-KNOWN TERRITORY**

Arahmaiani

I have done  
Things decent and indecent  
Opposing rules  
Contravening prohibitions  
Abusing thought  
Leaving religion  
Forgetting God

I have pawned  
Faith  
And I've placed it as a bet  
On the gamble of life  
I never win  
I am forlorn  
Tossed around by questions

Time passes  
Creeps over my thoughts and body  
Which are often unsure  
Fading and dissolving all hypothesis  
Stirring and mixing  
Patterns and signs  
Disturb the rythm

I erase all names  
I discard all signs  
I sweep away all decoration  
I fade all colours  
I silence all tones  
I destroy all shapes  
I make all questions disappear

There is no reward  
No sin  
No good  
No evil  
No right  
No wrong  
Nothing that does not exist

Territory unknown to me  
Opens wide on the horizon  
Empty and silent  
I do not know whether I am sad or happy  
I know only one thing  
I need you  
Face of my God.

Yogyakarta, 2002



Performance „Breaking Words“, Tokyo, Japan, 2006



Performance „Breaking Words“, Wellesley College, Massachusetts, USA, 2006



## Cita-cita

Waktu kecil aku ditanya  
Cita-citaku apa  
Kubilang mau jadi nabi  
Bapak bilang: tidak bisa!  
Anak perempuan boleh meraih cita-cita  
Mencari ilmu ke Roma atau ke Cina  
Mendapat gelar terhormat  
Kemuliaan  
Tapi bukan sebagai nabi  
Itu hanya untuk anak lelaki

Sesudah dewasa  
Aku ditanya  
Kapan akan berkeluarga  
Dan aku bilang: kapan-kapan saja  
Sebab keinginanku untuk jadi nabi  
Dan boleh mendapat wahyu  
Belum juga sirna  
Kalaupun aku harus punya lelaki  
Mestilah ia seseorang yang  
Ingin jadi tuhan

Yogyakarta, 2002

## Das Streben

Arahmaiani

Arahmaiani

Als ich ein Kind war, fragte man mich:  
Was ist dein Streben?  
Ich rief: Prophet möchte ich werden.  
Mein Vater sagte: das ist nicht möglich!  
Ein Mädchen darf nach allen Möglichkeiten greifen.  
Darf Weisheit suchen in Rom und in China,  
Ehre und Titel erstreben,  
Exzellenz erreichen.  
Aber ein Prophet kann ein Mädchen niemals werden.  
Dafür müsste es ein Junge sein.

Als ich erwachsen war,  
Fragte man mich:  
Wann wirst Du heiraten und eine Familie haben?  
Und ich antwortete: irgendwann.  
Denn der Wunsch ein Prophet zu werden  
Und gesegnet zu sein,  
War in mir noch nicht erloschen.  
Wenn ich jemals einen Mann besitzen sollte,  
Dann muss es ein Mann sein,  
Der Gott werden möchte.

Yogyakarta, 2002

Übersetzung: Werner Kraus



„Sonam“, Grey Paintings, Acryl auf Leinwand, 2010-2012

## Arahmaiani – Mehr als ‚nur‘ eine Künstlerin

Thomas J. Berghuis

Im April 2006 saßen Arahmaiani und ich vor einem Hotel im Zentrum von Kuala Lumpur. Es war zehn Uhr abends. Wir hatten gerade gut gegessen – Nasi Lemak aus dem Restaurant gegenüber – und unterhielten uns nun eingehend über Kunst, Leben, Kultur und Religion. Kaum 24 Stunden später wurde Arahmaiani eilends in ein Taxi gesetzt und zum Zentralen Omnibusbahnhof gefahren, von wo sie den Nachtbus nach Singapur nahm. Kurz vor ihrer Abreise hatte die malaysische Obrigkeit dem Performance-Kunst-Symposium „Satu Kali“ nach einigen Zwischenfällen ein Ende bereitet. Unter anderem hatte jemand aus dem Publikum Anzeige bei der Polizei erstattet, weil Arahmaianis Auftritt den Islam beleidigt habe.

Der Vorfall in Kuala Lumpur war nicht das erste Mal, dass Arahmaiani mit der Obrigkeit aneinandergeriet. 2002, einige Monate nach dem 11. September und zu Beginn des von den USA angeführten ‚Krieges gegen den Terror‘, wurde Arahmaiani von amerikanischen Sicherheitskräften verhaftet, über Nacht in einem Hotelzimmer nahe dem Flughafen von Los Angeles festgehalten und dann zu einem Flugzeug gebracht, das die Vereinigten Staaten verließ. Paradoxerweise war es in diesem Fall ausgerechnet ihr muslimischer Glaube, der die Einwanderungsbehörde argwöhnisch machte.

Diese beiden Vorfälle sind kennzeichnend für eine Situation, mit der Arahmaiani oft konfrontiert ist. Sie wird, ob sie will oder nicht, als muslimische Frau klassifiziert, die zufällig auch Performancekünstlerin ist. Solche Zuschreibungen werden einzelnen Menschen nicht nur von Staatssystemen aufgezwungen, die Macht und Kontrolle ausüben. Sie sind auch ein Zeichen dafür, wie Gesellschaften immer noch das Handeln und Sozialverhalten von Menschen anhand symbolischer Repräsentationen ihres kulturellen Hintergrundes, Glaubens und sogar ihres Geschlechtes beurteilen; daraus beziehen diese Systeme staatlicher Macht und Kontrolle ihre Rechtfertigung.

Leider ist das Kunstschaffen von diesen Macht- und Kontrollsystemen nicht ausgenommen, sodass Künstlerinnen und Künstler oft Einschränkungen ausgesetzt sind, wenn sie in kulturell geprägte Gesellschaften neue Ideen, Kunst- und Gestaltungsformen einbringen möchten – als Beitrag zum Aufbau einer zeitgenössischen globalen Kultur, die sich den gesellschaftlichen Herausforderungen des 21. Jahrhunderts stellen kann. Zu diesen Herausforderungen gehört die Kontrolle durch symbolische Macht und Fügsamkeit gegenüber dieser Macht, wenn es um die Deutungshoheit darüber geht, ‚was Kunst ist‘. Manche

## Arahmaiani – More than ‘An’ Artist

Thomas J. Berghuis

In April 2006, Arahmaiani and I were sitting in front of a hotel in the centre of Kuala Lumpur. It was 10 PM in the evening. We had just finished a good meal of Nasi Lemak from the restaurant across the road, and were embarking on a deep discussion about art, life, culture, and religion. Less than 24 hours later, Arahmaiani was being rushed into a taxi and headed for the central bus station, where she would take the overnight bus to Singapore. Arahmaiani’s departure followed the forced closure by Malaysian authorities of the Satu Kali performance art symposium after a series of events that involved a complaint by one member of the audience that stated that Arahmaiani’s performance had offended Islamic belief principles.

The incident in Kuala Lumpur was not the first time Arahmaiani found herself confronted by authorities. In 2002, several months after 9/11 and during the start of the U.S.-led ‘war on terror’, Arahmaiani found herself being arrested by U.S. security officers and held overnight in a hotel room close to the Los Angeles airport before being escorted onto a plane out of the U.S. Ironically, in this instance, it was her Muslim faith that caused great suspicion with the authorities.

Both these events best describe the situation that Arahmaiani often finds herself in by being forced to surrender herself to the classification of being a Moslem woman, who also happens to be a performance artist. Such identifications not only become enforced onto individual human beings by systems of state power and state control. They also address the way societies continue to assess people’s behaviour and social conduct based on symbolic representations of their cultural background, religious beliefs, and even on their gender; that leads to their authorization of these systems of state power and state control.

Unfortunately, cultural production shows no exception to these power and control systems, and as a result artists often find themselves restrained in their determination to communicate new ideas, forms, and shapes to cultural societies that will help construct a global contemporary culture that is capable of addressing the challenges that face societies in the 21st century. This includes the control and submissions to symbolic power in the conditions and classifications that determine ‘what is art’. That is, unless artists are able to rid their practice of the idea that ‘art is important’, and instead move their practices into generating a new social consciousness.

Arahmaiani is not just ‘an’ artist and her work ought to be acknowledged as generating more than ‘just art’. Her

Künstler/innen können sich allerdings in ihrem Schaffen von der Vorstellung frei machen, dass ‚Kunst wichtig ist‘, und wirken stattdessen darauf hin, Anstöße für ein neues gesellschaftliches Bewusstsein zu geben.

Arahmaiani ist nicht einfach ‚nur‘ Künstlerin, und ihr Schaffen verdient Würdigung dafür, dass es nicht ‚nur Kunst‘ hervorbringt. Ihre Arbeit löst einen Bewusstseinsprozess aus, sie bringt die Betrachter dazu, ihre Umwelt aktiv wahrzunehmen und über ihre eigenen Vorstellungen von Menschsein nachzudenken. Das bedeutet, dass der kulturell geprägte Verlass auf symbolische Zeichen und Werte einem Bewusstsein für unsere tatsächlichen menschlichen Wahrnehmungen weicht. Arahmaiani wird oft als ‚soziale Aktivistin‘ bezeichnet, aber sogar dieses Wort bedeutet ein Festhalten an einem Schubladendenken, das ihr nicht gerecht wird. Es erfasst nicht das Wesentliche: dass sich ihre eindringlichen Aktionen als Mensch in ihrem künstlerischen Schaffen gleichsam materialisieren.

Diese Vorstellungen darüber, was Menschsein in einer kulturell geprägten Gesellschaft bedeutet, werden in der Performanz-Reihe *His-story* (2000-2001) deutlich. Dieses Werk macht auf die Widersprüche zwischen äußeren Schichten von Euphorie und inneren Ablagerungen von Leid aufmerksam, die bei der Erzeugung von Kulturgeschichte und symbolischer Macht entstehen. Dieser Vorgang wird durch die erzwungene Personifizierung ‚männlicher Geschichte [his-story] auf meinem Körper‘ abgebildet und zugleich hinterfragt. Selbst die Fotos von diesen Performances zeigen, wie das Empfinden, das darin zum Ausdruck kommt, auf den Betrachter übertragen werden kann, denn sie verweisen inhärent auf die erneute Präsentation der zeitlich begrenzten Performance-Aufführung mittels anderer Medien („Remediation“).

Durch diesen Remediationsprozess der Performance-Aufführung wird der verkörperte Akt des Schreibens zur Entstehung geschriebener Sprache; der Vorgang des Filmens wird zur verkörperten Einrahmung dokumentierter Szenen; und der Brennpunkt des Fotoobjektivs zur verkörperten Erfassung von Blickwinkeln auf die tatsächliche Aufführung. Wer sich diese Fotos genau ansieht, kann die verkörperten Prozesse nacherleben, die unter der starren, zweidimensionalen Zelluloidoberfläche des Bildes liegen. Es erschließt sich der Handlungsablauf, der zur letztendlichen Aussage führt, zu einer relevanten Frage: „Müssen wir Geschichte mit Blut schreiben und die Zukunft auf Gerippen aufbauen?“

Diese Werke zeigen den meiner Ansicht nach wichtigsten Bestandteil zeitgenössischen Kulturschaffens, nämlich die Suche nach neuen Wegen, heutigen Gesellschaften ein Bewusstsein für die komplexen Prozesse zu vermitteln, die der Schöpfung symbolischer Objekte zugrundeliegen – der Verwandlung verkörperter Handlungen in komplexe visuelle Formen. Der verkörperte Prozess der Schöpfung

profession triggers people to actively participate in the process of developing their own consciousness about the world that surrounds them, and to reflect upon their own notion of what it means to be human. This means replacing the reliance of cultures on symbolic signs and values by an awareness of our actual human senses. Arahmaiani is often identified as a ‘social activist’, but even this term would entail upholding a classification system that is incapable of transcending into the important embodiment of her practices marked by her poignant actions as a human being.

These notions of what it means to be human in a cultural society can be explored in the series of performances of *His-story* (2000-2001). This work draws attention to the paradoxes between the exterior layers of euphoria and the interior deposits of suffering in the production of cultural history and symbolic power, which become reconstructed and, at the same time, questioned through the forced embodiment of ‘his-story on my body’. Even the final photographs produced of these performances show how the sensibility of the work can become transposed onto the viewer through its inherent attention to the remediation of the time-based performance act.

The process of remediation of the performance act turns the embodied act of writing into the formation of written language; the process of filming into the embodied framing of documented scenes; and the focal point of the camera lens into the embodied registration of perspectives on the actual performance. Carefully looking at these photographs enables the viewer to experience the embodied processes that cut beneath the carapace of the celluloid, two-dimensional surface of the photograph, and thereby reveal the courses of action that lead to its lasting communication of a pertinent question: “do we need to write history with blood and build the future with skeletons?”

These works reveal what I like to identify as the most important component of contemporary cultural production, namely to seek new ways in communicating to contemporary societies the awareness of the complex processes that lie behind the creation of a symbolic object – of turning embodied actions into complex visual forms. Even when it is impossible to completely excel the condition of being signified as art, the embodied process of its creation remains much more open, and signifies awareness of the way the conditioning of art is essentially constructed by human societies. This is much similar to the way human societies use symbolic classifications and systems of power and control to identify and classify history, culture, tradition, heritage, and religious beliefs.

### ‘This Art of Mankind’

Indonesian art and culture will forever be conditioned by the land, by its history, and by its people. There is simply

eines solchen Objekts ist indessen variabel; manchmal wird das Resultat als Kunst definiert, manchmal nicht. Darin zeigt sich, wie die Festlegung dessen, was Kunst ist, im Wesentlichen durch menschliche Gesellschaften erfolgt. Dies ähnelt der Verwendung symbolischer Klassifizierungen, Macht- und Kontrollsysteme durch menschliche Gesellschaften, um Geschichte, Kultur, Tradition, kulturelles Erbe und religiöse Glaubensvorstellungen zu definieren und einzuordnen.

### **„Diese Menschheitskunst“**

Indonesische Kunst und Kultur werden immer vom Land, dessen Geschichte und Bevölkerung geprägt sein. Man kann sich den gesellschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten schlichtweg nicht entziehen, die durch die Vergangenheit bedingt sind; dazu gehört die Definition dessen, was die Menschheit ist. Diese Definition basiert auf einer deutlichen Unterscheidung zwischen den Wörtern *manusia* und *orang*. *Manusia* ist jemand, der ‚als menschliches Wesen Wert besitzt‘. *Orang* beschreibt demgegenüber jemanden, der oder die einen bestimmten sozioökonomischen Kontext, einen bestimmten Status oder eine Klassifizierung zugewiesen bekommt. Diese können mit seiner/ihrer kulturellen Identität, Staatsangehörigkeit und Stellung in einer bestimmten Gruppe oder Gesellschaft zusammenhängen. Das Wort *orang* dient daher der Bestimmung und Klassifizierung von ‚Fremden‘ (*orang lain*), ‚Europäern‘ (*orang Eropa*) oder der ‚Öffentlichkeit‘ (*orang banyak*).

Ohne ein Verständnis dieser beiden Bezeichnungen ist die Entwicklung moderner und zeitgenössischer indonesischer Kunst und Kultur kaum nachvollziehbar. Zeitgenössische indonesische Kunst ist häufig als politisch beschrieben worden, und seit den 1980er Jahren ist ihre Entwicklung eng mit politischem Aktivismus und der *reformasi*-Bewegung verknüpft. Dabei wird aber oft übersehen, dass einige indonesische Künstler/innen mit Werken Erfolg hatten, die sich den gesellschaftlichen Aspekten der Herausbildung einer globalen zeitgenössischen Kultur widmen und dabei auch thematisieren, dass diese Kultur auf unserem Wunschenken beruht, die Menschheit sei etwas Universales (und sei es auch nur als universale Konsumenten). Gleichzeitig werden diesen Künstler/innen aber auch die kulturellen Unterscheidungen bewusst, die nach wie vor gemacht werden.

Kulturelle Unterscheidungen beruhen heute darauf, dass man geschmackliche Gewohnheiten und gemeinsame Bedürfnisse der Menschen ermittelt, auch wenn nach außen der Anschein individueller Wahlmöglichkeiten vermittelt wird. Diese neuen universalen Identitäten können zu einer Verdrängung älterer landesspezifischer und länderübergreifender kultureller Symbole durch allgegenwärtige globale Marken von heute führen (man

no escaping the inherent social and cultural conditions that are brought on by the past, including the definition of mankind and the way it becomes conditioned by a clear distinction between the terms *manusia* and *orang*. Here, *manusia* is perceived as someone who holds ‘worthiness of a human being’, whereas *orang* describes how a person becomes subjected to a particular socio-cultural context, a particular status, or classification that can be related to their cultural identity, nationality, as well as to their position in a particular group society. Thus, *orang* can be used to identify and classify a ‘stranger’ (*orang lain*), ‘Europeans’ (*orang Eropa*), or ‘the public’ (*orang banyak*).

Without understanding these two distinctive terms, the development of modern and contemporary Indonesian art and culture will never be properly understood. Contemporary Indonesian art has frequently been described as political and, since the 1980s, its development has been intrinsically related to political activism and to the *reformasi* movement. At the same time, these views tend to overlook the way in which a number of Indonesian artists have been successful in producing works that deal with the social aspects of the emergence of a global contemporary culture, and the way in which it is based on the notion that we like to perceive mankind to be something universal (even when it becomes based on a universal consumer). Yet, at the same time these artists also become aware of the ongoing cultural distinctions that are being made.

This time around, cultural distinctions are based on identifying people’s familiar tastes and common needs, even when they remain hidden beneath a mask of individual choice. These new universal identities become capable of replacing old national and transnational cultural symbols with popular contemporary global corporate brands (think about your own ‘i-mac’, for example). These new identities based on consumer choice may create the illusion that we can become truly individual; truly *genuine*.

Yet, many of the recent works of Arahmaiani point at the need to be aware of the inherent paradoxes that exist between the appearance of *all* things and *all* events to cultural societies and the intrinsic levels of embodied experience by individual human beings in the process of their everyday existence and survival. As Arahmaiani addresses in the artist statement that accompanied the performances of *His-story [On My Body]* (2000-2001): “society has become dehumanised”. This statement could also be related to the French philosopher Jean Baudrillard’s *In The Shadow of the Silent Majorities* (1978) on how the ‘masses are not the social anymore’.

From the last perspective, the masses can be understood to absorb signs, symbols, as well as (following Arahmaiani) their ‘belief in religions and rituals’; yet, they no longer reflect upon them as something tangible, or something that can be *made flesh*. This is the stage of

denke etwa an ‚Ihr persönlicher I-Mac‘). Diese neuen, auf der Verbraucherwahl beruhenden Identitäten erzeugen gerne die Illusion, dass wir wirklich und wahrhaftig individuell werden können; wirklich authentisch.

Viele neuere Arbeiten von Arahmaiani zeigen aber, dass man sich der inhärenten Widersprüchlichkeiten zwischen der Wahrnehmung aller Dinge und aller Ereignisse durch kulturell geprägte Gesellschaften und den inneren Schichten verkörperter Erfahrung bewusst sein muss, die einzelne Menschen in ihrem Alltagsleben und -überleben angesammelt haben. Arahmaiani brachte dies im Künstlerstatement zu ihren Performances von *His-story [On My Body]* (2000-2001) folgendermaßen auf den Punkt: „Die Gesellschaft ist entmenschlicht worden.“ Dieser Ausspruch erinnert an den französischen Philosophen Jean Baudrillard, der in seinem Buch *In the Shadow of the Silent Majorities* (1978) darüber schrieb, dass die ‚Massen nicht mehr die Gesellschaft sind‘.

Wenn man es unter diesem Blickwinkel betrachtet, dann absorbieren die Massen Zeichen, Symbole sowie (Arahmaiani zufolge) ihren ‚Glauben an Religionen und Rituale‘; sie sehen diese Dinge aber nicht mehr als etwas Greifbares oder als etwas, das Fleisch werden kann. Auf dieser Stufe symbolischer Kultur befinden wir uns derzeit als ‚die Massen, die nicht mehr die Gesellschaft sind‘, und auf dieser Stufe beschäftigt sich Arahmaiani insbesondere mit dem ständigen Missbrauch von Macht und der Arroganz der Elitekulturen, die die Macht in der Hand haben; dazu gehört auch die Art und Weise, in der sie immer noch Einteilungen in unterschiedliche Kulturen und Identitäten vornehmen.

Selbst für global agierende Konzerne ist es nicht ganz einfach, ihre Marken so zu vermitteln, dass sich jede/r Einzelne davon angesprochen fühlt. Es ist auch nicht einfach, Kontrolle über alles und jeden auszuüben und mit allem und jedem Profit zu machen. In diesem Bereich ist die globale Wirtschaft immer noch eng mit lokaler Politik verknüpft. In ihrem Künstlerstatement zu *His-story [On My Body]* (2000-2001) erklärte Arahmaiani: „Mit ihrem Sauger namens IMF [IWF] (wir nennen ihn gerne ‚International Mother Fucker‘) beuten sie die ‚Schwachen‘ aus, haben sie in ihrer Gewalt und saugen die Leute komplett leer.“ Sie spricht hier aus der Perspektive von jemandem, der/die in Indonesien lebt und arbeitet. Daher ist es wichtig, wieder die symbolische kulturelle Ebene der Machtausübung zu benennen. Selbst wenn die Massen bereit sind, globale Symbole und Rituale zu übernehmen – solange diese ihnen ihre eigene Existenz widerspiegeln und solange unterschiedliche Gesellschaften mittels unterschiedlicher Sprachsysteme kommunizieren – gibt es immer noch kulturelle Unterschiede, die überwunden werden müssen.

2007 begann Arahmaiani unter dem Titel *Make-up or Break-up* mit einer Reihe von Performances, für die sie zuvor Recherchen durchführte. Diese Werke wurden in Zusammenarbeit mit örtlichen Künstler/innen und

symbolic culture that we find ourselves in as ‘the masses that are no longer the social’. In this stage, Arahmaiani seems particularly concerned about the constant abuse of power that takes place, as well as the arrogance of the elite cultures that control power; including the way they continue to classify different cultures and identities.

Even within corporate cultures, the challenge remains in the way these corporate brands can be communicated to every-single-one, and to gain their control and profit from every-body and every-thing. This is the realm where global economics continue to be intrinsically connected to local politics. As Arahmaiani indicates in her artist statement with *His-story [On My Body]* (2000-2001): “Through their sucking device called IMF (we love to call it ‘International Mother Fucker’) they exploit and control the ‘weak’ and suck the people dry.” Here she is speaking from the perspective of someone living and working in Indonesia. Thus, the cultural symbolic level of control becomes important to identify again. Even when the masses are ready to absorb global signs and rituals – so long as they mirror their own existence to them, and so long as different societies make use of different language-systems to communicate – there will still be cultural differences to overcome.

Starting in 2007 Arahmaiani embarked on a series of research-based performance works, titled *Make-up or Break-up*. Produced in collaboration with local artists and students, these works operate both at the level of campaigning and of instructing new ideas about contemporary culture. At the same time, they address questions about cultural traditions, cultural histories, heritage sites, and cultural belief systems. In a way, these works bring together the three leitmotifs of *Documenta 12* in 2007; that is, “Is modernity our antiquity?”, “What is bare life?”, and “What is to be done?” Even though these performances were not part of the exhibition at Kassel, they clearly touch upon issues surrounding ‘identity and culture’, the ‘exposure and vulnerability of being’, and on the role of ‘education’. These issues can clearly be seen in *Make-up or Break-up II* that was done at Borobudur, the 9th-century Mahayana Buddhist monument near Magelang, which is listed as a UNESCO World Heritage Site and has become one of the major tourist destinations in Indonesia.

For the performance, Arahmaiani uses a series of banners and flags that she made out of colourful velvet silk cloth. They feature the brand names of major international corporations in traditional Malay-Arabic script, known as Jawi, as well as banners containing the words ‘truth’, ‘freedom’, ‘capital’, and ‘happiness’ in different languages. Held up against the background of the famous site of Borobudur, these banners and flags become suspended somewhere between ancient cultural symbolism and contemporary artistic activism. At the same time they present an important ‘homecoming’ of a procession that moved the banners and flags that contain corporate brand names, written in Jawi, from

Studierenden produziert; sie werben für neues Denken über die zeitgenössische Kultur und vermitteln dem Publikum dieses Denken. Gleichzeitig thematisieren sie kulturelle Traditionen, Kulturgeschichte, Kulturerbestätten und kulturelle Glaubenssysteme. In gewisser Hinsicht verbinden diese Werke die drei Leitmotive der *Dokumenta 12* im Jahr 2007, also „Ist die Moderne unsere Antike?“, „Was ist das bloße Leben?“ und „Was tun?“ Zwar waren diese Performances nicht Teil der Ausstellung in Kassel, aber sie berühren eindeutig Fragen von ‚Identität und Kultur‘, ‚Verletzlichkeit und Ausgesetztheit menschlichen Lebens‘ und die Rolle von ‚Bildung‘. Diese Themen traten in *Make-up or Break-up II* deutlich zu Tage. Die Aufführung fand in Borobudur statt, einer in der Nähe vom Magelang gelegenen Stätte des Mahayana-Buddhismus aus dem 9. Jahrhundert. Borobudur ist eine UNESCO-Weltkulturerbestätte und inzwischen eine der Haupttouristenattraktionen in Indonesien.

Für die Performance verwendet Arahmaiani eine Reihe von Bannern und Flaggen, die sie aus buntem Seidensamtstoff herstellt. Auf ihnen stehen in der traditionellen malaiisch-arabischen Schrift Jawi die Markennamen großer internationaler Konzerne. Manche Banner tragen in unterschiedlichen Sprachen die Aufschriften ‚Wahrheit‘, ‚Freiheit‘, ‚Kapital‘ und ‚Glück‘. Wenn diese Banner und Flaggen vor dem Hintergrund der berühmten Stätte Borobudur hochgehalten werden, schweben sie irgendwo zwischen dem uralten kulturellen Symbolismus und heutigem künstlerischem Aktivismus. Gleichzeitig bedeutet ihre Präsentation an diesem Ort die wichtige ‚Heimkehr‘ einer Prozession, in der die Banner und Flaggen mit den auf Jawi geschriebenen Markennamen von einer Kulturstätte zur anderen getragen wurden, vom australischen Sydney bis zur Stadt Shenzhen in der Volksrepublik China, gleich hinter der Grenze zu Hongkong.

Die Banner kamen erstmals 2007 in Sydney zum Einsatz und dienen als Anstoß für eine sorgsam geplante Reihe öffentlicher Dialoge über kulturellen Symbolismus, wobei bedeutende Kulturstätten jeweils die Kulisse bilden. Die Dialoge werden dadurch in Gang gesetzt, dass die Banner in urbane Räume gebracht werden, die für die kulturell geprägte Gesellschaft der jeweiligen Stadt großen Symbolwert haben und zugleich von Menschen genutzt werden, die sich räumlich und zeitlich im Rahmen ihrer täglichen Aktivitäten durch sie hindurchbewegen. Dadurch, dass Arahmaiani diese Räume mit den bunten Bannern und Flaggen in Beschlag nimmt, möchte sie die öffentliche Aufmerksamkeit auf gängige, ausgeprägte Vorstellungen über Kulturen lenken, die von den Passanten als ‚anders‘ empfunden werden. Die öffentliche Aufmerksamkeit wird unwillkürlich dadurch angezogen, dass die Vorbeigehenden sich Gedanken über Sprachsysteme machen, die sie nicht lesen können. Manchmal konstruieren sie daraufhin den Sinn des Geschriebenen aufgrund ihrer Erfahrungen mit der symbolischen Darstellung dieses Sprachsystems, vor allem in den Medien.

cultural sites in Sydney, Australia to the City of Shenzhen in the People’s Republic of China, just across the border from Hong Kong S.A.R.

Starting in August 2007 in Sydney, these banners have been used to produce a carefully planned series of public dialogues on cultural symbolism and set against the backdrop of important cultural sites. The dialogues they produce are constructed by moving the banners into urban spaces that hold significant symbolic values to the cultural society of that city, and at the same time were being used by people who move through these sites in the time and space of their daily life activities. By occupying these spaces with these colourful banners and flags, Arahmaiani seeks to draw public attention to the level of common perceptions of cultures that are considered to be ‘other’ to those people who are passing by them. Public attention becomes drawn by intrinsic thoughts about language systems that they cannot read, but may lead them to construct these senses on the basis of their experiences with the symbolic representation of this language-system, particularly in media.

In the case of the use of Arabic script on these banners that are placed in a public space, this may lead them to assumptions that this relates to protest surrounding the recent events that have sparked media attention to the Muslim world; including images of war, violence, terrorism, and fear. Yet, at the same time their senses may be confused by the beautiful colours of these banners and flags, as well as their use of velvet silk fabrics, and their attractive designs. In such instances, the work demands a dialogue that is established through curiosity and the ambiguity of the spectacle; thus showing the important level of questioning that public performance can achieve through its deliberate occupancy of social space, social time, and social motion.

The planned disrupting of public place, regular time, and common sense brings performance into contact with the notion of public conduct, which leads to a disturbing of public peace, or disruption of a public meeting or sleeping community through its planned staging of actions. Yet, these disruptions and disturbances constitute exactly the social function of art, which artists should be pursuing, especially now, if they want their work to have a critical function in the development of contemporary culture.

### More than ‘An’ Artist

In my experiences of researching contemporary art in Asia, I noticed how many artists have sought to incorporate references to the German artist Joseph Beuys, who passed away on 23 January 1986, but whose legacy and work continue to occupy an important role in contemporary art across the globe. In particular, references are being made to Beuys’ concept of ‘social

Da in diesem Fall arabische Schrift auf den im öffentlichen Raum präsentierten Bannern verwendet wird, liegt für Betrachter beispielsweise die Vermutung nahe, es gehe um Protest im Zusammenhang mit Ereignissen, die kürzlich das Augenmerk der Medien auf die muslimische Welt gelenkt haben; dazu gehören Bilder von Krieg, Gewalt, Terrorismus und Angst. Zugleich werden die Sinne der Betrachter aber auch durch die herrlichen Farben der Banner und Flaggen verwirrt, durch den Seidensamt, aus dem sie gemacht sind und ihre ansprechenden Muster. In solchen Fällen verlangt das Werk nach einem Dialog, der durch Neugier und die Mehrdeutigkeit des Anblicks entsteht; daran zeigt sich, welches Maß an Hinterfragung öffentliche Performances auslösen können, wenn sie vorsätzlich Raum, Zeit und Bewegung innerhalb einer Gesellschaft ‚besetzen‘.

Durch das vorsätzlich herbeigeführte Durcheinander im öffentlichen Raum, in normalen Zeitabläufen und Alltagsdenken kollidiert die Performance mit Vorstellungen darüber, wie man sich in der Öffentlichkeit zu verhalten hat. Es kommt zu einer Störung von Ruhe und Ordnung, die planvoll inszenierten Aktionen unterbrechen manchmal eine öffentliche Versammlung oder reißen die Anwohner aus dem Schlaf. Gerade diese Störungen und Unterbrechungen machen allerdings die gesellschaftliche Funktion von Kunst aus. Davon sollten Künstler/innen sich leiten lassen, und zwar besonders *jetzt*, wenn sie wollen, dass ihre Arbeit bei der Herausbildung zeitgenössischer Kultur eine entscheidende Funktion erfüllt.

## Mehr als ‚nur‘ Künstlerin

Bei meiner Forschung über zeitgenössische Kunst in Asien ist mir aufgefallen, dass viele Künstler/innen Wert darauf legen, Anspielungen auf den deutschen Künstler Joseph Beuys in ihre Arbeiten einbeziehen. Er ist zwar schon am 23. Januar 1983 gestorben, aber sein Vermächtnis und sein Werk spielen nach wie vor in der zeitgenössischen Kunst überall auf der Welt eine wichtige Rolle. Anspielungen beziehen sich vor allem auf Beuys' Konzept der ‚Sozialen Plastiken‘, was auch aus dem Untertitel von Arahmaianis Performance-Reihe *Make-up or Break-up* deutlich wird: *‚After Joseph Beuys Social Sculpture‘*. Die Äußerung von Joseph Beuys zur ‚Sozialen Plastik‘ findet sich in seinem Aufsatz *‚I am Searching for Field Character‘*, wo er schreibt: *„Nur unter der Bedingung einer radikalen Begriffserweiterung können die Kunst und verwandte Tätigkeiten den Beweis erbringen, dass Kunst jetzt die einzige evolutionäre, revolutionäre Kraft ist. Nur Kunst vermag die repressiven Auswirkungen eines vergreisten Gesellschaftssystems zu beseitigen, das am Rande des Todes entlang wankt: beseitigen, um EINEN SOZIALEN ORGANISMUS ALS KUNSTWERK zu schaffen.“*

Es ist für Künstler/innen unbestreitbar wichtig, sozusagen

*sculptures‘*, as can also be seen in the subtitle of Arahmaiani's performance series *Make-up or Break-up, After Joseph Beuys' Social Sculpture*. The statement by Joseph Beuys on 'social sculpture', which was published in 1973 in his essay "I am Searching for Field Character", reads: "only on conditioning of a radical widening of definition will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary-revolutionary power. Only art is capable of dismantling the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline: to dismantle in order to build A SOCIAL ORGANISM AS A WORK OF ART."

It is certainly important for artists to construct references to the lineage of their work in relation to individual artists and historical art movements that have been influential to their current practices; an assignment that connects them to the development of art history. At the same time, it should also be the task of present-day art historians, art critics, and curators to continue to produce new discourses of contemporary art. These include discourses that are capable of drawing attention to the important developments in contemporary Asian art in relation to developments internationally, and to the significant contribution that Asian artists make to the overall growth of global contemporary culture.

In my view, these critical discourses should focus on the intrinsic social concerns that constitute the development of contemporary art across Asia, and which often seem to work from the notion that art is not what is important. Instead, what many artists and art critics across Asia see as important is the development and constant testing of a contemporary culture, through the development of new experimental art movements that are manifested through cohered approaches and through upholding a critical mindset, where the drive to produce art is replaced by a desire to generate a new social consciousness.

By pursuing an artistic practice that is capable of transcending the production of *art* towards processes of producing a new social consciousness, artists such as Arahmaiani should be internationally accepted for the way their work is generated through a carefully performed set of processes (or rather courses of action) that take part in building up a new responsiveness to global contemporary culture. However, in order to do so, past values need to be reassessed, historical traditions need to be renewed, and ancient objects need to be reconstituted into new forms and new shapes.

As I have drawn out in an essay for *C-Arts*, Vol. 4 (July-August 2008) these topics also relate the recent work of Arahmaiani to the recent work of the Chinese artist Ai Weiwei; in that they both work towards a breaking down of social conventions and society's reliance on cultural symbolism in order to enable new cultural productions and discourses to emerge that are capable of generating a new social consciousness.

eine Abstammungslinie herzustellen, also Bezüge zwischen ihrem Werk und einzelnen Künstlern sowie historischen Kunstbewegungen, die ihre gegenwärtige Arbeit beeinflussen; dadurch stellen sie eine Verbindung zwischen sich selbst und der Kunstgeschichte her. Gleichzeitig sollten es sich aber heutige Kunsthistoriker, Kunstkritiker und Kuratoren zur Aufgabe machen, neue Diskurse über zeitgenössische Kunst zu generieren. Dazu gehören Diskurse, die das Augenmerk sowohl auf die wichtigen Entwicklungen in der zeitgenössischen asiatischen Kunst und deren Bezug zu internationalen Entwicklungen lenken, als auch auf den bedeutenden Beitrag asiatischer Künstler/innen zur Ausbreitung einer globalen zeitgenössischen Kultur insgesamt.

Meiner Ansicht nach sollten sich diese kritischen Diskurse vor allem auf die grundlegenden gesellschaftlichen Belange konzentrieren, die überall in Asien den Anstoß zur Entwicklung zeitgenössischer Kunst geben, wobei dort offenbar häufig die Vorstellung herrscht, dass Kunst an sich nicht wichtig ist. Wichtig sind vielmehr für viele Künstler/innen und Kunstkritiker in Asien die Herausbildung und das ständige Erproben einer zeitgenössischen Kultur durch die Entwicklung neuer experimenteller Kunstbewegungen, die durch ganzheitliche Ansätze und kritisches Denken gekennzeichnet sind; der Antrieb, Kunst zu schaffen, wird von dem Wunsch abgelöst, ein neues gesellschaftliches Bewusstsein zu schaffen.

Künstler/innen wie Arahmaiani gehen in ihrem Schaffen über die Herstellung von *Kunst* hinaus und geben Anstöße für ein neues gesellschaftliches Bewusstsein. Daher gebührt ihnen internationale Anerkennung für ihre Werke, die durch die sorgsam durchdachte Performanz einer Reihe von Abläufen (beziehungsweise Handlungen) entstehen und so zur Herausbildung eines neuen Verantwortungsgefühls für die zeitgenössische globale Kultur beitragen. Hierfür müssen aber alte Werte überdacht, geschichtlich gewachsene Traditionen neu belebt und alte Objekte in neuer Gestalt und neuen Formen wiedererschaffen werden.

Wie ich in einem Beitrag für die Zeitschrift *C-Arts* (Ausgabe 4, Juli-August 2008) ausgeführt habe, verknüpfen diese Themen außerdem die jüngsten Arbeiten von Arahmaiani mit neueren Werken des chinesischen Künstlers Ai Weiwei: Beide möchten gesellschaftliche Konventionen aufbrechen und das Vertrauen der Gesellschaft in kulturellen Symbolismus erschüttern, damit sich neues Kulturschaffen und neue Diskurse herausbilden, die zu einem neuen gesellschaftlichen Bewusstsein führen können.

Im speziellen Kontext Indonesiens muss die Entwicklung zeitgenössischer Kunst und Kultur außerdem im Zusammenhang mit der besonderen Prägung des Kulturschaffens durch das Land, seine Bewohner und Geschichte gesehen werden. Dadurch entsteht eine besondere Beziehung zu den Künsten und Kulturen des indonesischen Archipels und eine bestimmte

However, in the specific context of Indonesia, the development of contemporary art and culture must further be related to the specific conditioning of cultural production by the land, its people, and by its history. This produces a specific relation to the arts and cultures of the Indonesian archipelago, as well as to the defining of mankind in modern and contemporary Indonesian art and cultural histories, and the way it becomes conditioned by a clear distinction between the terms *manusia* and *orang*. Hence, from examining the works by contemporary Indonesian artists such as Arahmainani, I have chose to use the term 'This Art of Mankind', which produces a mindful reference to the English translation of Pramoedya Ananta Toer's first book of the *Buru-Quartet*, *This Earth of Mankind* (*Bumi Manusia*), written in 1975.

**Dr. Thomas J. Berghuis** was lecturer for Asian Art at the Department of Art History & Film Studies at the University of Sydney and Visiting Fellow at the College of Fine Arts, Sydney. Today, he is the director of a private museum for Modern Art in Jakarta. His book *Performance Art in China* was published by Timezone 8, Hongkong, in 2006.



„Human Love“, Performance-Video, 2003

Definition von Menschsein in der modernen Kunst- und Kulturgeschichte Indonesiens, geprägt durch die deutliche Unterscheidung zwischen den Wörtern *manusia* und *orang*. Angeregt durch meine Forschung über das Werk zeitgenössischer indonesischer Künstler/innen wie Arahmaiani kam ich daher auf die Bezeichnung ‚Diese Menschheitskunst‘ (‚This Art of Mankind‘), in Anlehnung an den Titel der englischen Übersetzung von Pramoedya Ananta Toers erstem Band seiner Buru-Tetralogie, *This Earth of Mankind* (*Bumi Manusia*, deutsch: *Garten der Menschheit*), den er 1975 geschrieben hat.

**Dr. Thomas J. Berghuis** war Lehrbeauftragter für Asiatische Kunst am Department of Art History & Film Studies der Universität Sydney und Visiting Fellow am College of Fine Arts, Sydney. Gegenwärtig ist er Direktor eines Privatmuseums für Moderne Kunst in Jakarta. Sein Buch *Performance Art in China* erschien 2006 bei Timezone 8, Hongkong.

## References

Baudrillard, Jean, *In the Shadow of the Silent Majorities*. Translated from French by Paul Foss, John Johnston, Paul Patton and Andrew Berardini (Los Angeles, CA: Semiotext(e), 2007)

Bueys, Joseph, "I am Searching for Field Character" in Harrison, Charles and Wood, Paul, Eds., *Art in Theory, 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas* (Malden, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1992), pp. 902-904

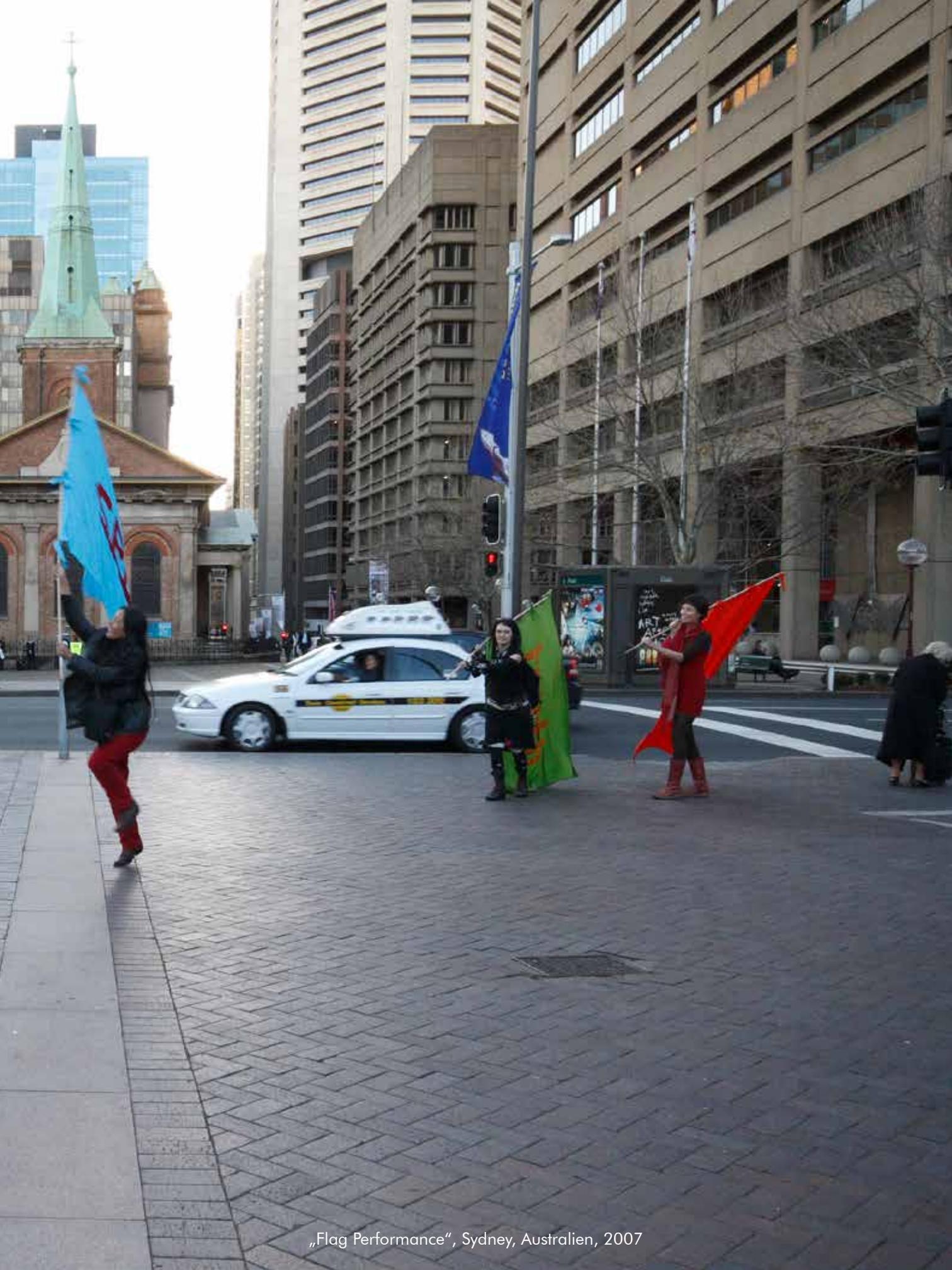
Berghuis, Thomas J., "Ai Weiwei – China's Social Consciousness" in *C-Arts*, Vol. 04 (July-August, 2008)

Toer, Pramoedya Ananta, *This Earth of Mankind*. Translated by Max Lane (Camberwell, Victoria: Penguin Books Australia, 1982)



„Flag Performance“, Nagano, Japan, 2007





„Flag Performance“, Sydney, Australien, 2007



Arahmaiani im Gespräch mit einer tibetischen Nomadin, 2014

## Arahmaiani im Dialog mit der geistes- und sozialwissenschaftlichen Frankfurter Forschung

Gunnar Stange

Indonesien ist im Oktober 2015 Gastland der Frankfurter Buchmesse und steht in all seiner Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit im Zentrum des öffentlichen Interesses der Stadt Frankfurt. Dies eröffnet auch der geistes- und sozialwissenschaftlichen Frankfurter Forschung die seltene Gelegenheit, vor Ort mit indonesischen Kunst- und Kulturschaffenden in einen produktiven Austausch zu treten, sowohl hinsichtlich gesellschaftspolitischer Spezifika Indonesiens als auch Fragestellungen, die von globalem Interesse sind.

Erfahrungsgemäß sind der Vermittlung wissenschaftlicher Fragestellungen und Wissensbestände durch die klassischen Kommunikationsformen der Wissenschaft wie Publikationen, öffentliche Vorträge und Diskussionen Grenzen gesetzt. Mit ihrer Ausstellung „Violence No More“ bietet die indonesische Künstlerin Arahmaiani in Form einer Retrospektive ihres beeindruckend breiten Schaffens der vergangenen 20 Jahre einen ästhetischen und kritischen Zugang zu drängenden zeitgenössischen sozialen, religiösen, ökologischen und politischen Fragestellungen, mit denen sich auch die Frankfurter Forschung intensiv auseinandersetzt. Arahmaiani verortet sich selbst an der Schnittstelle zwischen zeitgenössischer Kunst, Sozial- und Umweltaktivismus sowie Geisteswissenschaft, was sie sowohl zu einer produktiven Gesprächspartnerin für die Frankfurter Forschung als auch zu einer Multiplikatorin wichtiger (Forschungs-)Fragen macht, die weit in die Öffentlichkeit hinein zu wirken vermag.

Arahmaiani ist eine der bekanntesten zeitgenössischen indonesischen Künstlerinnen. Ihre Werke, Performances und Installationen wurden bisher auf sieben Biennalen und in insgesamt 29 Ländern gezeigt. Sie unterrichtete an verschiedenen Universitäten, unter anderem in Australien, China, Indonesien, Deutschland, den USA und den Niederlanden. Als engagierte Künstlerin hat sich Arahmaiani in den vergangenen Jahrzehnten ihres Schaffens vor allem mit der Frage nach der Entstehung asymmetrischer Machtbeziehungen und den konkreten sozialen und psychologischen Konsequenzen damit einhergehender Marginalisierungen beschäftigt. In ihren Arbeiten thematisiert sie sowohl die global zunehmende Reduzierung der Menschen auf ihre Konsumentenrolle als auch die Diskriminierung von Menschen aufgrund ihres Geschlechts, ihrer Religion und ihrer Herkunft. Obwohl die in ihrem Schaffen thematisierten Phänomene immer auch globaler Natur sind, nimmt sie in der Mehrzahl ihrer Arbeiten die gesellschaftspolitische und kulturelle

## Arahmaiani in Dialogue with Research in the Humanities and Social Sciences in Frankfurt

Gunnar Stange

Indonesia is Guest of Honor at the Frankfurt Book Fair in October 2015. With all its multifacetedness and contradictions, it is at the center of public attention in the city of Frankfurt. This includes the rare opportunity for those involved in humanities and social sciences research in Frankfurt to engage in a productive on-site dialogue, both with artists and with people involved in the Indonesian cultural sector at large, on sociopolitical specifics of Indonesia as well as on issues that are of global relevance.

Experience has shown that the efficacy of classical ways of communication such as publications, public lectures, and discussion panels has limits when it comes to conveying scholarly questions and academic bodies of knowledge to the public. With her exhibition “Violence No More,” which is a retrospective of the impressively broad range of her artistic work of the past two decades, the Indonesian artist Arahmaiani presents an aesthetical and critical approach to urgent contemporary social, religious, ecological, and political issues that are at the focus of the Frankfurt-based research as well. Arahmaiani positions herself at the intersection of contemporary art, social and environmental activism, and the humanities. This makes her not only an inspiring partner in dialogues with the Frankfurt-based research, but also a ‘multiplier’ of important (research) questions who is able to reach out to large parts of the public.

Arahmaiani is one of the best known contemporary Indonesian women artists. Her works, performances, and installations have so far been exhibited at seven biennials and in a total of 29 countries. She has taught at various universities in Australia, China, Indonesia, Germany, the U.S., and the Netherlands, among others. Arahmaiani is a politically committed artist, and during the past decades her work has focused on the emergence of asymmetrical power relations, as well as on the specific social and psychological impacts of the resulting marginalizations. In her works she addresses the reduction of human beings to consumers, which is on the rise all over the globe, as well as the discrimination of people due to their gender, religion, or ethnic origins. While the phenomena addressed in her art are always of a global nature, the majority of her works have an additional specific emphasis on the sociopolitical and cultural realities of Indonesia. She views these as being threatened by an increasing politicization and essentialization of Islam, whose protagonists supplant the country’s diverse ethnic, linguistic, and religious

Wirklichkeit Indonesiens in den Blick, die sie von einer zunehmenden Politisierung und Essentialisierung des Islam bedroht sieht, dessen Protagonisten das ethnisch, linguistisch und religiös diverse Erbe des Landes zugunsten einer rein islamischen Lesart der indonesischen Vergangenheit zunehmend verdrängen.

Der Titel der Ausstellung „Violence No More“ ist neben der indonesischen Situation auch durch die nunmehr fünfjährige Arbeit der Künstlerin mit buddhistischen Mönchen in der tibetischen Region Yushu inspiriert, während derer es ihr gelungen ist, gemeinsam mit den Mönchen und Menschen aus der Region 200.000 Bäume zu pflanzen, die einen wichtigen Beitrag dazu leisten, die Bodenerosion in einer Region zu vermindern, in der die sieben größten Flüsse Asiens entspringen, die zwei Milliarden Menschen mit Wasser versorgen. Ihre Erfahrungen mit dem gewaltlosen Widerstand der Tibeter gegen die chinesische Besetzung Tibets hat Arahmaiani dazu inspiriert, sich auf die Spurensuche der buddhistischen Vergangenheit Indonesiens zu begeben, die sie als normative Ressource begreift, um die gegenwärtigen Verfolgung religiöser Minderheiten in Indonesien, die allzu oft in blanke und vor allem straffreie Gewalt umschlägt, zu überwinden. Gewalt versteht sie jedoch nicht nur als physisches, sondern auch als strukturelles Phänomen in Form sozialer Disparitäten, das in Indonesien wie auch global nur durch einen neuen normativen Konsens überwunden werden kann, der den Menschen nicht als verwertbare Ressource, sondern als Selbstzweck begreift.

Vor diesem Hintergrund ist Arahmaiani eine willkommene Gesprächs- und Reflexionspartnerin für den Sonderforschungsbereich (SFB) (1095): „Schwächediskurse und Ressourcenregime“ und den Exzellenzcluster „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ an der Goethe-Universität. Der SFB 1095 stellt sich seit Beginn des Jahres 2015 vor dem Hintergrund eines drastisch im Wandel begriffenen globalen Umgangs mit Ressourcen die Frage nach dem Zusammenhang zwischen Ressourcennutzung und der Handlungsfähigkeit von Akteuren. Der SFB geht dabei von der These aus, dass die Rede von Schwäche in Schwächediskursen indizierende und mobilisierende Funktionen für Probleme im Umgang mit Ressourcen, seien sie nun materiell oder immateriell, haben können und dadurch das Handeln der Akteure erheblich beeinflussen. Eine Kommunikation über Schwäche kann also darüber informieren, dass Ressourcen fehlen oder zukünftig erforderlich werden, um das Erreichen von Zielen zu gewährleisten. Der Begriff des Ressourcenregimes beschreibt in diesem Zusammenhang machtförmige Anteile historischer und zeitgenössischer Formationen. Der Frankfurter Forschungsverbund nimmt dementsprechend immer auch die Normen und Praktiken in den Blick, die den in der Regel strittigen Ressourcenzugriff organisieren. In den Fokus der verschiedenen Teilprojekte des SFB rücken somit historische und gegenwärtige Konstellationen, in

heritage with a purely Islamic interpretation of the Indonesian past.

The title of the exhibition, „Violence No More,“ is not only inspired by the situation in Indonesia but also by the artist’s collaborative work with Buddhist Monks in the Tibetan region of Yushu. In that project, which has by now been proceeding for five years, she has succeeded in planting 200,000 trees jointly with the monks and people from Yushu. The trees make an important contribution to reducing soil erosion in a region where the seven largest rivers of Asia have their sources. These rivers, in turn, provide two billion people with water. Inspired and impressed by the non-violent resistance of the Tibetans to the Chinese occupation of Tibet, Arahmaiani decided to go in search of Indonesia’s Buddhist past. She views that past as a normative resource for putting an end to the current persecution of religious minorities in Indonesia, which all too often flashes into sheer and – most importantly – unpunished violence. However, she defines violence not only as a physical but also as a structural phenomenon that manifests itself in social disparities. Both in Indonesia and on the global level, this problem can only be resolved by means of a new normative consensus that does not view the human being as an exploitable resource but as an entity that has a purpose in itself.

Against this backdrop, Arahmaiani is a welcome partner for dialogue and reflection in the context of the Collaborative Research Center (*Sonderforschungsbereich, SFB*) 1095, „Discourses of Weakness and Resource Regimes,“ at the Goethe University. In early 2015, in the face of drastic changes in the global management of resources, the SFB began to look at the connection between the use of resources and the capacity to act of those involved. In this context, the SFB proceeds from the thesis that reference to „weakness“ in discourses of weakness can make people aware of problems in dealing with (either material or immaterial) resources, and mobilize them for action. That is, the notion, or awareness, of weakness has considerable influence on the actions of those involved in handling resources. By communicating about weakness, people thus get informed that resources are either lacking in the present or will be needed in the future to achieve specific goals. In this context, the term „resource regimes“ refers to power relations in historical and contemporary formations. This is why the Frankfurt-based research center always looks at the norms and practices that organize access to resources, over which there is usually controversy. Hence, the focus of the various subprojects of the SFB is on historical and contemporary constellations in which the use of resources becomes a problem for the actors involved; this is of key importance for a deeper understanding of processes of social transformation.

This research is complemented by the cluster of excellence „Formation of Normative Orders,“ which is composed of humanities scholars and social scientists



„Flag Performance“, Vulkan Merapi, Zentraljava, Indonesien, 2007



Performance „Lapen Wedding“, Yogyakarta, Indonesien, 2004

denen der Ressourcengebrauch zum Handlungsproblem wird, was für ein weitergehendes Verständnis von gesellschaftlichen Transformationsvorgängen von herausragender Bedeutung ist.

Komplementär dazu beschäftigen sich Geistes- und Sozialwissenschaftler unterschiedlicher Disziplinen seit 2008 im Exzellenzcluster „Die Herausbildung normativer Ordnungen“ mit der normativen Dimension der sozialen Auseinandersetzungen, von denen die tiefgreifenden und rapiden gesellschaftlichen Veränderungen unserer Zeit begleitet sind. Sei es die Frage nach gerechter Ordnung der Gesellschaft in Zeiten der „Globalisierung“ und neuer technologischer Möglichkeiten oder nach einer gerechten „Weltordnung“ angesichts knapper Ressourcen, des Klimawandels oder kriegerischer Konflikte. Hier stellen sich Herausforderungen neuer Art, die mit herkömmlichen Ordnungsvorstellungen nicht beantwortet werden können. In einer Welt unterschiedlicher kultureller Selbstverständnisse und Traditionen entstehen transnationale Normen und Institutionen, die nach ihrer Geltung befragt werden - und werden müssen. Die Wissenschaftler des Exzellenzclusters analysieren diese Prozesse unter dem Gesichtspunkt der „Herausbildung normativer Ordnungen“. Normative Ordnungen werden dabei als „Rechtfertigungsordnungen“ verstanden, die historisch gegründet sind und auf „Rechtfertigungsnarrativen“ beruhen. Sie zeichnen bestimmte Legitimationen aus, wobei Normen und Werte verschiedenster Art ineinander greifen bzw. Spannungen erzeugen. Solche Ordnungen legitimieren sich aus bestimmten Normen und bringen ihrerseits Normen hervor, doch stets in einem dynamischen Sinne.

Die Zusammenarbeit beider Forschungsinstitutionen mit Arahmaiani verspricht gerade deshalb sehr fruchtbar und anregend zu sein, weil die Künstlerin in ihren engagierten Ansätzen über die Ebene der normativen Kritik beziehungsweise der Formulierung alternativer handlungsleitender Normen hinausgeht, indem sie in verschiedenen ethnisch und religiös divers zusammengesetzten Gemeindeprojekten innerhalb und außerhalb Indonesiens, die auf kollektive und nachhaltige Ressourcennutzung setzen, alternative „Ressourcenregime“ erprobt. In diesem Zusammenhang ist für Arahmaiani der künstlerische Schaffensprozess selbst eine machtvolle Ressource im Kampf um eine sozial gerechte und nachhaltige globale Ordnung. Sie ist „... convinced that art has the power to transform perceived differences and real problems. Art can be a bridge towards the healing of our global community and our planet.“

of various disciplines. Since 2008, they have studied the normative dimension of the social conflicts that go along with the far-reaching and rapid social changes of our time. This includes the issue of a just social order in times of “globalization” and new technological possibilities, as well as the issue of a just “world order” in the face of scarce resources, climate change, and armed conflicts. These phenomena pose challenges of a new type which cannot be met with traditional concepts of order. In a world of diverse cultural self-conceptions and traditions, transnational norms and institutions are emerging whose validity is being – and must be – placed in question. The scholars of the cluster of excellence analyze these processes from the perspective of the “formation of normative orders.” In this context, normative orders are defined as historically grounded “orders of justification.” The latter are based on “narratives of justification,” and grant privilege to specific legitimizations. In that process, norms and values of very different kinds become interconnected, or create tensions. Deriving their legitimization from specific norms, such orders, in turn, bring forth norms as well, though always in a dynamic sense.

Against that backdrop, the cooperative work of the two research institutions and Arahmaiani holds the promise of being very fruitful and inspiring, as the artist goes beyond the level of normative criticism, or the formulation of alternative action-guiding norms, in her work. She achieves this by experimenting with alternative “resource regimes” in various community projects both inside and outside Indonesia. These projects are of diverse ethnic and religious composition, and put an emphasis on the collective and sustainable use of resources. In this context, Arahmaiani views the process of creating art itself as a powerful resource in the struggle for a socially just and sustainable global order. She is “convinced that art has the power to transform perceived differences and real problems. Art can be a bridge towards the healing of our global community and our planet.“





Performance „Soho Baby“, Singapur, 2004



Performance „Produk Getoli“, Yogyakarta, Indonesia, 2008



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015

*„Ich denke, meine Herangehensweise an Kunst ist ziemlich klar: In sämtlichen Zusammenhängen möchte ich Probleme auf den Tisch bringen, zum Diskutieren und Nachdenken anregen, mich in Debatten und gesellschaftliche Prozesse einmischen.“*

Arahmaiani

*"I think my approach to art is quite clear: whatever the context, I want to bring problems to the table, to provoke discussion and thought, to interfere with debate, and to participate in social processes."*

Arahmaiani



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015



Området är  
TV-övervakat

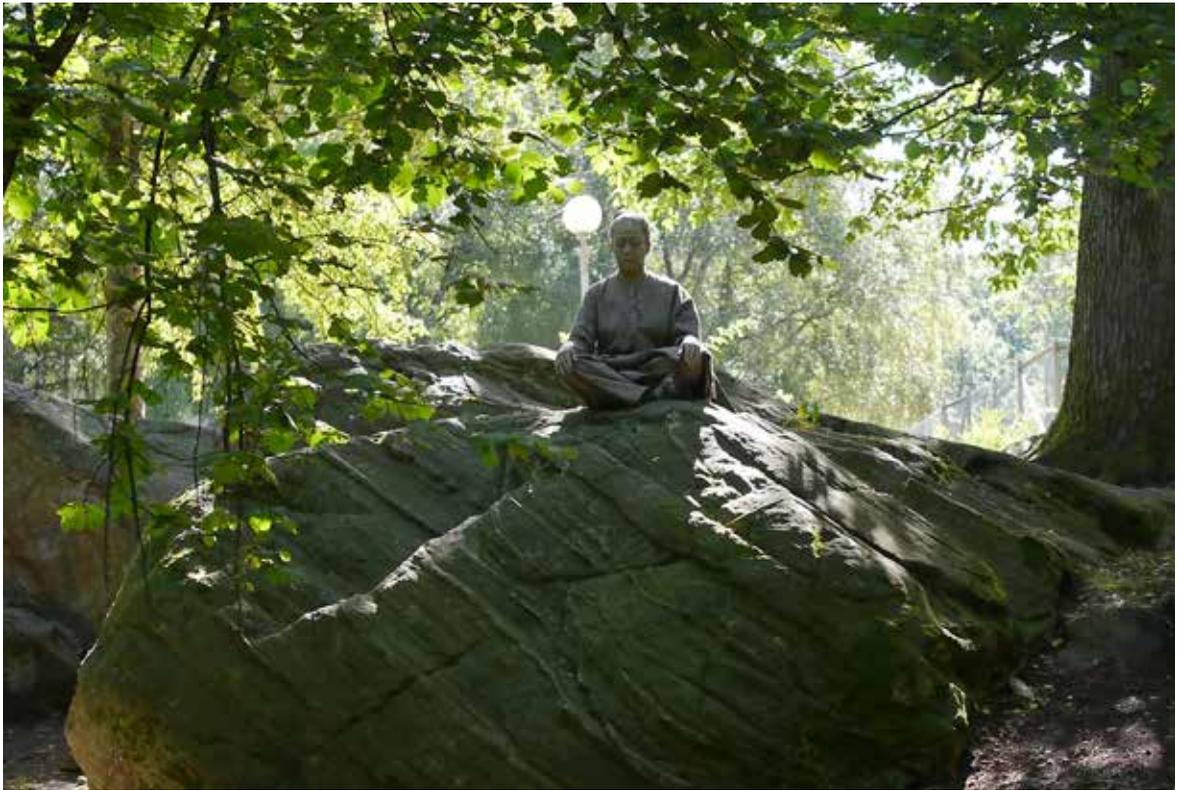
tebo  
L HERI

PANTAMERA

Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015



Performance „Shadow of the Past“, Göteborg, Schweden, 2015

## Aus der Erfahrung lernen

Arahmaiani

Im Jahr 1993 war ich mit einer äußerst heiklen Situation konfrontiert. Eine Gruppe selbst erklärter frommer Muslime hatte zwei meiner Werke – eine Installation und ein Gemälde – „sichergestellt“. Sie waren Teil meiner Einzelausstellung in der alternativen Galerie „Studio Oncor“ in Jakarta mit dem Titel „Sex, Religion & Coca Cola“, die kurz vor der Eröffnung durch die Schriftstellerin Toety Heraty stand. Die Gruppe hatte die Installation „Schaufenster“ („Etalase“) und das Bild „Lingga-Yoni“ als nicht ausstellungswürdig befunden und war fest davon überzeugt, ich würde den Islam beschmutzen, da auf einer der Auslagen in der Installation ein Koran auf derselben Ebene wie eine Packung Kondome ausgestellt war. Am Bild störte sie meine Verwendung arabischer Buchstaben neben dem Lingga-Yoni (Phallus und Vagina). Ihre Deutung dieser Werke war derart negativ, dass diese auf der Stelle „sichergestellt“ werden mussten.

Ich war erschrocken, als ich bemerkte, dass meine Werke aus der Galerie verschwunden waren und ich besagte Erklärung von Ray Sahetapi, dem Galeriebesitzer, hörte. Ich bat ihn daraufhin, eine öffentliche Diskussion zu dem Problem anzuberaumen. Das Problem bestand für mich vor allem in der unterschiedlichen Interpretation der beiden Werke. Das musste besprochen und diskutiert werden, um es jedem klarzumachen. Wir einigten uns also auf einen Termin und luden Vertreter verschiedener Gruppen wie Aktivisten, Künstler, Kulturschaffende und Geistliche ein. Die Diskussion war gut besucht und ich bekam die Gelegenheit, meine Idee und das Konzept hinter den beiden Werken zu erklären. Anfangs verlief die Diskussion sehr angenehm. Letztlich endete die Veranstaltung jedoch mit ziemlicher Anspannung. Die Gruppe, welche meine Werke „sichergestellt“ hatte, bestand auf ihrer Interpretation und darauf, dass ich einen Fehler begangen hätte und dafür verurteilt werden müsse.

Bei der Installation „Schaufenster“ ging es mir darum, dass die Globalisierung zur Kommodifizierung verschiedener Lebensaspekte führt. Mit „Lingga-Yoni“ wiederum wollte ich ausdrücken, dass die Kultur Indonesiens durch den Prozess der Synkretisierung verstanden werden muss. Diese Erklärungen zu meiner Idee und meinem Konzept lehnte die Gruppe jedoch rundheraus ab. Am Ende hatten sie mir sogar gedroht, dass mein Blut zu trinken *halal* sei, also nach den islamischen Speisevorschriften legitim. Natürlich konnte ich das nicht akzeptieren. Sie bestanden dennoch darauf, dass ich den Islam beleidigt und eine Bestrafung verdient hätte. Nach dieser Drohung suchte ich Rat bei älteren Künstlern und solchen, die sich mit Religion auskannten, wie der verstorbene Rendra, Putu Wijaya, Emha Ainun Najib und Syubah Asya. Alle

## Learning from Experience

Arahmaiani

In 1993 I was confronted with a very disquieting situation. A group of self-defined pious Muslims had “seized” two of my works – an installation and a painting. These were part of my solo exhibition entitled “Sex, Religion, & Coca Cola” in the alternative gallery “Studio Oncor” in Jakarta. The exhibition was soon to be opened by the novelist Toety Heraty. The group had decided that the installation “Shop Window” (“Etalase”) and the painting “Lingga-Yoni” were not suited for exhibition. They were firmly convinced that I besmirched Islam, because a Qur’an and a pack of condoms were exhibited on the same level in one of the displays in the installation. As far as the painting was concerned, the group felt offended by my use of Arabic script next to the lingga-yoni (phallus and vagina). Their very negative interpretation of these works called for immediate “confiscation.”

When I saw that my works had disappeared from the gallery, and when its owner, Ray Sahetapi, told me why, I was shocked. I asked him to arrange a public discussion of the issue. The problem, as I viewed it, was mainly the different ways of interpreting the two works. This needed to be addressed and discussed, and thus explained to everyone. Hence we agreed on a date and invited representatives of various groups, such as activists, artists, people involved in the cultural sector, and clerics. The discussion was well attended, and I had the chance to explain my idea and concept behind each of the two works. In the beginning, the discussion was quite pleasant. Eventually, however, the debate ended with much tension. The group that had “seized” my works insisted on their interpretation, and they also insisted that I had made a transgression for which I ought to be convicted.

The point I wanted to make with the “Shop Window” installation was that globalization leads to a commodification of various aspects of life. With “Lingga-Yoni,” on the other hand, I intended to express the fact that the culture of Indonesia needs to be conceptualized in the context of the process of syncretization. These explanations of my idea and my concept were, however, categorically rejected by the group. In the end they even threatened me, saying that to drink my blood would be *halal*, that is, lawful according to Islamic dietary rules. Of course I could not accept that. Still, they kept insisting that I had insulted Islam and thus deserved punishment. After receiving those threats I approached older artists for advice, as well as such who were versed in religious matters, including the late Rendra, Putu Wijaya, Emha Ainun Najib, and Syubah Asya. They unanimously urged me to think first and foremost of my own safety, as the course of the discussion had shown that this group of

drängten mich, zuallererst an meine eigene Sicherheit zu denken, da der Verlauf der Diskussion gezeigt hätte, dass diese Gruppe Islamisten nicht zur Vernunft zu bringen sei.

Mit einer Gefühlsmischung aus Unsicherheit und Verwirrung machte ich mich also auf den Weg, um mich nach Bali zu retten. Dort sollte ich allerdings nie ankommen. In Mojokerto hatte ich einen Unfall, der mich erst einmal zwang, unter der Fürsorge von Suprpto Suryodarmo in der Stadt Solo (Surakarta) zu bleiben. Er verstand mein Problem und nahm großen Anteil an meiner Lage als jemand, der mit dem Tode bedroht wurde. Ich blieb sechs Monate bei ihm und wurde im Anschluss für eine zweimonatige Künstlerresidenz nach Perth in Australien eingeladen. Während meiner Zeit dort erhielt ich das Angebot, an einer privaten Kunstschule zu unterrichten. Alles in allem blieb ich ein Jahr in Australien. Während dieser Zeit fühlte ich mich einerseits recht sicher. Andererseits belastete mich das nach wie vor ungelöste Problem auf Java, durch das ich mich fortwährend verfolgt fühlte. Ich spürte, dass etwas nicht in Ordnung war und dass ich die Sache aus der Welt schaffen wollte.

Allerdings konnte das Problem niemals formal bereinigt werden. Das Gefühl, bedroht zu werden, löste sich keineswegs in Luft auf, zumal der radikale Islam in den Jahren danach weiter erstarkte und zunehmend offener zu Tage trat. Jemand anderes, von dem ich weiß, dass er mit Todesdrohungen terrorisiert wurde, ist Ulil Abshar Abdalla (ein liberaler Islamwissenschaftler und Aktivist, A.d.Ü.). Darüber hinaus gibt es eine Vielzahl weiterer Drohungen gegen jene, die anderer religiöser Überzeugung oder anderer Meinung sind. Radikalislamische Gruppierungen richten mittlerweile ohne lange Vorreden Gewalt gegen all jene, von denen sie glauben, dass sie nicht auf ihrer Linie sind. Drei Angehörige der Ahmadiyyah wurden bereits auf schändliche Weise ermordet. Gleiches geschah mit Schiiten. Auch Christen sind diesen Qualen ausgesetzt. Kirchen werden geschlossen und Klöster in die Luft gesprengt. Es kommt zu Überfällen und Brandanschlägen – und all das nur, um Gottesdienste zu verhindern. Gleichzeitig scheint all das die Behörden nicht zu interessieren. Weder bieten sie den Bedrängten Schutz, noch werden diejenigen zur Rechenschaft gezogen, die diese bösartige Gewalt verüben. Es nimmt also wenig Wunder, dass sich diejenigen, die nicht dem Islam beziehungsweise einer Minderheit angehören, nicht sicher und in einem ständigen Bedrohungszustand fühlen. Genau das ist die Situation in einem Land, das heute als demokratisch gilt.

Es ist tatsächlich so, dass ich seit diesem merkwürdigen Vorfall, der mich direkt berührte, besonderes Interesse an Fragen der Religionsauslegung habe, insbesondere an solchen, die im Zusammenhang mit Gewalt stehen. Ich glaube, dass meine Rolle als Kulturschaffende und mein religiöser Hintergrund aus Islam, Buddhismus,

Islamists could not be brought to reason.

That's why I departed for Bali to get myself to safety; my feelings were mixed, I felt insecure and confused. However, I was never to arrive there. In Mojokerto I had an accident which, for the time being, forced me to stay in the city of Solo (Surakarta) where Suprpto Suryodarmo took care of me. He understood my problem and was very sympathetic with my situation of being threatened with death. I stayed with him for six months. After that, I was invited to spend two months as an artist-in-residence in Perth, Australia. While staying there I was offered the opportunity to teach at a private school of art. Altogether I spent one year in Australia. On the one hand, I felt quite safe during that time. On the other, however, I was stressed by the still unresolved problem in Java, it kept haunting me. I realized that something was wrong, and that I wanted to settle that issue.

However, the problem could never be settled formally. Nor did the feeling of threat vanish into thin air, particularly as radical Islam gained strength, and became increasingly visible, in the years that followed. I know that the liberal Islamic scholar and activist Ulil Abshar Abdalla was terrorized with death threats too. In addition, there are many more threats against people who have a different religious creed or a different opinion. By now, radical Islamist groups are quick to commit violence against all those whom they believe to be dissenters. Three members of the Ahmadiyyah have already become victims of despicable acts of murder. The same happened to Shiites. Christians are exposed to these ordeals too. Churches are shut down, and monasteries are blown up. There are raids and arson attacks. All these acts serve the sole purpose of preventing worship services. At the same time, the authorities do not seem to care about all this. Neither do they protect those who are in distress, nor are the perpetrators of that vicious violence brought to justice. In the face of all this, it comes as no surprise that those who are not adherers of Islam, or belong to some minority, do not feel safe; they feel constantly threatened. This, then, is the current situation in a country which is by now considered to be democratic.

As a matter of fact, the strange incident in 1993, which affected me personally, has aroused my interest in issues of religious exegesis – particularly issues related to violence. I believe that my role as a creative artist, combined with my religious background of Islam, Buddhism, Hinduism, and animism, has had an impact on the way I think and act. My way of thinking is basically critical, and I want to gain a deeper understanding of culture and the history of religion. At the same time I am interested in the implications and impacts of these phenomena in everyday life. One of the issues I ponder in this context is the way religion is used as a means of power and control. It seems that religion has played a role, and has been used as an instrument, from the time of Adam, and is still at work in today's neo-liberalism where power is in the hands of the conglomerates. This

Hinduismus und Animismus dazu geführt haben, dass ich grundsätzlich kritisch denke und Kultur und Religionsgeschichte besser verstehen möchte. Gleichzeitig interessiert mich, welche Implikationen und Auswirkungen diese Phänomene auf das Alltagsleben haben. Eine der Fragen, über die ich in diesem Zusammenhang nachdenke, ist, wie Religion als Macht- und Kontrollmittel eingesetzt wird. Seit der Zeit Adams bis zum gegenwärtigen Neoliberalismus, in dem die Macht in den Händen der Konglomerate liegt, scheint die Religion eine Rolle zu spielen und als Instrument benutzt zu werden. Genau dagegen begehren diejenigen auf, die sich Atheisten oder Agnostiker nennen. Sie sind von dem Wunsch getrieben, die Wirklichkeit zu begreifen, und weigern sich, das Spiel der religiösen Manipulation und der Politisierung von Religion und Kultur mitzuspielen.

Auch die Frage der Frauenrechte ist in der zunehmenden Polarisierung zwischen der islamischen und der westlichen Welt nicht frei von Politisierung. Ein konkretes Beispiel ist die Frage der Frauenrechte in Afghanistan, die aufgrund der lokalen patriarchalen Strukturen als nicht existent galten und den Vereinigten Staaten als Anlass dienten, Afghanistan anzugreifen, um die Frauen von männlicher Dominanz und Unterdrückung zu befreien. Es gibt genügend Beispiele für kritische Frauen, die rebellierten, bis ihre Sicherheit bedroht wurde, um dann vom Westen „gerettet“ zu werden. Tatsächlich handelt es sich dabei um ernsthafte Vorfälle. Wenn dieses Motiv allerdings ständig wiederholt wird, fühlt es sich wie ein überholtes Szenario an, das nur noch langweilt. Gleichermaßen wird der Eindruck vermittelt, muslimische Frauen seien wie Jugendliche, die von starker Hand beschützt werden müssen, weil sie nicht in der Lage sind, selbstständig mit den Herausforderungen, die sich ihnen stellen, umzugehen. Ganz zu schweigen von ihrer angeblichen Besessenheit von Körper und freier Sexualität.

Neben der dunklen Seite sehe ich auch die helle Seite der Religion, die noch immer viele Menschen inspiriert. Religion hat also immer zwei Seiten – eine helle und eine dunkle. Ihre Auslegung kann positiv oder negativ sein. Dies ist von der Fähigkeit zu verstehen, dem Willen und der zugrunde liegenden Absicht abhängig. Zu dieser Schlussfolgerung kam ich nach dreizehn Jahren der Auseinandersetzung mit der Polarisierung zwischen der islamischen und der westlichen Welt, die einerseits sehr kompliziert sein kann. Andererseits wird sie geradezu banal, sobald wir die zugrunde liegenden politischen Agenden und Strategien verstanden haben. Denn letztlich ist die Sache gar nicht so kompliziert, wie sie auf den ersten Blick erscheint. Nehmen wir das Beispiel der radikalislamischen Gruppierungen in Indonesien, bei deren Entstehen das Militärregime unter Suharto seine Finger im Spiel hatte. Gleiches gilt auf der globalen Ebene für internationale Konzerne. Radikale Gruppierungen werden anfangs offensichtlich von den Mächtigen geformt, weil es ihren politischen Interessen oder aber den Erfordernissen des Marktes dient.

is what sparks protest among those who call themselves atheists or agnostics. They are driven by the desire to comprehend reality, and they refuse to be players in the game of religious manipulation and politicization of religion and culture.

Politicization also affects the issue of women's rights in the context of increasing polarization between the Islamic and Western worlds. A specific example is the issue of women's rights in Afghanistan, where they were viewed as nonexistent due to the local patriarchal structures. These rights were invoked by the United States when they attacked Afghanistan in order to liberate the women from male dominance and oppression. There exist many examples of critically-minded women who revolted until their safety was at risk, and who were then "saved" by the West. Initially, such interventions may indeed have been responses to grave grievances. If this motif is continuously repeated, however, it becomes stale, an outdated scenario that is nothing but boring. At the same time, it is implied that Muslim women are like adolescents who need to be protected by a strong hand because they are not able to deal on their own with the challenges they face. Not to mention their supposed obsession with the body and sexual permissiveness.

Apart from the dark side of religion I also see its bright side which continues to inspire many people. Religion, therefore, has always two sides – one bright, the other dark. Its exegesis can be either positive or negative. This depends on the exegete's ability to understand, his or her will and underlying intention. I reached this conclusion after thirteen years of grappling with the polarization between the Islamic and Western worlds which, on the one hand, can be very complicated. On the other, however, it becomes almost trivial once we have grasped the underlying political agendas and strategies. In the end, the whole issue is not as complicated as it looks at first sight. When the radical Islamist groups emerged in Indonesia, for example, the military regime under Suharto had its fingers in the pie. The same is true for international corporations on the global level. It is obvious that radical groups are initially formed by those in power, to either serve their political interests or the requirements of the market.

In addition, I realized that the tendency towards black-and white, or dualistic, thinking is very dominant in modernity, particularly in politics. It seems that everyone has the choice between two options only: market fundamentalism or radical Islam. This is like a trap from which no one can escape. I definitely refuse to be a player in this game. It goes along with a perspective on life which is but the result of power games and has nothing to do with reality or truth. I choose to rely on awareness and a middle course, so as to be able to distinguish between good and bad on the basis of my convictions. No one ought to be surprised when I criticize both sides, and when I refuse to fraternize with either of them. I do not want to be taken in by sectarianism, ethnocentrism,

Mir ist darüber hinaus klar geworden, dass der Trend zum schwarz-weiß- beziehungsweise dualistischen Denken in der Moderne sehr dominant ist, vor allem im Bereich der Politik. Es scheint, als hätten alle nur die Wahl zwischen den beiden Optionen Marktfundamentalismus und radikaler Islam – wie eine Falle, der man nicht entgehen kann. Für mich ist klar, dass ich dieses Spiel nicht mitspiele. Die damit verbundene Perspektive auf das Leben ist allein das Ergebnis von Machtspielen und hat nichts mit Wirklichkeit oder Wahrheit zu tun. Ich wähle Bewusstheit und einen Mittelweg, um in der Lage zu sein, auf der Grundlage meiner Überzeugungen zwischen gut und schlecht zu unterscheiden. Niemand soll überrascht sein, wenn ich beide Seiten kritisiere und mich weder auf die eine noch auf die andere schlage. Ich möchte weder Sektierertum noch Ethnozentrismus oder Nationalismus auf den Leim gehen. Ich glaube nicht an Ideologien, weil sie genauso wie Religionen Instrumente von Macht und Kontrolle sind.

Diese Dinge haben mich dazu inspiriert, meine Cartoon-Bilder zu malen, die humorvoll und zynisch zugleich sind. Micky Maus und Minni Maus oder Tom und Jerry habe ich zum Beispiel auf meinen Bildern US-amerikanische und islamische Kleidung verpasst. Ich symbolisiere damit die tragisch-symbiotische Beziehungsdynamik zwischen den beiden Welten, die sich gegenseitig instrumentalisieren, um die jeweiligen Interessen durchzusetzen. Ich stellte mir damit die Frage, ob ich Teil dieses lächerlichen Spiels sein möchte. Seither konzentriere ich mich mehr auf Fragen des Umweltschutzes und universaler Werte und der sich daraus ergebenden universalen Verantwortung. Ich möchte im Geist von Mitgefühl und Liebe leben und gemeinschaftlich mit anderen an der Rettung des Lebens mitwirken. Meine Aufmerksamkeit ist deshalb vor allem auch Kunstprojekten gewidmet, die einem Gemeinschaftsansatz folgen und für jeden offen sind. Mit diesem Ansatz arbeite ich in verschiedenen Gemeinden ganz unterschiedlicher kultureller, ethnischer, nationaler und religiöser Hintergründe. Das Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf den Gemeinsamkeiten und nicht auf den Unterschieden.

Yogyakarta, 20. April 2014

Übersetzung aus dem Indonesischen: Gunnar Stange

or nationalism. I do not believe in ideologies, because – just like religions – they are instruments of power and control.

These issues have inspired me to paint my cartoon pictures which are funny but also cynical. For example, my paintings show Mickey Mouse and Minnie Mouse, or Tom and Jerry, dressed in U.S. and Islamic clothes. This is intended to symbolize the tragic-symbiotic dynamics of the relationship between the two worlds, which instrumentalize each other in order to push through their respective interests. By creating these pictures, I asked myself whether I want to be part of that ridiculous game. In the time that followed, my main focus shifted towards issues of environment protection and universal values, as well as towards the resulting universal responsibility. I want to live in the spirit of sympathy and love, and join with others in a collaborative effort to save life. This is why I devote particular attention to art projects that take a collective approach and are open to everyone. I use that approach in my work in various communities with very diverse cultural, ethnic, national, and religious backgrounds. The main focus of that work is on common ground, not on differences.

Yogyakarta, 20 April 2014

## ARAHMAIANI - Curriculum Vitae

born in Bandung, Indonesia, 1961

### EDUCATION

1979 – 1983	Bachelor of Fine Arts in Bandung Institute of Technology, Department of Art, Bandung, Indonesia
1983-1985	Paddington Art School, Sydney, Australia
1991-1992	Academie voor Beeldende Kunst, Enschede, The Netherlands

### SOLO EXHIBITIONS

1994	"Sex, Religion & Coca-Cola", Oncor Studio, Jakarta, Indonesia
1999	"Rape & Rob", Millenium Gallery, Jakarta, Indonesia
1999	"Dayang Sumbi: Refuses Status Quo", CCF, Bandung, Indonesia
2005	"Lecture on Painting", Vallentine Willy Gallery, Kuala Lumpur, Malaysia
2006	"Stitching the Wound", Jim Thompson Gallery, Bangkok, Thailand
2008	"Slow Down Bro", Yogya National Museum, Yogyakarta, Indonesia
2009	"I Love You (after Joseph Beuys Social Sculpture)", Esplanade, Singapore
2013	"The Grey Paintings", Equator Art Project, Singapore
2014	"Fertility of The Mind", Tyler Rollins Fine Art Gallery, New York, USA

### GROUP EXHIBITIONS

1996	"Nation for Sale", Asia Pacific Triennale, Brisbane, Australia
1997	"Sacred Coke – Cosmology of Mutilation", VI. Havana Biennale, Cuba
1998	"Cities on the Move", Museum of Contemporary Art Vienna Secession, Austria; CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux, France; MoMA PS I, New York, USA
2000	"Corporeal Apology", Biennale de Lyon, France;
2002	"Corporeal Apology", Sao Paulo Biennale, Brazil; Gwangju Biennale, Korea
2003	50. Venice Biennale, Italy, 10. Biennale of Moving Image, Geneva, Switzerland
2007	"Global Feminism", Brooklyn Museum, New York, USA
2008	"Die Wahren Orte", Alexander Ochs Gallery, Berlin, Germany
2009	"I Don't Want to Be a Part of Your Legend", Oberhausen Short Film Festival, Germany
2010	"Edge of Elsewhere", Sydney Festival 2010, Australia "I Love You", Ana Tzarev Gallery, New York, USA "My Grandmother's House", Bochum Museum, Germany "Contemporaneity", MOCA Shanghai, China
2011	"Edge of Elsewhere", Gallery 4A Sydney Festival, Australia; "Crossing Point", Singapore Art Museum, Singapore; "Negotiating Home, History & Nation", Singapore Art Museum, Singapore; "I Love You", Richmond Center for the Art, Michigan, USA
2012	"Lost in China", Galley 4A, Sydney, Australia "Woman in Between", Fukuoka Asian Art Museum, Japan
2013	"Woman in Between", Okinawa Prefecture Art Museum, Tochigi Prefecture Art Museum of Fine Arts, Mie Prefecture Art Museum, Japan
2014	"Concept, Context, Contestation", BACC, Bangkok, Thailand



*„Wenn ich mich in gesellschaftliche Prozesse einmische, geht es mir letztendlich darum, Veränderungen auszulösen: Veränderungen zum Besseren, zu einem menschlicheren und gerechteren System.“*

Arahmaiani

*“My ultimate goal in participating in social processes is to provoke change: change to a better situation, to a more human and a more just system.”*

Arahmaiani



„Flag Performance“, Rostock, Deutschland, 2007



„Flag Performance“, Passau, Deutschland, 2013



Untitled, Grey Paintings, Acryl auf Leinwand, 2008