



Pseudo-Security : Karya Astari Rasjid

Pertama kali saya melihat karya Astari ketika ia terlibat dalam pameran yang bertema "*Women in the Realm of Spirituality*" tahun 1998 lalu di Galeri Nasional. Salah satu karyanya yang berjudul "*Prettified Cage*", yang menyerupai bentuk kain kebaya yang terbuat dari besi tipis berwarna keperakan. Yang menarik perhatian saya dari karya itu adalah ia menggantungkan celana dalam terbuat dari besi lengkap dengan gemboknya. Karyanya ini mengingatkan saya pada produk Ir. Simon yang memproduksi sebuah korset anti perkosaan yang sempat menghebohkan pada saat sesudah kerusuhan Mei 1998 lalu. Namun korset atau badong dalam tradisi Jawa sudah dikenal sejak zaman raja-raja di Jawa. Dalam tradisi Raja-raja Jawa, celana dalam berkunci ini dikenal sebagai badong untuk dipakaikan pada selir agar tidak menyeleweng.¹ Namun selanjutnya menurut Astari karya-karyanya harus dilihat dalam konteks sekarang, menurutnya celana dalam besi ini simbol pertahanan perempuan melawan pemaksaan hubungan seks atau pemaksaan dalam bentuk apapun.² Rupanya Astari memang tertarik dengan masalah tradisi Jawa.

Pseudo-Security : Works of Astari Rasjid

The first time I saw Astari's work was in the exhibition, "*Women in the Realm of Spirituality*" at the National Gallery in 1998. One of her pieces entitled, "*Prettified Cage*", was in the form of a *kebaya* (traditional blouse) made from thin, silver-colored metal. What caught my attention in that piece was that she had hung a pair of underpants made of metal inside it complete with padlock. The piece reminded me of the anti-rape corsets produced by Ir. Simon which made such a sensation after the riots of May 1998. But the corset or chastity belt has been a part of Javanese tradition since the time of the Javanese kingdoms. In the tradition of the kings of Java, chastity belts were to be worn by concubines to keep them from having other lovers.¹ According to Astari, the piece must be seen in terms of the present context, in which for her these metal underpants are a symbol of a woman's resistance to forced sexual relations or any form of being forced.² It appears that Astari is interested in issues of Javanese traditions.

In the exhibition, **Wearable**, she has presented her piece entitled "*Pseudo-Security*". This piece consists of a row of nine Long Torso bras (usually

Dalam pameran **Wearable** ini pun ia menampilkan karya yang berjudul "*Pseudo-Security*". Karyanya itu terdiri dari deretan sembilan buah long-torso (biasanya dipakai untuk *dalaman* pakaian wanita Jawa atau kebaya) yang terbuat dari *fibreglass*. Satu dari sembilan long-torso itu dalam posisi miring seperti akan jatuh. Di bawah seluruh *long-torso* itu bergantung tali kain merah yang di ujung bawahnya terdapat seperti gelantungan kantung dari gulungan atau balutan kain (yang juga merah) yang berisi sesuatu sebagai pemberat. Kain merah untuk pembalut itu tertera tulisan Jawa. Gelantungan kain pada long-torso yang berposisi miring itu telah terbuka tak berisi. Sungguh aneh, biasanya suatu benda yang diberi gantungan pemberat bila pemberatnya lepas pasti benda itu akan lepas ke atas. Namun di sini long-torso itu seperti akan jatuh ke tanah. Astari yang kelahiran tahun 1953 ini dalam karya-karyanya selalu menampilkan idiom pakaian terutama pakaian tradisional Jawa. Hal ini juga latar belakangnya yang pernah mengenyam pendidikan fashion di London, Inggris.

Karya Astari dalam **Wearable** tampaknya ingin menyampaikan sesuatu tentang sebuah budaya yang sangat berpengaruh dalam dirinya. "Karya ini merupakan kelanjutan eksplorasi saya tentang

worn under traditional Javanese blouses, kebaya) which are made from fiberglass. One of the nine long torsos is leaning over as if about to fall. Under all of the long torsos a string has been hung made of red material from which on the lower end hangs a small bundle filled with some kind of weight. Javanese script has been printed on the red material. The bundle hanging from the leaning long torso has been opened and is empty. It's strange, but usually if a weight has been hung from an object and the weight is released the object will rise upward. However, here it's as if the long torso is going to fall to the ground. Astari, who was born in 1953, always includes the idiom of clothing in her work, especially traditional Javanese clothing. The background of this being that at one time she studied fashion design in London.

Astari's piece in **Wearable** seems to want to present something about the culture which has had a strong influence on her. "This piece is a continuation of my exploration of the phenomenon of Javanese culture through the use of traditional clothing, the kain kebaya (traditional skirt and blouse) and their attributes"³. According to Astari, the long torso is an important part of the kebaya, and functions

fenomena budaya Jawa melalui penggunaan pakaian tradisional kain-kebaya dan atribut-atributnya".³ Menurutnya long-torso merupakan bagian penting dalam kebaya, dan memberikan fungsi agar tubuh terlihat ramping, tegak, penuh wibawa dan juga supaya perempuan tampak lebih cantik dan menggairahkan, walau seringkali membuat sesak.⁴ Sedangkan bandulan yang terbungkus kain merah adalah seperti jimat yang biasanya terbungkus kain. Jimat dalam tradisi Jawa menurut Astari adalah benda magis yang biasanya digunakan untuk kepentingan keselamatan, menambah daya tarik, mendapatkan keuntungan materi, bahkan untuk menguasai dan menaklukkan orang lain. Jimat biasanya terbungkus kain, berisikan ramuan bunga-bunga kering, rempah-rempah, batu-batuan serta baca-bacaan doa, diselipkan di dalam pakaian, atau terikat di badan menggunakan tali.⁵

Membaca karya Astari ini kita bisa langsung menangkap maksud yang tersirat. Masalah keperempuanan dalam sebuah budaya yang maskulin. Dimana perempuan menjadi obyek sebuah kekuasaan lelaki. Bahkan kalau kita relasikan dengan beberapa kejadian di Indonesia dan dunia lain, perempuan selalu dijadikan obyek kekuasaan politik. Pemerkosan massal di

to make the body appear slim, straight and elegant and also to make the woman look more attractive, even though they often feel bound and restricted.⁴ While the bundle wrapped in red material is like an amulet or charm which is usually wrapped in cloth. In traditional Javanese belief, the amulet, according to Astari, is a magical object which is usually used for protection, to increase one's powers of attraction, to gain material benefits, as well as to control and dominate other people. The amulet, usually wrapped in cloth and filled with a mixture of dried flowers, spices, small stones and written prayers, is worn on a string inside one's clothes

Reading this work of Astari's we can immediately catch the meaning implied. The problems for women in a culture which is masculine, in which women become the objects of male power. Moreover, if we relate it to some of the events in Indonesia and elsewhere in the world, women are always made the objects of political power. Mass rapes in Indonesia, Bosnia, Albania, and other parts of the world are a form of torture to women in the interests of politics and power. Perhaps it is a strategy to bring about the downfall of an enemy or a political opponent. This is found even in the most

Indonesia, Bosnia, Albania, dan belahan dunia lain adalah bentuk-bentuk penganiayaan perempuan untuk kepentingan politik dan kekuasaan. Mungkin ini sebuah strategi untuk menjatuhkan musuh atau lawan politik. Di negara-negara paling maju pun masih kita temui hal ini walaupun dalam bentuk diskriminasi dalam pekerjaan, hukum, dll.

Penggunaan unsur-unsur tradisi terutama pakaian pada karya Astari adalah sebuah eksplorasi gagasan yang membutuhkan pendalaman terhadap tanda-tanda dan simbol-simbol budaya tertentu namun cerdasnya ia dapat mengkomunikasikannya secara lugas dan universal. Long-torso-nya akan langsung mengimajinasikan kita pada sosok perempuan yang menggantungkan nasibnya pada sebuah kekuatan 'luar' (jimat) dan ketika kekuatan itu hilang maka ia pun akan runtuh. Sedangkan dalam tradisi Jawa maupun etnis lain di Indonesia, kepercayaan pada alam magis seperti pada penggunaan jimat adalah sebuah bentuk perlindungan dari suatu kejahatan atau petaka, hal ini juga menjadikan si pemakai lebih percaya diri. Sampai saat ini pun masih banyak masyarakat di Indonesia yang mempercayainya dan menggunakannya untuk pegangan hidup di luar Tuhan. Kita bisa melihat bagaimana orang mempercayai

advanced nations although it may be in the form of job discrimination, laws, etc.

The use of traditional elements- especially clothing in Astari's work is a form of ideological exploration which requires a depth of understanding towards certain cultural signs and symbols but she is able to communicate them intelligently in a direct and universal manner.

The long torsos will immediately recall to our imagination the female figure which hangs its fate upon an external power (amulet) and when that power is gone she will also collapse. While in Javanese tradition, as in that of other ethnic groups in Indonesia, belief in the magical world such as the use of an amulet as protection against evil or misfortune, also gives the person wearing it greater self confidence. Until today there are still many Indonesians who believe in this and use them as something to hold onto outside of their belief in God. We can see how people believe in it for business purposes, to foretell the future, etc.

"*Pseudo-Security*" or the deceptive security of Astari's works are a representation of a lack of power, lack of self confidence as well as the

hal itu untuk kepentingan bisnis, meramal nasib, dll.

"*Pseudo-Security*" atau keamanan semu karya Astari adalah sebuah representasi dari ketidakberdayaan, ketidakpercayaan diri serta alam pikiran sebuah tradisi memandang masalah keperempuanan. Lewat persoalan personal kita lebih jauh dapat melihat posisi perempuan dalam kultur sebuah bangsa. Ia seolah ingin melawan, menunjukkan semua itu. Memberontak dari nilai-nilai tradisi Jawa yang membelenggunya.

16

"Di dalam banyak kegiatan sosial maupun formal kain-kebaya merupakan pakaian 'seragam' resmi perempuan Indonesia. Penggunaan kain-kebaya untuk keseragaman ini juga merefleksikan keseragaman berfikir dan berpendapat untuk menjaga keharmonisan serta memberikan rasa aman bagi pemakainya. Tapi bukankah keharmonisan dan rasa aman yang diciptakan melalui keseragaman berbusana ini terasa semu?"⁶

Rifky Effendy

1. Katalog "*Women in the Realm of Spirituality*", Jim Supangkat dan Sari Asih Joedawinata. hal. 124

2. Ibid.

3. Artist Statement.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid.

nature of one tradition's ideas on femininity. Through personal problems we can see more clearly the position of women in a nation's culture. Astari is someone who wants to fight it, to show it all, rebelling against the shackles of traditional Javanese values.

"In many social as well as formal events *kain-kebaya* are the uniform dress, the official clothes for Indonesian women. The use of the *kain-kebaya* for this uniformity reflects the uniformity of thinking and opinions which guard a sense of harmony as well as giving a sense of security to the wearer. But don't people feel that the sense of harmony and security created by uniform clothing is deceptive?"⁶

Rifky Effendy

translated by **Marjie Suanda**

1. Catalogus "*Women in the Realm of Spirituality*", Jim Supangkat and Sari Asih Joedawinata. p.124

2. Ibid.

3. Artist Statement.

4. Ibid.

5. Ibid.

6. Ibid.

Art and Magic : Karya Park Hye-sung (Menggabungkan Seni dan Keajaiban)

Park Hye-sung , seorang perupa asal Korea Selatan, lahir tahun 1968. Karya yang dikirimkannya berupa video rekaman karya *performance*-nya yang diberi judul "*Art and Magic*". Dalam videonya itu juga terdapat rekaman karya-karya yang dibuatnya dari tahun 1992 sampai 1995. Performace "*Art and Magic*" sendiri dibuat tahun 1998 lalu. Karya-karya sebelumnya berjudul "*Chasity Belt*", "*One Piece Dress*" dan "*Aerobeet*" (1992) yang juga ada dalam videonya itu menampakkan sebuah kecenderungan berekspresi lewat *fashion*. Karyanya "*Chasity Beit*" yang berbentuk celana dalam yang terbuat dari bahan *vinyl*, metal dan karet. Karyanya ini sarat dengan representasi permasalahan sexualitas dan feminisme. Seperti yang diutarakan rekannya Choi Jeong-Hwa:

"She deals with clothes, feminine, infinity, magic and fashion mix with special kind of sexuality. In her work, wearable is concerned with the sexuality".

Begitu juga dengan karyanya yang lain. Pada karya instalasinya yang berjudul "*I Love Your Bed*"- The Brain Composed of One Hundred Penises, tahun 1995. Hye-sung menampilkan

Art and Magic, the Works of Park Hye-sung (Combining art and magic)

Park Hye-sung , an artist from South Korea was born in 1968. The work that she sent is a video recording of a performance piece entitled "*Art and Magic*". The video includes recordings of pieces created from 1992 until 1995. The performance "*Art and Magic*" itself was made in 1998. The other pieces, entitled "*Chastity Belt*", "*One Piece Dress*", and "*Aerobeet*" (1992) demonstrate a tendency towards expression through fashion. The piece, Chastity Belt is in the form of underpants made of vinyl, metal and rubber. This piece is full of representations concerning the issues of sexuality and feminism.

As stated by her friend Choi Jeong-hwa:
"She deals with clothes, feminine, magic and fashion mixed with a special kind of sexuality. In her work, wearable is concerned with the sexuality".¹

This is true of the other works. In her installation piece entitled, I love your bed- The brain composed of one hundred penises, 1995, Hye-sung presents several beds upon which are placed human brains (made from wax), and a bed-cover which has been soiled by some kind of slime and penises.

beberapa tempat tidur yang di atasnya diletakkan otak-otak manusia (terbuat dari lilin), yang sepreinya telah dilumuri semacam lendir dan penis-penis.

Kecenderungan menggabungkan unsur-unsur seni, *magic* dan *fashion* sangat kuat terlihat pada rekaman *performance*. Tampak Hye-sung sangat total menggarap setiap elemennya. Dari mulai tata busana, *setting* ruangan, musik sampai tata lampunya digarap dengan total. Dalam rekaman videonya yang berdurasi hampir 30 menit itu ia bekerjasama dengan seorang tukang sulap. Pertama-tama muncul pesulap yang memainkan keahliannya, lalu slide proyektor menyala menampilkan gambar Hye-sung. Si tukang sulap membuka layar yang disoroti slide itu, muncul Hye-sung asli dengan pose yang sama dalam foto slide tadi. Ternyata ia telah berada dalam sebuah kotak yang tersembunyi di balik layar tadi. Lalu si pesulap menggendong Hye-sung ke luar kotak. Hye-sung kemudian bergerak ke arah sebuah lukisan yang tertutup sebuah tabir kain putih, lalu ia membuka tabir itu dan ternyata sebuah lukisan yang bergambar siluet putih dari dua figur. Ia seolah-olah terkejut mengetahui lukisan tadi hilang gambar figurnya. Hye-sung kemudian menghampiri kotak dimana ia

The tendency to combine elements of art, magic and fashion is strongly evident in the recording of this performance. It shows that Hye-sung has

worked carefully with each element. From designing the costumes, the room setting, the music to the lighting, everything works together as a whole. In making the 30 minutes video recording she worked together with a magician.

At first we see the magician performing his tricks, then a slide of Hye-sung's drawing is projected. The magician opens the screen on which the slide was projected and Hye-sung appears in the same pose as was in the slide earlier. It turns out that she was in a box hidden by the screen. Then the magician lifts Hye-sung out of the box. Hye-sung then moves towards a painting which has been covered by a curtain of white cloth which she precedes to open revealing a painting of two white silhouetted figures. She seems surprised to find that the figures are gone from the painting. Hye-sung then approaches the box from which she appeared, and seems to take something out of the box. Then suddenly a coin appears in her hand, like magicians often perform. She then places it in a glass cubic box. When the coin is put in the cubic box, it falls to the bottom and we can hear the sound of it falling onto other

muncul, ia kemudian seperti mengambil sesuatu dari dalam kotak itu. Dan kemudian tiba-tiba tampak sekeping uang logam berada dalam genggamannya, seperti pesulap lain melakukannya. Lalu ia memasukkannya ke dalam sebuah kubus kaca. Kepingan uang logam itu dimasukkan ke dalam kubus kaca tadi dan ketika uang itu menggelinding ke dasar kubus tersebut terdengar bunyi sebuah nada akibat sentuhan uang logam dengan logam yang berada dalam kotak kaca itu. Hye-sung melakukannya berulang kali sampai akhirnya ia menumpahkan segenggam uang-uang logam ke dalamnya. Adegan berikutnya ia memasukkan uang logam ke dalam sebuah lingkaran yang berada di sebelah kanan dan kirinya. Kedua lingkaran itu kemudian menyembul menjadi sebuah tabir yang melingkar. Ia kemudian membuka kedua tabir itu. Ternyata di dalam keduanya telah berada seseorang dengan menggunakan busana yang mirip dengan siluet kedua tubuh dalam lukisan tadi. Setelah itu Hye-sung mendekati seorang pengunjung dan ia meminta uang kertas dari pengunjung itu. Kemudian ia merobek-robek uang itu dan memasukkannya ke sebuah gelas berisi air lalu mengambilnya dan memeras-merasnya. Namun anehnya ia tak mengembalikan uang itu seperti semula. Ia bersama kedua rekannya kemudian

coins in the bottom of the glass box. Hye-sung performs this action repeatedly until finally she has a pile of coins in the box. In the next scene she puts coins into two circles located to her right and left sides. The two circles grow into a kind of circular screen and it turns out that within each of the two circles is a person dressed in clothing like the two silhouetted figures in the painting. Following that, Hye-sung approaches a member of the audience and asks them for some paper money. She then tears up the money and puts it in a glass filled with water then she proceeds to press and squeeze it. But she doesn't return the money. She and her two friends go to pick something up. Then the three of them take turns opening something which turns out to be a paper fans. The first person opens a fan which is very large, while the other two fans are very small. Hye-sung who is in the middle is assisted by her friend in opening her fan. Hye-sung's colored fan has the *Coca-cola* logo on it. The three of them then start fanning and Hye-sung scatters cotton fluff which flies around. Finally, Hye-sung returns to the box from which she appeared and the curtain closes.

At the end of the performance, the curtain

mengambil sesuatu. Mereka bertiga kemudian secara bergantian membuka sesuatu yang ternyata sebuah kipas kertas. Orang pertama membuka kipasnya yang berukuran besar, yang kedua kipasnya sangat kecil. Hye-sung yang berada di tengah dibantu temannya membuka kipasnya. Ternyata kipas Hye-sung yang berwarna berlogokan Coca-cola. Kemudian mereka bertiga mengepak kipas itu dan Hye-sung menebarkan kapas yang lalu beterbangan. Lalu akhirnya Hye-sung kembali ke kotak dimana ia semula muncul. Layar kemudian tertutup.

Di akhir dari *performance* itu layar terbuka lagi, pesulap yang tadi muncul kembali dan di tangannya ada sebuah buku gambar. Lalu ia menuliskan BOWLING BALL dan menggambarkan sebuah bola bowling. Buku gambar itu ia tutup, kemudian ia melakukan sebuah gerakan dan tiba-tiba dari balik buku gambar itu jatuh sebuah bola bowling. Dan kemudian ia membuka buku gambarnya, ternyata gambar bola bowling tadi telah lenyap yang ada hanya tulisan BOWLING BALL.

Itulah sebuah *performance* yang sangat mengesankan dari Park Hye-sung asal Korea Selatan. Tampak *setting* suasana bergaya *neo-gothic*, teaterikal dan kerjasama yang baik di antara

opens again and the magician appears with a drawing book. Then he writes BOWLING BALL and draws a bowling ball. He then closes the drawing book, and performs a movement, and suddenly from behind the drawing book a bowling ball drops down. He then opens the drawing book, and the picture of the bowling ball has disappeared leaving only the words BOWLING BALL.

This is the impressive performance from Park Hye-sung of South Korea. The setting is in a neo-gothic style, very theatrical with good cooperation among the players. It is full of symbols from a newly industrialized society like South Korea. Money, *Coca-cola*, and others which are glittering and sexy, but which can trick us like magic, all appearance and deception.

*from Choi Jeong-hwa's writing by faximile

Rifki Effendy
translated by Marjie Suanda

★

mereka. Penuh dengan simbol-simbol yang ada di dalam sebuah masyarakat industri baru seperti Korea Selatan. Uang, Coca-cola dan lainnya yang serba gemerlap dan seksi namun juga bisa menipu seperti juga sebuah sulap, serba semu, palsu.

Tertulis dalam surat yang dikirim lewat faximili oleh Choi Jeong-hwa.

Rifki Effendy

*

Reunion : Karya Frances Alleblas

Frances Alleblas dalam pameran **Wearable** ini menampilkan sebuah karya drawing pensil arang. Perupa muda asal Belanda yang pernah tinggal di Bandung ini karya-karyanya memang menampilkan kecenderungan drawing yang sangat kuat. Ia bisa membuat drawing di atas kertas yang sangat besar sekaligus juga banyak membuat drawing berukuran kecil-kecil. Tema-tema yang digarapnya diangkat dari kehidupannya sehari-hari, ia juga selalu menggambarkan mimpi-mimpinya ketika bangun dari tidur, bahkan pengalaman yang sangat personalpun. Dari

Reunion : Works of Frances Allebas

Frances Allebas presents a charcoal drawing in the exhibition, **Wearable**. The works of this young Dutch artist who lived in Bandung at one time demonstrate a strength in drawing. She can make drawings on very large paper as well as those which are very tiny. The themes she works with are taken from everyday life, and she also always draws her dreams upon awakening, and very personal experiences. Seeing her drawings is like reading a diary. In terms of technique, she is skilled in using charcoals. This medium is capable of expressing a range of emotions, in a variety of ways. It can give a hard impression but can also be very soft.

In her piece entitled "**Reunion**", she shows a figure whose head appears to protrude outwards. Tears flow from the eyes of the figure which are drawn with white borders. The neck is encircled by black balls. She has also included drawings of two bird cages. A bird is positioned between the two cages. While in the center is a hand holding two black balls between its fingers. All of the elements in the piece are the emotional expression of an artist who has experienced life in Indonesia and who has

drawing-drawingnya kita seperti membaca sebuah buku harian. Dalam masalah teknis drawing ia banyak menguasai media pensil arang. Medium itu dapat mengekspresikan berbagai emosi, dengan berbagai cara. Bisa berkesan keras atau juga bisa sangat lembut.

Dalam karyanya yang berjudul *Reunion*, ia menampilkan sesosok figur yang bagian kepalanya seperti menyembul keluar. Dari mata figur itu keluar air mata yang digambarkan dengan batas putih. Di lehernya seperti dikalungi oleh bundaran-bundaran hitam. Ia juga menempatkan gambar dua buah sangkar burung. Seekor burung di posisi antara kedua sangkar itu. Sedangkan di tengah terdapat tangan yang di sela jari-jarinya menjepit dua buah bundaran hitam.

Keseluruhan elemen-elemen dalam karyanya merupakan sebuah ungkapan emosional dari seorang perupa yang sempat merasakan kehidupan di Indonesia dan mengamati dari kejauhan peristiwa yang terjadi di Indonesia. Sikapnya yang tegas terhadap kesenian yang membuat 'sesuatu yang lebih indah dari kenyataan' membuat karyanya sangat mediatif dan penuh dengan simbol-simbol, seperti sangkar burung yang merepresentasikan keterpenjaraan

observed from afar the recent events taking place here. Her firm attitude towards art which makes *something more beautiful than the reality* makes her works very meditative and full of symbols, such as the bird cage which represents imprisonment of an ideology from a religious group which when the door of the cage is open the bird flies free or fights with others. The bird in her piece can also be a symbol of peace, like the dove created by Picasso. She also seems to want to show sorrow with tears flowing down and openness with the head with its top part opened.

This is all due to her grief in seeing a nation falling apart. She loves this country so much. She wants to proclaim peace through *Reunion*.

She also interprets **Wearable** as something which 'can be accepted' by a society which is divided.

Wearable to me means that the problems which the opposite sides cause now; for example between Christians and Muslims, are not being solved but are taken for granted and merely defended against, making them **Wearable** but at the same time accepting them. To me things can only get **Wearable** for both sides, once

sebuah ideologi dari segolongan agama yang ketika pintu sangkar itu terbuka maka bebaslah burung itu atau malah saling berkelahi. Burung dalam karyanya juga bisa simbol dari perdamaian, seperti juga burung merpati yang diciptakan Picasso. Ia juga sepertinya ingin menyatakan kepedihan itu dengan airmata yang mengucur deras dan keterbukaan dengan kepala yang atasnya mencuat.

Ini semua karena kesedihannya melihat bangsa yang sedang mengalami proses keterpecahan. Ia begitu sangat mencintai bangsa ini. Ia ingin menyerukan perdamaian lewat *Reunion*. Ia juga menginterpretasikan *Wearable* sebagai suatu yang 'dapat diterima' oleh masyarakat yang sedang terpecah.

"...*Wearable* to me means that the problems which the opposite sides cause now; for example between Christians and Muslims, are not being solved but are taken for granted and merely defended against, making them *Wearable* but at the same time accepting them. To me things can only really get *Wearable* for both sides, once they are solvable. This is what I have tried to show in my work *Reunion*..."

1. Artist Statement.

Rifki Effendy

they are solvable. This is what I have tried to show in my work "*Reunion*".¹

1. Artist Statement.

Rifki Effendy

translated by Marjie Suanda

*

**Representation of the Indonesian
Socio-political Circumstances
(in the Era of Consumerism)**

23 -

Besides being well known as an artist, Christiawan is a quite familiar figure in the circle of Bandung's theatergoers. He has also been the speaker for several cultural discussions and actively involved at many exhibitions in Bandung.

Christiawan is a cultural observer. Frequently, in several conversations he shared with me, some interesting stories, for instance about SISKAMLING¹, Tom Waits, the General Election Campaigns and even Andy Warhol

Representasi Realitas Sosial Politik di Indonesia (dalam Era Konsumerisme)

Selain dikenal sebagai seniman, sosok Christiawan juga cukup familiar di kalangan para praktisi teater di Bandung. Beberapa kali ia menjadi pembicara dalam diskusi-diskusi kebudayaan dan terlibat dalam berbagai aktivitas dengan para perupa di Bandung.

Christiawan seorang pemerhati kebudayaan. Seringkali dalam beberapa pembicaraan dengannya, beberapa cerita menarik terlontarkan, dari mulai SISKAMLING, Tom Waits, kampanye PEMILU, sampai Andy Warhol. Ia juga seorang penggemar Bob Dylan dan Rolling Stones yang sejati. Perkembangan karyanya yang terakhir - yang berupa seni rupa web (*Web Art*) - merefleksikan sikapnya yang kritis terhadap situasi sosial politik di Indonesia. Karakter personalnya yang *nyentrik* ada hampir pada setiap karyanya: sebuah aktualisasi dari keinginannya untuk 'bermain-main' dengan gagasan-gagasan yang dikotomis¹ (terkadang diwarnai humor dan satir).

Karyanya yang berjudul "*Infus Cinta*" atawa "*Indonesia, Semoga Cepat Sembuh*" menggunakan media campuran. Teks hitam di atas semburat

were uttered, and those seemed to be well comprehended. Christiawan is also an absolute admirer of Bob Dylan and Rolling Stones. His recent work of art, which was formed in Web-art, reflected his critical attitude to certain late sociopolitical circumstances happened in Indonesia. His eccentric personal character has been comprised in most of his works, which he considers it as an attempt to 'play around and beyond' the dualism of ideas and thoughts.² Sometimes, his art are colored by humor and satire.

His work "*Infus Cinta*" atawa "*Indonesia Semoga Cepat Sembuh*" ("Get Well Soon Indonesia") comprises mixed media. Regarding the appearance of the work, we will immediately recognize a resembled form of a popular advertisement often found at urban area in Indonesia: a red shape with some back texts on the right part, and figurative image on the left part of the canvas. A laying figure - with a keris³ in his hand - stabbing his own head - seems depicting a dying situation; the main distilling liquid is ebbing; meanwhile another sixteen infusion - with sixteen political parties logo - are ready to replace; the regime is drowning. "*Infus Cinta*" atawa "*Indonesia Semoga Cepat Sembuh*" is an entry point to notice a recent

merah pada bagian kanan dan bentuk figuratif dengan sapuan warna hitam yang dominan pada sebelah kiri kanvasnya segera mengingatkan kita pada satu ikon iklan rokok yang populer dan sering kita lihat dalam bentuk *billboard* besar di pinggir jalan. Sementara figur yang terlentang di atas ranjang rumah sakit dengan keris di tangan kiri (menusuk kepalanya sendiri) menggambarkan kondisi sekarat; cairan botol infus yang utama telah surut; pajangan botol infus lain berjumlah enambelas buah (bergambar lambang partai politik) siap menggantikan; sementara sang rezim sedang tenggelam.

"*Infus Cinta*" atawa "*Indonesia, Semoga Cepat Sembuh*" adalah sebuah *entry point* untuk melihat situasi terakhir yang dialami masyarakat di Indonesia. Ada kesengajaan dari senimannya untuk menampilkan lapisan-lapisan penafsiran yang tumpang tindih, yang sebetulnya juga merupakan representasi dari kenyataan yang tumpang tindih dan paradoksal juga. Saat Indonesia sedang dilanda *euphoria* yang luar biasa. Riu rendah pesta pora 'kebebasan' terasa di mana-mana. Semenjak fenomena 'perubahan' itu, banyak hal-hal baru hadir menjamur. Slogan-slogan reformasi bisa kita temui dalam berbagai wujud: berita-berita di media massa, pamflet,

situation happened in Indonesian society. In this work I see an intention of artist to present juxtaposing layers of interpretation, which also seem to represent an overlapping collation and paradox of many realities in Indonesia. Nowadays, Indonesia is a facing an extraordinary euphoria. A very noisy elation can be experienced everywhere. Since a phenomenon called 'reform' happened, some fashionable things appear. Many slogans of reform can be seen in many expressions: daily newspapers, pamphlets, stickers and political figures speeches. In addition, some political parties sell their logo as shirts, stickers, emblem, jacket, banner, etc. Seemingly, the logo promise a best choice, just like a product of soy sauce which offer its own flavor as a number one flavor.

Meanwhile, at the same moment, a lifestyle of consumerism is also emerging: many daily needs TV advertisement become '*a daily comestibles*', as well many billboards and banners are contending at urban areas. It is a matter of facts that some of pubic needs advertisements have obtained the use of political and reform slogans and propaganda. Today, the language of ad doesn't have to have any relation to the products being offered, it is more effective to use any

stiker, dan pidato-pidato para pemimpin partai. Partai-partai politik sekarang menjual logonya di mana-mana dalam berbagai item (kaos, stiker, emblem, jaket). Logo-logo partai seolah menjanjikan pilihan yang terbaik, seperti produk kecap yang selalu mengklaim dirinya sebagai produk nomor satu.

Sementara itu, gaya hidup konsumtif juga menampilkan diri di tengah-tengah perubahan itu: di tengah-tengah krisis ekonomi, iklan kebutuhan sehari-hari di televisi malah menjadi makanan sehari-hari, spanduk-spanduk, *billboard-billboard* besar di daerah urban berlomba-lomba menyatakan eksistensinya. Adalah sebuah kenyataan bahwa bahasa-bahasa iklan kebutuhan sehari-hari pun sudah 'meminjam representasi slogan-slogan reformasi' (sekarang bahasa iklan sebuah produk tidak harus relevan dengan karakter produk yang ingin ditawarkan, cara yang lebih efektif adalah dengan meminjam tanda-tanda yang sekarang sedang gemar dikonsumsi oleh masyarakat).

Realitas lain yang menarik adalah ketika para 'produsen politik' berpartisipasi dalam gelora kapitalisme media televisi yang -sampai detik ini- masih menjadi pembius masyarakat yang

kind of 'signs' that is the most being favored and consumed by people.

It is another interesting fact that many politicians are now participating within the euphoria through 'a capitalistic manner' that

TV had. Many political jargons voiced by political figures are now well packed in a form of TV's commercial: the 'enticing promises' that had anaesthetized people successfully. Nowadays, people in Indonesia are consuming many political messages in a frame of TV's commercial, as well as they absorb many TV commercial advertisements of daily need products that exploit political slogans.

Within such plural and sovereign situation, sometimes we feel confused to choose our strict decision. Nevertheless, Christiawan still believe in his own heart of hearts. He is praying and hoping for Indonesia.

Agung Hujatnika

translated by Agung Hujatnika

Notes:

1. Translator's notes: SISKAMLING is an Indonesian abbreviation of *Sistem Keamanan Lingkungan* (Environmental Security System), a mutual cooperation among people in rural area

sempurna. Jargon politik yang didengungkan pemimpin partai (dalam acara debat terbuka, dalam berita-berita, dalam kampanye di televisi) telah terkemas menjadi sebuah tayangan yang menawarkan janji-janji menggiurkan. Dewasa ini, masyarakat Indonesia mengkonsumsi pesan-pesan politik dalam bentuk 'iklan', sama seperti mereka mengkonsumsi iklan (rokok atau obat batuk) yang memanfaatkan slogan-slogan politik.

Di tengah pluralitas dan kebebasan yang akut itu, kadang kita kebingungan untuk memilih. Christiawan masih percaya pada hati nurani, ia sedang berdo'a untuk Indonesia.

Agung Hujatnika

Catatan:

1. Pernyataan Christiawan dalam www.melsa.net.id/~soemardj

★

Hi Inlander : Sapaan ala Mella Jaarsma

Mella Jaarsma lahir 9 Oktober 1960 di Emmeloord, Belanda. Sejak kedatangannya di

done to make the area secure and safe from thieves or robbery.

2. See Christiawan's statement on www.melsa.net.id/~soemardj
3. Translator's notes: keris is traditional Javanese dagger with a wavy, double-edged blade used as weapon and symbol of aristocracy in Java.

★

Hi Inlander : Mella Jaarsma's Greeting

Mella Jaarsma was born on October 9th in Emmeloord, The Netherlands. Since her coming in Indonesia in 1984, she has been involved at many Indonesian art events. Her encounter in local culture has given many meaningful inspirations to her artworks.

In this **Wearable** exhibition, Mella shows a part of her work called "*Hi Inlander*", which will be exhibited at *3rd Asia-Pacific Triennaie* in Brisbane in September 1999. The work is created from some dried and frog's skins which were woven and combined and resembled to a head covering. The veil is probably identifiable with jilbab¹.

Mella realized her first attention to the anatomy

Indonesia tahun 1984, ia telah banyak terlibat dalam berbagai aktivitas kesenirupaan di Indonesia. Persinggungannya dengan kebudayaan lokal telah banyak memberikan inspirasi penting bagi karya-karyanya.

Pada pameran **Wearable** ini Mella memamerkan salah satu bagian dari karyanya yang akan dipamerkan di Asia-Pasific Triennale di Brisbane bulan September mendatang. "*Hi Inlander*" berbentuk penutup kepala yang terhimpun dari kulit-kulit kodok yang telah dikeringkan dan dianyam sedemikian rupa; sangat identik dengan jilbab (penutup kepala yang biasa dipakai para wanita muslim).

Ketertarikan Mella pada anatomi kodok dimulai ketika ia sedang berbelanja di Pasar Patuk di Yogyakarta. Melihat kebiasaan menjual kodok (*swikee*) yang sudah dikuliti untuk dikonsumsi sebagai makanan adalah hal baru bagi Mella. Anatomi kodok -yang sepiantas tampak tidak berkelamin (*sexless*)- mengingatkannya pada anatomi manusia.¹ Ia mulai mengamati kodok, dan sejak itu menjelajahi kemungkinan-kemungkinan ekspresi dengan idiom tersebut. Dalam karya-karya sebelumnya "*Frogstoughts*" (1996), "*Between Orion and Nasi Goreng*" (1998)

of some frogs being skinned when she was shopping at *Patuk Market* in Yogyakarta. To see the trade and consumption of frogs, which is common in Indonesia, is a really new experience for Mella. The frog's anatomy -which at a glance seems sexless- reminded Mella of human body.²

Subsequently, she began to explore any possibilities of expressions through frogs as her personal idiom. In her late works of art, for instance: "*Frogstoughts*" (1996) or "*Between Orion and Nasi Goreng*" she collated, mixed and combined some skinned frogs with other materials, such as photographs, aluminium and gypsum, in shapes of collage and drawing.

Sometimes she use some dry dead frogs that had been run over on the roads. She didn't use the frogs to represent any certain symbols, rather than using it as something that initiate people's thinking process in whichever directions.³ Although such idea deals with Mella's personal experience, the decision to choose frogs as an idiom or media can not be disengaged with the actual circumstances.

Being realized or not, "*Hi Inlander*" is actually dealt with Mella's public art "*Pribumi*" in August 1998, when - in an art event held at several public spaces at Yogyakarta (South Royal square

Mella mencampurkan idiom kodok itu dengan material-material lain (foto, alumunium, gips, dll.) dengan teknik kolase dan *drawing*. Terkadang ia memakai kulit kodok yang ia temukan di jalan. Ia tidak ingin menggunakannya sebagai simbol dari ide tertentu, *image* kodok itu digunakan sebagai pemicu penafsiran yang membuka ingatan tertentu dan cara berpikir pemirsanya.² Meskipun hal ini berkaitan dengan pengalaman seniman yang sangat personal, pemilihan idiom itu tidak terlepas dari realitas sosial yang sedang terjadi.

"*Hi Inlander*" yang dipamerkan Mella kali ini, sebetulnya sangat berhubungan erat dengan seni rupa publiknya yang berjudul "*Pribumi*" ketika sebuah 'hajatan kesenian' di ruang publik diselenggarakan di beberapa tempat, di antaranya di Alun-alun Selatan dan jalan Malioboro Yogyakarta. Mella -bersama enam orang asing (ekspatriat) lainnya, termasuk Damon Moon-menggelar pertunjukan interaktif '*memasak kodok*'. Dengan resep dan tata cara memasak yang biasanya digunakan warga etnis Cina (keturunan) di Indonesia, Mella menyuguhkannya pada orang-orang yang ada di sekitar jalan Malioboro: turis, tukang becak, pedagang asongan, orang yang kebetulan lewat, para seniman

and Malioboro street) - Mella and other seven expatriates, including Damon Moon, had an interactive exhibition by presenting a 'cooking frogs performance'. With a kind of traditional Chinese descent's recipe, Mella served up some fried skinned frogs to some tourists, *becak*⁴ drivers, food stall sellers, artists who were attending the show, and people who were incidentally passing through the streets. In a piece of banana leaves and printing paper depicting a skinned frog and word "*pribumi*", Mella has made the fried frogs a 'work of art' that publicly enjoyed. She opened a sort of communication in a very familiar way.

In a relation with what mentioned above, therefore, Mella's "*Hi Inlander*" (a common greeting of Dutch to indigenous Indonesian people), opens a discussion about an actual social circumstances. Some violent action and social clash in Indonesia these days were derived from some extreme ways of thinking and misunderstanding in facing some differences in the society (races, ethnicity, religions). Fried frog is a specific food of Chinese people, and Moslem are prohibited to eat it. Meanwhile some expatriates who fried and served the frogs up to some indigenous people, in some ways,

yang hadir di situ dan lain-lain. Dengan daun pisang dan selembar kertas cetakan (bergambar kodok dan bertuliskan "Pribumi") kodok goreng itu telah menjadi sebuah karya seni yang dinikmati publik. Pilihan Mella untuk menempatkannya di ruang publik sangatlah tepat. Saat itu, Mella telah membuka sebuah ruang komunikasi dengan cara yang amat familiar.

Dalam kaitan dengan penjelasan di atas, maka "*Hi Inlander*" (sapaan untuk kaum pribumi pada jaman kolonial Belanda) sebetulnya membuka perbincangan mengenai situasi sosial. Kerusuhan sosial akhir-akhir ini lahir dari sikap/cara pandang yang ekstrem terhadap perbedaan-perbedaan (ras, etnis, agama). Kodok (*swikee*) adalah makanan khas Cina, dan warga muslim dilarang untuk memakannya. Sedangkan warga asing yang menggoreng kodok dan menyuguhkannya pada publik telah membuka jalan menuju dialog antar perbedaan-perbedaan itu. "*Hi Inlander*" adalah ungkapan Mella tentang miskomunikasi yang terjadi di tengah masyarakat yang plural.

Karya Mella tidak dapat terlepas dari tinjauan historis terhadap budaya lokal dimana kini ia tinggal sekarang. Mella 'menyapa' kita dengan

can be called as the mediator to a dialogue of those differences. "*Hi Inlander*", is a Mella's expression about some miscommunication happened in multiform Indonesian society. Her work is unable to be split with some historical and cultural perspectives of social circumstances in Indonesia. Mella has approached with an attractive way. This seem to be indicated as a purposeful effort to gain on a wider discourse about Indonesian society of nowadays.

Agung Hujatnika

translated by **Agung Hujatnika**

Notes:

1. Translator notes: in Indonesia, *jilbab* is a common word to call a female moslem headgear that exposes faces but not ears, hair and neck. This kind of veil is suggested to be wear to an objective in Islam.
2. Dwi Marianto wrote his essay on Mella Jaarsma and Nindityo Adipurnomo's exhibition catalogue of "*Kopi Susu*", at Erasmus Huis Jakarta, 25 March-2 May 1998, "*Tamarind from the Mountain, Salt from the Sea, Meet in the Cooking Pot*", Yogyakarta: Cemeti Gallery, 1998 p.5
3. "*An Interview between Nindityo Adipurnomo and Mella Jaarsma*", *ibid*, p.17
4. Translator notes: *becak* is Indonesian pedicab, a three wheeled carriage pedaled by a man, a very common public transportation in Yogyakarta.

cara yang sangat atraktif. Hal ini nampaknya sengaja dilakukan untuk memicu perbincangan yang lebih mendalam mengenai situasi masyarakat di Indonesia akhir-akhir ini.

Agung Hujatnika

Catatan:

1. Dikutip dari tulisan M. Dwi Marianto pada pameran Mella Jaarsma dan Nindityo Adipurnomo "Kopi Susu", di Erasmus Huis Jakarta, 25 Maret-2 Mei 1998, "Tamarind from the Mountain, Salt from the Sea, Meet in the Cooking Pot", hal. 5
2. Dialog antara Nindityo Adipurnomo dan Mella Jaarsma dalam "An Interview between Nindityo Adipurnomo and Mella Jaarsma", ibid, hal. 17

*

Peci, Merapi, dan Situasi Sosial di Indonesia

Pengalaman Damon Moon ketika tinggal di Indonesia selama bulan Maret-Mei 1998, bagaimanapun juga, sangat berpengaruh pada perwujudan "*Peci Stack*". Ketika itu sebuah pameran ke-liling bertajuk "*Patterning in Contemporary Art, Layers of Meaning*" berlangsung di Jakarta, Bandung dan Ubud, dan Damon

Peci¹, Merapi², and Social Situation in Indonesia

Obviously, Damon Moon's experience in Indonesia has an important influence on the appearance of his "*Peci Stack*". He was one of the artists involved in a touring exhibition called "Patterning in Contemporary Art" which was traveled to Bandung, Ubud and Jakarta in 1998. Damon Moon has been well-trained in ceramics. And during his residency in Indonesia, he was also occasionally involved in several art events, not least in Mella Jaarsma's public art at Malioboro Street in Yogyakarta. Moreover, he made his own public art on a local daily newspaper in Yogyakarta. Social clashes, protesting rallies -culminated on the resignation of Soeharto- are some of conditions that surrounded his interaction within Indonesian social circumstances.

Witnessing "*Peci Stack*", we are confronting a 'cold' expression of Damon's work. Both his drawing and his concrete objects seem to give an uncluttered impression. In Indonesia, peci is a common identical cap habitually worn by Moslems. Despite there are many other kinds of peci in Indonesia, the black *peci* -which can

Moon adalah salah satu seniman dalam pameran tersebut. Selama *recidency*-nya di Indonesia, ia juga sempat terlibat dalam beberapa kegiatan dengan lingkungan seni rupa di Yogyakarta, termasuk Mella Jaarsma. Kerusuhan sosial, demonstrasi mahasiswa -yang akhirnya memuncak pada turunnya Soeharto sebagai presiden RI- adalah suasana yang melatarbelakangi interaksinya dengan Indonesia. Selain itu, ia juga sempat membuat beberapa karya seni rupa publik di sebuah media massa lokal di Yogyakarta.

32

Mengamati "*Peci Stack*", kita dihadapkan pada sebuah karya Damon yang 'dingin'. Baik *drawing* maupun susunan objek konkrit yang ditampilkannya tidak memberikan impresi yang cerewet. Di Indonesia peci adalah sebuah identitas yang sangat umum dipakai kaum muslim. Meskipun ada banyak jenis peci di Indonesia, peci hitam dipakai oleh hampir semua lapisan masyarakat. Para menteri kabinet menggunakan peci semacam itu kalau mereka mengadakan pertemuan dengan tamu manca-negara, Pak Lurah menggunakannya ketika rapat, para pedagang *warteg* memakainya ketika melayani pembeli, dan peci juga dipakai sewaktu sholat. Dalam karya Damon, penampakan peci itu juga memberikan penafsiran bagaimana sebetulnya situasi sosial

be seen in Damon's work- is the most worn cap of Indonesian people. *Peci* of that kind is worn by people in all stratum of society. *Peci* is seen on every picture of Indonesian president; many ministers of the cabinet wear the cap during their functionary meetings; as well as some seller in the food stalls, village's chiefs, becak³ drivers wear it on their head, and even Habibie wears such peci on any occasion seen on TV. In addition, peci is worn by Moslem in Indonesia during their sholat⁴. *Peci* is very wearable in Indonesia. In my viewpoint, the appearance of those peci also give an interpretation about the Indonesian political hierarchy that unable to be adequately named as a secular. In Indonesia, religion take an important role in social life, and (probably) in politic.

The stacked form of peci was inspired by Merapi Mountain. This also shows how Damon had his encounters with certain situation in Indonesia, particularly Yogyakarta. He sees a kind a social gap existing in Indonesian society. In his work we can see the first peci layer on the lowest position -which has biggest amount- props the second layer above, and the second less amount layer props the third, and

di Indonesia tidak dapat mutlak disebut sebagai sekuler. Di Indonesia, agama berperan penting dalam kehidupan sosial, bahkan (mungkin) dalam kehidupan politik.

Susunan peci yang menggunung itu terinspirasi oleh meletusnya Merapi, pengalaman lain yang Damon temui di Indonesia. Selain itu, susunan menggunung itu menggambarkan sebuah kesenjangan sosial. Di situ terlihat bagaimana lapisan susunan peci paling bawah -yang berjumlah paling banyak- menyokong lapisan di atasnya dan seterusnya. Sementara lapisan paling puncak -yang berjumlah paling sedikit- tidak menyokong apa pun. Sekarang orang tidak akan menyanggah pendapat yang mengatakan bahwa terdapat kesenjangan sosial yang serius dalam masyarakat Indonesia. Di tengah-tengah krisis ekonomi dan politik yang sedang berkejolak seperti sekarang: orang-orang miskin semakin banyak dan menjadi mayoritas, sementara itu beberapa konglomerat malah semakin banyak meraup keuntungan dengan turunnya nilai mata uang Rupiah.

Peci adalah sesuatu yang sangat *wearable* di Indonesia. Karya Damon ini adalah komentar/opini mengenai sebuah situasi sosial.

Agung Hujatnika

hence forward. Meanwhile, last layer on the top props nothing. Nowadays in Indonesia, there will be no one denies such opinion about social gap happened among Indonesian society. Amid this flaring economy and political crisis, many labors were dismissed; hence they have no job and money to fund their daily needs which become more and more unreachable. The poor become the major stratum, while at the same moment a few conglomerate take much advantages since the decreasing of Rupiah value. Within such uncluttered form, undoubtedly, Damon Moon's work is a comment or opinion about a certain social situation.

Agung Hujatnika

translated by Agung Hujatnika

Translator Notes:

1. Peci is Moslems headdress; a kind of block velvet cap used to cover forehead during kneeling and bow their head during the time they pray (to make an objective in specific religious ways of Moslems pray).
2. Merapi is one of active volcano in Java located near Yogyakarta. Merapi has exploded several times and it is still potential to erupt.
3. Becak is an Indonesian pedicab, a three wheeled carriage pedaled by a man, a very common public (and tourists) transportation in Yogyakarta.
4. Sholat is common word to call Moslems obligatory prays.

Fosil Peradaban Jepang :
Karya Minako Saitoh

Karya-karya Minako Saitoh sebelumnya, banyak menggunakan elemen imej piktorial yang dibuatnya dengan kamera fotografi. Melalui karyanya, Minako sering mengungkapkan masalah-masalah 'mentalitas massa' yang ia temui dalam kehidupan ma-syarakat Jepang, seperti pada "*Grave at Midday-Nippon*" (1994) yang menyoroti aspek-aspek invasi Jepang selama perang dunia kedua,¹ atau "*The Seesaw*" (1996) yang melihat kehidupan anak-anak kecil era 90-an di Jepang. Minako juga banyak berbicara mengenai lingkungan lewat karya-karyanya yang sebagian besar berwujud instalasi.

"*Behind the Moon*" karya Minako Saitoh pernah dipamerkan sebagai bagian dari instalasinya - dengan judul yang sama- di Gallery Q, Tokyo (1997), juga di Kanagawa Art Annual, Yokohama (1998). Sepintas dapat dilihat, nuansa hitam putih dan ketidak-jelasan fokus objek menimbulkan kesan suram, sentuhan cat minyak berwarna oranye, putih, emas dan hijau (yang mencolok dan kontras) di atas permukaannya seperti mengekspresikan sebuah respon dan pertanyaan yang gamang. Seperti pada pernyataannya:

The Fossils of Japanese Civilization :
the Work of Minako Saitoh

In her earlier works of art, Minako had used many pictorial images of photographs. Through her works Minako often express some issues of mass mentality she within Japanese society. Her "*Grave at Midday-Nippon*" (1994) disclosed some hidden aspects during the World War II,¹ meanwhile her work entitled "*The Seesaw*" impressed a question about Japanese children's life. Minako also exposed some issues of environment through her works that mostly formed in installations.

"*Behind the Moon*" was exhibited as a part of Minako's installation -with the same title- at Gallery Q in Tokyo (1997), also at Kanagawa Art Annual in Yokohama (1998). To see the work at a glance, the black and white nuance, with an unfocused blurred object seemingly give a disparaging impression; meanwhile, some oil colors strokes of orange, white, gold and green on the photograph, which seem to be contrast, express a doubtful response and ambiguous questions. As being cleared in her statement:

"Upon the investigation of the quality of something,

"Dalam usaha pencarian terhadap sesuatu, tidak mungkin melulu menyebutnya hitam atau putih, baik atau buruk. Dilema semacam itu dapat difahami jika kita melihatnya dari sudut pandang yang berbeda-beda, sebuah makna dapat bertolak belakang dari apa yang sudah ada sebelumnya. Dengan demikian dapat diasumsikan bahwa apa yang sebelumnya dianggap sebagai kebenaran adalah hal yang berbeda dengan kebenaran itu sendiri. (...) Tidak ada yang bertolak belakang, hitam atau putih. Semuanya itu hanyalah masalah persepsi. (...) Dalam kenyataan mengenai 'kebenaran' yang khaos seperti itu aku teruskan pencarianku".

"*Behind the Moon*" sepertinya ingin mempertanyakan asumsi umum (yang selama ini berkembang) mengenai masyarakat Jepang masa kini. Jepang, seperti kita tahu selama ini, adalah negara produsen barang elektronik dan otomotif terbesar di Asia. Jepang punya infrastruktur yang mapan, peradabannya maju, teknologinya terdepan. Siapa yang meragukan keberadaan Jepang sebagai negara modern?

Melalui karyanya, Minako ingin menunjukkan sisi lain kehidupan masyarakatnya. Di sela-sela kemegahan negara Matahari Terbit itu, di mata Minako sebetulnya ada ranah kenyataan yang lain. Ia memotret sebuah pulau yang menjadi

it is impossible to merely state that it is black or white, good or bad. It is certain that that this dilemma can be understood only if something is approached from a different perspective it is then that its meaning will become exactly the opposite of what it previously was. It may then be assumed that what is thought to be the truth is different than that which is the truth. There is no front or back, black or white. Everything becomes a matter of perception. It is within the chaotic realm of the truth of things that I wish to continue my observation."²

"*Behind the Moon*" tends to question a common assumption about contemporary Japanese society.

As being well known, Japan is the biggest electronic equipment and automotive producer in Asia. Japan has a well-established infrastructure, with an admirable civilization and advancing technology. By the way, who doubts Japan as a modern state?

However, Minako's works wish to show another 'hidden reality' that set within her society. Among the glorious facts that belonged to the 'Nation of the Rising Sun', Minako see another shape of actuality. She took a picture of an island where people throw their worthless material and rubbish. She saw a fossil site of Japanese civilization, a civilized life which made people become indisputable consumers. Minako's work is a contemplation of an era and circumstances

tempat khusus pembuangan sampah di Jepang. Ia melihat sebuah situs fosil dari peradaban Jepang, sebuah peradaban dimana masyarakatnya telah menjadi kaum konsumer yang sejati, sebuah perenungan terhadap situasi bangsa dan lingkungannya. Minako yakin bahwa sampah itu juga melambangkan sesuatu mengenai masyarakat Jepang dewasa ini.

Kuroda Raiji, seorang kurator dari Fukuoka Asian Art Museum pernah menyatakan dalam tulisannya yang senada mengenai hal ini:

36

"Di Jepang dewasa ini, tidak ada konfrontasi antar perbedaan ideologi, ras atau agama. ...akan tetapi perbedaan yang selalu ada dari (barang) komoditas, telah secara langsung memproduksi nilai-nilai (...) lingkungan kami diselimuti oleh kebudayaan konsumer. (...)Kondisi masyarakat yang semacam itu telah menyebabkan kami melupakan, mengabaikan dan mengesampingkan eksistensi dari benda-benda, ruang, informasi, bahkan manusia yang tidak memiliki nilai konsumsi."³

Agung Hujatnika

Catatan:

1. Nancy Shalala, *Asian Art News*, January/February 1995, hal.36.
2. Pernyataan seniman, 1999.
3. Kuroda Raiji, *Adventure of Communication in the Age of Stagnation, Japan Art in the mid-90's*, Katalog Fukuoka Asian Art Triennale 1999, Fukuoka Art Museum, 1999, hal.48.

surrounding her. She is sure that the 'rubbish island' she formed in her work is a certain symbol of contemporary Japanese society.

Kuroda Raiji, a curator of Fukuoka Asian Art Museum had written a similar opinion about this condition :

"Present Japan does not have any obvious confrontation among different ideologies, races or religions. [...] but, instead, endless differentiation of commodity have automatically fabricates values. [...] our daily environment which is (seem to be) totally covered with consumer culture. [...] Such a society make us forget, ignore and exclude the existence of all objects, spaces, information and even people without consumption value."³

Agung Hujatnika

translated by Agung Hujatnika

Notes:

1. Nancy Shalala, *Asian Art News*, January/February 1995, p.36.
2. Artist's statement sent to Galeripadi, 1999.
3. Kuroda Raiji, *Adventure of Communication in the Age of Stagnation, Japan Art in the mid-90's*, Catalogue Fukuoka Asian Art Triennale 1999, Fukuoka Art Museum, 1999, p.48.

★

Dislocation, Relocation :
Karya Video Choi Jeong-hwa

Karya-karya Choi Jeong-hwa telah sering tampil di berbagai even penting, di antaranya "2nd Asia-Pacific Triennale 1996" di Brisbane, "Traditions/Tensions" di New York tahun 1996, dan "4th Asian Art Show 1994" di Fukuoka. Tahun 1980-an ia juga pernah aktif terlibat dalam 'Museum', sebuah komunitas seniman 'underground' dan 'anti-institusi' di Korea yang terdiri dari beberapa lulusan dari Seoul's Hong-Ik University.¹ "Dislocation, Relocation" adalah karya video Choi Jeong-hwa yang juga merupakan dokumentasi pameran tunggalnya di tahun 1998 (dengan judul yang sama). Melalui adegan-adegan dalam video ini Choi mempertontonkan karya-karyanya yang sebetulnya juga mewakili pemikiran-pemikiran sang seniman mengenai situasi Korea saat ini.

Adegan dibuka dengan tampilan suasana sebuah galeri, mobil-mobil lalu lalang di jalanan yang agak lengang. Alunan musik etnis yang mengiringi adegan-adegan sepanjang karya video ini mengantar pemirsa untuk menelusuri ruang-ruang galeri. Adegan berikutnya, memperlihatkan segerombolan anak yang sedang mengamati

Dislocation, Relocation :
a Choi Jeong-hwa's Video

Choi Jeong-hwa's works have been exhibited at several important art events, such as "2nd Asia-Pacific Triennial 1996" in Brisbane, "Traditions/Tensions" in New York in 1996, and "4th Asian Art Show 1994" in Fukuoka. Choi was also actively involved in a group called 'Museum' -an underground and 'anti-institution' art community in Korea in the late of 1980s- which consist several graduates of Seoul's Hong-Ik University.¹ Choi Jeong-hwa's "Dislocation, Relocation" seems to be formed as a documentation of his solo show that was with a similar title. Through this video, Choi presents a glimpse of his works, which actually represent his thoughts about a specific circumstance in contemporary Korean society.

The opening scene of this video is a situation around a gallery in Korea, a few cars are passing through a quite street. The ethnic sound heard during the whole views accompanies the viewers to enter the paths of the exhibition.

The next scene shows a group of children observing a reddish-yellow object (sculpture?)

sebuah objek (patung?) terbuat dari balon plastik berisi udara berukuran gigantik (7x2x5 m) berwarna oranye, inilah "*The Death of a Robot*" (1995), mengingatkan kita pada sosok-sosok super hero buatan Jepang yang populer dalam kehidupan anak-anak: *Gogle V*, *Ultraman Leo*, *Voltus V* atau *Megaloman*. "*The Death of a Robot*" tersusun atas konstruksi mekanis yang membuatnya bergerak, sang robot berusaha bangun meski terjatuh berulang-ulang, anak-anak itu melihat dan menyentuhnya sambil terheran-heran.

Choi sering menggunakan material yang sepintas memang ber-kesan artifisial, seperti plastik, manequin, balon, ember, kristal, bohlam lampu dan material-material produksi massal lainnya. "*Adaptation and Use*" berupa instalasi dengan repetisi benda-benda plastik. Kamera juga sempat menangkap karya berbentuk torso maneken dengan jas berwarna biru muda yang memasang emblem piala dunia 2002, sebuah lambang supremasi dunia olahraga (dan hiburan) yang akan diadakan di Korea dan Jepang. Karya Choi yang lain, "*Bad Movie*", terdiri dari dua buah televisi yang disandingkan vertikal, masing-masing menyiarkan gambar-gambar yang berbeda dan diulang-ulang secara acak. Potongan-potongan gambar dalam *video art* ini mencampur-

made from plastic balloon sized in a gigantic measure (7 x 5 x 2 m); this is called "*The Death of a Robot*". The figurative image seems immediately remind us to a 'Japanese breed' of kid's popular super heroes: *Goggle V*, *Ultraman Leo*, *Voltus V*, or *Megaloman*. This work is constructed with a mechanical and digital equipment which kept the robot struggling to get up and collapsing continually. The children are observing, touching and commenting.

Indeed, Choi often uses some materials which sometimes look artificial, such as plastic, mannequin, balloons, buckets, chandelier, light bulbs and others mass produced materials. "*Adaptation and Use*" is an installation with some plastic object in a repetitive appearance. There's also a mannequin of a torso wearing a blue tuxedo with the 2002 World Cup logo, an ultimate symbol of sport and entertainment event that will be held in Korea and Japan. Another Choi's work "*Bad Movie*" comprise two television dragged vertically. Each of them are displaying different pictures repeated randomly. In this video art Choi's juxtaposed some texts with some pictures of Korean society.

Almost of all Choi's works consider attractive

baurkan teks dengan gambar-gambar situasi di area pertokoan.

Hampir semua karya Choi mempertimbangkan penampakan efek visual yang atraktif; warna-warna mencolok, ngepop, bahkan cenderung berkesan *kitsch* mendominasi pandangan pemirsanya. Tapi, di lain sisi hal itu membuat orang yang datang ke pameran menjadi ingin 'berinteraksi' dengan cara menyentuh atau mengelusnya. Adegan berikutnya menampilkan sebuah patung balon plastik besar (kurang lebih setinggi 2,5 meter) berwarna emas yang sedang dikerumuni anak-anak, sayapnya bergerak-gerak seperti ingin terbang. Patung itu mengingatkan saya pada karya Choi yang lain, "*Room with a View*" (1994) yang menggunakan tumpukan piala sebagai salah satu penyusunnya. Hanya bedanya, patung trofi yang satu ini memiliki proporsi figur yang sangat aneh (kepalanya kecil, botak dan perutnya tambun), sepertinya sebuah parodi dari trofi yang biasanya kita lihat sebagai lambang supremasi kemenangan.

Karya-karya Choi yang terekam dalam video "*Dislocation, Relocation*" adalah cerminan opininya mengenai kondisi sosial yang terjadi saat ini di Korea. Untuk melihat bagaimana

visual impacts; some striking popish colors which seem to give 'a kitsch impression' completely dominate the audiences in a such provocative way, yet this stimulates people in the exhibition space to interact by touching or stroking his works. The next scene shows another gold plastic balloons object - approximate 2,5 m - surrounded by the children. The giant trophy is flapping his wings. This remind me with another Choi's work - "*Room with a View*" (1994) - which comprised some ornamental status of trophies. Yet, the gigantic trophy has a quite strange proportion; probably shaped as a parody.

39

All of the works captured in "*Dislocation, Relocation*" seem to indicate Choi Jeong-hwa's opinions about social circumstances in Korea.

To see a viewpoint about what happened in Korea, perhaps, Choi Eunju's explanation may be relevant:

"In Korea, about the half of the whole population are living in the cities nowadays and people are educated and modernized in western way and influenced by multinational mass media simultaneously. In these days, Korean artists seek after their own identity. They are answering

situasi yang terjadi di Korea saat ini, penjelasan Choi Eunju bisa sangat relevan:

"Di Korea dewasa ini, setengah dari seluruh penduduknya tinggal di area perkotaan, orang-orang dididik serta dimodernkan dengan gaya barat dan terpengaruh oleh berbagai media massa. Sekarang ini, para seniman Korea mencari identitas mereka sendiri. Mereka menjawab pertanyaan mereka sendiri 'Apa hidup kami?', 'Apa fungsi seni rupa dalam masyarakat Korea?', 'Bagaimana cara berkomunikasi dengan masyarakat melalui bahasa artistik?', dan akhirnya, 'Apa identitas kami?'.²

Choi -yang juga seorang desainer interior- melihat satu sisi ketika seni dan desain (komersial) menjadi dua bidang yang memiliki batasan yang tidak jelas.³ Dalam komentar Soyeon Ahn, "(...) Choi Jeong-hwa adalah seorang gerilyawan budaya, yang lebih suka menyebut dirinya sebagai 'orang usil' daripada 'seniman'..."⁴

Agung Hujatnika

Catatan:

1. James B. Lee, "Flim-flam and Fabrication, an Interview with Choi Jeong Hwa", dalam *Art Asia-Pasific* vol. 3 1996, hal.65.
2. Choi Eunju, "Contemporary Korean Art in Pluralism and the Issue of Communication", katalog 1st Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka Art Museum, 1999, hal.67
3. James B. Lee, *op.cit.* hal.69
4. Soyeon Ahn mengungkapkannya dalam ulasannya mengenai Choi Jeong-hwa, katalog 2nd Asia-Pasific Triennial of Contemporary Art, Queensland Art Gallery, 1996, hal.62.

their own question 'What is our live?'. 'What is the function of fine art in Korean society?', 'How is to communicate with people through the artistic languages?' and finally 'what is his/her identity as Korean artist?'²

Choi -whom is also an interior designer- see the line between art and commercial design has long since been blurred.³ In the words of Soyeon Ahn, "(...) Choi Jeong-hwa is a cultural guerrilla of our times, who calls himself an 'interferer' rather than an artist..."⁴

Agung Hujatnika

translated by Agung Hujatnika

Notes:

1. James B. Lee, "Flim-flam and Fabrication, an Interview with Choi Jeong Hwa", *Art Asia-Pasific* vol. 3 1996, p.65.
2. Choi Eunju, "Contemporary Korean Art in Pluralism and the Issue of Communication", catalogue 1st Fukuoka Asian Art Triennale, Fukuoka Art Museum, 1999, p.67
3. Choi's statement in James B. Lee, *op.cit.* p.69
4. Soyeon Ahn wrote his opinion about Choi Jeong-Hwa, catalogue 2nd *Asia-Pasific Triennial of Contemporary Art*, Queensland Art Gallery, 1996, p.62.

Melihat Baju Yang Digantung...

Melihat baju yang digantung mengingatkan saya pada bagian dalam pintu kamar (terutama kamar saya dan kamar kost teman-teman) yang tidak pernah polos, selalu penuh dengan baju-baju yang digantung. Kamar sebagai ruang pribadi, dan di balik pintunya baju-baju yang sudah dipakai berpadu di antara kemungkinan untuk dicuci dengan kemungkinan untuk dikenakan kembali. Gantungan baju biasanya juga ada di dalam lemari, menderetkan baju-baju bersih dengan rapih sehingga berkesan siap dipilih. Baju dan gantungannya menjadi bagian dari kamar, bagian dari proses penyiapan penampilan si empunya kamar.

Saya menggambar busana tradisional Indonesia dengan pola militer, merujuk kepada sebuah kehadiran yang mendasari semua aspek kehidupan di Indonesia, termasuk seni budaya.

Kalimat di atas adalah opini David Sequeira tentang kondisi di Indonesia. Sequeira merancang paduan baju yang dua sisinya berbeda dan seolah-olah dapat dikenakan dengan baik pada kedua sisinya tersebut. Tampilan pada *display*-nya, bagian bersisi baju batik di luar, dan bagian

Looking at a Shirt Which is Hung Up...

Looking at a shirt that is hung up reminds me of the door of a room (particularly my room and those rented rooms of my friends) which are never empty, but always filled with shirts which are hung on them. A room as a personal space, and behind the door are shirts which have been worn mixed together with the possibilities of being washed and being worn again. Shirts are also hung in the closet, rows of clean shirts hung neatly as if ready to be chosen. The shirts and the hangers are part of the room, part of the process to prepare for the appearance of the room's master.

I have drawn traditional Indonesian clothes with a military pattern, referring to a certain presence which is the basis of all aspects of Indonesian life, including art and culture. The above sentence is David Sequeira's opinion about the condition in Indonesia today. Sequeira has designed a shirt the two sides of which are different and which can be worn on either side. In this exhibit the batik side of the shirt is shown on the outside and the inside has the markings of a military shirt, and using a clothes hanger the shirt is hung next to a plain black *peci* (Indonesian hat).

dalamnya bercorak loreng militer, kemudian dengan menggunakan gantungan baju rancangan tersebut disandingkan dengan sebuah peci (hitam-polos). Pemberian judul "*Inside Out*" memperlihatkan kemahiran Sequeira dalam memperhitungkan aspek logika dari sebuah judul. Baju batik sebagai salah satu produk budaya Indonesia, biasa digunakan pada acara formal atau semi formal, dan sangat akrab dengan keseharian kita, fakta ini dimanfaatkan dengan baik oleh Sequeira untuk menyatakan dengan gamblang opininya. Kehadiran peci hitam memberi citra islami, dan mengingatkan saya pada satu hal : baju batik sering diperlakukan sebagai pakaian terbaik yang wajib dikenakan pada acara ritual keagamaan (dalam Islam ingat rukun hari raya 'Id atau Jum'at, dimana pilihannya sering jatuh pada baju batik dipadukan dengan peci).

Kesan pertama saya tentang visual karya, berpadu dengan penaf-siran atas judul dan pernyataannya, membawa saya pada asumsi bahwa Sequeira sangat tidak biasa dengan arogansi militer di lingkungan kita. Kita justru dapat menyaksikan langsung seorang tentara menggantungkan baju militernya kemudian mengenakan baju batik, berwudhu, mengenakan peci, lalu Sholat Jum'at

Giving the title "*Inside Out*" shows Sequeira's skill in taking the logical aspect of a title into account. The batik shirt is one of Indonesia's cultural products, usually worn on formal or semi-formal occasions, and a very familiar aspect of our daily lives, a fact well used by Sequeira to clearly state his opinion. The presence of the black peci gives an Islamic image, and reminds me of one thing: a batik shirt is often used as the best clothes and is required dress at religious ritual occasions (in Islam remember the obligatory ceremony for the holiday 'Id or Fridays, on which one's choice is often a *batik* shirt worn with a *peci*).

My first impression from the visuals of the piece combined with an interpretation of the title and his statement, led me to the assumption that Sequeira is not used to the military arrogance in our surroundings. We can witness directly a member of the army hanging up his military shirt and putting on a batik shirt, performing his ritual ablutions, putting on his peci and then going to the Friday prayers at the mosque (while in his cramped army regulation house his wife is watching the news on TV about the abductions of activists by the red berets). Then my memories of my rented

di mesjid (sementara di rumah dinasnya yang terlalu sempit sang istri menonton berita aktual di TV tentang sidang penculikan aktivis oleh korps baret merah). Selanjutnya memori tentang kamar kost membuat saya berharap bahwa Sequeira belum sempat mencermati realita yang satu ini (walau sebagai realita bagi sebagian besar kaum urban di Indonesia), sehingga ia tidak dengan sengaja menyangkal adanya kemungkinan *baju batik, baju militer, dan peci* (baca : citraan yang direpresentasikan oleh masing-masing benda) dapat bersama-sama berada dalam satu kamar pribadi seseorang (baca: Indonesia), dan menjadi bagian dari 'proses' persiapannya untuk tampil dengan 'citra baru' yang lebih baik.

Heru Hikayat

*

Sebuah Lukisan Kecil Dipersembahkan

Sebuah lukisan mixed media kecil, berukuran 91,5 X 73 cm, berjudul "*Bhakti '99*", dipersembahkan Midori Hirota (lahir tahun 1965 di Jepang) kepada Bangsa Indonesia. Media yang digunakan adalah kanvas, akrilik, dan photo. Tahun pembuatannya 1999, karya ini memang di-

room made me hope that Sequeira had not yet observed this, (although it is a reality for a large part of the urban population in Indonesia), so that he didn't consciously reject the possibility that a batik shirt, an army shirt, and a peci (read: the image represented by each of these objects) can be together in a person's private room (read: Indonesia), and are part of the process of preparing to appear with a new image which will be better.

Heru Hikayat

translated by Marjie Suanda

*

Small Painting is Presented

A small mixed media painting, 91,5 x 73 cm in size, entitled "*Bhakti 99*" is being presented to Indonesian people by Midori Hirota (born in 1965 in Japan). The media she used comprise canvas, acrylic and photographs. The work is made in 1999 and specially presented to respond to the idea of **Wearable** from **galeripadi**. With its black background, the most well-exposed

buat khusus untuk merespon gagasan **Wearable** dari galeripadi. Dengan latar berwarna hitam, yang paling menonjol dari lukisan ini adalah *mudra*; yaitu gerak tangan, badan, atau sikap tangan/ badan yang mengandung makna tertentu; bahasa gerak ini disebut *iconography*.¹ Ada 8 gambar *mudra* (dengan teknik kolase photo) sebagian dari ajaran agama Hindu, sebagian lagi dari ajaran agama Budha. Ada satu gambar *mudra* yang ditempel pada bidang segi empat terbuat dari kayu yang diberi semacam kaki sehingga permukaannya jadi menonjol, bentuknya mengingatkan pada meja makannya orang Jepang. Ada satu lagi gambar *mudra* yang ditonjolkan dengan cara ditutupi sebidang *flexiglass* bening. Selebihnya ada 2 bidang berbentuk segitiga yang dihasilkan dari pertemuan warna-warna kuning dan putih dengan latar hitam. Lukisan ini dilengkapi pula dengan teks sebuah mantra dari ajaran agama Budha, diletakkan di pojok kanan bawah.

Kita di dalam kondisi dunia begini, mengunjuk rasa, ikut kampanye, mencuri, merampok, mengejek orang lain, siapa bisa memberhentikan? Walaupun kita satu-satunya tidak punya kekuatan atau kekuasaan, kita masih bisa bersembahyang.² Mencermati pernyataan tersebut, mudah dimengerti bahwa Midori mengingatkan siapa saja

part of the painting is *mudra*, a hand or body movement or gesture which is embracing a certain meaning, this language of movement is called *iconography*.¹ There are eight illustration depicting *mudra* (composed with photo collage), some of the images were taken from Hindu, while others were from Buddha. There is one of those *mudra* images which is assembled to a shape of stuck wooden rectangle, remind us to a Japanese table. There is another image covered by a transparent *flexiglass*. There are two shapes of triangle combining yellow and white colours with a black background. The painting is involving a text of Buddhist's mantra placed on the downright surface.

"Nowadays, at situation of that kind, demonstrating a protest, campaigning, stealing, robbing, humiliating... who can stop these mess? Although we are not the only powerless ones, we still can pray."²

Comprehending such statement, it is understandable that Midori would like to remind whomever appreciates her painting about the needs of praying (it is called *bhakti* in Bali), whatever religions or beliefs they have. Indeed, the icons that Midori used are taken from Hindu and Buddha, but it is merely because she only recognises the two religions (Buddhist are

apresian lukisan ini tentang kebutuhannya akan sembahyang (di Bali istilahnya 'bhakti') sementara agama/kepercayaannya apa, itu tidak penting; bahwa ikon-ikon yang dipakai berasal dari agama Hindu dan Budha, itu hanya karena kebetulan dua agama itu yang dikenal Midori (Umat Budha banyak di Jepang, sementara Hindu mayoritas agama di Bali). Kalimat selanjutnya dari pernyataan di atas (dengan bahasa Indonesianya yang patah-patah, tapi malah jadi unik) memang begini bunyinya : Karya saya ini tidak maksud kategorikan macam keagamaan, karena semua orang baik yang tidak punya agama maupun umat-umat agama, semasih kita manusia yang punya perasaan, bisa bersembahyang.³

Optimisme kebahagiaannya diterjemahkan di dalam bentuk-bentuk dan warna-warna yang disederhanakan semaksimal mungkin. Dari elemen-elemen figurasi tinggal ikon-ikon saja, selaku lambang kebahagiaan di atas : ikan, bunga, gerak sembahyang, pot, yang disusun setengah geometris dengan bidang-bidang berwarna datar.⁴ Kalimat-kalimat ini dapat menggambarkan bahasa ungkap Midori, yang pada kesempatan ini garis bawahnya ada pada 'gerak sembahyang'. Ketertarikan dia memang selalu seputar persoalan kultur dan kepercayaan (agama, ritual,

majority in Japan, and Hindu is most adhered in Bali). The next sentence she uttered, although within her unclear and even unique Indonesian language, was quoted:

"My work is not a kind of religious one, because all of us -both who has religion or not- are still human, we still have empathy, we still can pray."³

Meanwhile Dr. Jean Couteau wrote:

"Throughout her optimism in happiness, some simple colours and forms are simplified maximally, some figurative elements changed into some icons representing her happiness: fish, flowers, movements and pots half-geometrically composed with some coloured planes."⁴

45

Those quoted sentences explain Midori's way of expression, which in this occasion has been underlined in the word "pray". Her concerns are always around the cultural problem and beliefs (religion, rituals, and norms). I don't know indeed what was on her mind before, but at least, recently, since she stayed in Bali, where she found some conflicts that made her reconsider many principles she convinced about. Midori was touched watching many changes happened in Indonesia, which actually is coloured by violence. That's why she chose

norma-norma). Saya tidak tahu sebelumnya, tapi paling tidak ini terjadi sejak menetap di Bali, dimana ia mengalami benturan-benturan yang membuatnya mempertanyakan kembali berbagai prinsip yang sebelumnya diyakini atau sekedar dia pegang. Midori tersentuh sekali melihat perubahan-perubahan yang sedang terjadi (di Indonesia) ternyata disertai kekerasan, sampai-sampai dia memilih hitam sebagai warna latar. Padahal biasanya warna-warna Midori segar dipandang sehingga *mata kita dibuat lari kegirangan dari bidang warna satu ke bidang warna lain.*⁵

46 *Mudra* dipilih Midori untuk mengungkap gagasannya tentang kebutuhan kita (manusia, Indonesia khususnya) akan sembahyang, tapi lebih dari itu sebagai simbol ritual yang kasat mata. *Mudra* bisa dibaca sebagai gerak fisik, saya yakin dalam semua agama ada gerakan fisik dalam ritualnya (misalnya ibadah haji dalam Islam). Manusia membutuhkan gerak seperti ini sebagai manifestasi, pembuktian, pengujian, pemeliharaan, atau dakwah kepercayaannya, atau bahkan hukuman atas kesalahannya: agama/ kepercayaan butuh diperlihatkan dan dihayati dengan gerak fisik yang kasat mata. Teks yang diterakan Midori melengkapi persembahannya : mantra penyucian badan dan hati.⁶

black as the background. In fact, formerly, her works colours were fresh to be seen, as being stated "...our eyes are happily moving to one colour to another."⁵

Mudra was chosen by Midori to express her idea about the needs of praying, especially for us in Indonesia, nevertheless, more than everything, it was only a symbol in plan view. *Mudra* can be understood as physical movement, I am sure that there is physical movement in all kinds of ritual religions, for instance: hajj pilgrimage in Islam. People need such movements as manifestation of proof, examination, preservation or illumination of their beliefs, moreover as a punishment. Religion/beliefs need to be fully comprehend through physical movement which is actually only optical illusion. Some texts that Midori has presented complete her offering: physical and spiritual sacralization.⁶

Midori seems worrying if there is no one praying anymore, considering that human have declared themselves as the only one controllers of the world and ignore the power that ruled them. Midori's optimistic viewpoint is annoyed for a while, but she is not alone as all of us are also

Sepertinya Midori benar-benar khawatir tidak ada lagi orang di dunia ini yang bersembahyang, karena jika demikian berarti manusia telah dengan tegas menyatakan dirinya sebagai penguasa tunggal di dunia : mengesampingkan kekuatan yang sebenarnya menjadi penguasa atas dirinya. Nada optimis untuk sesaat terganggu, tapi bukankah dia tidak sendirian karena kitapun terganggu; hanya saja Midori telah berusaha membangkitkannya lagi untuk dipersembahkan pada kita. Masalahnya tinggal apakah kita masih berusaha untuk sembahyang, dan untuk memaknainya dalam hidup sehari-hari ?

Heru Hikayat

Catatan

1. Dharma Kusumah.U.Pdt, Lintasan Agama Budha Tantra di Indonesia, Institut Teknologi Indonesia, Tangerang, 1989, halaman 84.
2. Pernyataan Seniman.
3. Ibid
4. Dr. Jean Couteau, Pertemuan, katalog pameran seni rupa kontemporer "Dongeng-Dongeng" Midori Hirota dan Wawan S. Kodrat, Galeri Sika dan Studio R-66, 1998.
5. Ibid
6. Wawancara dengan Bhadra Ruci (seorang biksu, ditemui di Wihara Vimala Dharma, Bandung). Dia menjelaskan bahwa mantra dalam agama Budha banyak sekali sehingga tidak semua biasa digunakan di Indonesia, dan terlalu sulit untuk menerjemahkannya (kepada orang yang bukan umat Budha) kata-perkata.

being annoyed, because Midori has attempted to emphasize it to present her work to us. The problem is the question: do we still try to pray and give it a meaning to our life?

Heru Hikayat

translated by Marjie Suanda

Notes:

1. Dharma Kusumah.U.Pdt, Lintasan Agama Budha Tantra di Indonesia, (Tangerang: 1989, Institut Teknologi Indonesia), p.84.
2. Artist's statement
3. Ibid
4. Dr. Jean Couteau, wrote in "Pertemuan" ("Encounter"), in Midori Hirota and Wawan S. Kodrat exhibition catalogue "Dongeng-Dongeng" ("Tales"), at Galeri Sika and Studio R-66, 1998.
5. Ibid
6. An interview with Badraruci (a Buddhist monk I met at Wihara Vimala Dharma, Bandung). He explained further that there are so many kinds of mantra in Buddha, so that it can not be frequently used in Indonesia and it is too complex to be explained or translated it (words by words) to anyone who doesn't adhere to Buddha.

*

Mengembalikan Kehormatan Perempuan Pada Derajat Keindahan Yang Paling Manusiawi

Sederetan foto-foto, sebagian besar berukuran 8R sebagian lagi berukuran 10R—sebagian besar berwarna, sebagian lagi hitam putih—menampilkan model-model perempuan penuh dilukisi dengan bentuk-bentuk, ornamen-ornamen, dan warna-warna yang pada beberapa bagian diperlihatkan sebagai hasil respon terhadap tubuh itu sendiri sehingga menonjolkan bagian tubuh tersebut. Sepintas mengingatkan pada *body painting*, tapi penyusunannya memperlihatkan adanya konfigurasi gerak, dan karenanya menjadi semacam konfigurasi lukisan (tubuh). Foto-foto yang modelnya dilukisi oleh Ruswandi Abdul Ghani tersebut adalah salah satu karya yang menanggapi gagasan **Wearable** dari galeripadi.

Ghani berangkat dari keinginan untuk mengasah rasa agar lebih lembut dan manusiawi. Melukis di atas kanvas masih mempunyai potensi untuk meluap-luap dan kasar, jika kanvasnya sampai robek pun tak akan ada yang melarang.¹ Tapi jika kanvasnya tubuh manusia, tidak sukar bukan membayangkan model yang menyeringai karena sentuhan pensil/kuas yang terlalu kasar di tubuhnya? Apalagi tubuh perempuan yang strukturnya

Return Woman's Honor to The Standard of Beauty Which Is Most Humane

A row of photos, mostly 8R in size with others 10R - mostly in color, the others in black and white - show female models covered in painting with shapes, ornaments, and colors which in several sections are seen as responses to the bodies themselves so that it enhances that part of the body. It reminds us of body painting, but the arrangement shows a configuration of movement, and because of that it becomes a kind of painting (body). The photos of the model who was painted upon by Ruswandi Abdul Ghani is one of the pieces in response to the concept of **Wearable** put forth by galeripadi.

Ghani departs from a desire to sharpen feelings in order to become softer and more humane. Painting upon a canvas still has the potential to be wild and rough, even until the canvas is ripped, no one will prohibit it.¹ But if the canvas is a human body, it isn't difficult to imagine a model who grimaces because of the pencil/brush pressing too hard on her body. Even more so the female body, which has been created to be softer in structure than that of a

memang diciptakan lebih lembut daripada laki-laki, bersentuhan langsung dengannya dalam kerangka kerja melukis tentu membutuhkan indera peraba yang lebih peka. Hal ini menjadi titik keberangkatan lain, yaitu mengolah kemampuan indra secara lebih menyeluruh, yang pada kesempatan ini titik beratnya pada indera peraba² -sebagai seorang sarjana seni (rupa) tentu ia sudah banyak melatih indera penglihatannya, dan setahu saya selera musiknya pun bagus; cukuplah ini sebagai indikasi latihan indera pendengaran. Berangkat dari hal-hal itu dengan berpegang pada prinsip tubuh apa adanya pun sudah indah serta mengandalkan kepekaan untuk merespon media, ditambah dengan kebiasaan menggambar ornamen dan kadang-kadang memori tentang tempat-tempat yang pernah dikunjungi,³ Ghani menghasilkan lukisan-lukisan 'hidup'. 'Hidup' karena memang bukan sekedar bisa bergerak, melainkan bisa bersosialisasi sendiri dan mempertontonkan sudut pandang dalam jumlah yang tak terhingga.

Di sini mulai timbul masalah, karena seni tidak melulu soal gagasan dan estetika, tapi ada persoalan teknis juga. Itulah sebabnya saya berpendapat yang tampil pada pameran ini adalah dokumentasi, karena karya sebenarnya adalah manusia yang telah jadi 'lukisan hidup' itu. Ghani

man's, the touching of it directly in the context of working on the painting would require a more sensitive sense of touch. This is a different point of departure, that is managing the senses in a more complete way which at this time focuses on the sense of touch² - as an art school graduate he has certainly done much to exercise his sense of sight, and as far as I know his taste in music is also good; which is an indication that he has practice in listening. Starting from here with the principle that the body in itself is beautiful as well as relying on his sensitivity to respond to the media, added to his habit of drawing ornaments and sometimes memories of places he has visited,³ Ghani has produced paintings which are 'alive'. 'Alive' because it is not just that they move, but rather that they can socialize themselves and can show themselves from an infinite number of perspectives. Here the problem begins to arise, because art is not just a concept and an esthetic, but there is also the problem of technique. This is the reason why I'm of the opinion that what is shown in this exhibition is documentation, because the real work is the human being who became the 'living painting'. Ghani acknowledged that fact and used the tactic of presenting his models at the opening of the exhibition. That performance

mengakui hal itu dan menyiasati dengan cara menampilkan model-modelnya pada saat pembukaan pameran. *Performance* tersebut tidak membutuhkan momen dan ruang khusus, melainkan harus tampil apa adanya sebagai manusia, bersosialisasi seperti publik pameran lainnya.⁴

Dalam konteks menanggapi gagasan **Wearable**, Ghani 'menembak' langsung pada manusianya. Ghani menyatakannya sebagai pendekatan langsung pada estetika alam (manusia sebagai obyek)⁵. Alam sebagai sesuatu di luar dirinya (lingkungan), dan ketika ia diwakili oleh manusia, maka sebagian besar artinya adalah lawan jenis yaitu perempuan (3 dari 4 modelnya adalah perempuan, sementara yang didokumentasi hanya yang perempuan). Dalam konteks kondisi lingkungan yang tengah banyak mempermainkan batas-batas hak asasi manusia terutama kaum perempuannya, Ghani tidak melarutkan diri untuk meneriakkan kebebasan dan demokratisasi. Sebagai seseorang yang mengenal aktivitas Ghani semasa mahasiswa di Seni Rupa ITB - dari mulai ketertarikan pada *performance*, olah tubuh, dan olah kemampuan manusia yang lainnya, sampai pada aktivitas yang langsung bersentuhan dengan realitas sosial-politik - dan Ghani sebagai seorang pencinta keindahan, saya yakin ia mampu untuk menunjukkan langsung

didn't require a special moment or space, but rather they had to appear simply as human beings, socializing like the rest of the public at the exhibition.⁴

In his perception of the concept wearable, Ghani went directly for the human side. Ghani has stated it as a direct approach to a natural esthetic (the human being as object)⁵. Nature as something outside ourselves (the environment), and when it is represented by humans, then most of its meaning is in the opposite sex, that is women (3 of his 4 models are women, while those documented were only the women). In the context of an environment which is in the midst of playing with the boundaries of human rights especially those of women, Ghani doesn't lose himself in cries for freedom and democracy. As someone who has known Ghani's activities since his student days in the art department of ITB - from the time when he began to be interested in *performance*, movement and other forms of human capabilities to his activities which were directly involved in the socio-political world, I know that Ghani is someone who loves beauty. I'm sure that he is capable of showing his social concerns in his works without disturbing his esthetics. In this context, with an

kepedulian sosialnya dalam karya tanpa keteteran dalam olah estetikanya.

Dalam konteks ini, dengan pendekatan estetik tanpa jarak, Ghani justru mengembalikan kehormatan perempuan pada derajat keindahan yang paling manusiawi.

Heru Hikayat

1. Wawancara dengan seniman
2. Ibid
3. Ibid
4. Ibid
5. Pernyataan seniman

★

Benderanya Mongkol

Saya memulai mengulas karya Mongkol Plienbangchang (lahir dan tinggal di Thailand) dengan sebuah asumsi, bahwa ia dapat memahami kondisi di Indonesia yang menjadi latar gagasan **Wearable** dengan cukup baik, karena banyak kemiripan dengan yang terjadi di negaranya. Ketika berkenalan setahun yang lalu, saya jadi tahu kenapa teks yang dibuat baik untuk pernyataan atau untuk dituliskan pada karya seni rupanya selalu puitis, karena dia ternyata seorang penyair. Waktu itu saya melihatnya seba-

esthetic approach that is not remote, Ghani has returned respect for women to the standard of beauty which is most humane.

Heru Hikayat

translated by Marjie Suanda

1. Interview with artist
2. Ibid
3. Ibid
4. Ibid
5. Artist Statement

★

Mongkol's Flag

I start to analyze Mongkol's work with an assumption that he can understand appropriately such condition in Indonesia -the initial idea of **Wearable** exhibition- because a similar condition happened in his country. When the first time I know him a year ago, I began to understand why both his statement and some texts he often write on his work are poetic, because indeed he is a poet. At that moment, I saw him as 'an angry man' as he wrote: "we're fucking our mother earth"; but at the same

gai orang yang marah, dengan kata-katanya :
"we're fucking our mother earth"; tapi sekaligus bisa menertawakan persoalan yang menyebabkan dia marah, dengan kata-kata : "Thai-land (yang berarti tanah yang merdeka) telah menjadi Tie-land"; selebihnya adalah seseorang yang pandai melihat realita sebagai sumber gagasan kemudian dengan cermat diungkapkan dalam karya seni (rupa atau puisi) yang impresif dan mengundang empati.

Mongkol kerap memadukan lukisan, sering dengan teknik kolase, instalasi, olahan obyek temuan, dan *performance*. Karya "*Bloody Flag*" yang disertakannya dalam pameran *Wearable* ini, kemungkinan besar dilengkapi dengan *performance* jika ia berkesempatan hadir di tempat pameran. Paduan medianya kali ini adalah : darah, beras, tanah, photo, akrilik, di atas kanvas, kertas, baju. Komposisinya terbagi menjadi 9 bidang, sementara media dasar kanvas dan kertas menjadi tidak penting perbedaannya karena sama-sama tanpa bingkai, dan langsung ditempel-kan pada dinding. Bidang pertama segi empat yang terbagi dua secara vertikal setengahnya berwarna merah tua seperti darah yang sudah agak lama mengering sehingga mulai menghitam -warna seperti itu yang mendominasi karya ini, hanya saya tidak tahu

moment, I was laughing at his anger, when the word that he has to write as "Thai-land" - means 'free land' -, purposefully written as "Tie-land"; in addition, he is a man with an intelligent viewpoint in observing reality as a source of idea, which is accurately and simultaneously expressed in both his impressive emphatic artworks and poetry.

Mongkol often combines his painting, with collages, installation, found objects and performance. Supposing that he were in the exhibition space, his "*Bloody Flag*", which is presented in *Wearable*, will be probably developed by his *performance*. In this occasion, he combined several media: blood, unhulled rice, soil, photographs, acrylic on canvas, paper and a T-shirt. The composition was divided into nine pieces (of canvases). However, regarding that those are being displayed on the wall without any frames, the distinction between canvas and papers -as the basic media- become unimportant. A reddish colour -resembled to a colour of dried blacking blood- dominate the halves of first four rectangle shapes which are vertically split, another half part is the white surface of canvas. The second pieces of them, on the right position, is covered with soil

persis apakah semuanya dihasilkan dari darah murni atau ada campuran lain (akrilik), yang pasti visualnya memang sangat mirip dengan darah- sisa bidangnya adalah warna putih (kanvas). Bidang yang ini mengingatkan pada bendera Indonesia dalam posisi vertikal. Bidang kedua di sebelah kanan bidang pertama, penuh ditutupi tanah yang mengandung darah dan ditaburi butir-butir padi. Bagi saya, tanah yang ada pada bidang ini mengingatkan pada kondisi tanah di sawah : agak becek dan bertebaran butir-butir padi yang tercecer. Bidang ketiga, di sebelah kanannya sama dengan bidang pertama terbagi dua secara vertikal, setengahnya berwarna putih kanvas, sisa bidangnya dengan warna 'merah tua' itu dipenuhi dengan deretan gambar-gambar kecil. Gambar-gambar itu distempel atau mungkin disablon berulang-ulang, sepertinya gambar *Garuda Wisnu* (tokoh pewayangan). Saya tidak berusaha untuk menguraikan tokoh ini, karena yang lebih penting buat saya adalah gambar-gambar ini mengingatkan pada lambang negara Indonesia (Garuda Pancasila). Di bawah bidang ketiga adalah konfigurasi antara 4 buah potret diri Mongkol, topeng, dan bidang-bidang berwarna merah darah yang bertumpang di atas potret menutupi bagian mulut, hidung, atau muka dan

embodied with blood and unhulled rice. The soil reminds me of muddy rice field which is always scattered with unhulled rice. Similar with the first, the third piece on the right position is also split vertically; the half of this piece fully comprised dark red rows of small images.

Seemingly, this part was created from some stamped images, or probably was screened repeatedly. The images look like the figures of *Garuda Wisnu*.¹ But I am not attempting to discuss about the figures further, considering that those images resemble to the Indonesian national symbol of *Pancasila*. On the low position of the third piece, there are three configurations of Mongkol's self-photographs depicting masks and bloody red surface on some particular parts of the images: Mongkol's mouth, nose and body.

On the left position, the central point of the work, is a white rectangle pieces where some texts "where have all democracy gone?" and "where have all the victim gone" are written. There are also image of *wayang*² and bloody red surface below. The seventh piece is a reddish brown image depicting a burning heart. On the right of it, a dark red T-shirt with an image of *wayang* and old some old Javanese characters is hung. The last piece is a photograph depicting Mongkol in a upside down position, his eyes

badan Mongkol. Di sebelah kirinya yang menjadi pusat dari karya adalah segi empat putih yang ditulisi "*where have all the democracy gone ?*" dan "*where have all the victim gone ?*" Di bawah bidang yang pertama ada potret-potret wayang dan juga bidang-bidang yang terwarnai darah. Bidang ketujuh (paling kiri-bawah) adalah bidang coklat dengan lukisan hati yang terbakar. Di sebelah kanannya tergantung baju (T-shirt) berwarna merah tua bergambar wayang dan tulisan dengan huruf (*Jawa kuno?*), juga berdarah. Paling akhir adalah sebuah potret Mongkol dalam posisi terbalik yang matanya tertutup oleh merah darah dan mulutnya tertutup oleh topeng. Topeng tersebut justru dalam posisi sebaliknya (terbalik untuk potret Mongkol, tapi tidak untuk kita yang melihatnya) sementara wajah topeng tertutupi darah kecuali matanya.

Apa yang terlihat dari semua itu ? *Hujan menderas setiap hari/ kampung-kampung berdarah oleh teror/ gelombang huru-hara menunggu ketukan palu!*¹ Sekarang ketukan palunya sudah bergaung, dan darah ternyata tidak berhenti hanya mengotori kampung-kampung (itupun sudah mengotori sumber hidup kita, sawah : tanah dan padi). Darah terus berlanjut mengotori tubuh dan topeng yang sempat kita kenakan, baju yang seringkali menjadi petunjuk identitas, wayang

and mouth are covered with mask. The bloody mask in a such reversed position of Mongkol's image.

What kind of thought can be seen in the work?

Every day is raining cat and dog, more and more/many subdistricts are bloodied with terror/the disturbance waits for the hammer's hit!³ Now the hammer's hit has been echoed, and the blood became unstopped, dirtying the subdistricts (moreover, it has dirtied our sources of life, the paddy: soil and rice). The blood continuously covers our bodies and the mask we worn, the shirt which is our identity, our *wayang* as the symbol of insightfulness, not least our flag as a symbol and the stimulant of our patriotic nationalism. On the other words, we have seen the blood habitually, and it was not considered dirty anymore. Perhaps, we have considered the blood as an accent in our faces, masks, *wayang*, and the fertilizer which fertilized and grew the rice, even as the red colour of our flag. The explanation lays in the texts of Mongkol's question, there are many people gone and became the victim.

Notwithstanding Mongkol's anger and empathy to Indonesia, he has arranged his work neatly.