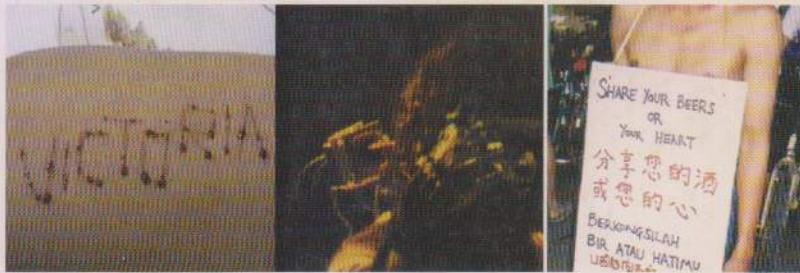


# Performance Art



**Questioning the Act: Between the Body and the Verb** Mempertanyakan Tindakan: Antara Raga dan Verba

**kARBON**

fourmonthly art journal / jurnal seni rupa empat bulanan



# KARBON

*Editors of this edition/Redaksi nomor ini:*

Farah Wardani, Ugeng T. Moetidjo, Ade darmawan

*Documentation/dokumentasi : Oscar Firdaus*

*All translations by/sempua terjemahan oleh: Farah Wardani*

*Karbon, a fourmonthly art journal, is published by ruangrupa, a non-profit organization which focuses on supporting the development of art in the cultural context through research, study and documentation, along with intensive cooperation with the artists.*

Jurnal empat bulanan perisalan seni, Karbon, diterbitkan oleh ruangrupa, organisasi nirlaba yang bergiat mengupayakan pertumbuhan kemajuan menggagaskan soal-soal seni rupa dalam lingkup luas kebudayaan melalui pengkajian ilmu-ilmu seni, telaah, dan pendokumentasian serta kerja-bersama di antara seniman dan cipta-kreatifnya.

*Founded in Jakarta, January 2000 by/Didirikan di Jakarta, Januari 2000 oleh:*

Ade Darmawan, Hafiz, Lilia Nursita, Oky Arfie Hutabarat, Rithmi, Ronny Agustinus.

*Disain Grafis*

Bondan | Farah | Ade

*Penanggungjawab*

ruangrupa

ruangrupa



Tebet Barat Dalam I no. 26

Jakarta 12810 Indonesia

Telp. +62-21-8294238, Fax. +62-21-8294238

e-mail: ruangrupa@cbn.net.id

*Images taken from the documentation of /*

Gambar-gambar diambil dari dokumentasi:

Cemeti Art Foundation, Urban Poor

Consortium, Jak-art festival ruangrupa,

Iwan Wijono, Anggun Priambodo, Reza

Afisina & ruangrupa

**ruangrupa** is a part of RAIN Artists' Initiative Network. This journal is published through the cooperation of Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam and the Dutch Ministry of Foreign Affairs.

**ruangrupa** adalah bagian dari RAIN Artists' Initiative Network. Jurnal ini terbit atas kerjasama dengan Rijksakademie van Beeldende Kunsten Amsterdam dan Kementerian Luar Negeri Belanda

Usaha mencoba lebih banyak mengungkap misteri tentang *performance art* di Indonesia tentu bukan yang pertama dan tidak heran bila usaha ini menjadi sangat sulit karena usaha pengusutannya banyak berkenaan dengan masalah infrastruktur seni di Indonesia. Kurang atau miskinnya kritik seni atas topik ini, serta penelitian yang memadai dan catatan atau 'rekaman' tentang (sejarah) perkembangannya, membuat banyak seniman performance menjadi lebih (atau terlalu?) 'bebas' berakrobatis. Berdasar 'kekurangan' ini, Karbon mencoba 'mencatat' dengan dasar dari sebuah asumsi bahwa si seniman tentunya yang paling tahu tentang karya dengan segala kesadarannya, dengan mengundang beberapa seniman dan kritikus seni untuk berdiskusi tentang *performance art* di ruangrupa bulan Juni lalu. Ini cukup penting melihat bahwa seluruh data/informasi tentang *performance art* berasal dari senimannya. Tentu kita tidak sedang mencoba men-generalisasi perkembangan *performance art* di Indonesia, karena seniman yang terundang pada diskusi ini hanyalah sebagian kecil dari banyak seniman lainnya yang juga aktif melakukan praktik *performance art*.

Pilihan seniman yang kita libatkan dalam diskusi ini adalah para seniman yang relatif intens dan aktif serta mempunyai kemungkinan untuk mendukung sebuah usaha menggali medium yang satu ini. Mereka juga merupakan para seniman dari background dan generasi yang berbeda. Diskusi ini berusaha membongkar lebih dalam permasalahan *performance art* berdasarkan kesaksian atas pengalaman, cara melihat, serta tawaran gagasan para seniman dan para kritikus seni.

Salah satu yang menarik dalam diskusi ini adalah ketika hampir semua peserta diskusi pada awalnya sibuk mendiskusikan bagaimana harusnya diskusi berawal dan berjalan. Ini memperlihatkan bagaimana setiap orang bertanggungjawab atas apa yang akan terjadi dalam diskusi dan berpikir sesuatu yang berguna harus terjadi dalam diskusi ini.

Di edisi ini, Karbon sekali lagi berusaha untuk mengetengahkan informasi dalam dua bahasa (Inggris dan Indonesia), agar data dan referensi yang terdapat disini bisa dimanfaatkan secara lebih luas. Terutama pada edisi ini, usaha ini juga membawa kami ke sebuah permasalahan yang menarik, yaitu sulitnya proses penerjemahan terminologi, konteks dan artikulasi verbal, yang tidak bisa begitu saja diterjemahkan antar bahasa. Hal ini adalah sesuatu yang menarik karena dapat membuat kita merenungkan proses pemakaian itu sendiri. Seperti pada edisi ini, sesuai dengan temanya, kita dapat memikirkan kembali bagaimana kita memaknai antara kata, obyek dan tindakan.

Semoga edisi ini dapat menjadi referensi dan catatan yang berarti bagi telaah *performance art* di Indonesia.

## | Questioning the Act |

This is surely not the first effort of revealing the mystery of performance art in Indonesia, and it'd be no wonder if this effort turned out to be very difficult since the process of investigation involved the issue of art infrastructure in Indonesia. The lack of study on this subject and inadequacy of research and documentations on its history, results in the more (or too much?) 'liberation' for the artists to create works.

Based on this 'lack', Karbon attempts to make a 'record' with an assumption that the artists must be the ones who know best about their works and what they have been doing, by inviting several artists and art critics to open up a discussion at ruangrupa last June. This is quite important seeing that all the information and data about performance art have been so far obtained from the artists themselves. Obviously we are not trying to generalize the development of Indonesian performance art, since the artists invited were only a few among others who also do performance art practice.

The artists involved in this discussion are artists who are relatively active and intense as well as potential to support the effort of analyzing this medium. They are also from the different backgrounds and generations. This discussion tried to dig the issues of performance art more deeply, based on the experiences, perspectives and ideas offered by the artists and the art critics.

One interesting point in this discussion is that almost every participant took quite a while in the beginning to discuss from which point the discussion should've been started and how it should've been done. It shows that everyone took the responsibility of trying to produce the outcome of the discussion and obtain something useful from it.

In this edition, Karbon tries once more to provide the information in bilingual (Indonesian and English), so that the references can be of usage by a broader sale of audience. Particularly in this edition, this attempt has also led us to take great concern in the matter of the difficulty of translating the terminologies, contexts and verbal articulations which are not easily translatable between the two languages. This is interesting because it has the possibility to make us contemplate more about the process of defining/generating meanings. Such as in this edition, in accordance with the theme, we can rethink of how we define words, objects and acts.

It is greatly expected that this edition could be taken as a significant reference for the study of performance art in Indonesia.

# PERFORMANCE ART: THY WILL BE DONE

## Some Notes on Performativity and Performance

By: Farah Wardani

Perform: v.t. to do : to carry out duly : to act in fulfillment of : to carry into effect : to fulfil : to bring about : to render: to execute: to go through duly : to act : to play in due form. – v.i. to do what is to be done : to execute a function : to act, behave : to act a part : to play or sing : to do feats, tricks or other acts for exhibition.  
Performance n. : act of performing,: a carrying out of something : something done : a piece of work : manner or success in working : execution , esp. as in exhibition or entertainment : an act or action;

(Chambers 20<sup>th</sup> Century Dictionary)

Performative, adj. One which does what it says it does.  
(The Penguin Dictionary of Philosophy)

Performativity: a reiterative and citational practice by which discourse produces the effect it names.  
(Judith Butler, *Bodies that Matter*)

A whole day long listening to a ‘performance art’ discussion, and then continued with transcribing, editing and translating it are enough for one to get sick of that term. However, as fed up as I may be of doing it, it does not prevent me to be intrigued of making a, let’s say, ‘review’ out of it. I apologize firstly if this is going to make fuss again about definitions etc and sound pretentiously theoretical, but I just stick to what Hendro Wiyanto said about our lack of theoretical grounds in analyzing this ‘performance art’ thing. So I just allow myself to offer some things that might be quite appetizing to the theory-hungry Indonesian contemporary art discourse.

Basically, it started with a question of how the word ‘performance’ is said and done. One point that pretty much disturbed me when trying to get an overlook at the discussion is an etymological problem of how the participants treated the word ‘perform’ or ‘performance’ itself. The term ‘performance art’, inevitably, is something that’s imported from the (English-speaking) Western art discourse. I have provided the English definition in the quotation above. It can be taken from there how the words ‘perform’ and ‘performance’ are implemented a bit differently between the Indonesian and the English language, which may not really be a problem in the matter of creation process, but may be so when it comes to encountering perceptions. The first, essential definition of ‘perform’, as we can see, is “to do” (transitive verb, action verb which takes

direct object). On the other hand, ‘the Indonesian term of ‘performance art’ is— I don’t know if it’s already official or not, ‘seni rupa pertunjukan’, in which ‘pertunjukan’ correlates more to the intransitive verb (action verb which takes indirect objects) definition of ‘perform’: ‘to do what is to be done; to act, play, exhibit’. Now, before getting to sound more like a dictionary salesman, I stop there to see the evidence of how meaning works out along the transits between layers, either within one language or, even particularly, when it’s translated to another. So here I am not trying to object to the Indonesian application of the term, compromising with this heyday of relativist discourses, where meanings and words have been ‘liberated’. Nevertheless, to look at it another way, this ‘relativist spirit’ that were shown by many of the performers in the discussion, is what at the same time bugs me, when I come to position myself as the audience. In several cases they indicated a reluctance to define what they were actually doing,: “whether it’s regarded performance art, or ‘theater’, or ‘music’, or ‘stage performance’, or whatever”.

I acknowledge the fact, though, that historically speaking, the artists have already explained the first tendencies of performance art here, as it developed (seemingly) unintentionally to enter the label of (Western-based) performance art,

which is fairly admissible. However, as a 'specifically targeted' audience (this issue was brought up in some parts of the discussion), I find it hardly acceptable if I don't get a clue of what I want to see. I don't want to see 'whatever'. I want to see 'performance art'. Face it, it's an established genre. And it is already institutionalized. And, no matter how lacking it is, it has its audience. If not, there wouldn't be any occasion like this 'Performance Art Discussion' at *ruangrupa*, or, which is a more important issue, we really should rethink about the way we use terms.

So what I'm seeing is a conflict between the fact that performance art in Indonesia, as described in the discussion, has been historically developed at the beginning without an intention to adopt the discipline that had preceded in the West, and the fact that, in the end, it's established as such, joining the label. This conflict is, for me, what basically grounds the way the artists argue about their different treatments of their media ('stage', 'machines', 'digital', 'banana leaf', 'toygun', 'camera' 'lighting'), content ('messages', 'social/political issues', 'entertaining effect', 'surprise factor') and public (or audience). It shows their different application of the word 'performance', a word that somewhat missed to be requestioned in this discussion. Most of the time of the discussion took part largely in talking about the background, the medium and the public.

However, that is not what I want to argue, it's just that by trying to overlook at it, I find myself raising back the perspective of 'performance' as a 'doing', seeing the different ways of how the artists 'do' that word. Thinking about how the Word is Done, or vice versa - how the Deed is Said, leads me to one standpoint of looking at this issue, i.e. speech-act theory, the performative aspect and the

performativity of performance. Because performance art itself is about speech-act. And actually, in the discussion, the issue of performativity made cameo appearances here-and-there in incognito. I highlighted some of the most obvious parts, such as Afrizal Malna's description of the performing culture, Reza Afisina's utterance about 'daily life' performances, and Amanda Katharine Rath's argument about the site-specificity aspect of performance works. What they referred to (consciously or not), for me, is about performativity. So what are performative and performativity? I can't find them in my 1981 English dictionary and we will always find them getting a red underline in the Microsoft Word. They are actually parts of the domain of the 'hyped' terminologies in the critical theory world, just as 'discourse' or 'deconstruction'. It was JL Austin, a British linguistic theorist who firstly introduce the word in his speech-act theory, 'performative', i.e. saying and doing at the same time, which then produces signs. The most famous example for this is: I do take this woman as my lawful wedded wife'. 'I do' is an action, not a report or a description of the deed. It's the same like saying 'I promise', by saying it, you're not describing 'a promise', you're doing it'.

Later on, this grammatical concept was developed by some theorists and philosophers after Austin, who applied it into a broader scope of analysis than merely linguistic. Derrida reformulated Austin's concept of performative which includes illocutionary act (utterance invokes a conventional force) and its consequences - Perlocutionary effects, i.e. when saying we're actually doing something (or vice versa) and causing something afterwards (in the form of affect or inviting reaction); Say-Do-Make Something Happen-all at the same time.

He used this as a reference to define communication (which seemed to be taken a great deal in this discussion, since it brought up more about





public interaction and public space): "[...] communication, if one insists upon maintaining the word, is not the means of transport of sense, the exchange of intentions and meanings, the discourse and "communication of consciousness". [...] But indeed (we are witnessing) a more powerful historical unfolding of a general writing of which the system of speech, consciousness, meaning, presence, truth etc, would only be an effect, to be analyzed as such." So communication in this case is not designated to transfer or exchange meanings, or in this case, deliver messages. Messages are effects produced by communication as a performative operation. Arahmaiani mentioned about 'contentless' performances can contain content as well., and this kind of notion might well explain it. On the other hand, Amanda raised an interesting issue about interrupting the public space: what would happen if a performance is done by displacing it from its specific time and space, what kind of effect would it produce to the audience in the different space (and to him as well), or would it produce any effect at all?

From that point, in other words, what can a single performance, which brings its own specificity, do to a space that already has its own performativity, its own construction of norms? The notion of performativity as a mode of construction also was firstly offered by Derrida, who (as what he usually did) also deconstructed Austin's categories of performatives which separate ordinary speech act performances with theatrical citational practices, where the former is closer to 'an eventual reality in a specific time and space', and the latter as a hollow, 'unreal' performative<sup>1</sup>. Derrida regarded both as structured by a general iterability, a generalized theatricality common to the stage and world alike<sup>2</sup>. He argued that a performative can enforce an effect and have power to establish norms if it's reiterated.

The power of performativity as a construction process of constructing meanings/representations/identity was taken into a very great account by Judith Butler, saying that construction is a temporal process which operates through the reiteration of norms<sup>3</sup>. Things like identity, values, gender, or even religion, in this case are performativity. It can be seen in this context that performative may somewhat be equivalent to the Foucauldian notion of discourse, whereas discourse concerns more with knowledge, performative concerns with deed. The relation of being and doing, where doing becomes being. It is like a different way of taking a Cartesian formula :I do, therefore I am'. From this standpoint, it can be seen that religiousness, or morality is not a state of being, but doing. The doing itself, in the end is also trapped in a conflict within the text. Afrizal's argument about 'the war of codes', I guess, refers more or less to this issue. And it can be likely said that nowadays, the'war' is intensifying because media replaces the body in reiterating the performativity of the culture. It was reflected in the discussion which moved further to argue about the 'consciousness of the medium'. Now, it leads to another query, what's this 'medium' in question, is it more concerned with the medium as 'material' (as gadgets, tools, objects etc; Reza seemed fond of calling it '*alat*': equipment/apparatus), or is it the very essential medium of performance itself, i.e. *the body, in its specific space and its specific time*? This is important since the artists showed a great emphasis on the somewhat progressive idea of 'exploring possibilities'. What possibilities, and what to explore? Is it the exploration of what they do, or what they use? It sounds like a validation of the McLuhanistic hype of media as the extension

of man, an entity that determines the way the world run' (McLuhan's 'Medium is the Message' was referred in this point of the discussion). Hasn't there been enough exploration of the media? What more to be invented? Isn't the world already full with things? It sounds like the body alone just cannot do anything anymore. Do we really take McLuhan that seriously?

Being someone from this indigenous/globalized half-breed space – who has troubles teaching her parents to use emails, I have to say that I personally don't. But I can see that at least the fashion of the world, including contemporary art practice, does.

So with this media-crazed cultural performativity, is it the end of performance?, as Peggy Phelan, a contemporary of Butler, says:

"You will perform your death once, supposedly, but it will circulate for its witnesses in the performativity of death as a technological, historical, psychic and political experience. That is why death in 1999 means something very different than it meant in 1943. And that is an extremely important thing to keep in mind as when we talk about performativity, which is what we are mostly talking about these days, we are losing performance. We are losing the singularity of a particular person's act and that's a big deal, people should notice that. That's an important sliding."<sup>6</sup>

I leave the statement open for argument. I relate this to the point that was also taken into a great account in the discussion, i.e. about resistance. If there were any resistance nowadays, perhaps it would be a resistance against this hype of 'The end of everything', where everything is just merely reiteration or citation, and life then, including art, becomes boring. And I guess it is true that we are facing this situation nowadays where people get bored more easily and more frequently. And art still can't change the world anyhow. We can only try to save its ass from becoming more boring.

So for me, in the case of performance art, to what extend can performance art lead us to, is it only up to the question of performing things with objects (or discourse) that is already there in our surroundings, or can the performance itself still function as a medium to evaluate the performativity of our culture? Does the body still matter to make something more effectual like, let's say, defining/formulating new performatives,

the possibility of creating a new sign/language, to the world that is suffocated by reiterated signs. Afrizal mentioned about the new generation getting choked by discourses and Dadang Christanto talked about performance art as a visual language, thus maybe that's it. The possibility that it can offer is that it would still serve as a subject that can lead us to think about what more that the body can say and do. Of all the things that's been constructed and decon-structed, it may still create a reconstruction of what's said and done, or maybe, what seems to be unspoken and undone.

<sup>1</sup>JL Austin, *How to Do Things With Words*, 2nd Edition, Oxford University Press, 1975

<sup>2</sup> Jacques Derrida, 'Signature Event Context' in *The Margins of Philosophy*, Harvester Wheatsheaf, 1982

<sup>3</sup> Andrew Parker & Eve Kosowsky Sedgwick, *Performativity and Performance*, Routledge, New York, 1995

<sup>4</sup> Judith Butler, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Routledge, New York, 1993

<sup>5</sup> Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, MIT Press, Massachussets, 1994

<sup>6</sup> Henry Rogers and David Burrows (eds), *Making a Scene*, ARTicle Press, Birmingham, 1999

I also recommend this more trivial kind of writing on performativity and pop culture, for any of you interested enough to check it out online: Nathan Tipton, *Judith Butler Meets Cow and Chicken: The Cartoon Network's Performative Postmodern Condition*, <http://to-the-quick.binghamton.edu/issue%202/cow.html>

Images taken from 'Victoria the Victorian's Cut' (H.I.R.E.), and footages from Urban Poor Consortium's documentation

APOLOGIA: Penulis yang sekaligus merangkap redaksi dan penerjemah mohon maaf karena tak bisa menyediakan versi Bahasa Indonesia dari tulisan ini. Selain karena keterbatasan tempat, juga karena penulis merasa tak berhak menerjemahkan beberapa terminologi penting yang digunakan. Dengan ini semoga hal tersebut dapat dimaklumi.



# Dari 'Pemberontakan' hingga 'Hiburan' | From 'Resistance' to 'Entertainment'

Oleh: Agung Hujatnikajennong

Bagi saya, memperbincangkan perkembangan genre seni rupa pertunjukan<sup>1</sup> Indonesia hari-hari ini bisa diibaratkan mengais kepingan-kepingan *puzzle* gambar yang tercecer, berserakan dan belum pernah tersusun dengan baik. Kepingan-kepingan teks yang acak itu harus disusun dengan cara disambung-sambung supaya kita bisa membacanya dengan jelas. Dalam menyusunnya, terlebih dahulu kita harus memunguti, memaknai, menamai dan memilah-milah: keping-keping mana yang bisa dirangkai sebagai satu kesatuan dan mana yang tidak; mana yang mungkin membentuk gambar yang lebih besar dan mana yang tidak mempunyai pasangan. Dengan analogi itu, tulisan ini memang hanya mencoba menyusun sebagian saja dari *puzzle* gambar tersebut, tentu saja dengan menganalisa adanya kemungkinan 'susunan' yang lebih besar, lebih lengkap, konstruktif, menyeluruh dan hanya bisa diselesaikan dengan penelitian yang tekun dan mendalam.

Dalam sejarah seni rupa modern di Barat, kemunculan seni rupa pertunjukan merupakan sebuah gerakan yang revolusioner. Di Eropa sejarah kelahirannya dapat ditelusuri semenjak paska Perang Dunia I hingga dekade 60-an, khususnya dalam karya-karya seniman Dada, Futurisme hingga Fluxus. Genre ini juga punya keterkaitan yang erat dengan perkembangan seni konsep (*conceptual art*) mengingat seni rupa pertunjukan pada awalnya merupakan sebuah bentuk demonstrasi, eksekusi maupun realisasi dari seni lebih menekankan pada gagasan daripada bentuk akhirnya.

Meski terdapat beberapa arsip penulisan yang membahas fenomena kemunculan dan perkembangannya, sampai hari ini tulisan-tulisan tentang seni rupa pertunjukan Indonesia belum bisa ditemui dalam

For me, to talk about the development of Indonesian performance art nowadays can be imagined like recollecting pieces of a jigsaw puzzle, which are scattered and not put together properly. Those random pieces of texts have to be set up by matching them all together for us to read it properly. In setting them up, we have to collect, define, name and sort out: which pieces that can be configured as one unity and which ones are not; which ones are possible to form a bigger picture and which ones can be cast out. With that analogy, this writing is only trying to structure just some parts of the puzzle, surely by imagining the possibility of a 'structure' which is bigger, more complete, more constructive, more thorough and can only be finished through an intensive research.

In the modern art history in the West, the emergence of performance art was a revolutionary movement. In Europe, its history can be traced back from the post-World War I to the 60s, particularly in the works of the Dada, Futurism and Fluxus artists. This genre also has a strong affiliation with the development of conceptual art, noticing that performance art at the beginning was a form of demonstration, execution and realization of art, which stressed on the ideas rather than the end-result.

Even though there are several archives on the phenomena of its emergence and development, writings about Indonesian performance art hitherto have been rarely found to be in the format of a more specific study and research. The writings that have been developed so far – in the range of catalogue introductory notes and mass media articles – only talk about performance art as one part of the contemporary art trend in general. Whereas it can be seen from the recent development, Indonesian performance art works have been shown in regional



format kajian ataupun penelitian yang spesifik. Penulisan-penulisan yang ada dan berkembang—sebatas tulisan-tulisan pengantar di katalog pameran ataupun artikel-artikel dalam media massa—hanya membahas seni rupa pertunjukan sebagai bagian dari gejala seni rupa kontemporer secara umum. Padahal dilihat dari kacamata perkembangan terakhir, karya-karya seni rupa pertunjukan Indonesia telah tampil di event-event berskala regional dan internasional. Bahkan keberadaan event festival seperti JIPAF (Jakarta International Performance Art Festival) sebetulnya telah mengindikasikan keterlibatan dan interaksi seni rupa pertunjukan Indonesia dalam lingkaran yang luas dan cukup bergengsi. Miskinnya kajian tentang seni rupa pertunjukan di Indonesia menyebabkan genre ini layaknya anak pribumi yang terasing di tanah kelahirannya sendiri.

Karangan pendek ini hanya bermaksud memaparkan beberapa asumsi—mungkin bukan dalil-dalil yang ‘sahih’—yang disusun berdasarkan pengamatan terbatas dan sebagian besar bersifat empiris. Dua kata kunci yang tercantum di judul—yakni ‘pemberontakan’ dan ‘hiburan’—mencerminkan asumsi dasar saya dalam melihat beberapa aspek, karakter dan wacana yang menonjol dalam perkembangan seni rupa pertunjukan di Indonesia. Dua istilah itu bukan oposisi biner meskipun keduanya punya makna kontradiktif. Yang pertama berhubungan dengan seni rupa pertunjukan yang identik dengan gerakan perlawanan terhadap kemapanan idiom artistik dan ideologi estetik tertentu; sedangkan yang kedua adalah sebutan kepada salah satu karakter seni rupa pertunjukan sebagai sebuah ‘tontonan’, terutama setelah ia diakui menjadi idiom yang mapan.

and international events. Moreover, the events held in Indonesia like JIPAF (Jakarta International Performance Art Festival) actually have indicated the involvement and interaction of Indonesian performance art in a broad and prestigious circle. The lack of study about Indonesian performance art makes this genre an alienated native in its own country. This brief note only intends to depict some assumptions – which perhaps might not be absolute – that are sorted out based on limited observations and mostly empirical. Two keywords mentioned in the title – ‘resistance’ and ‘entertainment’ – reflect my basic assumption in seeing several noticeable aspects, characters and discourses in the development of Indonesian performance art. Those two keywords are not a binary opposition, although they have contradictory meanings. The first one is related to the type of performance art which is identical with resistance movements against the establishment of some certain artistic idioms and esthetical ideologies; while the other one is a character of performance art as a ‘spectacle/show’, especially after it’s recognized as an established idiom.

### **‘Resistance’: Indonesian Performance Art as Avant-Gardism**

More than a few opinions stated that the birth of performance art in Indonesia is very related to the ritual occasions of the old traditional Indonesian society, probably since centuries ago. Our country is very rich of ritual performances: from ‘Sintren’ in the coastal areas of Central Java, ‘Lompat Batu (Rock-Leaping) in Nias to the ‘Ngaben’ ceremony in Bali.

## **'Pemberontakan': Seni Rupa Pertunjukan Indonesia sebagai Avant-Gardisme**

Tidak sedikit pendapat yang mengatakan bahwa kelahiran seni rupa pertunjukan Indonesia sangat terkait dengan peristiwa-peristiwa ritual yang hidup dalam tradisi masyarakat Indonesia lama, mungkin sejak berabad-abad yang lampau. Kita memang negara yang kaya akan bentuk-bentuk ritual pertunjukan: dari mulai 'Sintren' di daerah pesisir Jawa Tengah, 'Lompat Batu' di Nias sampai dengan upacara 'Ngaben' di Bali. Asumsi itu tidak sepenuhnya keliru—karena memang, dalam berbagai karya-karya seni rupa pertunjukan Indonesia tidak sedikit ditemukan pengaruh yang signifikan dari unsur-unsur seni pertunjukan dalam tradisi lama. Menyebut saja beberapa di antaranya adalah "Wayang Legenda" (1988) dan "Kuda Binal" (1992) karya Heri Dono, atau dalam beberapa hal terlihat pula dalam karya seni rupa pertunjukan Arrahmaiani "Handle without Care" (1996).

Sampai kapanpun, ihwal kesinambungan atau keterputusan seni rupa pertunjukan dengan ritual tradisional nampaknya akan selalu relevan untuk diperdebatkan di Indonesia karena sangat sesuai dengan konteks sosiokulturalnya. Sebagaimana diketahui, di samping pranata seni rupa modern yang hidup di kota-kota besar, kehidupan masyarakat Indonesia—khususnya di daerah-daerah terpencil di luar Jawa—masih diwarnai warisan tradisi yang kental. Akan tetapi, dalam tulisan ini saya menggarisbawahi seni rupa pertunjukan dan seni pertunjukan tradisional sebagai dua genre yang punya akar sejarah yang berbeda. Hal ini terutama menyangkut asumsi bahwa seni rupa pertunjukan Indonesia adalah bagian dari sejarah seni rupa modern, yakni seni yang pada awalnya justru memutuskan dirinya dengan kehidupan tradisi dan dinyatakan sebagai manifestasi atau ekspresi pribadi. Sedangkan ritual tradisional saya fahami sebagai ekspresi kolektif, manifestasi dari kehidupan sosial-religi yang belum terlembagakan secara modern seperti sekarang. Dalam masyarakat tradisi, bentuk-bentuk prosesi 'pertunjukan' adalah bagian tak terpisahkan dari totalitas kehidupan secara menyeluruh.

Dalam perkembangan seni rupa modern di Indonesia, kemunculan seni rupa pertunjukan di Indonesia tidak bisa dilepaskan dengan legenda Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) pada dekade

Such assumption is not completely incorrect – since indeed in some Indonesian performance art works, there are some significant influences of old traditional performing arts. Such as Heri Dono's "Wayang Legenda" (1988) and "Kuda Binal" (1992), and more or less was also seen in Arahmaiani's work, "Handle Without Care" (1996).

The issue of continuity and discontinuity between performance art and traditional rituals appears to be continuously relevant for argument in Indonesia since it is very fit into the socio-cultural context. As we all know, besides the modern art framework in urban life, the general Indonesian society's life – particularly in the rural areas outside Java – is still very influenced by strong traditional heritage. However, in this writing I draw the line between performance art and traditional performing arts as two genres that have different historical roots. This particularly relates to an assumption that Indonesian performance art is a part of the modern art history, i.e. an art that in the beginning disconnected itself from traditional life and claimed as a personal expression or manifestation. While on the other hand, I take traditional rituals as a collective expression, a manifestation of a social-religious life which hadn't been modernly institutionalized like now. In the traditional society, 'performing' processions are an inseparable part of the whole livelihood.

In the development of Indonesian modern art, the emergence of performance art in this country cannot be separated from the legendary Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB, Indonesian New Art Movement) in the 70s. As a resistance against the establishment of artistic idioms, GSRB questioned the art paradigm which was dominated by the orientation of art practice in the Bandung and Yogyakarta academies. Even though the term 'performance art' had not been recognized at all that time, GSRB became an impetus which should be highlighted if we want to see performance art as an oppositional reaction to the fine art paradigm as well as a depoliticization of art in the academic circle. The paradigm of fine art at that time was oriented to art academic principles in the West that was rooted to the tradition of Artes Liberales; whereas 'art depoliticization' here involved an elimination and banishment of all kinds of political criticism in art works which was consciously (or not) run by the academic education mechanism through the teachings of modernism principles.

The reaction to the establishment of art paradigm at

70an. Sebagai sebuah perlawanan terhadap kemapanan idiom artistik, GSRB mempertanyakan paradigma seni rupa yang didominasi oleh acuan praktik seni rupa di akademi di Bandung dan Yogyakarta. Meskipun istilah ‘seni rupa pertunjukan’ sama sekali belum dikenal pada masa itu, GSRB menjadi awal perkembangan yang harus ditandai jika kita ingin melihat seni rupa pertunjukan sebagai reaksi perlawanan terhadap paradigma *fine art* sekaligus depolitisasi seni di lingkungan akademi seni rupa. Paradigma *fine art* di lingkungan akademi seni rupa di Indonesia pada masa itu memang dijalankan mengacu pada prinsip-prinsip pengajaran seni rupa di Barat yang berakar pada tradisi *artes liberales*. Sedangkan ‘depolitisasi seni’ di sini menyangkut pembersihan dan pencekalan segala macam aspek kritisisme politik dalam karya-karya seni rupa yang secara sadar (atau tidak?) dijalankan oleh mekanisme pengajaran di akademi melalui pengajaran prinsip-prinsip modernisme.

Reaksi terhadap kemapanan terhadap paradigma seni rupa ketika itu, paling tidak, nampak jelas dalam jurus pertama manifestonya, yakni: “Dalam berkarya, membuat sejauh mungkin imaji ‘seni rupa’ yang diakui hingga kini... yaitu seni rupa yang dibatasi hanya di sekitar: seni lukis, seni patung dan seni gambar (seni grafis).” Dalam lingkaran kelompok GSRB kemudian bermunculan karya-karya yang memang menyimpang dari kecenderungan seni rupa yang umum dan beberapa di antaranya mengacu pada bentuk-bentuk yang menyerupai kesenian ‘baru’ pada masa itu, yakni: instalasi, *happening performance art* dan *conceptual art* yang memang sudah terlebih dahulu dikenal di Barat. Barangkali untuk menyebut salah satu saja, karya yang menjadi ‘embrio’ genre seni rupa pertunjukan Indonesia adalah *happening pembungkusan patung direktur STSRI ‘ASRI’* oleh Redha Sorana dan Slamet Riyadhi pada tahun 1977. Karya tersebut menandai munculnya pemikiran tentang ekspresi seni rupa yang mulai mengarah pada bentuk ‘aksi seni yang dipertontonkan’ dengan muatan protes sosial yang kental.

‘Pemberontakan’ melalui seni rupa pertunjukan juga mulai dilakukan di Bandung, khususnya pada dekade 80an. Berdirinya beberapa kelompok se-perti ‘Sumber Waras’ dan ‘Perengkel Jahe’ menandai hal tersebut. Kelompok-kelompok itu beranggotakan seniman-seniman muda—rata-rata masih berstatus sebagai mahasiswa seni rupa—yang merasa bahwa kurikulum yang diterapkan di akademi seni rupa tidak bisa mencukupi kebutuhan mereka untuk berekspresi.

that time, more or less appeared in the first stance of GSRB’s manifesto: ‘In making artworks, eliminating totally the image of art that have been acknowledged so far... that is art which is limited within the range of: painting, sculpture and graphic art’. In the GSRB circle then came up some works that converted from the general art tendency and some of them was oriented to the forms which appeared to be ‘new’ art at that time, such as happening, performance art and conceptual art that had been firstly recognized in the West. To mention one for example, one work that became the ‘embryo’ of Indonesian performance art was the happening of a wrapping-up of STSRI ‘ASRI’ director statue by Redha Sorana and Slamet Riyadhi in 1977. The work marked the coming out of the conception about art expression that began to lead to the form of ‘showed art acts’ with dense content of social protests.

‘Rebellions’ through performance art practice also started to be done in Bandung, especially in the 80s. It was marked by the emergence of some groups like ‘Sumber Waras’ and ‘Perengkel Jahe’. Those groups consisted of young artists – most of them were still art students at that time – who regarded that the art academic syllabus was inadequate to fulfill their need to express. During this period, artists’ explorations of the Body as a medium were also done more intensively. They often did collaborations with the theatre artists and exhibited their works in public places such as markets and sidewalks.

Taking the perspective from the tendency of GSRB’s manifesto to the development in the early 90s, the phenomena of performance art in Indonesia was obviously under the influence of the avant-garde spirit. On one hand, it resisted the establishment of the principles of medium and idioms in modern art, particularly painting and sculpture, and at the same time breaking down the elitist anatomy of the academic infra-structure which was quite hegemonic at that time. On the other hand, it also referred to the social issues which were contextual with the mission to bring up some realization. Within that period, performance art in Indonesia was identical with socio-political awareness since it was regarded as the most relevant medium to deliver ideas – or to be more precise: protests – about the corrupted system of the country’s power (especially in the New Order), environmental destruction, gender

Pada masa ini pula eksplorasi para seniman terhadap medium 'tubuh' mulai dilakukan dengan lebih intens. Seringkali mereka melakukan kolaborasi dan latihan bersama dengan para seniman teater dan menggelar karya-karya seni rupa pertunjukan di tempat-tempat publik seperti pasar dan trotoar.

Dilihat dari gejala manifesto GSRB hingga perkembangan awal 90an, fenomena seni rupa pertunjukan di Indonesia memang dinaungi semangat avant-garde. Di satu sisi ia memberontak pada kemapanan prinsip-prinsip medium dan idiom dalam seni rupa modern, khususnya seni lukis dan seni patung, sekaligus mengikis elitisme anatomi infrastruktur akademi yang pada masa itu masih cukup hegemonik. Sementara di sisi lain ia

problems, consumerism and other social issues, considering its ability to 'approach' the public as well as involving the public to be more 'active'.

One of the most significant moments of the development during the 90s was when performance art became an inseparable part of the pandemonium of mass demonstrations at the time of the early reformation era. Several artists went down on the streets and involved with protest acts by performing at the demonstration sites with the people and the students in big cities, such as Jakarta, Bandung and Yogyakarta. The interesting part of this phenomenon was when a 'paradox' came out between the status of performance works – which inarguably were individual statements of the artists – and the form of demonstration which was a collective/social



juga menyasar persoalan-persoalan masyarakat yang kontekstual dengan misi untuk membangkitkan kesadaran. Dalam rentang waktu tersebut, seni rupa pertunjukan di Indonesia identik dengan kepedulian sosial politik karena dianggap sebagai medium yang paling relevan untuk menyampaikan gagasan—atau lebih tepatnya: protes—tentang kebobrokan sistem kekuasaan negara (terutama pada masa Orde Baru), kerusakan lingkungan, gender, konsumerisme dan persoalan-persoalan masyarakat yang lain karena kemampuannya untuk 'mendekati' publik sekaligus melibatkan mereka secara lebih 'aktif'.

Salah satu momen penting dari perkembangan dekade 90-an adalah ketika karya-karya seni rupa pertunjukan menjadi bagian tak terpisahkan dari gemuruh demonstrasi massal pada saat agenda reformasi berlangsung di Indonesia. Beberapa seniman yang langsung turun ke jalan dan terlibat dalam aksi protes dengan menggelar karya-karya pertunjukan mereka di tempat-tempat berkumpulnya massa demonstran dan mahasiswa di kota-kota besar

expressions. Mixed up with propaganda, political statements and demonstrations, performance art works at that time looked as if they were unable to obtain their place in art, instead they became a part of 'natural' everyday occasions. Was this a sign of 'the death of art', or the other way around?

In the performance art works which are intended to be a means of socio-political act – especially if it is exhibited in a mass demonstration, it is surely irrelevant to judge its 'esthetical' aspect based on the general reference of art. What ought to be noticed from such works is the respond of or the impact to the public. However, another question occurs, which is a complicated yet also a very typical one: are performance art works, and all art works in general, really able to give some realization to the society? Yet, their success or effectiveness still have to be requestioned and examined, noticing that its engagement with socio-political acts indicates performance art in Indonesia actually has taken the noble and grand task of avant-gardism, i.e.: 'returning the essence of art to life'.

seperti Jakarta, Bandung dan Yogyakarta. Yang menarik dari fenomena ini adalah ketika muncul semacam 'kerancuan' antara status karya-karya pertunjukan—yang notabene merupakan pernyataan individual seniman—dengan bentuk demonstrasi yang merupakan ekspresi sosial/kolektif. Bercampur-baur dengan propaganda, pernyataan-pernyataan politik dan properti demonstrasi, karya-karya seni rupa pertunjukan pada masa itu seolah-olah tidak mendapatkan tempatnya sebagai sebuah karya seni, melainkan sebagai bagian dari peristiwa keseharian yang 'lumrah'. Inikah tanda 'kematian seni' atau justru sebaliknya?

Di dalam seni rupa pertunjukan yang digelar sebagai protes sosial politik—apalagi yang disuguhkan di dalam sebuah demonstrasi massal—tentu saja tidak relevan untuk menilai aspek 'estetik' yang umumnya dikandung oleh sebuah karya seni rupa. Yang seharusnya dilihat dari karya semacam itu adalah respon atau dampak yang muncul dari publik. Akan tetapi timbul pertanyaan lain, pelik sekaligus klasik: apakah karya-karya seni rupa pertunjukan, atau bahkan mungkin karya-karya seni rupa pada umumnya, benar-benar memberikan dampak penyadaran bagi masyarakat? Meskipun keberhasilan atau dampaknya masih dapat dipertanyakan dan harus diuji, ditinjau dari sudut keterlibatannya dalam aksi sosial politik seni rupa pertunjukan Indonesia sesungguhnya telah menempuh tugas avant-gardisme yang sangat suci dan mulia, yakni: 'mengembalikan hakikat seni kepada kehidupan'.

### **'Hiburan': Seni Rupa Pertunjukan Indonesia sebagai Tontonan**

Setelah mengamati sifat-sifat 'pemberontakan', kita beralih pada sisi-sisi lain dari perkembangan terakhir genre ini, khususnya pada paruh kedua dekade 90an ketika sifat-sifat 'pemberontakan' dalam karya-karya seni rupa pertunjukan di Indonesia perlahan-lahan mengalami pergeseran. Keterlibatan seniman-seniman—seperti Marintan Sirait, Tisna Sanjaya, Arrahmaiani, Dadang Christanto, Isa Perkasa, Moelyono, Heri Dono dan lain-lain—di dalam event-event pameran seni rupa berskala regional dan internasional pada awal dekade 90an di satu sisi memang memiliki dampak yang positif, yakni mengukuhkan keberadaan dan pengakuan terhadap karya-karya seni rupa pertunjukan Indonesia dalam arena yang lebih luas. Akan tetapi pola-pola yang dijalankan oleh institusi-institusi mapan dalam menyelenggarakan pameran-pameran besar juga di sisi

### **'Entertainment': Indonesian Performance Art as a Spectacle**

After analyzing the resistance character, we move further to see the other aspects of the recent development of this genre, especially in the second half of the 90s when the resistance elements in Indonesia performance art was slowly shifting. The involvement of artists—such as Marintan Sirait, Tisna Sanjaya, Arrahmaiani, Dadang Christanto, Isa Perkasa, Moelyono, Heri Dono and so on—in regional and international events in the early 90s, on one hand did bring a positive impact, i.e. obtaining an acknowledgement and a recognition of Indonesian performance art in a broader circle. However, on the other hand, the systems operated by the established institution in holding big exhibitions also gave another kind of impact in the praxis aspect.

In such events like those, the exhibition system applied in performance art works tends to become more like a showcase in the context of popular entertainment. There, performance art is treated just as a stage show which is specifically packaged, just like in a music concert of a maestro that is designed to attract as many audience as possible. Performance artists—as well as other artists who are involved in such events—in the end seem to become 'an official product' of a star-maker institution. This is a bit ironic, especially to notice the first intention of performance art was to resist commercialism which is often done by galleries that was previously regarded as its opponent. Since it already became an established medium, performance art nowadays can be as exclusive as painting. In such situation, artists are like helpless creatures among the domination of the system operated by the present art infrastructure which commodifies almost every kind of art as a 'commodity' and a 'spectacle'.

In the West itself, the same kind of phenomena had happened since the 70s when art academies began to acknowledge the existence of performance art by opening short courses and special studios for artists who are interested in taking this medium. The increasing amount of regular festivals and specific journal publications reflected the public acceptance of this genre. Such exclusivity inclined with more artists came up who specifically intended to work with performance art medium, not like in the beginning when

lain membawa dampak terhadap aspek praksisnya. Dalam *event-event* besar semacam itu sistem penyajian yang diterapkan pada karya-karya seni rupa pertunjukan cenderung menyerupai pola pertunjukan dalam konteks hiburan massal/populer. Di situ, seni rupa pertunjukan tidak ubahnya seperti sebuah pementasan yang dikemas secara khusus, seperti halnya sebuah konser musik seorang maestro yang dirancang untuk menyedot penonton sebanyak-banyaknya. Seniman pertunjukan—seperti halnya seniman-seniman lain yang terlibat dalam event semacam itu—akhirnya seolah-olah menjadi 'produk resmi' dari sebuah institusi yang menghasilkan 'bintang-bintang'. Hal ini memang sedikit ironis, apalagi mengingat fitrah seni rupa pertunjukan yang pada mulanya menolak komersialisasi yang seringkali dilakukan oleh pihak galeri yang semula menjadi objek perlawanannya. Karena telah menjadi medium yang mapan, seni rupa pertunjukan dewasa ini bisa sama eksklusifnya dengan lukisan. Dalam situasi tersebut, seniman terlihat seperti makhluk yang tidak berdaya di tengah dominasi sistem yang diberlakukan oleh infrastruktur seni yang dewasa ini nyaris mengakomodir semua bentuk kesenian sebagai

performance art was more intended as an experimental option that tried to prevent the thread of stagnation in painting and sculpture. Hence, the establishment of performance art as a category of a medium arouses one latent question: Has performance art lost its 'anarchic' ability to rebel against the exclusivity of fine art paradigm?

In Indonesia, the shift of the resistance orientation was also seen very extremely in the works of young artists in the late 90s. The occurrence of performance art groups such as Geber Modus Operandi, Garden of the Blind, Performance Factory in Yogyakarta and Biosampler in Bandung is a pretty interesting phenomena. Looking at the aspect of ideas, these three groups can be said as carrying themes which have transgressed further from the issues that were previously taken by their predecessors. Their contact with popular culture and multimedia technology, using recently advanced apparatus (synthesizer, computers, video, internet etc.), has also enriched the visual impact that they give to the public. They often show their works in clubbing scenes, pubs or discotheques. Their works increase the ambiguity of the boundary between performance art and popular entertainment,



'komoditi' dan 'tontonan'.

Di Barat sendiri fenomena serupa telah terjadi semenjak dekade 70an ketika akademi-akademi seni rupa mulai mengakui eksistensi seni rupa pertunjukan dengan membuka kursus-kursus jangka pendek dan studio khusus untuk para seniman yang ingin menggeluti medium ini. Penerimaan publik terhadap seni rupa pertunjukan juga ditunjukkan dengan diselenggarakannya festival-festival berkala dan penerbitan jurnal-jurnal khusus. Eksklusifitas tersebut semakin diperkuat dengan kemunculan seniman-seniman spesialis yang mengkhususkan diri untuk berkarya dengan medium seni rupa pertunjukan, tidak seperti dalam periode awalnya ketika seni rupa pertunjukan menjadi alternatif eksperimentasi yang bertujuan mencegah kemandegan kreativitas karena batasan-batasan dalam seni lukis dan seni patung. Mapannya seni rupa pertunjukan sebagai sebuah kategori medium kemudian mengandung pertanyaan yang laten: Apakah dengan demikian seni rupa pertunjukan telah kehilangan daya 'anarkisnya' untuk memberontak terhadap eksklusifitas paradigma *fine art*?

Di Indonesia, pergeseran orientasi pembe-rontakan itu juga terlihat sangat ekstrem dalam karya-karya seniman muda yang muncul pada akhir dekade 90an. Munculnya kelompok-kelompok seni rupa pertunjukan seperti Geber Modus Operandi, Garden of the Blind, Performance Factory di Yogyakarta dan Biosampler di Bandung adalah fenomena yang cukup menarik. Dari segi gagasan, ketiga kelompok ini bisa dikatakan mengusung tema yang telah jauh bergeser dari permasalahan-permasalahan yang sering kali dikemukakan oleh seniman-seniman pendahulunya. Persentuhan mereka dengan budaya populer dan teknologi multimedia yang menggunakan perangkat mutakhir (synthesizer, komputer, video, internet dll.) juga telah menghasilkan pengkayaan dalam hal dampak visual yang diberikan kepada publik. Tidak jarang mereka menampilkan karya-karya mereka dalam *clubbing scene*, pub atau diskotik. Karya-karya mereka semakin mengaburkan batasan antara seni rupa pertunjukan dan hiburan populer, antara seni tinggi dan kemasan budaya massa. Sampai di sini saya ingin mengulang pertanyaan yang belum juga terjawab: Kematian senikah ataukah sebaliknya?

Di luar pertanyaan-pertanyaan tak terjawab tentang bagaimana seharusnya memaknai seni rupa pertunjukan Indonesia sampai pada perkembangannya yang terakhir, sejarah akan mencatat bahwa genre ini nampaknya akan selalu mengandung karakter-karakternya yang tetap,

between high art and mass culture products. Reaching this point, I want to repeat the unanswered question: is it the death of art or on the contrary?

Apart from the unanswerable questions on how we should define Indonesian performance art up to its most recent development, history will note that this genre appears to be constantly conveying its basic character, i.e. resisting all simplified and limited definitions of art. Because of its acquaintance with the activities of 'life' in a broad sense, performance artists will always have an opportunity to question, avoid and refuse narrow-minded conventions that create restrictions and distances in art. Besides the influence of the contemporary art paradigm which tends to operate the principle of 'anything goes', the merging with other art forms are also getting more influential in the variety of ideas and representational forms of Indonesian performance art. Up until now, the term of performance art itself has expanded very broadly, so that it includes interdisciplinary forms of art: from theater, dance, pantomime, visual art, music to art works that use new media like video. Performance art works can be done either solo or with collaboration, either using theater stage props or none at all, with or without a script; and since that period of time until present, performance art has been done in various locations: from sidewalks, stages, cafes, bars to established institutions such as galleries and museums. So there...

Bandung, September 2002

S: I apologize if this recollection of jigsaw pieces just adds to more confusion.

<sup>1</sup> See Jim Supangkat (ed.) "Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia" (Jakarta: Gramedia, 1979), p. xix.

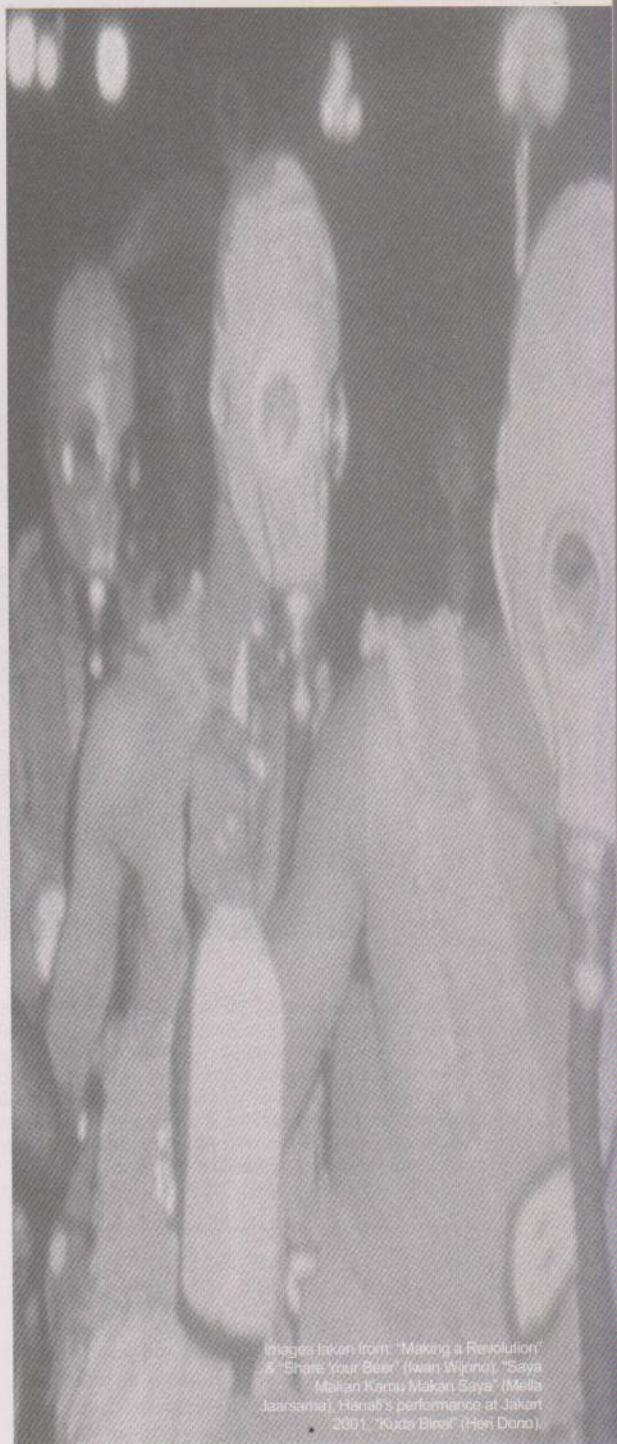
yakni: menolak semua bentuk definisi seni yang sederhana dan terbatas. Karena kedekatannya dengan aktivitas 'kehidupan' dalam arti yang luas, seniman-seniman pertunjukan akan selalu punya peluang untuk mempertanyakan, menghindari dan menolak konvensi-konvensi sempit yang membuat pengertian seni semakin mengikat dan berjarak. Selain karena imbas paradigma seni rupa kontemporer yang cenderung menganut prinsip 'apapun boleh', peleburan dengan sekat-sekat kesenian lain juga semakin mempengaruhi keragaman gagasan maupun bentuk presentasi dari karya-karya seni rupa pertunjukan Indonesia. Hingga kini istilah seni rupa pertunjukan sendiri telah berkembang sangat luas hingga mencakup bentuk-bentuk yang mengkombinasikan ciri-ciri beberapa disiplin: teater, tari, pantomim, seni rupa, musik hingga karya-karya yang menggunakan media baru seperti video. Karya-karya seni rupa pertunjukan bisa dipamerkan secara solo maupun kolaborasi; baik dengan properti pementasan teater maupun tidak; dengan plot maupun tidak; dan sejak rentang waktu itu pula hingga sekarang, tampil di lokasi yang beragam: dari mulai trotoar, panggung teater, café, bar sampai di institusi-institusi yang mapan seperti galeri dan museum. Demikianlah...

Bandung, September 2002

PS: Maaf kalau susunan kepingan puzzle ini malah semakin membingungkan.

<sup>1</sup> Istilah 'seni rupa pertunjukan' yang saya gunakan di sini mengacu pada pengertian '*performance art*' sebagaimana umumnya difahami dalam bahasa Inggris. 'Seni rupa pertunjukan' paling tidak dibedakan dengan istilah 'seni pertunjukan' yang cenderung lebih sering digunakan untuk menyebut pengertian '*performing art*'. Dapat disimpulkan bahwa alasan mengapa genre ini justru diklaim sebagai bagian dari sejarah (disiplin) seni rupa adalah karena seni rupa pertunjukan di Barat pernah menjadi gerakan perlawanan terhadap disiplin *fine art* dan dirintis oleh seniman-seniman yang justru menggeluti bidang tersebut.

<sup>2</sup> Lihatlah Jim Supangkat (ed.) "Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia" (Jakarta: Gramedia, 1979), hal. xix.



Images taken from: "Making a Revolution"  
• "Share Your Beer" (Iwan Wijono), "Saya  
Makan Kamu Makan Saya" (Mella  
Jaarsma), Hanafi's performance at Jakarta  
2001, "Kuta Birok" (Hen Dono).

and the need to make a decision about what to do with the money. This is a very important consideration because it can affect the way you feel about your money and your financial decisions. It's also important to consider how much risk you're willing to take with your money. If you're not willing to take risks, then you might want to consider a more conservative investment strategy.



## What are the best ways to invest my money?

The best way to invest your money depends on your personal financial situation and goals. Some common investment options include stocks, bonds, mutual funds, real estate, and cryptocurrency. It's important to diversify your investments to reduce risk. You should also consider your time horizon and risk tolerance when choosing investments. It's always a good idea to consult with a financial advisor before making any major investment decisions.

# *performance art, spekulasi soal latar, bentuk, dan juga publik* |Performance Art, Speculating The Background, The Form and The Public|



Diskusi/Discussion

Waktu/Time: June 29, 1.30 - 6 pm.

Tempat/place: ruangrupa

Inisiatif/Initiative: Karbon & ruangrupa

## Partisipan Diskusi/ Discussion Participants:

Arahmaiani, performance artist

Pius Sigit, perupa/visual artist,, Geber Modus Operandi

Reza 'Asung' Afisina, videographer, DJ, H.I.R.E.

Henry Irawan, videographer, H.I.R.E.

Dadang Christanto, performance artist

Afrizal Malna, penyair, kritisi sastra dan teater, pegiat Urban Poor Consortium/poet, literary and theater critic, activist of Urban Poor Consortium.

Amrizal, sutradara/ director of Geber Modus Operandi.

Amanda Katherine Rath , pengamat seni rupa/art scholar.

Venzha, multi-media performance artist, Garden of The Blind.

Iwan Wijono, performance artist

Arie Dyanto, visual artist

Agung Hujatnika, kritisi seni rupa/art critic.

Hendro Wiyanto, kritisi seni rupa/art critic.

Ronny Agustinus, kritisi seni rupa, redaktur jurnal Karbon/art critic, editor of Karbon.

Ade Darmawan, redaktur jurnal Karbon, pimpinan ruangrupa visual artist, ruangrupa initiator, editor of Karbon.

Farah Wardani, redaktur jurnal Karbon/editor of Karbon.

Ugeng T. Moetidjo, redaktur jurnal Karbon/editor of Karbon.

## Presentasi/Presentation:

video dokumentasi 'Performance in Indonesia 1996—2001' [Cemeti Art Foundation]: *Mystical Machine Made in Indonesia* [Geber Modus Operandi]; *The Art of Cooking* [Tisna Sanjaya]; *I'm Sorry, I'm so Fucking Sorry* [Performance Fa(u)c(k)tory]; *Art and Football & Peace* [Tisna Sanjaya]; *No More Shadow Play / Handle Without Care / Offerings From A—Z / Hell Comes To Paradise* [Arahmaiani]; *Kingdom of Broken Heart* [Venzha & Jompet]; *Korban-Destruksi / Korban yang Terbakar* (Destruction Victims/Burned Victims) [FX. Harsono]; *Bermain /Tanaka Min* (Playing/Tanaka Min)[Moelyono]; *The King, a music performance* *Kingdom of Broken Heart*, an electrocraft performance / *Glorified I*, a sound performance /*Glorified II*, a multi media performance [A Garden of The Blind: Venzha & Jompet]; *Kesaksian Pengusuran Rakyat Miskin di Jakarta* (A Testimony of The Eviction of Jakarta's Grassroots) / MUKE 2000, *Seni Rupa Publik Rakyat Miskin Kota* [Urban Poor Media, UPC]; *Piknik* (Picnic) [Iwan Wijono].

**Ugeng T. Moetidjo:** Kita sudah sama-sama menonton tayangan dokumentasi *performance art*, dan saya ada sedikit kesimpulan. Kesimpulan ini amat terbuka untuk dibantah karena pasti ini bukanlah kesimpulan yang mau terlalu benar, yakni

**Ugeng T. Moetidjo:** We all just saw a screening of video documentations on performance art. Now I have a little presumption. This presumption is very open for argument since this might not be a correct one. It's about the fact that whether there is such a

mengenai kenyataan bahwa selama ini adakah memang 'tindakan' adalah yang sungguh-sungguh dicari dalam seni rupa seperti dinyatakan oleh karya Reza Afisina, tindakan itu berarti 'tindakan di dalam' dan 'tindakan yang di luar' seperti yang diwakili oleh UPC. Bahwa usaha-usaha yang ingin dikejar oleh *performance art* saya kira sebetulnya adalah dalam bagian ini. Kesimpulan terakhir tadi sudah cukup jelas, saya hanya ingin memberi sejumlah pertanyaan kepada beberapa orang diluar Reza dan Afrizal dulu, misalnya ke Yani: apakah kekejaman itu bisa benar-benar riil dengan barang-barang yang sebetulnya tidak digunakan dengan cara yang semestinya? Misalnya, kenapa kamu harus memakai ayam [*Hell Come To Paradise*] dan semacamnya, sedangkan Reza memakai badannya sendiri...

**Arahmaiani:** Aku rasa itu pilihan strategi dari teknik seorang *performer*. Sebenarnya pertanyaannya bukanlah masalah *real* tidak *real* karena semua itu [presentasi *performance art* dalam video tayang] tadi sebenarnya tidak *real*, ya. Yang *real* itu, apa yang ditampilkan [*Kesaksian Penggusuran Rakyat Miskin di Jakarta*] oleh UPC: bagaimana telah terjadi penggusuran, ada orang yang dipukuli, dianiaya langsung, begitu kan? Kalau Reza telah menggunakan tubuhnya dan melakukan 'penganiayaan' terhadap tubuhnya sendiri, itu berbeda dengan orang yang dipukuli tadi karena orang itu kan tidak memilih, "Tolong saya dipukuli, ya"? Sedangkan Reza memilih dengan sadar untuk memukuli dirinya sendiri, ini jelas berbeda. Tetapi kembali mengenai *performance art* itu sendiri, apa yang dilakukan Reza dan apa yang coba digambarkan tentang kekejaman oleh para *performer* yang lain, tampaknya persoalannya bukan mana yang lebih kejam atau yang lebih nyata — seperti bukan itu.

**Hendro Wiyanto:** Saya kira karya *performance art* yang terbanyak saya lihat selama ini justru di sini [presentasi pra-diskusi]. Kita melihat sejumlah karya kawan-kawan kita dari tahun 1996 sampai saya kira tahun 2001 itu tiba-tiba muncul di kepala kita sebagai adanya suatu kecenderungan medium baru. Terutama misalnya bagaimana tubuh itu didayaguna, tubuh itu direkayasa, tubuh itu disakiti dan dilukai, dan inilah saya kira kecenderungan yang bisa kita lihat dari karya-karya ini, yaitu bahwa ia tidak punya akar, tidak punya kejelasan ke belakang.

Beberapa waktu lalu Iwan Wijono menulis *e-mail* kepada beberapa teman di 'Publik Seni' tentang

form of act that has been searched for in art all this time, as it had been expressed in Reza Afisina's work, that such act means 'an internal act' and 'an external act'. I mean, the 'internal act' is represented by Reza and 'the external' one is by the Urban Poor Consortium (UPC).

I guess that the quest of performance art actually exists within this part. I think that presumption's quite clear, now firstly I just want to propose some questions to some people other than Reza and Afrizal, let's say to Yani: Can a visualization of violence be real if it's done with inappropriate stuff? For instance, why should you use chickens and so on, while Reza uses his own body...?

**Arahmaiani:** I think it depends on the technical strategy that the performer chooses. Actually the question is not about real or not real because none of them was real actually. What was real is what UPC has presented just now, where we could see how a demolition happened, somebody got beaten up, directly violated, right? So if Reza uses his own body and 'torture' himself, it's different with that person who got violated — that person did not



**Reza Afisina:** So it is true that our daily life can't be separated with 'performance art', especially if we've already been conscious to style. [...] The meaning of everyday is, we learn how the public can instantly perceive what we are doing. How we can perform ourselves among the public and interact directly with them. | Jadi memang *daily life* kita, kehidupan sehari-hari kita mau tak mau tidak akan lepas dari hal yang namanya *performance art*, apalagi kalau kita sudah tahu gaya atau semacamnya. [...] Maksud keseharian itu, kami mempelajari bagaimana *public* bisa menerima secara langsung. Bagaimana kita memperform diri kita di tengah *public* dan dapat berinteraksi langsung. |



H.I.R.E., What...?

bagaimana kesulitan dia untuk menuliskan pengamatannya mengenai apa yang kita sebut sebagai seni rupa pertunjukan atau *performance art* itu. Dan saya menjawab bahwa sebetulnya tidak ada apa pun di situ; bahwa tidak ada orang yang mengkaji, tidak ada orang yang membaca, hanya ada orang yang melakukannya, dan sudah terkumpul beberapa yang sudah kita lihat tadi. Satu-satunya yang mungkin dilakukan, menurut saya yang waktu itu saya katakan pada Iwan: anda melakukan *self reflection* saja ke dalam, mengamati diri anda sendiri dan menuliskan pengalaman-pengalaman anda selama ini bagaimana *performance art* anda itu telah dibuat serta bagaimana reaksi publik atau respon mereka; jangan berharap apa pun dari para kritisi dan para pengamat karena tak pernah ada kajian tentang itu.

Bahwa kecenderungan semacam ini sebenarnya sedang muncul, kecenderungan untuk menggunakan medium di luar 'seni rupa yang umum', dengan menggunakan tubuh dan menggunakan ruang, misalnya. Pada waktu itu, sekitar tahun 1979 atau 80-an kalau tak salah, ada pertunjukan kecil-kecilan di Seni Sono [Yogyakarta] —saya kira waktu itu Harsono hadir— Dadang Christanto telah membuat suatu pertunjukan beberapa menit. Forum itu sebenarnya bukan forum pertunjukan tetapi forum diskusi; lalu dia dengan beberapa kawan dari Gerakan Seni Kepribadian Apa (Pipa) —saya kira Bonyong Munni Ardhi— membuat apa yang mereka sebut sebagai 'eksperimen', sebetulnya; jadi belum ada istilah *performance art* atau seni rupa pertunjukan, tapi 'eksperimen'; dia melakukan kegiatan menggosok gigi bukan dengan

choose, "Oh please beat me up", right? While in case of Reza, he consciously chose to beat himself up, this is absolutely different. But back to performance itself, what Reza did and what other performers try to describe, seems that it's not about which one is more violence or more real – seems like it's not what actually matters...

**Hendro Wiyanto:** I can say that it was here just now that I actually saw a greater number performance art works (the pre-discussion presentation). So we have seen some works of our colleagues from 1996 until, I think, 2001 and seems that it shows us a phenomenon of an emergence of a new medium. Especially on how the body is utilized, how the body is manipulated, violated and hurt, and I think this is a tendency that can be seen from these works, that it doesn't have any origin, doesn't have any clarity from the background. A while ago Iwan Wijono emailed some friends at Publik Seni about his difficulty to analyze that thing which we called as performance art. And I replied that actually there is nothing there, there is nobody analyzing it, nobody reads about it; only some people who have just been doing it, which some of them we have seen just now. One thing that we could possibly do, for me, and I've told Iwan about this at that time: Why don't you just make a self reflection, examine yourself and write about your own experiences on how you create your performance art works and what kind of response given by the public; don't expect anything from the critics because there has never been a strong analysis about it.

[...] that such tendency like this has actually been emerging, the tendency to use a medium outside 'common art', by using body and space, for instance.

odol, melainkan dengan selai atau semacam itu, lalu memakai jas, membayangkan dirinya sebagai seorang eksekutif. Sebetulnya itu pertunjukan yang melecehkan kelas menengah. Saya kira, yang bisa kita bayangkan adalah lompatan-lompatan itu, dan menurut saya kecenderungan itu menguat pada sekitar pertengahan 90-an ke belakang yang sekarang bisa kita saksikan. Saya kira ini pemandangan yang sangat umum yang mau saya lontarkan, bahwa sebenarnya tidak ada kajian apapun, dan saya tidak melihat banyak. Ada beberapa, misalnya yang saya tonton di LIP (Lembaga Indonesia Perancis, Yogyakarta) —entah judulnya, saya kira dari karya Marzuki— dia terbaring di atas teralis besi dengan lilin-lilin yang menetes. Jadi saya kira ini pancingan saya dulu bahwa kita harus memulai sesuatu untuk mengamati ini, justru ketika tidak ada dasar yang bisa kita gunakan.

**Agung Hujatnika:** Saya tertarik sekali menanggapi ulasan Hendro yang tadi mengatakan bahwa pada awalnya jarang sekali kajian tentang *performance art* atau seni rupa pertunjukan, tapi di situ sudah dikemukakan sekilas bahwa mungkin fenomena munculnya *performance art* ini tidak bisa lepas dari persoalan sosial politik seperti yang Hendro katakan tadi soal ejekan tentang kelas menengah. Pada awal dekade 90-an, situasi sosial politik mendesak seniman untuk lebih mengeksplorasi medium tersebut; saya ingat, mungkin kita juga harus merunut dari setelah munculnya Gerakan Seni Rupa Baru dekade 70-an. Sebetulnya kajian tentang *performance art* ini pernah dimunculkan di Biennale IX —waktu itu di TIM (Taman Ismail Marzuki), dan kalau tak salah Arahmaiani ikut-serta— dengan kurasi oleh Jim Supangkat yang menyebut bahwa gejala ini adalah sebuah kelangsungan atau kelanjutan dari pemberontakan Gerakan Seni Rupa Baru, yakni bahwa GSRB dianggap sebagai pemberontakan terhadap akademi —ditegaskan olehnya— yang kemudian pada dekade 90-an ini adalah kelanjutan dari pemberontakan itu serta tidak bisa dilepaskan dari fenomena sosial politik. Di situ juga disebutkan secara tegas bahwa fenomena *performance art* adalah ciri dari pemunculan apa yang disebut seni rupa kontemporer yang mempunyai pengertian yang spesifik.

**F.X. Harsono:** Saya hanya ingin menambahkan, agaknya, *performance art* yang pertama kali pernah dilakukan di Indonesia ialah oleh Satya Graha pada pameran Seni Rupa Baru tahun 1977. Adegananya: di

Around 1979, or 1980s if I'm not mistaken, there was a small show at Seni Sono — I think Harsono was there at that time — Dadang Christanto gave a brief performance. It was not actually a performance art forum but a discussion forum instead. He and some friends from the group Gerakan Seni Kepribadian Apa (Pipa) — I think one of them was Bonyong Munni Ardhi — they made something that they called as 'experimental art', so there hadn't been such term as performance art or so, but it were 'experiments'. He kinda brushed his teeth not with a toothpaste but with a jam or stuff like that. And then he wore suit, imagining himself as an executive. Actually this work is about mocking the middle class. I think we could notify such breakthrough like that and I think that tendency has been becoming stronger around mid-90s until present that we can see nowadays. There were some that I saw at LIP (Indonesia — France Institute, Yogyakarta), I forget the title, I think it was Marzuki's work — he lied on iron bars with candles dripping on his body. I can say that generally there hasn't been any study about this, well at least I don't see much. So that was my introduction that we have to start studying this with the fact that there is no theoretical base that we can use.

**Agung Hujatnika:** I'm very intrigued to respond Hendro. Hendro said at the beginning that theoretical analysis about performance art are very rare, but it was also mentioned briefly that this phenomenon of performance art emergence can't be separated from socio-political problems, like what Hendro told us about mocking the middle class. At the beginning of the 90s, the socio-political situation forced artists to do more explorations on that medium; I recall, perhaps we should look back at the period after the Indonesian New Art Movement (GSRB) came out in the 70s. Actually, there was a study on performance art being imposed in the Biennale IX — it was at TIM (Taman Ismail Marzuki — Jakarta Art Center), if I'm not mistaken. Arahmaiani was there — and the curator was Jim Supangkat who said that this propensity was a continuity of the GSRB rebellion, i.e. that GSRB was regarded as a resistance against the academy, and then in the 90s he reaffirmed that statement, and added that it could not be parted with the socio-political phenomena. It was also mentioned

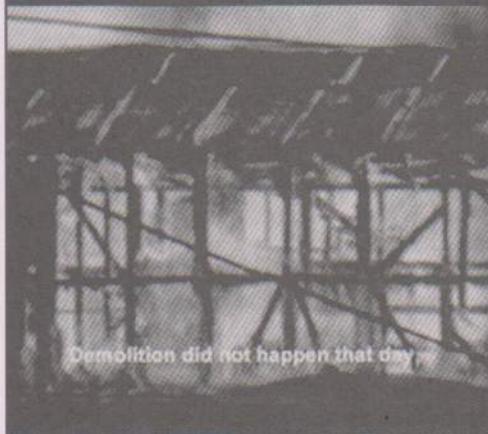
belakang Yaya (Satya Graha) terbentang kain putih; sementara dia berdiri di sana dan kemudian dilempari dengan plastik berisi cat yang terkena ke tubuhnya lalu pecah berantakan ke kain putih di belakangnya. Ini adalah sebuah eksplorasi medium dan juga pemberontakan terhadap begitu kuatnya medium seni lukis pada waktu itu sehingga keinginan untuk keluar dari dominasi seni lukis seolah-olah harus dinyatakan dalam cara seperti itu; tetapi kemudian gerakan atau aktifitas berikutnya yang lebih jelas dilakukan oleh Haris Purnama pada tahun 1982 di Malioboro. Judulnya '*Culture Shock*'. Itu dilakukan pada waktu adanya semacam pawai pembangunan. Teman-teman ini dikasih order oleh pemerintah daerah untuk ikut pawai itu. Dia kemudian merumuskan sendiri bahwa pada saat sekarang ini sedang terjadi sisi negatif dari akibat-akibat pembangunan, yaitu '*shock*' kebudayaan. Mereka naik motor di sepanjang jalan Malioboro dengan membungkus seluruh tubuh dan motornya dengan kain. Saya cenderung untuk menamai kegiatan mereka itu sebenarnya adalah semacam aksi, yakni *performance art* yang bertolak dari aksi seperti halnya aksi-aksi demonstrasi yang dilakukan oleh para aktifis LSM. Dan ini berlanjut sampai pada Arahmaiani, yang kalau tidak salah, dengan membungkus koran dan sebagainya yang dilakukannya di jalanan. Sampai sekarang aktifitas ini masih terus berlanjut — saya lihat ciri-ciri itu ada pada Tisna (Sanjaya) yang selalu melakukan kegiatan itu di jalan, seperti karya '*print jengkol*'-nya yang lalu itu di Jalan Pasteur, Bandung.

Selebihnya yang saya amati adalah bahwa *performance art* ini kemudian berubah arahnya, tidak lagi merupakan aksi yang dilakukan di jalanan tetapi mulai ke panggung, menjadi semacam mempertontonkan kegiatan-kegiatan seni rupa pertunjukan. Dan bentuknya macam-macam, berupa tema-tema sosial hingga yang terakhir ini amat melibatkan unsur musik. Betul bahwa sampai sekarang ini, dari aksi menjadi ke atas panggung, pengaruh panggung menjadi kuat, ini juga tanpa kejelasan apa pun mengapa itu terjadi dan apa alasannya, seperti yang Hendro katakan tadi bahwa memang tak ada kajian apa-apa, tiba-tiba saja berubah ke panggung.

Betul, bahwa fenomena sosial politik sangat berpengaruh dalam *performance art* ini. Dan saya mengamati ada sesuatu kecenderungan yang mirip seperti yang dilakukan aktifis-aktifis sosial dan juga



since then, eviction, confiscation of means of production of the poor and demolition of poor settlements are legalised.



Demolition did not happen that day.



Women vendors resisted by taking off their clothes

Kesaksian Pengusuran Rakyat Miskin di Jakarta (A Testimony of The Eviction of Jakarta's Grassroots) / MUKE 2000, Seni Rupa Publik Rakyat Miskin Kota [Urban Poor Media, Urban Poor Consortium]

LSM, bahwa para perupa ini memang menggunakan tema-tema sosial di dalam penciptaan karya-karya mereka. Bawa tema-tema sosial yang kemudian mereka angkat pada masa sekarang ini di dalam *performance art* itu pun cenderung menjadi stereo-tipe. Begitu juga halnya dengan teman-teman dari Taring Padi, mereka menampilkan idiom-idiom perlwanan rakyat dengan sangat stereo-tipe. Saya tidak tahu kenapa dalam *performance art* bisa seperti itu, tetapi di dalam seni rupa instalasi seperti yang dilakukan Taring Padi, saya kira jelas sekali permasalahannya, yaitu bahwa mereka tidak mau keluar dari *frame* keberpihakan dan kerakyatan tadi. Seolah-olah mereka menganggap bahwa keberpihakan dan kerakyatan ini tidak perlu disertai dengan eksplorasi estetis sehingga mereka hanya berada dalam batasan idiom-idiom yang sangat stereo-tipe itu. Contohnya, 'perlwanan' selalu ditunjukkan dengan tangan (yang mengepal); perlwanan terhadap imperialis-kapitalis ditunjukkan dengan Coca-cola, McDonalds; ini suatu hal yang menurut saya stereo-tipe dan sudah terlalu lama diulang-ulang seperti itu sehingga tak ada eksplorasi apa-apa. Lantas bila itu dikategorikan sebagai suatu 'perlwanan', yang menjadi pertanyaan adalah perlwanan terhadap siapa? Dan bagaimana cara melawannya? Juga sesuatu yang tidak jelas bahwa *performance art*, jika dikatakan sebagai media perlwanan, pertanyaan berikutnya adalah perlwanan terhadap siapa? Kalau perlwanan terhadap kapitalisme, ternyata para *performance artist* kita yang pergi ke luar negeri itu dibiayai oleh kapitalis. Jadi disini, akibat tidak adanya kajian maka analisa-analisa yang sifatnya kritis itu tidak muncul.

**Ugeng T. Moetidjo:** Tadi disebut lingkup sosial politik itu berpengaruh besar dalam melahirkan apa yang kita sebut sekarang sebagai gejala *performance art*, lalu bagaimakah sosial-politik itu melakukan penetrasi terhadap medium baru ini, karena sebenarnya tema sosial politik bukanlah sesuatu yang baru. Sejak tahun 1936 kita menghadapi ini. Bagaimana para pelaku *performance art* itu menyikapi ini dalam hubungannya dengan media yang baru ini?

**Afrizal Malna:** Saya usul, sebelum masuk ke analisa, lebih dulu kita melengkapi saja pandangan-pandangan tentang *performance art*. Baru setelah itu kita analisis. Saya pikir *performance art* itu bergerak di tiga hal, yang pertama itu harus ada publik, kedua ada media, dan lalu transformasi pesan. Mungkin juga ada transformasi media. Dan kawan-kawan ini bergerak

explicitly that the performance art phenomena was an indication of the emergence of what we called specifically as contemporary art. How's that, anyone?

**F.X. Harsono:** I just want to add that, seemingly, the first performance art work that was done in Indonesia was by Satya Graha (Yaya) at the New Art Movement (GSRB) exhibition in 1977. The scene was like this: Yaya stood in front of a white screen and then got plastic bags containing paint thrown at him, so then they got smashed out on the white screen. Now we can see that it was a media exploration and also a rebellion against the domination of painting at that time and the urge to break out from that domination was sort of expressed in that way, but a more explicit action was done by Haris Purnama in 1982 at Malioboro. It was called 'Culture Shock'. It was done when there was a parade about development, and some artists were given order by the district government to join the parade. And then he came up with an examination that the people were undergoing the impacts of development, and one of the negative impacts was 'culture shock'. Afterwards they jumped on their motorbikes, covering themselves and the motorbikes with cloth, and rode around Malioboro. I tend to name their act as some kind of an action. So this is an action-based performance art just as demonstrations done by NGO activists. And it continued to Arahmaiani, who, if I'm not mistaken, did some paper-wrapping and so on and done on the streets. Until now, such act like this is still being operated – I see such characteristics like that in Tisna (Sanjaya) who always does it on the streets, like his 'jengkol (a kind of smelly bean, popular Indonesian food) print' the other day at Pasteur, Bandung.

The rest of it that I've been observing is that afterwards this performance art thing has been changing its direction, from street action to stage performance, becoming some sort of a show. And the output is various, can be socially-engaged works or as I've been noticing lately, involving lots of musical elements. It is true that until now, there hasn't been any explanation about how it alters from the street to the stage, or how the influence of the stage becomes stronger. As Hendro just said, there is no study about it. What might be the reason that it suddenly changed to be performance on stage?

True, that the socio-political phenomenon is very

di sini. Inti dari semua itu saya pikir adalah perang kode. Kalau ditanya mengapa misalnya kita masih percaya bahwa yang kita lakukan, pemberontakan, perlawanan —ya, kesemua itu bisa kita kumpulkan sebagai perang kode. Kode apa melawan kode apa.

Tetapi saya mau melangkah mundur agak sedikit jauh, saya lebih tertarik untuk membicarakan bukan *performance art*, tapi justru membicarakan masyarakat pertunjukan. Karena kalau kita membicarakan masalah pertunjukan, kita bisa mendapatkan cukup banyak penjelasan kenapa kita berada disini dan kenapa kita sekarang menggunakan banyak media. Kalau kita mundur ke belakang, ada masyarakat lampau di mana mereka menggunakan tubuhnya sendiri untuk seni rupa tato, dan fungsinya sangat banyak. Tidak seperti sekarang yang sudah dimiskinkan. Di masyarakat dulu, fungsi mereka mentato sangat berkait satu sama lain karena sistem sosialnya masih tunggal. Sistem simbolnya masih berjalan, pemaknaannya masih satu wacana, jadi saling melengkapi, dan itu terus berlanjut ke masyarakat agama. Hal itu juga menjelaskan adanya masyarakat pertunjukan. Pertunjukan sebagai bagian dari dimensi eksistensi kita untuk melakukan entah itu aktualisasi individual, entah itu aktualisasi kelompok, atau aktualisasi wacana. Kita bisa melihat bagaimana perkembangan itu bergerak di dunia mode dan seni rupa. Dan saya masih percaya, bahwa yang paling berpengaruh di era sekarang tentang perubahan-perubahan itu adalah perkembangan media itu sendiri.

Tentang sosial politik mungkin kita bisa mencari penjelasannya dalam sesuatu yang jauh lebih makro, tetapi kita melihat banyak sekali aliran yang justru muncul karena sesungguhnya itu merupakan perlawanan terhadap media baru yang datang atau karena pemanfaatan media yang baru itu. Bagaimana manusia supaya tidak teralienasi dengan media baru, dia melakukan internalisasi ke media itu. *Video Art*, di samping mereka melakukan perlawanan terhadap Amerikanisasi, juga mencoba membongkar apa sih karakteristik media elektronik ini yang bisa dipakai manusia untuk mengekspresikan lebih banyak.

Jadi saya menawarkan bahwa ada dimensi pertunjukan dalam masyarakat dan kemungkinan dimensi pertunjukan ini dalam rangka perang kode, baru kemudian bisa menjelaskan apakah ia sudah diinstitusikan sedemikian rupa ataukah

influential to the performance art development. And I observe that there is a tendency which resembles to what NGO activists do, the fact that these visual artists do use social themes in their works and that such themes like that tend to be a stereotype. Just like what happens to Taring Padi, the way they present the idioms of the people's resistance, which has become very stereotypical. I don't know why it can happen that way in performance art, but in the case of Taring Padi's installation works, I guess it's very clear, i.e. that they don't want to go out of the socially-engaged and proletariat framework. Seems like that they regard such thing should not be done with esthetic exploration. Therefore they are stuck on the limitations of such stereotypical idioms. For instance, resistance has always been presented with a fist; imperialism or capitalism with Coca-cola or McDonalds; for me this is very stereotypical and has been numerously repeated over and over again without exploration. So if it's categorized as a resistance, the question is resistance against what? And how to resist it? It is also very unclear, if performance art is regarded as a medium of resistance, the following question is, resistance against whom? If it's against capitalism, please note the fact that lots of our performance artists exhibiting abroad are funded by capitalists. So we can see here, since there is no study about this, there's no critical analysis coming up.

**Ugeng T. Moetidjo:** It was mentioned that the socio-political issue is very influential in bringing out what we are calling now as performance art tendency, so how does social politics penetrate this new medium, since this kind of theme is no longer something new actually. We've been dealing with this since 1936. How do performance artists treat this issue in relation to this medium?

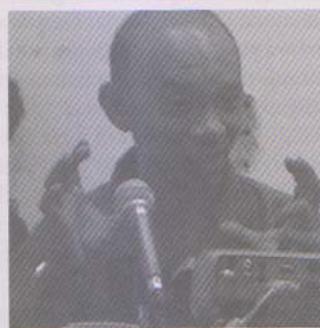
**Afrizal Malna:** I suggest, before we make analysis, we should firstly collect our views on performance art, and then we can analyze it afterwards. I think that performance art has three aspects, first there's a public, second there's a media, and third there's a message. Perhaps there is also a transformation of medium. And it is what these colleagues are dealing with. The core of all this, I guess, is war of codes. If asked, let's say, about why we still believe in what we do, whether it's rebellion, resistance, well it all can be seen as a code war. This code against that code. But I want to move back a little further, I am more interested to talk about, not performance art, but the performing culture instead. Because if we are talking about performing, we can get lots of explanation what we are here for and why now there's a lot of medium

memang suatu gejala baru untuk melawan apa yang telah diinstitusikan. Misalnya, kalau kita datang ke pasar tradisional, itu adalah *performance art* yang sangat kaya sekali, tapi sudah diinstitusikan; hampir semua bentuk kaki lima pasar tradisional seperti itu. Tidak banyak berbeda jauh. Cara saya melihat seperti ini membuat saya sekarang memposisikan diri tak lagi sebagai pengkarya. Saya lebih hanya sebagai seseorang yang punya mata. Orang yang bisa menemani orang lain. Saya lebih mengambil posisi itu sekarang karena ketika saya aktif dengan kawan-kawan di bawah itu, saya sering terkejut dengan kenyataan-kenyataan di lapangan. Saya datang ke kampung, kampung itu tergenang banjir karena irigasi dimatikan supaya harga tanah turun, dan kampung itu pun infrastrukturnya hancur. Kita bisa melihat di situ ada kasur busuk dan di atasnya ayam-ayam bermain. Saya sangat puas dengan mata saya melihat kenyataan-kenyataan itu sebagai seorang yang dengan mata melihat. Itu membuat saya tidak lagi membingkai kesenian sebagai sebuah kesibukan yang eksklusif seperti yang kita bangun selama ini. Saya pikir itu aja.

**Iwan Wijono:** Saya kembali ke soal [tubuh] tadi, jika nanti ada pandangan-pandangan dan tawaran-tawaran, kita bisa meninjau bersama-sama karena saya pikir *backgroundnya* berbeda-beda sebab *performance art* itu media yang sangat bebas, sebenarnya. Saya harap kita meninjau dari tubuh. Hampir di setiap tradisi di mana pun mempunyai 'tradisi tubuh', termasuk saya yang dibesarkan di Jawa Tengah; di Keraton Yogyakarta terdapat tradisi *pepe* atau menjemur diri pada zaman kerajaan bila ada seorang rakyat kecil yang protes terhadap rajanya; mereka menjemur diri di tengah alun-alun. Pada suatu waktu, raja menanyakan pada patih atau bawahan-bawahannya, "Itu kenapa ada seorang atau beberapa orang rakyat menjemur dirinya terus menerus di alun-alun? Tolong beberapa dipanggil ke dalam". Kemudian setelah dipanggil ke dalam, terjadi dialog atau mungkin solusi antara rakyat dan raja itu. Di kampung-kampung —karena sangat feudal— bila ada satu anggota keluarga dianggap memalukan keluarga itu entah karena gila atau sakit lainnya, ia dipasung. Tubuhnya dipasung. Ia makan dan berak di situ, tidak boleh keluar dari rumah. Itu suatu tradisi terhadap tubuh. Di sini pun kita bisa lihat bagaimana ada yang telah menyakiti diri sendiri. Itu tradisi di Jawa. Ada pula debus.

Banyak tradisi di mana pun di dunia adalah tetap tradisi; kemudian kita masuk ke masa moderen dan

being used. If we look back there's an ancient society where they used their own body for tattooing, and the functions can be multiple. Unlike now, where the functions of tattoo have been reduced. In the past, the functions of tattoo were very inter-related with each other since the social system was still singular. The system of symbols still operated, the construction of meaning was still within one discourse, so they completed each other and it continued to the religious society. That explains that the culture is performing. Performing is a part of the dimension of our existence in doing whether it's an individual actualization, or a collective actualization or whether it'd be a discursive actualization. We can see how it develops in the world of art or fashion. And I still believe, that the most influential one nowadays relating to those shifts is the development of the media itself. I think that perhaps we could find explanations about social politics within certain things in a greater scale, but we are seeing here that so many genres are emerging, as a resistance against the new medium, or as a utilization of it, actually. To avoid being alienated by the new media, he makes an internalization towards it. Like video art, apart from resisting Americanization, they also try to



*Afreza Maina* : [...] that's what's meant by the death of the artist; his text, meaning the work that he's done works on its own according to each of our own references. We don't meet here for a discourse. I think that we are meeting here to recall memories. [...] tulah yang disebut bahwa si seniman sudah mati; teksnya, artinya karya yang sudah dibuatnya bekerja sendiri sesuai dengan referensi kita masing-masing. Kita bertemu di sini tidak untuk sebuah wacana. Saya pikir kita bertemu di sini untuk saling mengenali lagi memori-memori]

*performance art* lahir setelah itu. Tahun 1909 sampai tahun belasan sekitar di Italia, lalu beraser ke Paris dengan gerakan *Futurism* oleh Marinetti dan kawan-kawan yang mempropagandakan gerakannya dengan menolak karya-karya yang sudah amat *established* dan sangat teoritis akademis pada jaman itu. Mereka mempropagandakan bahwa kreator itu berfungsi ganda, yakni sebagai kreator dan sebagai media kreasi sendiri... Sebagai kreator, sayalah sang pemilik ide dan juga sebagai media terhadap media sebelumnya, seperti kanvas. Apabila dia ingin membuat musik, ya dengan hidup dan tubuhnya. Itulah gerakan awal *performance art* yang berkembang terus sampai Dada, Fluxus dan seterusnya.

Di Indonesia mungkin mulai 70-an ketika ada GSRB (Gerakan Seni Rupa Baru) walaupun GSRB lebih menolak lukisan —yang teoritis akademis waktu itu, yang tidak bisa menerima lukisan yang tidak mengikuti komposisi warna dan sebagainya. Lalu sampailah pada seni instalasi, waktu itu *performance art* tidak banyak tampil, lebih banyak instalasi. Pada waktu itu ada beberapa yang disebut sebagai *experimental art*. Setelah zaman beraser, sekitar tahun 80-an 90-an mulai banyak *performance art*.

Hubungannya pada sosial politik saya sangat setuju. Bila seorang pelukis ingin menyampaikan karyanya dia harus melukis berbulan-bulan dulu, lalu mencari tempat untuk berpameran. Ketika dipamerkan pun terbatas hanya pada komunitas seni, bukan kepada publik. Yang datang itu kebanyakan komunitas seni. Ketika terjadi *boom* seni lukis pun, lukisan hanya bergerak dari studio ke galeri dan ke rumah mewah kolektor, demi investasi atau koleksi pribadi dan semacam itu. Jadi saya pikir [*performance art*] itu bermula dari sana hingga bergerak terus sampai sekarang. Dan sejak futurismelah —kita bisa melihat pada sejarah— *performance art* itu bisa dilakukan dimana saja, tidak harus di dalam ruangan karena penolakannya atas *establishment* itu. Menjawab pertanyaan Harsono soal kenapa awalnya itu disebut aksi lalu lebih banyak kembali ke panggung, kembali pada *establishment* tadi bahwa banyaknya *performance art* yang dipertunjukkan di panggung karena *performance art* bisa dilakukan di mana saja.

**Hendro Wiyanto:** Saya kira kita tak dapat omong *performance art* itu bisa di mana saja, kapan saja

disclose the characteristics of this electronic media that can be used to be open for more explorations. So I propose that there is a dimension of performance within the society in the context of the code war, so that it can explain whether it has been institutionalized or actually it's a new tendency to resist what has been institutionalized. For instance, if we go to a traditional market, we'll see a very rich variety of performances in it, but it's already been institutionalized — almost every market vendor looks the same. The way I see things like this make me position myself not as a creator. I'm not more than merely a viewer, someone who has eyes to see, somebody who can accompany anybody else. I incline to take such position now, because when I was actively joining my colleagues (at UPC), I often got startled with realities in the field. I came to a village, the village was drenched with water for the irrigation system was shut down so that land price could be reduced, and its infrastructure was ruined. There was a rotting mattress with chickens playing on top of it. As a viewer, my eyes are fulfilled with such realities. That makes me decide not to frame art as an exclusive activity, like what we have been doing all this time. I think that's it.

**Iwan Wijono:** I want to get back to the suggestion of offering views and negotiations for us to examine all of it together, because each one of us has its own



Ayahudia: [...] can it be that 'unconsciousness' truly exists? It needs an analysis from a critic actually, since the artist itself — well, he just goes with the flow; to resist or not to resist, he isn't really aware of it, although there are some who are. [...] tapi apakah 'ketidak sadaran' itu sesuatu hal yang sebenarnya memang ada? Ini memerlukan analisis dari seorang pengamat sebetulnya, sebab sebenarnya sih, ya, dia berjalan saja; mau melawan atau bukan, dia tidak terlalu menyadari, walaupun kadang ada yang sadar juga

dan oleh siapa saja. Materi kita adalah apa yang sudah kita lihat dan apa yang mungkin sedang dipikirkan oleh teman-teman di sini mengenai apa yang kita sebut-sebut sejak tadi sebagai seni rupa pertunjukan meski istilah itu pun menurut saya seperti keranjang sampah, apa-apa bisa kita masukkan ke sana.

Saya kira itu juga satu hal yang harus dilihat secara lebih sempit. Saya setuju dengan Arahmaiani, batas itu harus segera kita buat; misalnya begini, ada satu pertanyaan yang tadinya saya pikir akan saya simpan dulu, tapi kiranya telah muncul pertanyaan-pertanyaan, seperti betulkah bila kita melihat karya Iwan, kita harus lebih merujuk pada tradisi *debus* atau *pepe* daripada misalnya melihat pergaulan dia dengan beberapa performer di luar negeri? Saya melihat karya Iwan sepertinya sangat dekat dengan beberapa karya Ma Liu Ming [perupa *performance art* dari Cina]. Saya kira itu lebih konkret daripada kita membuat apologi yang terlalu —bukan tidak bisa— seperti dilakukan Afrizal yang menurut saya adalah kajian sosiologi yang terlalu lebar, melainkan saya ingin menggarisbawahi lagi apa yang dikatakan Yani bahwa kita membicarakan sesuatu yang sangat spesifik, oleh kita dan di dalam satu ruang dan waktu tertentu, tidak di mana pun dan oleh siapa pun.

Jadi saya kira sudah jelas apa yang kita lihat [presentasi pra-diskusi] tadi dan apa yang dilakukan oleh beberapa performer dalam masa yang tidak lama, atau beberapa tradisi yang sudah dibuat secara melompat-lompat dari 70-an—80-an, lalu tiba-tiba menjadi sangat banyak pada 90-an; saya kira batas itu saja yang perlu kita buat, sama-halnya kalau kita membicarakan perkembangan seni rupa instalasi kita, orang bisa menarik ke mana saja, melihat tradisi apa pun untuk mengait-kaitkan, padahal menurut saya tidak ada hubungannya; ya, untuk kajian boleh saja, dan mereka boleh punya metode yang sah untuk itu, tapi realitas konkrinya dan interaksinya yang lebih dekat dengan praktik yang dilakukan oleh si seniman itulah menurut saya yang perlu dilihat secara lebih dekat.

**Ugeng T. Moetidjo:** Saya tadi sudah mulai dengan pertanyaan mengenai bagaimakah transformasi sosio-politik itu mengejawantah dalam tubuh atau dalam medium. Afrizal menurut saya sudah menawarkan berlakunya perang kode di dalam medium itu. Sekarang —bukannya tanpa pertanyaan— bagaimana masyarakat itu menanggapi perang kode, bagaimana mereka —Afrizal

background since performance art itself is a very free media. I expect to analyze it from the aspect of the body. Almost every tradition anywhere has a body tradition, including me who was raised in Central Java. In Keraton Yogyakarta (Yogyakarta residential palace), there was a tradition called *pepe*, where peasants who want to make a protest



Arahmaiani, (atas ke bawah/top to bottom)  
Offerings From A—Z / Hell Comes To  
Paradise/ Handle Without Care

menyebutnya spesifik: masyarakat pertunjukan—melakukan tanggapan terhadap perang kode itu. Apakah dengan sikap konsumtif atau bisa juga kreatif? Maksud saya dengan konsumtif, yakni apakah benda-benda itu disediakan sesuai kenyataan langsung seperti adanya? Ternyata pada beberapa *performance art*, tidaklah begitu; benda-benda sudah diperlakukan sedemikian rupa sehingga sebetulnya tak lagi hadir sebagai benda apa adanya. Tubuh pun begitu. Sebetulnya saya sudah mulai dengan pertanyaan itu. Misalnya tubuh simbolik, apakah perlu kita melihat tradisi lampau yang begitu mencekam pada setiap seniman, tapi di satu pihak dia juga berhadapan dengan kenyataan yang kini, dimana kelampauan juga harus melakukan negosiasi dengan seni-seni yang elitis, jadi tetap ada batas eksklusifitas...

**Hendro Wiyanto:** Saya kira kita tidak perlu menanggapinya dulu dengan filsafat. Kita mulai saja misalnya dengan Sigit, bagaimana gagasannya tentang Geber Modus Operandi. Kita bisa mulai dari sana, dari bawah, tidak harus melihat dari filsafat atau pertarungan antar kode; itu wacana yang sangat rumit, saya kira. Mungkin saya tawarkan begini: "Silakan, Sigit", bicaralah misalnya tentang karya dia dan kita nanti bisa memilih-milih apa yang mau kita masuki, apakah mediumnya atau lainnya. Istilah 'Geber Modus Operandi' saja sudah menimbulkan banyak pertanyaan: 'Geber' itu apa? Saya waktu itu sempat terkecoh, mengira 'Geber' itu menggeber, ternyata *geber* itu adalah *kelir*, yang saya kira ada hubungan dengan layar atau *screen* yang dia gunakan. Lalu 'Modus Operandi', ada banyak hal yang tampaknya paradoks ini disatukan. Dimulai dari senimannya saya kira, kita mulai dari bawah.

**Pius Sigit:** Ya, saya, tak mau susah-susah. Saya cuma menerjemahkan *performance art* itu sebagai kata benda, media saja. Media untuk menyampaikan situasi, namun di situ ada struktur pembentuk medianya, antara lain ada yang menonton, ada yang mempertunjukkan sesuatu, ada yang mendengarkan dan ada yang melihat; kemudian juga ada waktu, karena *performance art* itu terjadi cuma dalam waktu itu saja.

Kalau dilihat macamnya *performance art* itu, *output*-nya seperti itu; latar belakangnya pasti berbeda-beda karena *output*-nya berbeda.

**FIA Harsono:** It is true that until now, there hasn't been any explanation about how it alters from the street to the stage, or how the influence of the stage becomes stronger. As Hendro just said, there is no study about it. What might be the reason that it suddenly changed to be performance on stage?

[Betul bahwa sampai sekarang ini, dari aksi menjadi ke atas panggung, pengaruh panggung menjadi kuat, ini juga tanpa kejelasan apa pun mengapa itu terjadi dan apa alasannya, seperti yang Hendro katakan tadi bahwa memang tak ada kajian apa-apa, tiba-tiba saja berubah ke panggung]



to their king sit under the sun at the town square. Then one time the king asked his ministers, "What are those people doing out there, sitting themselves in the sun at the square? Please bring them in." Then the peasants were brought in and a dialogue or a resolution was created between them and their king. While in the villages – since it was very feudalistic at that time – family members who were regarded as humiliating the family, for being insane or diseased and so on, were placed in stocks. They got their body placed in the stocks, so they ate and had shit there, locked up inside the house. That's also a kind of bodily tradition. While here we can see some people violate themselves. That's a tradition in Java. There are also others like Debus. And there are lots of traditions like that in anywhere in the world, but anyway that's tradition; afterwards we have modern times, and performance art came after that. It was from 1909 to a few years ahead or so in Italy, and then moved to Paris, Marinetti and co. brought out the Futurism movement as a resistance against works during the period, which were considered to be over established and very academically theoretical. They were campaigning that creators had double function, as a creator and as his own media... So double function means: I'm the creator, I have the idea and I am also the medium... To think that previous mediums were canvas, musical instruments etc... so if an artist wanted



Kelompok kami di Yogyakarta, latarbelakangnya itu mencoba untuk berkarya secara kolaboratif dari disiplin yang berbeda-beda lantas membuat suatu media yang baru dari situ. Nah, jadinya begitu. Kenapa *output*-nya seperti itu, berangkatnya dari kegelisahan kami untuk melakukan ekspansi atas media yang baru. Sehingga kalau kemudian orang menariknya ke seni rupa, lalu ke seni pertunjukan, ya, terserahlah. Pertunjukan boleh, seni rupa boleh, apa pun bisa, itu kan cuma kerangka untuk menganalisa saja.

Kami orang yang konvensional semua waktu itu. Kami bukan mau memberontak dengan media ini begini-begini, tidak. Kami cuma mencoba dengan media konvensional masing-masing, mencoba bagaimana kalau kami bersama-sama membuat, akan seperti apa jadinya. Pada waktu itu kami sama sekali tidak tahu wujudnya akan seperti itu.



**Ade Darmawan:** Kenapa kalian memilih medium itu sebagai yang paling cocok, dan menurut Harsono kenapa memakai panggung, aku cuma mau menjelaskan: mengapa dengan medium atau bentuk itu yang kamu pilih dan menurut kamu paling sesuai untuk tema kamu?

**Sigit Pius:** Waktu itu tidak memikirkan soal panggung. Kenapa tidak dan kenapa harus susah begitu, kenapa itu menjadi persoalan? Ketika itu, *script*-nya memang cocok untuk panggung, dan aturan mainnya menjadikannya seperti itu, hingga mau tidak mau, terbentuknya —ya— seperti itu.

**Arahmaiani:** Aku ingin menanggapi Sigit mengenai pembicaraan barusan atas pertanyaan-

to make music, he just did it by using his body, if he wanted to paint, he painted with his body... that was the first phase of performance art, and it continued until there were Dada, Fluxus and so on.

That's what happened abroad, in Indonesia perhaps it began in the 70s when there was GSRB, even though GSRB was more to resisting painting – i.e. theoretically justified painting at that time, that could not accept paintings that didn't follow composition and so on. And then installation art came up, there wasn't much of performance art at that time, mostly installations. At that time there were some called as experimental art. Afterwards around 80s and 90s, we began to see a large number of performance art works. I agree with its relation to social politics. If a painter wanted to show his works, he had to paint for months firsthand and then searching for a place to exhibit his works. And it'd be only exhibited to the art community, not to the public. The audience would have only been the art community. When there was a boom of painting sometime ago, painting only changed its position from the studio to the gallery and then finally to the collector's luxurious residence, as an investment or a personal collection or that sort of thing. So from Futurism we can see from history that performance art can be done anywhere, doesn't have to be in a specific site since it resists that kind of establishment. Replying Harsono about the change from street action to stage performance, it has to get back to that establishment thing, that lots of performance art works are shown on stage because performance art itself can be done anywhere.

**Hendro Wiyanto:** I don't think that we can say performance art can be done anywhere, anytime and by anyone. Our reference is what we all have seen and each of our own conception about performance art, although for me, that term is like a trash bin, we can put anything in there. I think it is also one thing that should be seen through a narrower point of view. I agree with Arahmaiani, we have to set up the limitations; in this way for instance, I've one question that I thought it'd be better to hold it firsthand, but then I'd just like to say it now, like, is it true when we see Iwan's works that we have to refer to *debus* or *pepe* traditions rather than to his acquaintance to some foreign performers, you know? I see that Iwan's works are similarly close to Ma Lie Ming's (performance artist, China), let's say. I think it's more concrete than making apologies that are too – well, it's not that we can't – like what Afrizal did, I guess we have an overly broad sociological study here. Anyhow, I just want to

pertanyaan tentang 'panggung' dan 'bukan panggung' yang dipersoalkan tadi. Kupikir Sigit sudah cukup jelas menjawab bahwa itulah proses mereka dalam berkarya sampai akhirnya membuat keputusan untuk menampilkan karya itu pada sebuah panggung. Dan sepertinya prosedur itu cukup logis. Dia menjelaskan bahwa ada orang-orang yang memang akrab dengan panggung dan menganggap bahwa itu memang tempat yang cocok, yang pas untuk karya itu. Persoalan ini juga saya ikuti beberapa waktu lalu dengan analisa dari teman-teman teater. Belakangan ini ada dua kubu yang rupanya mengklaim bahwa *performance art* itu sebenarnya adalah seni rupa, ataukah itu adalah teater?

Kami, sejumlah seniman, pernah diundang untuk berpentas di STSI (Sekolah Tinggi Seni Indonesia), Bandung, diorganisir oleh Benny Yohannes, seorang dosen di sana. Dia berasumsi bahwa sebenarnya [*performance art*] ini adalah teater. Dia ingin membuktikan asumsi itu. Dengan ditemani oleh seorang dosen lain, Ipit Dimyati, membuat *research* mengenai apa itu *performance art*. Mereka ingin membuktikan bahwa itu hubungannya adalah dengan teater. Itu urusan mereka, tapi di sisi lain kalangan seni rupa pun mengklaim: tidak, ini tidak ada hubungannya dengan teater, ini produk yang murni seni rupa. Mereka punya alasan sendiri-sendiri untuk itu.

Kami, atau saya, sebagai performer sebetulnya tidak ambil pusing entah itu mau disebut seni rupa atau teater atau apa, *yab*, seperti Sigit juga. Karena pada dasarnya proses awal itu saya kira juga tidak berbeda dengan apa yang dialami oleh kelompok Geber Modus Operandi; saya kira banyak teman-teman di Bandung —paling tidak pada waktu itu— pada dasarnya ingin mencari kemungkinan-kemungkinan lain dari apa yang sudah ada. Jika kemudian setiap individu berhasil mengembangkan kemungkinan itu dan mengisinya dengan bermacam beban, itu sudah pilihannya masing-masing; dan yang saya amati sampai sekarang, ternyata dunia *performance art* itu memang begitu bebas, pakem-pakemnya boleh dikatakan sebetulnya tidak ada sehingga setiap seniman bisa memberikan tafsirnya sendiri, mengisinya, memuatinya dengan segala apanya sendiri. Hal itu untuk seniman sangat menyenangkan, saya pikir, entah untuk orang lain.

Soal perlawanan seperti yang disinggung oleh Harsono, ada memang seniman yang secara sadar melawan sesuatu, tapi ada juga yang tidak, seperti halnya Geber Modus Operandi, mereka tidak berpikir

underline what Yani said again, that we are talking about something very specific, by ourselves and in a certain space at a certain time, not anywhere and any other.

So I think it's clear, what we have seen just now and what some performers have done within a short period of time, or some traditions that have been operated, leaping through the 70s, 80s — which then all of a sudden became quite a lot in the 90s. And now we have ruangrupa who can organize such occasion like this. I think it's enough for us to set up that sort of limitation. It's the same as if we are talking about the development of installation art. One can just refer to anything, picking up any tradition to make a relevancy, whereas for me, sometimes it doesn't have any relevance at all. Well, it might be good for reference, if there's a justified method for that, but what matters are the concrete reality and a more direct interaction with the practice, for me that's what we should look at a closer scrutiny.

**Ugeng T. Moetidjo:** I've already began with a question of how the socio-political transformation penetrate the body or the medium. For me, Afrizal already implied about a code war that's happening in that medium. Now, how does the public — Afrizal calls them specifically as the performing culture — respond to that code war? Is it with a consumptive or a creative attitude? What I mean by consumptive is that the objects are presented the way they are with the reality? It turns out that in performance art, it's not like that. Those objects are treated in such ways so that they are not becoming a thing-as-it-is. So is the body. Actually I have started with that question.

**Hendro Wiyanto:** I don't think that we should respond to this through philosophy at first. Why don't we just start with, let's say from Sigit. We can start from there, from the bottom, doesn't have to be from philosophy or war of codes, it's a very complicated discourse, I guess. I'd just like to ask Sigit directly about how he does his works and then we can sort out what we want to discuss, whether it's the medium, or.... Well, the name 'Geber Modus Operandi' itself has already aroused question marks. What is 'Geber', I misunderstood it at first, I thought that 'Geber' was from 'menggeber' (showing), but it turns out that geber actually means screen, so I think it's related to the screen that he often uses. And then the 'Modus



FX Harsono, *Korban yang Terbakar* (Burned Victims)

untuk melawan apa-apa *kok*; mereka cuma berpikir untuk melihat apa kemungkinan yang lain itu. Ini nanti mungkin bisa dibicarakan; tapi apakah 'ketidak sadaran' itu sesuatu hal yang sebenarnya memang ada? Ini memerlukan analisis dari seorang pengamat sebetulnya, sebab seniman *sib*, ya, dia berjalan saja; mau melawan atau bukan, dia tidak terlalu menyadari, walaupun kadang ada yang sadar juga.

Saya akan bercerita tentang latar belakang itu pada seniman-seniman di Bandung. Pertama pada dasarnya adalah mencari kemungkinan-kemungkinan berkarya dengan segala macam cara, kemungkinan, tanpa tabu bagi teman-teman yang berproses; bahkan kami pernah berkelompok waktu itu —Sumber Waras namanya— dengan Tisna (Sanjaya), Marintan (Sirait), Andar Manik, Dianto, dan Isa (Perkasa). Walau kami banyak bereksperimen di sekitar sekolah seni rupa, sebetulnya kami juga ke STSI mengikuti *workshop* teater, juga ikut dengan Endo Suanda, seorang penari dan koreografer, ya, ikut-ikutan saja, begitu. Lalu ikut dengan Harry Roesli, pemusik, ya, ikut-ikutan saja. Tidak ada beban, "Wah, ini salah atau benar, ya?" tidak dipertanyakan itu, dan tidak pedulilah. Dari *input-input* macam itulah kemudian lahir, katakanlah orang-orang yang berkarya dengan apa yang disebut *performance art*. Kami tidak memikirkannya, istilah itu juga baru datang kemudian. Waktu itu kami belum tahu bahwa itu dinamai *performance art*. Kami cuma

'Operandi' bit, there's a lot of paradoxical aspects in the name only. I think we should just start from the artist, from the bottom.

**Sigit Pius:** Well I don't want to make it complicated. As for me, I just want to interpret the term 'performance art' as a noun, as a medium, that's it. So it's a medium to present a situation, yet there is structure in it that construct that medium, i.e., there's a performer, there's an audience who watches and listens, and then there's also a moment, because performance art can happen at that certain moment only.

If we see performance art in that way, so that's the kind of output we would get; the backgrounds must be different since the outputs are different as well. The background of how we form our group in Yogyakarta, was like we were trying to create works collaboratively from different disciplines, in order to create a new medium out of it. So it turned out like that. Such output came up as a result of our restlessness to make expansion to the new medium. So if people categorize it as art or performance art, well, it's up to them. They can call it a show or art or whatever, no problem, it's just a matter of making frameworks to analyze. We were conventional people at that time. We were not trying to revolt against the media and such and such, no. We just tried to create with our own conventional mediums, what would've happened if we tried to work collaboratively at the same time. At that time, we didn't know at all that the result would be like that.

menyebut waktu itu macam-macamlah, *perengkel*, *jepret*, pokoknya tak ada namanya, meski sebetulnya maksudnya adalah begitu. Dan tidak ada orang yang seolah punya otoritas untuk memberi nama juga. Sesudah itu para individu, diantaranya Tisna (Sanjaya), Isa (Perkasa), Marintan (Sirait) dan Andar (Manik) sampai sebatas tertentu, serta saya sendiri meneruskan saja, dan ternyata masing-masing dari mereka mengembangkan gayanya sendiri-sendiri juga.

**Ugeng T. Moetidjo:** Kamu banyak menyebut ‘kemungkinan-kemungkinan’ lain, apakah sajakah itu, dan dari apa lalu ke apa?

**Arahmaiani:** Ya, itulah. Sebetulnya walaupun kami bikin kelompok pada waktu itu, tidak pernah kami bicara soal akan berangkat dari mana dan ke mana. Ini lebih seperti ruang bebas, yang semua dengan pasrah mencari saja ‘kemungkinan-kemungkinan’ itu. Entah dari mana keberangkatannya, kami hanya tahu bahwa kami bergerak di halaman seni rupa ITB (Institut Teknologi Bandung), itu saja. Lalu pencarian kami ke STSI, ke Harry Roesli, ke dunia tari, sastra; sebenarnya seperti kelompoknya Sigit juga, tak ada yang tahu persis akan ke mana. Baru sesudah itu para individu dalam pengembangannya mungkin punya target yang dikejar, entah apa, mungkin harus kita tanya masing-masing senimannya.

**Sigit Pius:** Saya tambahkan: pada waktu itu kelompok Geber terinspirasi dari karya-karya pertunjukan multi media Dumb Type, kelompok *performance* dari Jepang di tahun 80-an akhir. Waktu itu saya menunjukkan kaset videonya kepada beberapa kawan, “Mampu tidak kita membuat seperti ini?”. Sebagaimana besar bilang, “Kita tidak akan mampu”. Saya sangsi waktu itu. Dan kesangsian inilah sebenarnya yang lalu menjadi alasan, “Masak *sib* kita tidak bisa membuat seperti itu?”. Waktu itu saya pikir soalnya adalah karena mereka sangat fanatik dengan medianya masing-masing. Tidak mau membuka diri untuk bekerja sama dengan disiplin yang lain membentuk satu sistem yang bagus dalam mengkoordinasi kolaborasinya. Kalau dilihat dari sejumlah karya yang mencoba untuk berkolaborasi dengan disiplin-disiplin yang lain ini, mereka hanya seperti bekerja sendiri-sendiri.

Kami sendiri tidak mencoba untuk membuat satu *script* yang mandiri berangkat dari situ, sehingga di akhir menjelang pertunjukan, kami belum tahu akan

**Ade Darmawan:** Actually, the question is why you chose that medium as the most appropriate one. About Harsono’s question about stage, I just want to explain: why did you choose that medium and that kind of form, which you thought as the most suitable for your themes, such as ‘restlessness’, let’s say?

**Sigit Pius:** At that time we didn’t think about stage. Why not so, what’s the big deal? Why make such a fuss about it? At that moment the script was fit to be done on stage and the explorations made it to become like that, so consciously or not, it turned out like that.

**Arahmaiani:** I want to respond Sigit a bit about what we were discussing just now, i.e. the questions about stage. I think Sigit has already explained quite clearly, that it’s part of their process of creation that they finally decide to perform on stage. And it seems that such procedure is quite logical. He described that there were some members who had been very familiar with stage performance and considered that it was the most suitable place. I also went through this kind of problem with some friends from the theater. Recently I notice that we have two blocks here, one claims that performance is part of visual art, the other one says it’s part of theater.

Once we were invited to perform at STSI (Indonesian Art Academy), Bandung, organized by one of its lecturers, Benny Yohannes. He had an assumption that what were doing was theatrical performance, and he wanted to prove his assumption. So accompanied by another lecturer, Ipit Dimyati, he made a research about what performance art actually was. They wanted to give evidence that it was related strongly with theater. But anyway, that was their business, yet on the other hand, the people from the visual art also had their own claim: no, this had nothing to do with theater, this was truly visual art product. They had their own reasons for that.

We, or I, at least, as a performer, actually don’t really give a damn to what they would name this thing, whether it’d be called visual art or theater, well, just like what Sigit said. Because basically, the starting process, I think, is not different with what Geber Modus Operandi had gone through; I learned from my experience with the friends in Bandung that basically – at least at that time – we

menjadi seperti apa akhirnya. Ternyata ketika kami lalu mempertunjukkan yang seperti itu, *kok* banyak yang suka dan mengatakan bahwa ini cukup berhasil. Saya merasa ini sudah terjawab sebenarnya. Jika dikatakan bahwa tak ada ide perlawan di situ, agak keliru juga, sebab kami pun mencoba untuk melawan kesangsian kami bahwa kita bisa menghasilkan banyak hal ketika kita bisa saling berpindah disiplin ilmu dan saling bekerja sama, serta tidak mencoba untuk fanatik dengan mediannya sendiri. Itu bisa dilihat juga dari karya teman kami seperti Venzha, Jompet, yang dilihat dari disiplinnya —Venzha dari desain interior— tapi bentuk karyanya sangat rumit dengan mekanik itu, dan sama sekali tidak bisa berbuat itu, maka bagaimana kalau dia bekerja sama dengan mereka yang berasal dari disiplin ilmu yang lain sehingga akhirnya jadilah seperti itu.

**Venzha:** Sebenarnya saya sendiri sangat bingung dengan pembicaraan teori tentang sejarah ini-itu, karena kita buka-buka buku saja sudah selesai. Tapi mungkin yang perlu digarisbawahi adalah saya dan Jompet atau Performance Fucktory, semua berangkat dari hobi; yang kami mainkan hanya eksplorasi bunyi, sebenarnya. Kalau menarik alur itu ke media seni rupa dan *performance art*, atau ke industri musik sekali pun, terserah siapa yang meresponnya atau yang lebih kuat tarikannya. Dulunya, pertama-tama saya juga main *band* pakai komputer, lalu bosan dan mencoba main *band* dengan alat-alat mekanik. Benang merahnya ada pada semua eksplorasi bunyi itu, bukan tentang melawan apa pun atau menimbanya dari masalah sosio-politik yang mana pun.

**Ade Darmawan:** Kupikir pertanyaan Harsono tentang panggung, sebenarnya adalah seberapa dekatkah kita dengan medium yang dipakai itu dan kenapa memilihnya —apapun termanya dalam bahasan teori apa pun dalam sejarah seni rupa, entah ‘*jeprut*’ atau segala macam itu— menurut saya hal itu sangat penting karena bila tidak, maka tak ada target dan tanpa visi. Andaikan misalnya kita sama sekali tidak tahu-menahu kenapa melukis dan memilih medium lukisan, sementara jawabannya adalah karena itulah yang paling laku, beres sudah. Tetapi kenapa misalnya memilih *video art*, jawabannya bisa sangat politis dan estetis.

**Puan Wijono:** |Bawa ide *performance art* itu menjadi sebuah pengalaman, berarti estetika pengalaman itu adalah sesuatu yang ‘menjadi riil’, yang posisinya tak lagi kita ketahui karena ia multi dimensi, dan bukan estetika sebagai hal yang enak dipandang, melainkan bagaimana ia merupakan sesuatu yang ‘telah menjadi’|  
The fact that the idea of performance art becomes an experience, means that the esthetics of that experience is something that ‘becomes real’, that we can’t no longer define its position since it’s multidimensional, and no longer a nice-looking esthetical thing, instead it’s about how it becomes something ‘becoming’



just wanted to look for new possibilities from what was already there. If then every individual made it to develop that possibility and then enriching it with various contents, it was all up to them. And I observe that nowadays, the world of performance has been very much liberated, there is no strict order so that the artists can develop their own interpretations, filling it up, enrich it with whatever they want. It's very pleasurable for artists, I guess, well at least for me, I don't know about the others.

About that resistance bit that Harsono mentioned, well there are some artists who are consciously resisting something, but there are some others who just aren't, like Geber Modus Operandi, they don't think of resisting anything, they just try to open up new possibilities, that's it. This might lead to further discussion, about can it be that ‘unconsciousness’ truly exists? It needs an analysis from a critic actually, since the artist itself – well, he just goes with the flow; to resist or not to resist, he isn't really aware of it, although there are some who are.

I will describe the background of me and the Bandung artists, first thing it was basically to search for new possibilities of creation with any possible way, so there was no strict taboo for the artists. We formed a group at that time, named Sumber Waras (Source of Sanity – it is actually a name of a mental hospital in Jakarta), me, Tisna (Sanjaya), Marintan (Sirait), Andar Manik, Dianto, and Isa (Perkasa). Apart from doing lots of experimenting around the art school, we also participated in a theater workshop, and then joined Endo Suanda – he's a dancer and choreographer, and

Kupikir perlu sekali kita kemukarkan itu sehingga seniman atau siapa pun yang memakai medium itu tahu betul mengapa mereka memakai medium itu. Menurut saya banyak sekali 'kesalahan-kesalahan' — melanjutkan Afrizal bahwa *performance* itu harus ada publik — seperti bagaimanakah sebenarnya mendefinisikan *performance artist* dan mendefinisikan publiknya, misalnya. Mengatakan adanya interaksi dengan publik, patut juga dipertanyakan bagaimanakah interaksi publik itu sebenarnya? Sigit maupun beberapa performer yang jelas-jelas memakai panggung, interaksi publiknya jelas berbeda dengan orang yang langsung ke jalanan. Kemarin saya ber-e-mailan dengan Hendro tentang masalah kedisiplinan kita dengan medium itu, bahwa kebanyakan dari kita tidak mengenali betul medium itu. Banyak *performance art* di *public space* tetapi kental sekali kesadaran teater atau panggungnya. Saya kritik Iwan bahwa saya tidak suka pada *performance art*-nya [Piknik Bersama Gelandangan] Iwan dengan gelandangan itu, di mana di situ ada yang sedang mendokumentasikannya dalam jarak satu meter. Itu sudah merusak. Jadi bagaimanakah sebenarnya? Lebih penting lagi adalah posisi seniman itu sedang apa, memproduksi produk-produk saja yang nantinya menjadi komoditi yang kita setujui bernama *art*, ataukah sedang mengalami sesuatu. Bagi senimannya sendiri secara individual, penting atau tidakkah hal itu?

**F.X. Harsono:** Persis seperti yang dikatakan Ade bahwa memang tidak cukup untuk membuat *performance art* hanya sekadar karena menggali media dan kemungkinan-kemungkinan baru. Tidak cukup sampai di situ saja, melainkan dari sana akan muncul konsekuensi-konsekuensi yang mengikuti pilihan media ini: "Saya memilih ini karena ada sesuatu", misalkan saya sekarang ini banyak memakai *print*, kenapakah saya memakai *print*? Karena *print* itu tidak tunggal dan karya *print* itu bisa dimiliki oleh banyak orang serta punya nilai sosialisasi yang jauh lebih besar daripada lukisan, maka lalu saya menggeluti media ini secara intens. Begitu juga halnya dengan ini. Saya juga mempunyai semacam dugaan yang memang harus dibuktikan kebenarannya — ternyata dugaan ini memang tak jauh dari apa yang saya sangka — yaitu bahwa sejumlah besar yang kemudian memakai panggung sebagai tempat melakukan *performance art*-nya banyak terpengaruh atau banyak berkolaborasi dengan orang-orang teater, tari dan musik yang basisnya adalah panggung.

then joined the musician Harry Roesli, and so on — so it was like that, just going along, you know. No burden such as, "Now, is this right or not what I'm doing?" Well, we just didn't put it into question, we just didn't care. Motivated by such inputs like that then artists who did what we are calling now as performance art came up. At that time we didn't name it performance art, we called it with any name we could think of, 'perengkel', 'jeprut', or just nameless — whatever, but that's just how we did it and it was meant to turned out like that. There was no one who could give an authority to name it anyway. Afterwards, some of us, particularly Tisna, Isa, Marintan, Andar and myself just proceeded individually, and it turned out that each one of us made it to develop our own style.

**Ugeng T. Moetidjo:** You mentioned a lot about 'other possibilities', what's that actually, based on what and on what purpose?

**Arahmaiani:** Well, that's it. Actually when we formed the group at that time, we never talked about starting from and going to somewhere. It was more like a free space, that everybody just let it flow in looking for those possibilities. We didn't know exactly where we started, we only knew that we were just moving around ITB's art faculty, that's all. And then we hung out at STSI, with Harry Roesli, with the dance and literature community; actually it was just like Sigit and his gang, nobody actually knew where to go exactly. Afterwards,



Kenapa sebelumnya —karya-karya aksi ini— banyak dilakukan di jalanan, sebab dulu mereka banyak berhubungan atau banyak berkolaborasi dengan kelompok-kelompok aksi demonstrasi, inilah salah satu alasan yang bukan hanya sekadar bahwa ‘saya menginginkannya di panggung’, lalu selesai. Kalau kita runut kembali memang ada pengaruh keterbukaan seperti dikatakan Sigit bahwa mereka terbuka dengan masuknya media-media yang lain. Nah, media lain ini spesifikasinya apa sehingga kenapa tiba-tiba menjadi berada di panggung dan apakah memang seniman ini mempunyai kesadaran benar-benar mengenai media yang dipilihnya?

**Agung Hujatnika:** Saya ingin menanggapi sehubungan dengan pertanyaan awal Harsono soal mengapa ‘perlawanan itu menjadi tontonan’, saya pikir hal itu tak bisa dilepaskan dengan konteks *performance art* yang menjadi satu medium yang sudah *established*. Misalnya Fluxus, mula-mula dianggap sebagai sebuah perlawanan terhadap institusi yang hegemonik, tiba-tiba institusi yang dilawan itu lantas merangkulnya secara halus dan memamerkannya di galeri. Artinya ketika perlawanan itu dikooptasi oleh institusi yang semula dilawan, mau tidak mau akan menjadi

perhaps we eventually found each of our own target in the development of each individual process, whatever that might be, perhaps we should ask the artists themselves.

**Sigit Pius:** Let me add a bit, at that time Geber was inspired by multimedia performance works by Dumb Type, a Japanese performance group in the late 80s. I showed their video to some friends, “Can we make anything like this?” Most of them said, “No, we can’t”. And I doubted it. Then this doubt became the motivation, “Is it true that we can’t make such things like that?”

At that moment I thought the problem was because everybody was very fanatic with their own media. They didn't want to open themselves to collaborate with others from different disciplines to create a better system of collaboration. Because if we see the previous examples of collaborative works, each element was still done individually. They didn't want to make an independent script which started from that new system. We tried that way, thus until the performance was about to be done, we didn't know how it'd have turned out to be.

And when we did show it to the audience, lots of people happened to like it and said that we pretty much did it. So I felt that we got it answered. If said that there wasn't any idea about resistance in it, I think

Iwan Wijono, (left to right) Executive Shoe Auction/Piknik (Picnic)/Manusia Hijau (Green Man)





Garden of the Blind, Glorified II

tontonan.

**Arahmaiani:** Ya, itu sesuatu yang memang bisa saja terjadi, namun bukan berarti bahwa si senimannya terkooptasi, saya tak terlalu setuju dengan itu. Bahwasanya mekanisme itu sebetulnya ada dan dijalankan di mana-mana, belum tentu seniman bersangkutan itu terkooptasi. Saya banyak melihat kasus-kasus seperti itu dan senimannya tetap berjalan sendiri di luar itu sesuai kemauannya. Ini catatan yang penting saya kira. Umpama kita berteori seperti yang dikatakan Agung, maka tak ada seniman lagi di dunia ini karena semua karya-karya itu akhirnya masuk ke museum, masuk ke galeri dan sepertinya tidak ada lagi kreativitas. Tapi saya kira itu setengah benar. Bahwa seniman tetap berkarya, bahwa perlawanan, atau – istilah Orde Baru, *nib*— terobosan kreatif tetap ada.

Apa yang tadi di sini diungkapkan oleh Ade dan Harsono, saya kira penting, memang proses inilah, apalagi di wilayah *performance art* yang begitu bebas dan luas, seakan-akan kita, seniman, tak dituntut untuk ‘sadar’ mengenai apa yang kita lakukan, tidak juga. Saya kira pada tahapan tertentu seniman akan dituntut untuk mempertanyakan juga apa yang dia lakukan: ‘sedang apa *sib* saya ini dan untuk apa?’

Jadi artinya menurut saya lebih ke detil persoalan termasuk masalah teknis seperti soal panggung dan bukan panggung. Sesuatu yang harus dipertanyakan juga oleh para praktisi. Saya bisa menceritakan sedikit pengalaman kami di Bandung pada waktu itu. Kami memang agak mempermasalahkan soal panggung karena kami terlibat juga dengan produksi-produksi panggung, baik teater, musik atau tari, seperti yang saya jelaskan tadi, dan ada sedikit perlawanannya,

that's a bit untrue, because anyhow we were also trying to fight our own doubt that we couldn't produce many things if we could exchange disciplines and cooperate, and not to be fanatic with our own media. It can be seen as well in the works of our colleagues like Venzha and Jompet. Venzha was from interior design, but he turned out to do multi-media with that very complicated mechanical stuff and that's what happened when he collaborates with the guys from other disciplines, so there it goes.

**Venzha:** Actually I'm a bit confused with this discussion about this and that history and theory, because we can just read some books and that's it. But maybe one thing that can be underlined from me and Jompet and Performance Factory, is that we all started from our hobby. We were just playing with sound explorations actually. If anybody wants to categorize it as visual art or performance, or even as a product of the music industry, it's up to whoever wants to respond to it or whoever wants to justify the category. I used to play music with computers and then I got bored, and then I tried to play music with mechanical gadgets. The baseline of all that is the sound exploration, not about resisting anything or digging any socio-political issues.

**Ade Darmawan:** I think Harsono's question about stage is actually on how close we are to the medium that we are using and why we choose it, whatever the term would be in the discourse of art, either ‘jeprut’ or anything like that. I think it's very important, because if not there wouldn't

paling tidak beberapa orang yang saya tahu termasuk saya sendiri, misalnya, "Kenapa *sib*, kok kita semua mesti tampil di panggung? Tidak, kita tampil di mana saja di tempat-tempat lain yang lebih bebas." Saya tidak tahu bahwa di Yogyakarta ada Venzha, Sigit dan Marzuki yang juga berpanggung karena teater ataukah karena mereka main band. Pada pokoknya saya amat setuju *point* bahwa akhirnya si seniman dituntut untuk, katakanlah 'sadar' dengan apa yang dibuatnya atau dengan 'isi' yang ingin disampaikannya kalau memang ada 'isi' —tak harus ada 'isi', kan? Tanpa 'isi' bisa juga berarti ber'isi', bukan? Yang penting saya kira kita, seniman, dituntut untuk juga bisa mengungkapkannya sampai batas-batas tertentu.

**Hendro Wiyanto:** Saya kira pengertian seniman, betapa pun *ngawur* karyanya, dan kita bisa menafsirkannya macam-macam, tetapi saja ia harus kualitatif. Saya setuju saja dengan kesenian yang 'hancur', yang *artless*, tetapi saya tetap ingin mendengar pernyataan yang kualitatif dari seniman. Artinya begini —saya kira juga pisau bermata dua, ya— seperti Sigit tadi, kita tidak bisa menangkap begitu saja seolah-olah hal itu diungkapkan dengan tanpa beban dan main-main; saya kira kita mesti mencari di belakang pernyataan-pernyataan itu konteksnya yang lebih kualitatif dan bermakna. Saya ingat soal pernyataan Yani yang menjadi penting: pada Peristiwa Mei '98 itu dia menulis puisi, dan saya kira itu juga membayangkan sejumlah petunjuk bahwa dia menyesal menjadi seniman, yang tidak bisa masuk ke dalam aktualitas dan hanya bisa muncul sebagai representasi. Lalu saya bertanya, apakah hampir setiap seniman Indonesia yang terlibat dalam peristiwa-peristiwa aktual hanya menjadikan representasi sebagai bentuk penyesalan? Saya kira ini sangat berbeda dengan apa yang dikatakan Harsono tadi mengenai perlawan dan sebagainya, bahwa ini memang adalah dua hal yang berbeda, tapi yang ingin saya garisbawahi adalah keinginan saya untuk mendengar pernyataan yang kualitatif dari Venzha, Sigit dan Iwan yang bukan hanya sekadar pernyataan yang terdengar asal bunyi, karena menurut saya semua itu sangat penting. Sekali lagi saya menggarisbawahi pernyataan Ade, bilamanakah mereka memang menyadari sepenuhnya medium itu. Jadi medium itu seolah

be any target or vision. Let's say if we don't know at all why we paint and choose to take that medium, and the answer is because it's the best-selling one, never mind. But why choosing video art, for instance, the answer could be very political or esthetical.

I think it's very essential to discuss about this so that the artists or whoever would be able to really know why they are using their medium. For me, there has been a lot of 'mistakes'—continuing Afrizal that there has to be a public in the performance—such as the way we actually define performance and the way we define public, let's say. If saying that there should be an interaction with the public, it should also be questioned in what way that sort of interactions is actually done. The kind of interaction done by Sigit and some performers who explicitly use the stage is obviously different with the guys who perform directly in the streets.

I corresponded through email with Hendro the other day about how is our commitment to our own medium, and that most of us just don't fully recognize the medium that we choose. There are many performance art works done in the public space but they seem to show some strong stage or theatrical consciousness. I criticized Iwan the other day, telling him about my dislike to his performance with the tramp, where there was someone documenting them within one-meter distance. That just spoiled the whole thing. So how is it supposed to be then? What's more important, what position do artists stand on, do they just create products that later become a commodity that we justifiably call art, or they truly experience something? And is it important for the artist individually?

**F.X. Harsono:** Precisely like what Ade just said, it is not enough to do performance art only to explore new mediums and possibilities. It can't finish off only at that point, because from there, there'll be many consequences following it: "I picked this one because there is something there", for instance, nowadays I'm using print a lot, now why did I choose to use it? Because print is non-singular, it can be owned by many people and it has a higher social value than painting. That's why now I'm dealing with this media intensively. And it applies here as well. I also have some kind of an assumption that still has to be proven, i.e. that many of them using the stage as the setting of their performance actually got lots of influences from and did many collaborations with the people from dance, theater, dance and music which based on stage. Why the previous performances—which called as

merupakan esensi dari sang seniman, bagaimana pergulatannya dengan medium itu, dan bagaimana dia menyadari ‘panggung’ dan ‘bukan panggung’, menyadari penonton dan bukan penonton; dan jika kita omong soal konteks pertunjukan, saya kira hal-hal ini yang ingin kita dengar, dan yang sampai sekarang saya belum mendengar pernyataan yang kualitatif dari para performer ini yang bisa membawa kita ke diskusi yang lebih dalam.

**Agung Hujatnika:** Setidaknya kita bisa mulai dengan pertanyaan apakah medium itu berhubungan dengan gagasan, andai-kata ya, gagasan apakah?

**Iwan Wijono:** Saya kira sangat berhubungan. Saya mau melanjutkan terutama dengan soal panggung, yang peralatannya sangat banyak, dan untuk menatanya perlu waktu berjam-jam. Lalu penonton yang diundang hadir di ruangan itu sudah dengan siap-siap untuk menonton pertunjukan *performance* multi media. Dan posisi perupa ini memang berada di sana hingga tak mungkin tiba-tiba dalam satu menit langsung turun ke jalan dan melakukan *performance*. Mereka harus mempersiapkan terlebih dulu lampu atau mekaniknya selama berhari-hari. Mereka sangat membutuhkan panggung, tapi apakah lalu berarti mereka memanggungkan? Memanggungkan dan melakukan *performance* di panggung itu berbeda sekali, mereka bisa menjawabnya sendiri. Tentang *performance* ‘Piknik’ saya itu, mulanya saya juga tidak memperhatikan bagaimana kamerawan itu sampai memfokusannya pada gelandangan-gelandangan itu —saya tidak memperhatikannya— ide saya jelas memang berpiknik dengan gelandangan, maka presentasinya adalah saya berpiknik dan omong-omong dengan gelandangan. Masalahnya karya saya itu harus didokumentasi. *Performance art* memang harus sesuatu yang *real*, tapi lalu harus didokumentasi supaya bisa dikomodifikasi dan sebagainya.

Saya ingat bagaimana *performance* ‘perlawanan’ banyak lahir di Yogyakarta tahun ‘90-an dari Forum Komunikasi Mahasiswa Yogyakarta (FKMY) dan Poros Bulak Sumur—Gampingan—Malioboro. Waktu itu banyak demonstrasi menentang Soeharto dengan *performance* dan *happening art* di mana sebagian besar mahasiswa di Gampingan membuat demonstrasi di Malioboro dan sekitarnya. Waktu itu belum ada Taring Padi; Toni (Yustoni Voluntiero, aktivis seni), Teddy (S. Teddy D., pelukis) dan saya aktif melakukannya sendiri. Kami para mahasiswa seni lukis seharusnya

action — were done mostly on the streets, because they had strong relations to and did lots of collaboration with activist groups — it’s one reason that’s not merely like, “I want to do it on stage”, finito, not like that. If we trace back there is an influence of openness just like what Sigit said that they are open with other mediums. Now, what’s the specification of these other mediums that all of a sudden they decide to perform on stage, and do these artists really comprehend the mediums that they choose?

**Agung Hujatnika:** I want to respond to Harsono’s statement at the beginning about ‘resistance as a spectacle’, I think that it can’t be parted from the context of performance art as an established medium. Like Fluxus for example, at the start it was regarded as a resistance to the hegemonic institution, but then suddenly the institution subtly embraced it and brought it into display in galleries. So it means that if the resistance is co-opted by the institution that it firstly fought against, like it or not it would turn out to be a spectacle.

**Arahmaiani:** Yes, it is something that might happen, but it doesn’t mean that the artist itself also got co-opted, I don’t really agree with that. The fact that such mechanism exists and operated everywhere, doesn’t guarantee that the artist involved is co-opted. I’ve seen many cases like that whereas the artist just goes with the flow, doing what he desires to. I think it is something important that has to be noted. If we all have a theory like what Agung said, then there’d be no more artists in this world because all of their works just instantly end up in museums and galleries and there’d be no more creativity. However I think it’s partly true, that artists will still keep on working, that resistance, or — using a New Order term — creative breakthrough will still continue to exist.

I think it is very important, what had been mentioned by Ade and Harsono just now, that this kind of process, especially in the vast and unlimited area of performance art, that makes it appears as if we, the artists, are not obliged to be ‘aware’ of what we are doing. I think at a certain point artists would be demanded to question what he’s doing: ‘what am I doing here and for what?’

So for me, it is more to breaking down the problem to more details, including the issue of

menjadi pelukis. Maka bagaimana lalu kami turun ke jalan, hal itu dikarenakan oleh kesadaran politis, bukan oleh kesadaran estetis. Kami turun ke jalan meninggalkan kampus, melakukan demonstrasi dan *performance art* dalam demonstrasi maupun di luar demonstrasi.

Pada masa itu kami dan banyak mahasiswa membuat *performance art* tanpa menyadarinya sebagai hal estetis, melainkan bagaimana ide perlawanan ini akan kami wujudkan. Kami adalah mahasiswa seni rupa, dalam bawah sadar kami hal estetis itu pasti akan terungkap, sedangkan mengapa kami membuat *performance art* ke luar dari kampus, itu merupakan kesadaran politis. Kami para mahasiswa seni lukis bercita-cita jadi pelukis terkenal, tetapi setelah adanya ajakan-ajakan untuk *performance* dalam festival-festival *performance art*, mulailah ada pemanjangan estetis itu. Saat masih mahasiswa, membuat *performance* turun ke jalan tentu kesadaran politis di dalamnya lebih kuat, sehingga apa dan bagaimana aksi tersebut secara visual akan dibawa dalam demonstrasi, antara lain *performance art* dalam demonstrasi itu dibuat dengan pidato-pidato politis sehingga *performance*-nya tampak lebih vulgar, tapi pasti ada bentuk dan nilai estetisnya.

**Agung Hujatnika:** Saya menginginkan penjelasan lebih jauh lagi, sebab jika begitu, perbedaan 'panggung' dan 'bukan panggung' seolah-olah terlalu sederhana. 'Panggung' itu mungkin berarti '*indoor*', dan di 'luar panggung' adalah '*outdoor*'.

Maksud saya dengan menjadi sesederhana itu perbedaan antara 'panggung' dan 'bukan panggung' ialah ketika sebuah demonstrasi ditonton pun sebenarnya itu adalah 'panggung', hanya dalam pengertian yang lain. Bagaimana kemungkinannya Yani dan Iwan dan teman-teman yang di sini mendefinisikan konsep panggung itu?

**F.X. Harsono:** Dadang [Christanto] pernah melakukan suatu kegiatan [*performance For Those Who Killed*] yang tak dapat kita katakan ini 'panggung' atau 'bukan panggung': ia melakukannya mula-mula di dalam sebuah ruangan di Queensland Art Gallery dengan melumuri badannya dengan tanah liat, lantas dia ke luar dan berjalan sampai ke kota lalu kembali lagi. Maka pengertian 'panggung' pun menjadi buyar apabila 'panggung' di sini diartikan sebagai

using stage or not. It is something that every practitioner has to put into question. Let me tell a bit of our experience in Bandung. We did take a bit of a big deal about stage since we were also involved in some stage productions, from theater, musical to dance, as I have described before, and there was a bit of resistance spirit in it, at least for some people that I knew including myself, it's like, "Now why do we all have to perform on stage? No, let's just perform anywhere, in more free spaces." I didn't know that in Yogyakarta there were Venzha, Sigit and Marzuki who also performed on stage because of their theater or music background. Basically I do agree very much with the point that in the end the artist will be demanded to, let's say, be 'conscious' of their work or their 'content' that they want to deliver, if there's one anyway – it'd be okay if there's no content after all, right? 'Contentless' could be a content in itself, right? What's important, I think, is that we artists are demanded to be able to articulate it to some certain limitations.

**Hendro Wiyanto:** I think that artists still have to be qualitative, no matter how messed up his works might be, or how free it could lead our interpretations. I'm okay with 'deformed' art, 'artless' art, but I still want to hear a qualitative statement from the artist. It means like this – it's like a two-edged blade, actually –

**Venigha:** The interaction with the public cannot be separated from the memory of the artist and his insatiable desires can be satisfied through this, so it would be a lie if he does not respond to the challenges which have become a necessity for him, which have been unanswered inside him.

[Interaksi dengan publik itu nanti, jika pun tersentuh, tak bisa dilepaskan dengan memori si seniman; dan keinginan-keinginan tak tersalurkannya, bisa tersalurkan lewat ini, sehingga bohonglah dia jika tidak menjawab tantangan-tantangan apa yang menjadi kebutuhannya, yang tak terjawab di hatinya]



'indoor' dan 'outdoor', sehingga kita sebut apa itu lalu?

**Ronny Agustinus:** Saya kira persoalan 'panggung' dan 'bukan panggung' harus digeser ke publik yang ditujunya. Apakah para performer yang hadir disini punya cara berinteraksi dengan segmen publiknya. Pada Reza, misalnya, tak ada publik itu, 'publik' ada setelah kamera, sementara yang lain melakukannya di jalanan atau dengan suatu penonton yang tertib.

**Farah Wardani:** Saya lebih membedakannya pada masalah pesan, seperti tadi Harsono cenderung kepada masalah *performance* yang bersifat 'perlawanan' dari mereka tampaknya mempunyai pesan tertentu, sedangkan pada karya Venzha atau Sigit, apakah sesungguhnya pesan yang ingin ditawarkan?

**F.X. Harsono:** Bukan, bukan pesan. Maksud saya ialah kesadaran seniman ketika berada di panggung dan ketika berada di publik itu berbeda.

**Agung Hujatnika:** Bagaimana dengan Harsono sendiri ketika melakukan *performance art* [Korban-Destrusi] di alun-alun Yogyakarta itu?

**F.X. Harsono:** Oh, itu berbeda. Maksud saya dengan berbeda begini: sebenarnya saya tidak membuat *performance art*, saya hanya ingin proses penciptaan [Korban yang Terbakar] saya itu saya pertontonkan kepada orang lain. Mengapa? Sebab proses penciptaan ini penting karena banyak sekali penghancuran yang terjadi di Indonesia tidak diketahui, tiba-tiba saja kita sudah melihat gedung bekas terbakar, sampai-sampai muncul dalam pikiran saya ingin merusak. Proses 'merusak' itu ingin saya perlihatkan kepada orang, maka saya dokumentasikan itu, dan mengangkatnya ke dalam galeri. Seluruh proses itu saya tayangkan kembali sehingga orang dapat melihat sisa kerusakan dan proses kerusakan itu sendiri baik secara riil maupun melalui dokumentasi ini.

Dari sini kelihatanlah saya sadar betul siapakah publik saya. Saya tidak dengan di panggung, melainkan berada di mana saja di dalam ruang, taruhlah itu sebuah studio yang terbuka, dan saya berinteraksi dengan adanya orang yang membantu saya. Tetapi kalau di panggung, si seniman sadar betul bahwa dia ditonton bersama publiknya sambil dia membuat suatu atraksi sehingga *performancenya* itu harus menarik dan spektakuler, itulah yang kecenderungan yang saya lihat pada Venzha dan Geber Modus Operandi. Saya melihat suatu perbedaan cukup besar antara yang

like in Sigit's case, we can't just take it as it is as if it is said in an unburdened and trivial way; I think that we should look for a more qualitative and fruitful context further behind those statements. I remember one statement from Yani: In the event of May '98 she wrote a poem, and I think that it gave some hints that she was sorry of being an artist, who couldn't enter the actual reality and could only show up as a representation. And then I asked, was it true that almost every artist involved in actual events only used representation as a form of regret? I think this is very different with what Harsono said about resistance etc, but what I want to underline is that I want to hear a more qualitative statement from Venzha, Sigit and Iwan, which doesn't come out as merely empty words, for I think that this is a very big issue. I underline Ade's question again, about whether the artists are really conscious of their own medium or not. So the medium itself is like the essence of the artist, how he deals with the medium and his consciousness of being 'on stage' and 'not on stage', his awareness of the audience and non-audience. And if we are talking about the context of performance, I think these things are what we want to hear, and so far I haven't heard any qualitative word from these performers, which could bring us to a deeper discussion.

**Agung Hujatnika:** At least we can start with the question of whether the medium is related to idea, and if so, what sort of idea might that be?

**Iwan Wijono:** I think it is very related. I want to continue especially about that issue of stage, which in practice it needs lots of equipment, and takes hours to prepare. And the audience invited is already prepared to see a multimedia performance show. And the position of the visual artist is there, therefore it's impossible that suddenly in one minute he could go to the streets and do the performance. They have to do lots of preparations beforehand, for the lighting, mechanism and so on, which could go on for days. They really need stage, but does it also mean that they are also staging their performance? Staging and doing performance on stage are two different things, and it's left to the artists themselves to define it. About my 'Picnic' work, at first I didn't really notice how the cameraman really turned their focus in such way on those tramps – I wasn't really aware of it – my idea clearly was having a picnic with tramps, so the presentation was I had a picnic and a

dilakukan oleh Venzha, Geber Modus Operandi, maupun teman-teman yang lain di mana mereka melakukan *performance art* di panggung dengan konsep pertunjukan musik yang spektakuler serta tata lampu dan sebagainya. Kesadaran itu dibangun oleh mereka di sana, 'supaya efeknya begini, maka saya harus begini,' itu semua ditatanya, dan inilah yang saya maksudkan dengan kesadaran panggung.

Berbeda dengan Dadang, tatkala dia melumpuri badannya, itu bukanlah kesadaran akan panggung, melainkan kesadaran untuk berada dekat di dalam publik, dan sekeluarnya dari ruangan itu dia tetap berada di dalam publik.

**Arahmaiani:** Saya kira sebenarnya Harsono ingin menyatakan bagaimana seniman-seniman itu tampil dan memandang publik lalu mendefinisikan hubungan kita dengan publik itu seperti apa. Boleh jadi itu merupakan salah satu cara pendekatan, tapi pertanyaan itu sejak tadi sungguh tak terjawab jelas baik oleh Sigit maupun Venzha. Dalam hal ini saya ingin persoalan penting ini —sebagai seorang performer saya dihadapkan selalu pada persoalan itu— dituntut untuk memecahkannya, entah akan ditampilkan di manapun. Oleh karena persoalan ruang yang kita hadapi serta publiknya bukan hanya soal tampil dan ditonton saja. Contohnya salah satu karya **[His-story]** yang pernah saya kerjakan, saya memikirkan betul-betul bagaimanakah interaksi dengan publik ini bagi saya sendiri agak berbeda dengan apa yang pernah saya lakukan sebelumnya, yaitu saya mengundang publik untuk menyentuh tubuh saya dengan menuliskan atau mengambarkan sesuatu di atasnya yang berbeda sekali taraf interaksinya dengan publik di situ andaikan saya tampil di panggung. Bisa juga saya tidak di panggung, dan publik hanya mendekat tanpa dapat menyentuh, hal itu tentu amat berbeda. Persoalan ini begitu penting dan harus bisa dipikirkan oleh seorang performer —saya kira— tak bisa dia hanya tercemplung di situ lalu berenang begitu saja tanpa dipikirkan apakah "saya mesti berenang gaya katak atau tenggelam sajakah atau apa?"

**Venzha:** Seperti awalnya saya kemukakan tadi bahwa yang saya kerjakan itu adalah eksplorasi, maka tonton sajaalah ini. *Output*-nya itu memang saya ingin orang terhibur dengan apa yang saya

conversation with the tramps. The problem was my work had to be documented. Performance art has to be something real, but it has to be documented so that it can be commodified and so on.

I remember how resistance-based performance works greatly came out in Yogyakarta in the 90's, from Forum Komunikasi Mahasiswa Yogyakarta (FKMY, Yogyakarta Student Communication Forum) and Poros Bulak Sumur – Gampingan – Malioboro (Axis of Bulak Sumur – Gampingan – Malioboro). At that time there were many demonstrations against Suharto which included performance and happening art where most of the students in Gampingan demonstrated at Malioboro and areas around it. At that time, Taring Padi hadn't been existed yet; Toni (Yustoni Volunteer, art activist), Teddy (S. Teddy D, painter) and me were actively doing things individually. We were students of painting, so we should've been painters. So when we got down on the streets, the awareness was more to political instead of esthetical. We went to the streets to leave the campus, to demonstrate and do performance art both in and out of the act.

At that time we and many of the other students made performance works without being aware of it as something esthetical, instead it was how we could manifest this idea of resistance. We were art students, so that esthetical element would just come out subconsciously, while about us doing performance outside the campus was a political consciousness. As students of paintings, we had a goal to become famous painters, but after there were lots of invitations to perform in performance art festivals, there began that esthetical exploration. When we were still students, doing performance on the streets obviously took more of a strong political awareness, so visually the action would be brought up in demonstrations, added with some political statements that make the performance appeared to be more vulgar, but still there should be some esthetical form and values.

**Agung Hujatnika:** I want to hear more further explanation, because if it is like what's been discussed, the difference between 'stage' and 'not stage' becomes seemingly too simple. 'Stage' is like meaning 'indoors', and 'out of stage' means 'outdoors'.

What I mean by being too simple is that the difference between 'stage' and 'not stage' is when a demonstration act becomes a spectacle then it also becomes a 'stage', in another sense. So how Yani and Iwan and other colleagues here may define the concept of stage?

buat, yang saya eksplorasi. Seperti karya tadi **[Glorified II]** misalnya, musik di situ tak hanya dari gendang atau dari biola tapi dari mesin fotokopi, yang juga adalah musik bila ditonasikan secara partituter menjadi sebuah musik.

**F.X. Harsono:** Sesungguhnya konsep panggung itu pada Venzha, Jompet dan Geber Modus Operandi, yakni pada unsur menghiburnya yang besar. Kesadaran inilah yang membedakannya dari para *performer* lain yang agak kuatir untuk memasukkan unsur musik dan *lighting*. Itulah hal yang penting diperhitungkan mereka, dan ini baru pada satu tataran belum kepada hal-hal sangat konseptual dari pertunjukannya. Saya hanya ingin menggali, apa sih perbedaan mereka dengan Iwan, Arahmaiani dan yang lainnya?

**Hendro Wiyanto:** Ada banyak genre di dalam seni rupa pertunjukan, saya kira. Kita juga tak bisa bicara mengenai satu jenis seni rupa pertunjukan seperti yang dilakukan Harsono dan Yani yang tampak sekubu, yang di mana pun hanya akan seperti itu. Menurut saya, di antara para *performer artist* kita, saya merasa kebanyakan dari mereka itu kurang lucu, terlalu serius atau semacam itu. Saya kira hal ini perlu juga dimunculkan hingga tak hanya masalah politik dan semacamnya yang serius itu. Bukan sekedar lelucon saja melainkan juga ada kecerdasan. Itu tak ada pada kita tampaknya. Dan nampak sekali kini ada dua kubu. Yang satu menggunakan panggung, yang lain tidak; yang satu menghibur dan lainnya tidak, padahal sebenarnya bisa saja muncul secara serempak.

Pengaruh teater pada konsep *performance art* makin terasa pada tahun-tahun '90-an daripada dekade '80an atau '70an, dan ini hal yang berbahaya juga, saya kira. Di sini ada Afrizal yang bisa mengritisi hal itu: bagaimana bila dibandingkan dengan teater barangkali *performance art* hanya akan menjadi semacam sampah. Kiranya akan ada perdebatan yang lebih lebar nanti, akan tetapi tataran ini bisa lebih dulu diperjelas.

**Afrizal Malna:** Saya tertarik melihat karya kawan-kawan di sini ini sebagai sebuah generasi baru, saya katakan generasi yang baru keluar dari tutup botol. Sepertinya saya ini kan generasi yang ada dalam botol, sedang kalian ke luar dari tutup botol itu, dan ketika ke luar, kalian sudah dicekik oleh istilah-istilah. Saya pikir begitu. Hal ini sebenarnya menjelaskan betapa kita sekarang kebingungan bagaimanakah kita sekarang ini berada, apakah kita mau setia pada teks

**F.X. Harsono:** Dadang once did a work (*Performance for Those Who Killed*) which we might not be able to define whether it was stage performance or not: He firstly did it in a room at Queensland Art Gallery by smearing his body with clay, and then he walked out of the room, went down to the city center and back again. The definition of stage here became blurred, if it's defined as 'indoors' or 'outdoors', so what should we call it then?

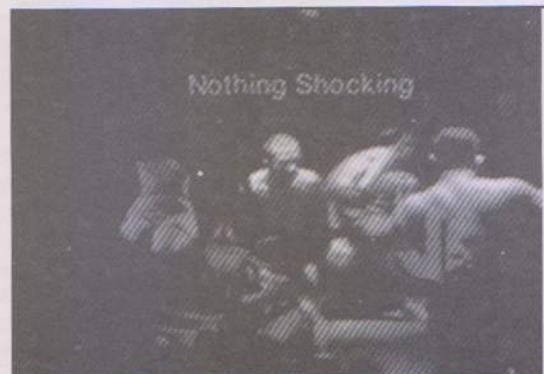
**Ronny Agustinus:** I think we should look at this 'stage' problem in the context of the public that is meant to be the target audience. Do the performers here have their own way of interacting with their own public? In Reza's case, for instance, there is no public, the 'public' exists beyond the camera, while the others do it on the streets with a proper audience.

**Farah Wardani:** I'd prefer to define it in the context of message, like Harsono who tends to refer that the resistance-based performance works which seem to contain certain messages, while in the works of Venzha and Sigit, what kind of message that they want to deliver?

**F.X. Harsono:** No, no, it's not about messages. What I meant was that the consciousness of artists on stage and in front of the public are two different things.

**Agung Hujatnika:** What about yourself when you did that performance (*Destruction Victim*) at Yogyakarta town square?

**F.X. Harsono:** Oh that's different. What I mean



ataukah menjadi seorang penafsir bebas? Bila dilihat dari panel diskusi ini, saya kira sejarah kesenian sudah mati. Maka itu saya pikir kita bermain-main saja salah di dalam medan teks yang sangat luas dan tak usah bingung dengan itu karena kita semua *tokoh* pengkarya di sini. Karena kalau kita merujuk pada teks, merujuk pada konsekuensi wacana, kita dicekik oleh wacana itu. Saya kira kekerasan wacana yang terbesar yang dikatakan kawan-kawan sebagai terkooptasi dan segala macam itu adalah kekerasan wacana yang mencekik semua kemungkinan-kemungkinan yang dapat terjelajahi. Saya pikir itu.

Tadi kita sudah omong tentang *performance art*, lalu bergeser menjadi petunjukan multimedia, di mana di dalamnya ada panggung dan ada pertunjukan. Kadang-kadang kita tidak setia menggunakan panggung dan pertunjukan secara bersama. Terkadang anda menggunakan ruang sama halnya dengan panggung, dan itu saya pikir sudah membuktikan diri kita dicekik oleh wacana. Saya hanya ingin melihat bagaimana Sigit, Amrizal dan mereka yang lain membuat suatu hubungan kerja baru yang pastilah akan mengubah atau akan melahirkan sesuatu yang lain. Kritik saya pada teman-teman teater dekade yang lalu adalah bahwa konsep grup di dalam teater sekarang sudah tidak bisa dipertahankan karena mobilitas orang yang sangat tinggi. Untuk mempertahankan konsep grup, kalian harus menjadi tentara, harus ada yang jadi komandan supaya itu terjaga. Saya lalu bilang, carilah model kerja yang lain yang lebih terbuka pada hubungan kerjasama dan tak perlu

by different is this; actually I didn't make performance art, I just wanted to have my process of creation (*Burned Victims*) displayed to other people. Why? Because this process of creation was important since there were lots of destructions happened in Indonesia unbeknownst to us, next thing we knew there were ruins of burned buildings before our eyes, that I felt like it occurred in my mind the urge to destroy something. That 'destruction' process was what I wanted to put on show, then I demonstrated it, brought it up in a gallery. I reran the whole process on screen so that people could see the remains of the destruction and the destruction process itself both in real event and through the documentation.

From here I could fully realize my public. I wasn't on stage, but I was anywhere in spaces, like an open studio, and I interacted with people who supported me. But if it is on stage, the artist is completely aware that he is watched by his public so that he creates an attraction that's meant to be entertaining and spectacular, that's the tendency that I see in Venzha and Geber Modus Operandi. I see a great difference in what Venzha, Geber Modus Operandi and the others are doing where they do performance art on stage with spectacular musical show and lighting etc. They have this kind of consciousness, 'to create this kind of effect, so I have to be like this,' it's all arranged, and this is what I mean by stage consciousness. Different with Dadang, when he smeared his body with mud, it is not stage awareness, but an awareness to be close to the public and even when he walked out of the room he was still being inside the public.

**Arahmaiani:** I think that actually Harsono just wanted to describe how artists performed in front of

Geber Modus Operandi, *Mystical Machine Made in Indonesia*



bersumpah mati untuk sebuah gaya.

Saya pikir pertahanan seorang seniman adalah bagaimana ia dapat tetap merasa dirinya bebas. Kalau misalnya ia sudah berkarya dengan merasa tersiksa — generasi yang lalu juga mempertanyakan di manakah tanggung jawab seorang seniman serta kreatifitasnya — maka saya pikir tanggung jawab seorang seniman adalah bagaimana ia setia dengan kebebasannya. Ketika ia berkarya dan itu mencekiknya, saya pikir dia sudah terkooptasi di situ. Saya ingin bagaimana kawan-kawan yang baru ini bisa seperti itu, bisa ke luar dari itu, karena memang kalian sudah ke luar dari tutup botol, jangan masuk lagi ke botol-botol yang lama yang memiskinkan, saya pikir.

**Arahmaiani:** Saya pikir soal wacana atau pencekikan wacana itu bisa saja terjadi, tapi sesungguhnya masalah kita dengan dunia *performance art* saat ini justru kebalikannya yakni tak adanya wacana. Jadi di sini bukan soal ‘pencekikan’, tak ada sama sekali itu yang mencekik. Justru saya kira salah satu maksud dari pertemuan kita ini paling tidak ingin mencoba membangun sebuah wacana. Kalau nanti hal itu mencekik, urusan nantilah itu, tapi sekarang ini urusan kami baru pada tahap itu.

**Afrizal Malna:** Saya pikir bukan membangun sebuah wacana melainkan bagaimana kita masuk ke hal-hal yang paling dekat dari sebuah karya; tidak seluruh karya itu bisa kita ambil; kita memiliki memori yang berbeda, referensi yang berbeda, yang membuat teks secara otomatis telah terjadi transformasi pesan di situ karena memori dan referensi kita ikut ambil bagian di dalamnya sehingga teks tidak lagi bebas; itulah yang disebut bahwa si seniman sudah mati; teksnya, artinya karya yang sudah dibuatnya bekerja sendiri sesuai dengan referensi kita masing-masing. Kita bertemu di sini tidak untuk sebuah wacana. Saya pikir kita bertemu di sini untuk saling mengenali lagi memori-memori: saya kaget misalnya melihat video [*What* dan *Victoria the Victorian's Cut* karya H.I.R.E.] yang menyeramkan tadi; saya mencoba bertanya apakah ada memori purba yang tiba-tiba muncul kembali lewat pisau *cutter* yang berhubungan dengan tangan, karena pisau *cutter* itu kekerasan yang sangat halus. Media kekerasan yang biasa kita kenal dulu adalah tombak atau semacamnya, kemudian pistol, granat, bom, lantas ada *cutter*; pisau *cutter* itu semacam kekerasan di dalam sapu-tangan. Dan orang lain mungkin disadarkan oleh adanya satu bentuk kekerasan. Ya, aku

the public and then define our relationship with it. It might be a way of approaching, but that question had never been answered clearly both by Venzha and Sigit. In this case I want this such important issue — as a performer I always have to deal with it all the time, demanded to solve it, anywhere it might be performed. Since the problem of space that we are facing, along with the problem of the public, is not just about performing and being watched. For example, one of the works that I've done (*His-story*), I really thought about the how the interaction with the public had to be a bit different with what I'd done before, i.e. I invited the public to touch my body and write or draw something on it, which might've turned out very differently if I performed on stage. I might've not been on stage, and the public just got closer without touching anything, it'd be different as well. This problem is so important that it has to be taken into great account by a performer — I think — it can't just be like he's just got splashed into a pool and then swim away with the flow without thinking of, "Should I swim freestyle or just get drowned or whatever?"

**Venzha:** Like what I said at the beginning that what I'm doing is exploration, so just see and watch. The output that I want is to make people entertained to see what I create, what I explore. Like the work that we all saw just now (*Glorified II*), for instance, the music there was not made with a drum or a violin but with a copying machine, which can also be music of it's composed into music notations.

**F.X. Harsono:** Actually the conception of stage in Venzha, Jompet and Geber *Modus Operandi*, is in the great element of entertainment. This awareness distinguishes them from other performers who tend to be doubtful to put in musical and lighting elements. This is a big item that they really take into account and it stops at a certain level before going to the most conceptual parts of the show. I just want to analyze the difference between them, Iwan, Arahmaiani and the others?

**Hendro Wiyanto:** There are many genres in performance art, I think. We can't talk about one type of performance art like Harsono and Yani who seem to be in the same side with each other, which is one thing that happens anywhere somehow. For me, speaking of our performance

pikir, di dalam diri kita ada memori purba, dan mungkin teror itu sesuatu yang membuat kita menjadi humanis kembali; kita kenali lagi tubuh kita lewat teror seperti yang dilakukan lewat video [dua *video performance*-nya Reza Afisina & H.I.R.E.] itu, betapa di dalam tubuh ini banyak penghuni, rasa takut, sejarah tentang luka dan macam-macam kembali muncul di situ, dan begitu terukutuklah kekerasan itu, misalnya seperti itu.

**Arahmainani:** Apa yang diungkapkan oleh Afrizal ini kupikir adalah sisi lebih esoterisnya *performance art* yang perlu dianalisis kembali meski tetap ada sisi lain yang sedang kita coba lihat. Kita memang agak kesulitan untuk menentukan sudut-sudut pandang itu karena wacananya yang belum menentu sampai sekarang.

**Ronny Agustinus:** Saya kira kita perlu mendengar dari orang yang tidak butuh publik ini.

**Reza 'Asung' Afisina:** Bagaimana, ya? Karya itu [*video performance*, *Victoria The Victorian's Cut* dan *What*] dibuat bukan dengan mengatasnamakan saya, tetapi mengatasnamakan H.I.R.E. yakni saya dengan Henry (Irawan, anggota lain kelompok ini) sewaktu mula-mula kami tertarik akan suatu bentuk *performance art*. Ketika pertama kali melihat seperti apa bentuk seni rupa pertunjukan, kami berpikir mengenai yang lebih eksperimental, seperti misalnya mengolah unsur musik macam karya Venzha dan Jompet sekarang. Waktu itu tahun '95-an, zamannya 'band-band industri' begitulah, kami juga sudah melihat mereka naik panggung, perform tidak sekedar memainkan alat musik yang *usual*. Mereka memainkan segala macam yang dibawa seperti seperangkat perkakas bengkel. Lalu sewaktu mereka mulai main kami memandangnya dengan 'Wah!'; mereka main *band* seperti benar-benar lepas, membunyikan beberapa peralatan seperti yang Venzha tadi bilang, "Oh, mesin fotokopi juga bisa jadi *sound*". Ya, o.k. dan *fine* saja, itu eksplorasi jenis suara, dan teror yang diberikan di situ lebih cenderung fisik sifatnya dan rasanya lebih emosional sementara yang lain main *band* dengan lagu yang benar. Ketika saya dan Henry melihatnya lagi, kami langsung, "Oh, itu jenis pertunjukan *stage performance*!", menggunakan *lighting* dan juga *dimeman*.

Pada waktu JIPAF (Jakarta International

artists, I feel that most of them are not amusing, too serious or something like that. I think there should be something else rather than talking about political problems all the time or that kind of thing. It doesn't have to be only playing with jokes but also with wit. And that's what seems to be missing from us. And it is obvious that there are polarities here. One uses stage, the other doesn't, one entertains and the other doesn't, to think that it can actually show up all at one time anyway.

The influence of theater in the notion of performance art was getting more intense in the 90s rather than the 80s or 70s, and this is something rather dangerous as well, I guess. Here we have Afrizal might be able to criticize this: what if performance art is compared with theater, then it might just turn out to look like merely rubbish. There might be a broader debate raised later on, but this issue is what should be clarified firstly.

**Afrizal Malna:** I'm interested in seeing the works of the friends here as the works of a new generation, I would say as a generation who just came out of a closed bottle. It's like I am from a generation stuck inside the bottle, and you guys just sprung out of it and when you got outside, you are choked by terminologies. I think so. It explains why we are now being so confused of our position, whether we want to stay faithful to the text or be a free interpreter. It can be seen from this discussion, that the history of art has ended. So I think, why don't we just play around in this vast area of texts and not to be perplexed with that, since we are all creators here. Because if we refer to texts, refer to the consequences of discourse, we are choked by it. I think the greatest violence of discourse is what you all said as being co-opted and all sorts of that is a discursive violence that restricts all kinds of possibilities that might be explored. That's what I think.

We just talked about performance art, and then we moved to multimedia performance, where there are stage and performances within it. Sometimes it shows our infidelity by putting stage and performance on the same level. Sometimes you define space as the same as stage, and that's for me is a kind of submission of being strangled by discourses. I just want to see how Sigit, Amrizal and the others build a new kind of cooperation that surely would change something or create something new. My critique to the theater community from the last decade is that the concept of a group in theater could no longer be sustained because people's mobility became higher than before.

Performance Art Festival) kebetulan saya dan Henry mengasistensi beberapa *artist performance*. Ada yang sampai minta macam-macam "Oh, saya minta dipersiapkan ini. Lalu nanti pas saya *performance*, kamu bantuin saya untuk begini-begini-begini, ya?", mereka detil sekali. Mereka membuat *script*, berarti bakal memainkan tempo untuk mulai membangun intensitas dari *perform* mereka sendiri. Walaupun misalkan mereka hanya *flow on the spot* begitu saja. Bisa kita lihat waktu itu Boris (Nieslony) dari Jerman, dia cuma *flow saja*, jadi orang tidak pernah tahu di mana klimaks dan anti-klimaksnya, entah *scriptnya* seperti apa, dia cuma membalik-balikkan uang logam terus, lalu mengambil barang, membalik-balikkan uang lagi, ambil barang, begitu seterusnya. Itu sangat bermain *games*, memainkan sebuah permainan berdasarkan pemikirannya sedangkan konsepnya hanya dia sendiri yang tahu; kita hanya bisa menebak-nebak. Sementara untuk performer-performer lain kita sudah bisa menebak bakal bertempo seperti ini atau bakal bersikap seperti apa dalam menghadapi *audiencesnya*. Contoh yang saya pelajari sih, perhitungannya, jika kita di panggung dan menghadapi *public* yang pasif, kita pasti cenderung lebih atraktif untuk mengangkat *public* supaya lebih berinteraksi dengan kita; kalaupun kita melakukan suatu hal yang atraktif, *public* yang melihat ikut atraktif juga, tentu kita bakal saling berlawanan. Misalkan di filem kung-fu, selalu si Bruce Lee kalau lawannya semakin menggempur maka dia pun makin menggempur, tapi kalau lawannya semakin menggempur sementara dia bisa bertindak lebih pasif, pasti dia yang menang, he-he-eh, sebab dia pasti sudah mempelajari efek-efek situasional.

Jadi kalau pun kami mengambil sifat interaktif itu, setidaknya saya dan Henry berpikir, "Oh, berarti kita memang harus melihat situasi di *public*, dulu, ya?" Maka waktu H.I.R.E. pertama kali membuat beberapa konsep, jatuh-jatuhnya jadi *basi* begitu, karena kami pikir jika dikonsep macam begini, bisa-bisa H.I.R.E. sendiri menganggap, "Wah, kalau macam begini berarti kita terhitung *pure* tidak, ya?" Kami mempertanyakan sendiri batasan akan ke-ori-si-na-lita-san dari *performance art* itu sendiri. Seumpama kami bikin *script* sendiri dan cuma kami saja yang tahu, lalu mereka nanti hanya menebak-nebak, maka *public* akhirnya tidak akan tahu apa-apa lagi, kecuali kalau kita bisa menciptakan *script* dengan tempo, ritme, klimaks dan anti-klimaksnya yang terhitung, "Oh, ya, ini baru benar!", walau nanti bentuk *performancenya* entah di *public*, di *stage*, di kamar sendirian, atau mau

To maintain the conception of a group, you had to be militaristic, one should be the commander to make things remained in order. Then I said, just find another model of operation which was more open to cooperation and not to swear an oath for a style.

I think that the defense of an artist is where he can still feel himself free. If he works with a tortured feeling – the previous generation has also questioned the responsibility and creativity of an artist – then I think that the responsibility of an artist is how he remains faithful to his own freedom. If he makes works and it chokes him, I think he's already got co-opted there. I want the new generation to get out of such thing, since you guys have already come out from the closed bottle, don't re-enter the old bottles which can drain you out, I think.

**Arahmaiani:** I think about that discourse thing and how it might be choking us, well it might just happen, but actually the problem in the world of performance art nowadays is the other way around, i.e. there's no discourse. So it is not about 'choking', there's none at all which is choking. What I actually see from this discussion, the point is to build a discourse out of it. If it turns out to be choking us, let's just think about it later, but for this time being our business is still on this level.

**HERAUDIO**

**WYANTHO:** And I

replied that actually there is nothing there, there is nobody analyzing it, nobody reads about it; only some people who just do it, which some of them we have seen just now.

[Dan saya menjawab bahwa sebetulnya tidak ada apa pun di situ; bahwa tidak ada orang yang mengkaji, tidak ada orang yang membaca, hanya ada orang yang melakukannya, dan sudah terkumpul beberapa yang sudah kita lihat tadi]



yang bagaimana pun, dengan adanya penonton mau tidak mau itu bakal jadi cerita menarik seperti yang biasa kita kenal melalui media visual; seperti menonton televisi atau filem yang ujung-ujungnya cuma begitu, kami akhirnya berusaha menciptakan, "O, ya kalau begitu kita coba yang spontan; misalnya, kita sama saling tidak memberitahukan apa-apa"; tapi satu kelemahan kami yaitu dokumentasi, yang akhirnya kami pikirkan juga karena dokumentasi adalah syarat penting untuk bisa melihat kembali, misalnya seberapa apresiatif *artist performance* itu untuk memperform dirinya di hadapan *public*; atau seberapa apresiatifkah *public* dalam melihat dan menyikapi si *performance artist* itu; menurut saya pada intinya dokumentasi itu bisa dimasukkan ke dalam sebuah konsep atau sebuah *script* ketika kita perform atau setidaknya hanya dokumentasi saja, "Lu nggak berlaku di dalam sini, lu nggak boleh menganggu kita atau apa begitu," ada *rules*-nya sendiri di situ. Nah, lalu kami mulai mencoba untuk bikin dokumentasi dan akhirnya ada pertanyaan lagi, "Apakah memang yang seperti ini?" mereka pasti menganggap beberapa *performance art* itu tergolong seperti, "Oh, itu *sib* menyakiti diri sendiri," mereka *sib* pasti berpandangan negatif, walau pun kami sendiri inginnya mendapatkan *output* yang positif; kami bukan memberikan solusi, tapi hanya memberi pilihan saja, "Lu mau anggap kami apa, kami ini *perform, kok*", maksudnya, pada pokoknya kami berniat untuk *perform*. Begitu kami diberi *space*, "Oh, silakan, sekarang bagian kamu untuk *perform*", mau tidak mau pasti niat, "Ya, Tuhan saya akan *performance*," jalan ke atas panggung, lantas *performance, applause*, turun, beres, setelah itu *fine*. Memang waktu beberapa kali kami mengadakan aksi di jalan, orang-orang yang mungkin mengerti wacana kesenian dan segala macamnya mungkin akan bilang, "Oh, ini *performance art*!", tapi orang-orang awam tetap saja menganggapnya, "Ini ngapain, nggak ada kerjaan banget, *sib*!", kecuali kalau memang sudah dikasih *space* bahwa akan "Ada *performance art* di sini-sini-sini, mengundang ini-ini-ini," lalu ke sana, pastilah, awam atau tidak, akan bilang, "Oh, ini yang namanya *performance art*; oh, beda-beda —ya, bagus-bagus, lucu-lucu, banyak *trick*," begini-begini-begini. Waktu JIPAF di bahas, "Performance art itu bersifat seperti apa, *sib*?", lantas Rusdi (seorang pekerja di TUK) bilang,

**Afrizal Malna:** I think it is not about building a discourse but how we enter the closest things to a work; we can't just take the work in whole; we all have different memories and references, which automatically create texts after a message transformation happened because our memory and reference took part in it, so that text is no longer free; that's what's meant by the death of the artist; his text, meaning the work that he's done works on its own according to each of our own references. We don't meet here for a discourse. I think that we are meeting here to recall memories; I was startled when I saw that frightening video (*What and Victoria the Victorian's Cut* by H.I.R.E); I tried to ask myself whether there was a hidden memory that suddenly came back through the penetration of the cutter into the hand, since cutter itself signifies subtle violence for me. The mediums of violence that we all generally recognized used to be something like a spear or sort of that, and then there were guns, grenades, bombs, and now we have cutter; cutter is like violence inside a handkerchief. And then people are made to recognize another form of violence. Yes, I think that we have hidden memories inside us, and maybe terror can be something that could bring us back to become human again; we can re-recognize our body through terror like what has been done with the videos (two performance videos of Reza Afisina & H.I.R.E), that there are many entities within this body, fear, history of hurt and many things and they are awaken again, how crooked violence can be, things like that, let's say.

**Arahmaiani:** What Afrizal has been mentioning is what I think as more of an esoteric side of performance art which should be analyzed again, even though there's still other sides that we are trying to look at. It is a bit difficult to define the viewpoints because the discourse itself has been quite ambiguous until now.

**Ronny Agustinus:** I think we should hear from the guy who doesn't need the audience here.

**Reza 'Asung' Afisina:** Now what I should say? Well, that work [video performance, *Victoria The Victorian's Cut and What*] was not made on behalf of myself, but on behalf of H.I.R.E, i.e. me and Henry (Irawan, the other member of the group) when we first started to get interested in doing a form of performance art. When we first saw how a performance artwork looked like, we thought of doing

"Oh, dia butuh *sound*, begini-begini-begini," lantas, "Oh, itu bukan *performance art*, itu teatrikal namanya; dia butuh lampu di sini-sini-sini, begini-begini-begini".

Ya, hal-hal yang semacam itulah. Sesudahnya lalu kami lihat ke dunia keseharian: tipikal yang kita lihat dalam lingkup sekolah seni itu orang-orangnya bertindak dan bergaya seperti seniman, "Wah, sekolah seni, ya? Berambut gimbal atau berambut panjang biar dianggap seni... Wauw, nyentrik juga!" Dan itu adalah *daily performance, so what?* Mereka juga mampu berperform sehari-harinya dengan menunjukkan sikap keorisinalitasannya. Tanpa harus diniatkan, mereka bisa perform. Maka H.I.R.E. sendiri berpikir, "Wah, berarti *performance art* itu *everyday life*". Jadi memang *daily life* kita, kehidupan sehari-hari kita mau tak mau tidak akan lepas dari hal yang namanya *performance art*, apalagi kalau kita sudah tahu gaya atau semacamnya. Memang akhirnya *basic perform* ketika kita ingin menunjukkan itu haruslah *established*, dalam arti posisinya sudah mantap sewaktu di panggung meski di halte pun pasti kita sendiri bakal melakukan *performance art* yang lain. Dalam kehidupan sehari-hari kami, misalnya saya dan Henry kebetulan berada di jalan atau di *mall* dengan banyak orang memperhatikan kami yang bergaya tidak sesuai dengan *fashion* sekarang, pasti kami bakal bertingkah lebih aneh lagi supaya ditanggap; kalau kebetulan teman kami yang melihat, tentu cuma bilang, "Ah, dia kan seniman", tapi kalau orang lain yang melihat, mungkin, "Wah, ini pasti *gembel, nib!*", atau juga tidak akan ada apa-apa sebab wacana dari *public* sendiri kita tidak pernah tahu.

Ya, sebenarnya kami juga bingung, apakah [karya] kami harus bersifat protes atau bagaimana. Kalau pun kami mampu menampilkan *performance* untuk *public*, setidaknya kami memang harus menarik; yang kedua harus bersifat menghibur; kalau pun kami dipenuhi pikiran-pikiran untuk protes atau semacamnya, tetapi bagaimana bisa kalau dalam keadaan mau protes dan marah dan harus teriak-teriak, tiba-tiba harus menghibur dan lucu macam '*one man show*' begitu, sementara di rumah sang isteri *kelabakan* cari duit, dia sendiri harus menghibur orang, suka tidak suka pasti akan janggallah [*performance art*-nya]. Maka kami cenderung bilang yang namanya *performance art* itu *basicnya* adalah hal yang sifatnya keseharian dan personal tapi sekaligus juga mampu sebagai hiburan untuk orang lain, sepertinya itulah *pointnya*.

**Hendro Wiyanto:** Itu bisa dipelajari?

something more experimental, like for instance exploring music as Venzha and Jompet are doing now. It was around 1995, the era of 'industrial' bands and sort of that thing, and we also have seen these bands that when they threw a gig, they didn't perform with usual musical instruments. They played all kinds of things they could bring, like a set of mechanical tools. And when they started to play, we saw it with some kind of a gasp: 'Wow!'; they played like they were totally out of it, banging the instruments like what Venzha just said, "Well, a copying machine can also make sound." Well, OK, and that's fine, that's a sound exploration, and the thrill that it brings tend to be more physical and emotional than other bands playing music in the proper order. When I and Henry saw it again, we instantly went, "Oh, now that's a stage performance show!", using lighting and also dimeman.

At the JIPAF (Jakarta International Performance Art Festival) Henry and I happened to assist some performance artists. There were lots of them asking this and that, "Oh, could you prepare this for me. And when I perform later, please help me to do this and this, OK?" They were so keen. They made the script, and that means they would manipulate the time to build the intensity of their own performance. Even if they just would flow on the spot just like that. As we could see from Boris (Nieslony) from Germany, he just went with the flow, so the audience would never really know the climax and anti-climax, no matter what the script might have been, he just flipped coins over and over again, then picked up some stuff, flipped coins again, picked some stuff up, again and again. It was about playing games, playing a game based on his thought which was just for himself to know, we could only guess. While in other performers we could just predict instantly that it would have this kind of tempo and what kind of attitude he would have to face his audience. The example that I learned, anyhow, is that if we're on stage and facing a passive public, we tend to be more attractive to arouse the public to interact more with us; if we do something attractive, the public would be attracted to do attractive things as well, so we would confront each other. For example in kungfu movies, let's say Bruce Lee, if the opponent strikes aggressively then he might strike back in a more aggressive way, but if his opponent strikes and he can act more passively, that way he will win the match, tee-hee, because he already

**Reza 'Asung' Afisina:** Seharusnya bisa dipelajari. Beberapa pasti punya konsep, dan mereka yang butuh properti pasti pakai properti. Waktu itu Ray Langenbach (*performance artist* dari Amerika Serikat, karyanya *Postprop-Agitprop* di JIPAF 2000) mengundang ahli medis karena begitu nanti dia mengeluarkan darah dia takut itu tidak steril atau terjadi apa-apa sehingga dia butuh properti. Tapi beberapa yang sifatnya *on the spot* memang tidak begitu. *On the spot* itu perhitungannya seperti kehidupan sehari-hari. H.I.R.E. sendiri kalau tiba-tiba diundang ke acara yang sudah *conceptual artist* sifatnya, kami tidak akan menganggap bisa bersikap *instant*. Sejak awal H.I.R.E. bakal berbuat apa saja untuk bisa menghibur *public* dengan *performance art*. Jadi kami menyesuaikan diri dengan *public* saja kalau memang akan menghibur *public*; tapi kalau bersikap aksi, kami ingin aksi yang caranya paling gampang; misalnya *gua* ke kantor, tidak diperbolehkan pakai jeans tiba-tiba *gua* pakai jeans; mau *nggak* mau akhirnya *gua* dapat interaksi, boss *gua* pasti omong, "Lu pasti tahu peraturan di sini itu *nggak* boleh pakai jeans", *gua* sib senyum saja, berarti *gua* berhasil di situ.

**Ronny Agustinus:** Dan itu *performance art*?

**Reza 'Asung' Afisina:** Bagi *gua* itu *performance art* karena waktu itu *gua* cuma ingin aksi saja dan tidak diniatkan, "Aduh, *gua* mau *performance art*!". Soalnya ada gejala, kami pernah *performance art* [JUDUL!!!] di Departemen Pariwisata. "*On the spot* sajalah", kami juga ingin tahu *publicnya* bagaimana. Begitu sampai di sana, kami cuma mengumpulkan sampah lalu kami buang-buang saja di situ. Banyak orang-orang kedutaan, mereka *ngamuk-ngamuk*, dan bilang, "Kok kamu menebar-nebar kan sampah?!" Dengan enak saja kami menjawab, "Iya, Jakarta kan sudah kotor". Sedangkan mereka, "Oh, tidak bisa, *performance art* yang kita inginkan itu ialah kamu seharusnya bisa menari begini-begini atau diam mematung berlumpur-lumpuran", begitu. Kami jadi bingung, "Memang sekarang masih macam begini, apa?" Kok, jadi tidak lucu begini kalau sifatnya itu bukan menghibur. Kalau mau yang macam begitu, sewa yang lain sajalah. Kalau ingin yang lucu-lucuan, sewa Srimulat, ingin yang lebih *fun*, sewa M.C. kondang, atau kalau mau yang lebih meriah sewa band-band ternama, kan

learned the situational effects.

So if we then take an interactive approach, at least Henry and I think, "Oh, that means we do have to see the situation of the public first, right?" When H.I.R.E. made some of the first concepts, they ended up to be tiresome, since we thought that if we made such concepts like this or that, we found ourselves considering, "Well, if we do it like this, would we be considered pure or not?" We questioned ourselves about the limit of o-ri-gi-nal-ity of the performance art itself. Let's say if we make our own script for only ourselves to know, and the audience can only guess, then the public will know totally none, unless if we can create a script that has a tempo, rhythm, climax and anti-climax that can be regarded as, "OK, so this is right!", even though later on the performance can be done anywhere, in front of the public, on the stage, in our own room, or whatever, with or without audience, it can be an interesting story that we are usually familiar with through visual media; like watching TV or movies that usually ends up with a predictable ending. So then we finally tried to create: "Alright then, let's just try something spontaneous; for instance, we'll give not a single hint to each other, we'll tell each other nothing about what we do". But one of our weaknesses was documenting, which we eventually also have to take into account since documentation is an important requirement for reviewing, to look back at it again, at least to see how appreciative that performance artist is to perform himself in front of the public, or how appreciative the public is to see and respond to the artist; I think basically documentation can be included in the concept or the script of our performance or can also be merely documentation: "You don't have anything to do in here, you don't mess up with what we're doing and so on," there are certain rules in there. So, we tried to document our works and then there was a new question raised, "Is it really like this?" They might've just thought that performance art was only about, "Oh, it's those guys doing some torturing to themselves," They might've been having some negative look upon us, although we actually wanted a positive output; we were not offering a solution, but just trying to give options. "We are performing here, no matter what you might think about us." Meaning, essentially we made our oath to perform. As soon as a space is given for us, "Oh, please, now it's your time to perform", so we will make our oath, "Dear God, I will do my performance", and get up on stage, do our performance, get applause, get exit, finish it off and then all's well that end's well.

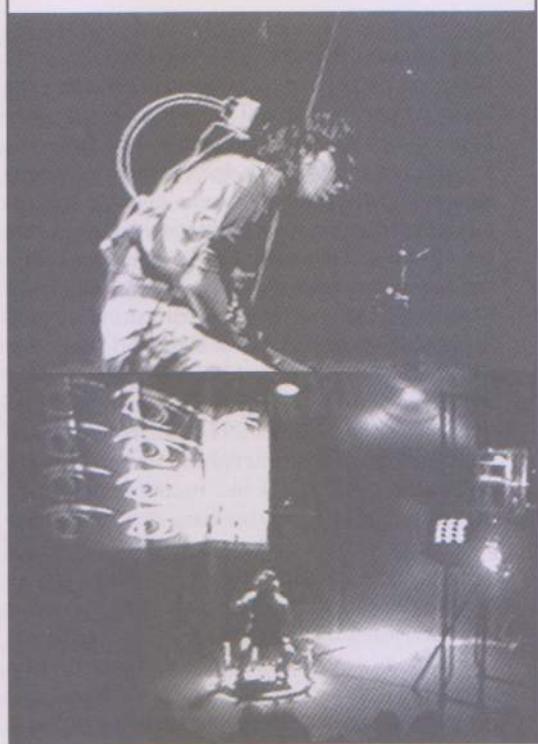
mereka juga *stage performance*.

**F.X. Harsono:** Dua *Video performance*-mu yang menggambarkan kamu menyakiti diri dan menampar-nampar muka sendiri itu konsepnya apa? Kamu kan tadi bilang *performance art* itu keseharian

**Reza 'Asung' Afisinia:** Maksud keseharian itu, kami mempelajari bagaimana *public* bisa menerima secara langsung. Bagaimana kita memperform diri kita di tengah *public* dan dapat berinteraksi langsung.

Sebetulnya kami mempunyai banyak sekali konsep, padat! Begini, *actually* H.I.R.E. sendiri bingung untuk mempertunjukkan konsepnya karena kami berdua suka demam panggung sebab masih punya rasa malu tampil di panggung untuk *performance*, untuk aksi, karena kebanyakan orang menduga dan mengatakan, *Performance* itu lebih mengarah ke IPOLEKSOS-BUDHANKAMNAS'; kepanjangannya? Iya, panjang, memang. Selain itu banyak *ruwetnya*. Jadi, "Bagaimana caranya kita *fun*, ya, untuk hal-hal macam begini?". Waktu itu saya dengan Henry, akhirnya bikin, "Sudah, kita coba saja, bentuknya sebetulnya lebih cenderung ke video. Kebetulan kami dapat literatur *performancenya* DDV, Dani Devos [*performance artist*, Belgia]. Dia itu lebih ke keseharian karena dia mementingkan ini: "Kalau pun saya perform, ya, seenaknya saya saja. Saya mau tampil sebagaimana adanya seorang benci tampil *kok*; tapi harus didokumentasikan biar saya bisa bercerita konsep saya". Dan itu tidak ada yang menonton. Dia tinggal di rumah selama seminggu dengan makanan ala kadarnya sampai akhirnya dia ditemukan lemas, begitulah. Dia juga mengurung diri dalam sebuah gedung, dan ditendang-tendang; sambil berjalan matanya ditutup lantas jatuh-jatuh. Orang lain mau menganggap apa, pokoknya dia bisa mengkonsepkannya sebagai "Saya pernah melakukan *performance art* ini, entah orang mau *release* atau tidak." Akhirnya *Victoria the Victorian's Cut*, kalau pun itu menggambarkan kesakitan —aslinya memang sakit— pada intinya waktu itu H.I.R.E. cuma ingin me-*remind* seperti kita mengingat kembali bahwa sebegitu menyakitkannya untuk melakukan suatu *act* di hadapan *public*, sementara *public* itu harus *released* kita sedang melakukan apa, sebab *public* sekarang itu tidak bodoh, cuma banyak dari mereka tidak tahu harus berbuat apa untuk berinteraksi terhadap sebuah *performance art*, saya rasa begitu.

Maka itu buat saya, "Ya, sudah, kalau begitu dengan



Jompet, Kingdom of Broken Heart

Well, that sort of thing. Afterwards we look at the everyday life: the stereotype that we see at the art school circle is that the people got this 'artist' attitude and style, "Well, art student, huh? Dreadlocked or longhaired to make people think that you're an artist... Wow, that's eccentric!" And it is daily performance, so what? They can also perform everyday by showing their originality. Without declaring it, they can also perform. So H.I.R.E thinks, "Now that means performance art is everyday life." So it is true that our daily life can't be separated with 'performance art', especially if we've already been conscious to style. And firstly we have to establish the basics of the performance that we want to show, meaning that it has to have a stable position on stage, although we could also perform another kind of performance art anywhere, even like at a bus stop etc. In our everyday life, for instance, let's say me and Henry hang out at the mall, we'll get lots of

H.I.R.E. kita men-draft dulu saja, kira-kira apa yang membuat kita bisa seperti begini. Kira-kira kita bisa bikin apa untuk menghibur *public*?" Kalau pun kami membuat yang hasilnya lebih berefek trauma bagi yang melihatnya atau terhadap kami sendiri, untuk instropeksi misalnya, mungkin akhirnya kami akan bikin yang seperti itu.

**F.X. Harsono:** Artinya, di sini maksud dari konsep menghibur itu tidak selalu harus menyenangkan, begitu?

**Reza 'Asung' Afisina:** Konsep menghibur tidak selalu menyenangkan. Hal yang negatif juga tidak harus berarti negatif bagi orang lain. Sudahlah, pusing! Banyak juga, ya?

**Afrizal Malna:** Ya, saya pikir intinya ada di situ. Dia berpikir sebagai seorang performer dan sangat sadar bahwa ruang itu menentukan posisi. Tinggal bagaimana senimannya, apakah mengambil posisi pada sistem yang sudah ada di dalam ruang itu atau melawan sistem itu. Itu saja persoalannya, saya kira, dan di situlah sebetulnya terjadi perang kode. [Di tengah diskusi, Afrizal Malna kemudian meninggalkannya]

**Reza 'Asung' Afisina:** Iya. Saya bingung juga: *symbolized* untuk kemiskinan, misalnya: Performer diundang ke acara yang sifatnya '*bedol desa*'! Wah, 'protes karena mereka tidak mendapatkan kelayakan tempat tinggal!' Kami bingung, mau *performance art* macam bagaimana di sana? Serba salah. Kalau menolak, wah, nanti, "Sombong, *lu*!", bayarannya pasti kurang atau bagaimana. Bukan soal bayaran, tapi bagaimana caranya kami bisa ikut merasakan?

Taruhlah tidak punya ide, tapi bagaimana caranya kita bisa menghibur orang. Kalau kita diundang, mau tidak mau kita harus '*no pain no gain*', berarti kita harus menghibur. Tidak mungkin kita diundang orang malah bikin kesal orang itu. Sederhana sekali, mau tidak mau harus menghibur orang, entah dengan pemikiran apa, dan berkonsep atau tidak, kita dipaksa untuk bisa menghibur, mau dianggap teatris atau bagaimana, atau tiba-tiba berupa karya video, bisa dibilang dokumentasinyalah begitu; dokumentasi itu lalu dimasukkan lagu atau dimasukkan *cutting-cutting* dari proses *editing* untuk menciptakan kesan

people watching us since we don't dress up in a 'normal' style of fashion, but that'll just motivate us more to act weird to get more reaction. If it's our friends, they'd just say, "Aah, you artists!". But if it's somebody else, it'd turn up as, "They must be some streetpunks!", or maybe there'd be no response at all, since we never know the public discourse.

Well, actually we're kinda confused as well, whether our works have to mean as a protest or what. Even if we can perform for the public, at least we have to be attractive; and secondly have to be entertaining, and even if we are filled with ideas of protest or that kind of thing, the problem is how to show protest or anger or and shout it loud while at the same time we must also entertain people – like it or not the performance work would turn up weird. So we tend to say that the basics of performance art is everyday personal things which can also be an entertainment for everybody else, that's the point, sort of.

**Hendro Wiyanto:** Can that be learned?

**Reza 'Asung' Afisina:** Supposably. Some must have concepts, and some might need some props and equipment. The other day Ray Langenbach (a performance artist from the US, his work, *Postprop-Agitprop*, was shown at JIPAF 2000) required some paramedics to guarantee his safety in case he bled himself in his performance. But some really 'on-the-spot' performances don't work like that. 'On-the-spot' counts like everyday life. When H.I.R.E itself got invited to some conceptual art event, we won't regard that we could show an instant attitude. Since the beginning H.I.R.E has been trying to do anything to entertain the public with performance art. So we just adjust ourselves with the public if we do want to entertain them; but if means as an act, we want to do it in the easiest way, let's say, I go to the office wearing jeans even though I know that it's not allowed, and then there must be an interaction with my boss who would say, "You must know that it's not allowed here to wear jeans," So I'll just smile, because it means that I got the reaction that I want.

**Ronny Agustinus:** And that's performance art?

**Reza 'Asung' Afisina:** For me, yes. 'Coz I just want to perform some act there, it's not entitled like, "Gosh, I want to do some performance art now!" There were cases, like when we performed at the Department of Tourism a while ago. "Let's just do it on the spot," 'coz we also wanted to know how the public would

bahwa kita bikin *performance art* juga, ada prolog, ada isi, lantas temponya kita naikkan lagi dengan intensitas klimaks, lalu dari klimaks kita turunkan lagi seperti biasa, lalu *fade out, title*, dan selesai, "Oh, itu bentuk *performance art*nya macam ini", tapi ada yang bilang, "Itu adalah *video performance*". Akhirnya serba salah dia. Sebetulnya yang mau dipertontonkan itu *performance art*-nya atau *videonya*? Kalau mau dipertontonkan *performance art*-nya, orang yang belum lihat harus melihat dokumentasinya. Kalau mau lihat *performance art*-nya, maka orang itu harus datang. Tapi informasi-informasi untuk menghadiri *performance art* itu rata-rata hanya dari kalangan sendiri. Anak-anak SMA atau SMP, apalagi yang *gaul-gaul*, di Jakarta, pasti jarang datang. Maka itu kami sasarkan dengan, "Bagaimana kalau kita *stage performance* saja?" O.K. Jadi waktu itu kami bikin grup *band*. Sasaran kita *stage performance*. Saya dan Henry tidak lagi mengatas namakan H.I.R.E. tapi grup *band*. Waktu manggung, kami perform saja di situ, entah mau telanjang-telanjang, mau ciuman, atau segala macam, mengacak-ngacak rambut orang, mereka menganggapnya, "Ah, wajar, mereka anak *band*". Lain lagi kondisinya. Sudahlah terserah, paling tidak seperti itu. Intinya kami tidak bisa juga berkata "Ini '*performance art*'!", mereka bakal bilang, "*Fuck you!*" Yang penting *gua* lihat *lu* di panggung itu macam begini, ya, sudah begini saja. Kecuali memang acara '*Performance Art...*' ini-ini-ini... '*Turut mengundang ini-ini-ini...*'". Jadi mereka dikondisikan. Begitu datang, "Saya melihat satu hal yang namanya pertunjukan *performance art* dari *artist* ini. Oh, coba kita lihat karya dari Jompet. Oh, macam begini, mereka bermain musik". Nanti kalau ada acara musik, "Oh, sepertinya perlu mengundang Venza—Jompet untuk pembukaan dengan *performance art*. Lalu mereka datang. Nanti ujung-ujungnya, mereka yang menonton acara musik menganggapnya itu musik. Maka begitu kami melihat karya Venza—Jompet, "Wah, ini *sib* bukan main musik! Ini *sib experimental art* atau apa?" Serba salah. Jadi mau ke mana *performance art* ini? Mau ke eksibisi atau apa? Serba salah. Seperti karya 'Parkinsound', kata orang bagian yang paling tidak bermusik itu karya Venza dan Jompetizernya. Karena kalau acaranya adalah *performance art* atau setidaknya *media performance*, ada *video performance*, seperti dalam video [Kingdom of Broken Heart Venzha dan Jompet] itu dengan ada tv-tv-nya, mungkin orang bisa, "Oh, ini *multi media performance*". Jadi, "Siapakah *multi media performance*?"—"Venza—Jompet!" atau "Siapakah

turn out to be. When we got there, all we did was collecting garbage and then disposing it again right away. Lots of the embassy people flipped out and say, "Why are you guys littering out this place like this?" We just answered easily, "Yeah, well, Jakarta's already dirty, anyway". And they said, "But you can't do that, we want a performance art where you should do some sort of dancing here-and-there, or be silent or do some weird sculpture and play with mud". We got confused then, "So whaddya think what we're doing now?" It doesn't seem to be funny anymore if it's not entertaining. If you want to have a show like that, just hire somebody else. If you want something funny, just hire Srimulat, if you want to have more fun, hire some popular MCs, or if you want to have more blast then just hire some famous bands, they also do stage performance anyway.

**F.X. Harsono:** And what's the concept of your two videos of you torturing and slapping yourself? You said that performance art was everyday life.

**Reza 'Asung' Afisina:** The meaning of everyday is, we learn how the public can instantly perceive what we are doing. How we can perform ourselves among the public and interact directly with them. Actually we already got lots of concepts, loads of them! Let me put it this way, actually H.I.R.E.'s a bit confused to show its concepts 'coz we often got stage-freight or cold feet to perform on stage, since lots of people think and say that, "Performance is more like 'IPOLEKSOS-BUDHANKAMNAS' (Reza here was making fun about the Indonesian habit of making jargons from official abbreviations – ed). Everything is made long and complicated. So." How do we make such things like this more fun?" At that time, me and Henry made it like, "OK then, just try to make something like a video". Quite by chance we got some literary stuff about the performance of DDV, Dani Devos [performance artist, Belgium]. He worked on more about everyday life because he emphasized on: "Even if I do perform, I'll do whatever I want. I want to perform like a transvestite or whatever, but still it has to be documented so that I'll be able to explain my concepts". And nobody watched. He stayed inside his house for a week, ate any food he could get in there until finally he was found unconscious, so there. He also locked himself up in a building, got kicked all over, and walked blindfolded, fell over



FX Harsono, Korban Destruksi (Destruction Victims)

*individual performance?*"—"Arahmainai, Iwan Wijono", berbeda lagi, padahal sama saja, semua itu *performance art*, atau "Siapakah *music performance*?"—"Padi!", ya, *bubaaarrr* sudah semuanya!

Saya dan Henry di H.I.R.E. pada intinya, "Sudahlah, kapan pun kita *performance art* kita *performance art*". Kalau pun kami bisa pergi bersama untuk perform seperti niat kami untuk pakai topeng Kris Dayanti di Plaza Senayan, lalu kami jalan-jalan atau belanja dan berbuat apa saja, ujung-ujungnya pasti ditangkap. Tidak mungkin kami ditangkap lalu berdalah, "Eb, kami ini sedang *performance art*, pak!", tetapi saja dia tanya, "Mana izinnya?" Bagaimana untuk perform kita bisa mengharapkan interaksi *public*? Meski pun, entah dilecehkanlah atau dapat *applause*, tidak masalah. Itu bentuk interaksi *public* dengan kita. Kehidupan sehari-hari kita itu sudah *performance*. Diniatkan atau tidak, setiap harinya kita pasti melakukan tindakan *performance*, yang intinya melepaskan satu kebebasan individu, dari cara pikir ego kita sendiri. Sering untuk saya itu latihan saja, tidak diniatkan betul untuk *performance art*. Untuk latihan, sejauh mana *public* atau teman-teman sendiri menangkap saya: sebagai apa? Alasan mereka selalu, "Ya, wajar saja, *elu awalnya bersekolah seni*", lalu kenapa? Tidak bersekolah seni pun tiap hari *lu* berdandan; tiap-tiap hari dandanan *lu* pasti berganti-ganti; Jum'at dandanan *lu* pasti begini, hari biasa *lu* begini, bertemu *gua* pasti dandanan *lu* begini; ketika

constantly on the way. No matter what other people might think, what was important for him was that he could conceptualize it as: "I did this performance art, whether anybody else like it or not." So the point of *Victoria the Victorian's Cut* is, apart from the fact that it describes pain—and it was truly painful, indeed—is that H.I.R.E wants to remind everybody of how painful it is to perform an act in front of the public, while bringing the realization to the public itself of what we are doing, 'coz the public nowadays is not stupid, it's just that they don't know what they should do to interact with a form of performance art, that's what I think.

Therefore, for me, "Alright then, for H.I.R.E, let's just firstly make a draft of what can we possibly do. What can we possibly make to entertain the public?" Even if we make something which tends to bring a traumatic effect to the viewer or perhaps ourselves—for, let's say, introspection, probably in the end we'll take the chance to make something like that.

**F.X. Harsono:** So it means that the concept of entertaining is not always fun, is it so?

**Reza 'Asung' Afisina:** It's not always fun. What's negative is not always negative to certain people. Oh, never mind it, please, it's getting confusing! Too much of this, isn't it?

**Afrizal Malna:** Yes, I think that's the point. He thinks as a performer and gets totally aware that space determines position. It is up to the artist, whether he



**Ade Dermawati:** For me, the difference is not about digital or not. I think it can be said that the real matter is 'representation'. The previous generations see the body more as a 'representation' [...] but our colleagues from the younger generation see it as 'presentation'. [Menurutku, perbedaananya bukanlah masalah generasi digital atau bukan. Kupikir dapat dikatakan masalah sebenarnya adalah perbedaan pada pola 'representasi'. Generasi-generasi sebelumnya lebih melihat lubuk sebagai 'representasi' [...] tetapi teman-teman dari generasi sekarang ini, itu adalah 'presentasi' dan bukan 'representasi']

wants to take the position within the system that's been constructed inside the space or defy that system. I think that's the issue, and there's where the code war happens.

(Afrizal Malna left the discussion after half-time)

**Reza 'Asung' Afisina:** Yes. I'd be confused to do things like, symbolizing poverty, for example. Performers are invited to liven up an event like, *bedol desa* (village mass exodus), for instance! Protesting about inadequacy of livelihood, gosh! We'll get confused, what kind of performance art that we'll do there? And it'll be an uncomfortable situation. If we refuse to do it, they'd say, "Oh, you snob!" and think that we don't take it 'coz the money's not good or whatever. It's not about money, but it's just that we cannot really feel the same way as the people in that situation.

Let's say if we run out of ideas, still we have to think of how to entertain people. If we got an invitation to perform, then we have to be 'no pain no gain', meaning that we have to entertain. It's not likely if we got invited by someone and then we piss that person off. It's simple, like it or not, we have to entertain people, no matter what the notion might be, conceptual or not, we are forced to entertain, whether we'd be regarded theatrical or whatever, or it suddenly turns up as a video work – a documentation, let's say, and then we put songs in that documentation, edit some cuts to make an impression that we are doing some sort of performance art there, make a prologue, some content, and then we intensify the tempo to the climax and we then we lower the tension again until fading out, credit title and finish, "Oh so that's a kind of performance art", but then there'd be somebody else saying, "But that's a video performance". So what the artist'll do? Actually what does he want to show, the performance art or the video? If he wants to show his performance art, the audience who wants to see it has to see the documentation. If they want to see it live, then they have to come to the event. But usually the information about performance art shows only circulates around its own community. High school students in Jakarta, especially the 'hip' ones, rarely come to this kind of occasion. So we narrow the focus to be, "Why don't we just do a stage performance?" OK. So at that time we formed a band. Our focus was doing a stage performance. Henry and me don't claim ourselves as H.I.R.E, but performed on behalf of our band. When we

meeting, pasti dandanannya *lu begini*; itu semua sebetulnya bentuk *performance* juga, langsung tidak langsung, sadar atau tidak sadar.

**Arahmaiani:** Bukankah bunyi di situ [*Glorified I—sound performance* dan *Glorified II—multimedia performance*] ada hubungannya dengan tubuh; bagaimana ketika kamu bernapas lalu keluarlah bunyi itu, bukan? Seperti halnya juga karya Jompet, aku melihatnya bukan hanya sebatas eksplorasi bunyi. Di sini terlihat kemungkinan bagaimana ekspansi atas tubuh itu ternyata bisa pula melahirkan bunyi; jemari dan napas melahirkan bunyi. Memang produknya adalah bunyi tetapi prosesnya tak hanya seperti menghasilkan bunyi secara konvensional.

**Venzha:** Ya, pasti tidak ada sesuatu yang mutlak. Kalau saat itu terjadi sebuah eksplorasi bunyi, itu tentu ada rangkaian yang mengaitkannya. Saya bilang tadi ini sebuah hiburan yang juga sehari-hari seperti kalau kita nonton TV penuh dengan bumbu-bumbu. Itulah mengapa saya menampilkan ilustrasi video, mengapa juga memakai kamera yang *moveable*, suara-suara seperti aslinya dari tubuh dan bukan buatan, itu adalah rangkaian yang tak bisa dipisah-pisahkan, jika itu mutlak suatu bunyi. Kami menggunakan *tape-recorder* dan langsung memainkannya dari kaset. Itu mungkin

*pure bunyi* oleh karena gerak mekanik di situ merangkaikannya menjadi sebuah sensor pada pita kaset. Tapi apa yang dibikin itu kan perlu bumbu, sebuah hiburan seperti dikatakan Harsono tadi, itu memang suatu tambahan. Jika tanpa itu, mungkin saya tak perlu naik ke panggung, pakai *remote control* saja bisa, tapi menurut saya dan Jompet memang harus seperti itu, karena ada nilai lebihnya.

**F.X. Harsono:** Berarti peran alat juga sangat dominan seperti halnya oleh Geber Modus Operandi. Peran alat itu menentukan sekali, menentukan keamanan orang yang berada di dalamnya maupun menentukan ritme tontonan itu sendiri, begitu? Berbeda sekali seperti pada Iwan yang betul-betul menggantungkan sepenuhnya pada tubuh.

**Venzha:** Tapi sebetulnya *terms estetis* itu kami sadari betul. Iwan yang dengan bertelanjang dan memegang dua buah-buahan [karya *performance*-nya, *Buab-Buahan*], misalnya mengapa hanya dua, mengapa tidak direkatkan banyak buah-buahan saja di sekitar tubuhnya? O, akan jelek sekali itu atau tidak ada lem yang kuat untuk menempelkannya di seluruh tubuh. Itu alasan estetis sebetulnya selain juga fungsi; artinya setiap kali kami berinteraksi dengan media dan material, itu berhubungan dengan mengapakah tubuh saya dibalut dengan mekanik yang begitu rapat dan kesemuanya bekerja. Ada memori-memori yang terangkat di situ yang tidak bisa dilepaskan karena hal itulah yang nanti akan memunculkan nilai estetik karya seseorang dilihat dari apa-apakah memori dan kesadaran *toolsnya*, jadi bukan bicara masalah alam itu steril atau tidak dalam interaksinya dengan publik. Interaksi dengan publik itu nanti, jika pun tersentuh, tak bisa dilepaskan dengan memori si seniman; dan keinginan-keinginan tak tersalukannya, bisa tersalurkan lewat ini, sehingga bohonglah dia jika tidak menjawab tantangan-tantangan apa yang menjadi kebutuhannya, yang tak terjawab di hatinya.

**Arahmaiani:** Pernyataan soal memori atau apakah keinginan itu, tampaknya pada semua seniman adalah sama: ingin mengungkapkan sesuatu, katakanlah dengan latar-belakang dan

got up on stage, we just performed there, whether we wanted to strip, kiss each other, mess other people's hair up, they'd only regarded it as, "Ah, it's natural, those rockers!" It's a different kind of condition. Well, whatever, at least the point is like that. Essentially, we can't just say, "This is 'performance art'!" They'd say, "Fuck you!" What matters is that I'll see you doing this kind of thing on stage, so stick to it. Unless if they're preconditioned to see this-and-this performance art show, inviting who-and-what... When they come, they'd say, "I'm seeing one thing called a performance art show from this artist. Now let's see this work by Jompet. Oh, it's like that, they play music". So when there'd be a music event coming up: "Oh, I think we should invite Venzha and Jompet to open our show with their performance art". Later on, the audience coming to that show would regard it as music. So when we saw the work of Venzha and Jompet, we'd say, "Hey, this is not music! This is experimental art, or is it?" It's confusing. So where does performance art want to go? Towards exhibitions or what? Confusing. Like in Parkinsound, people said that the least musical part was Venzha and the Jompetizer's bit. 'Coz if the occasion was about performance art or at least media performance, where there was a video performance, like that video (Jompet's Kingdom of Broken Heart) with all those TV sets, then maybe some people would turn up to say, "Oh, this is multimedia performance". So, "Who is the multimedia performance artist?" – "Venzha-Jompet!" or "Who is the individual performance artist?" – "Arahmaiani, Iwan Wijono!" We take it all differently, to think that it's all the same, it's all performance art anyway, and then somebody else would ask, "Who is the music performance artist?" – "Padi (a famous local rock group)!" Theeeeere goes everyone down the drain!!!!

Speaking on behalf of H.I.R.E, basically we just take it like, "Never mind, we can do performance art anywhere and anytime." But let's say if we go out together to perform, walking around wearing Kris Dayanti masks at Plaza Senayan (a posh shopping center in Jakarta), then we hang around, go shopping and do whatever we want, we'll only end up getting seized by the security guards. And we can't make excuses like, "But sir, we were doing performance art!" The officer will still ask, "Show me your permit!" How can we expect public interaction in that kind of situation? Although it doesn't matter if we got applause or booed for it. That's the form of public interaction with us. Our everyday life is performance. Deliberately or not, everyday we do a performance

masukan seperti itu. Tetapi bisa dipertanyakan mengapakah hal tubuh di sini di hadapkan dengan mesin? Setidaknya sebagai penonton karyamu dan Jompet, muncul pikiran di kepalamu, "Wah ini menarik, persoalan tubuh menghadapi mesin". Siapakah di situ yang mengontrolnya, tubuh ataukah mesin? Tentu si seniman punya cerita sendiri di balik itu? Betapa tubuh yang berdiri di sana di hadapan mesin-mesin dan listrik-listrik itu adalah persoalan yang menarik dan bukan saja persoalan Venzha dan Jompet, melainkan persoalan kita manusia berhadapan dengan mesin, walaupun tentu dalam hal ini adalah versi Venzha dan Jompet.

**Venzha:** Ya, berkaitan dengan yang dikatakan Yani karya *performance art* itu tidak selalu harus ada sesuatu yang diangkatnya dan bermakna. Yang tak bermakna pun bisa bermakna bila menjadi gagasan yang bisa dipertontonkan dengan sangat indah. Tetapi karya kami yang lainnya itu sangat berbeda. Karya-karya sebelum dan yang akan kami buat, sangat berbeda konsepnya. Memang sangat sederhana temanya yaitu waktu kami lahir semua sudah serba ada. Mulai dari bangun tidur, semua sudah tersedia. Mau menonton filem kartun tinggal klik!, mau air panas tinggal klik!, ingin apa-apa tinggal klik! Itu semua terkait dengan teknik; suasannya sangat teknikal dan *tools* yang dipakai sangat instant. Seorang tak perlu berpikir lagi bagaimana menghasilkan air panas dengan sebuah tabung elpiji atau dengan medan listrik, misalnya. Ketika saya dengan Jompet membuat karya itu, ada sedikit gurauan, "Kenapa tidak sekalian mesin-mesin itu ditempelkan saja ke badan orangnya". Sudah, begitu saja konsepnya, titik.

**F.X. Harsono:** Memang kesadaran dia dan kesadaran kita tentang mesin, berbeda. Dia lahir dalam zaman digital. Sama seperti Aditya Satria [video artist] dan teman-teman dari UPH, mereka lahir bersama-sama dengan *play-station*, sejak kecil sudah bermain *play-station*; berbeda sekali dengan kita dalam berhadapan dengan suatu budaya di mana dengan segera kita akan mengkritisi budaya itu, sementara mereka bukan mengkritisi budaya itu melainkan menjadi bagian darinya. Ini suatu hal yang berbeda sekali. Dan justru yang menarik untuk saya adalah bahwa pada kelompok ini, dalam *performance art* mereka tak satu pun terdapat bentuk dari hal-hal yang etnik sifatnya.

**Venzha:** Maksud soal etnik itu budaya atau bentuk visual?



Mella jaarsma, Pribumi (Native)

act, which essentially is to release some kind of an individual freedom, from our own ego. I often do that for merely exercise, not intentionally as a performance art. Learning to what extent does the public or my own friends perceive me, as what? And they'd always say, "Well, that's natural, you're an art student anyway." So what? You dress up everyday even though you're not an art student, and you change your style everyday, you dress like this on Friday, you dress like this on weekdays, you dress like this if you meet me, like that if you go to meetings – they're all performances, directly or indirectly, consciously or unconsciously.

**Arahmaiani:** (to Venzha) Doesn't the sound there [*Glorified I—sound performance* dan *Glorified II—multimedia performance*] have a relation to the body; it's like when you breathe and then sound comes out of your body, right? As in Jompet's work, I see it as not merely an exploration of sound. Here we can see the possibility of how an expansion of the body can also produce sound; fingers and breath produce sound. It is true that the product is sound but the process is not like conventional sound-making.

**Venzha:** Yes, nothing's absolute indeed. When a sound exploration happens, there should be a series of process related to it. I already said that this is an entertainment just like things that we watch on TV. That's why I show some video illustrations, use moveable cameras, original sounds form the body, they are inseparable components. We can just use a tape recorder and play it instantly with a cassette. There is a pure

**F.X. Harsono:** Bentuk visual. Seperti misalnya karya [Handle Without Care] Arahmaiani di mana dia memakai pakaian Bali, hal semacam itu pada karya mereka ini sama sekali tidak ada. Yang menarik saya kira ialah bahwa apa yang dihadapi oleh generasi yang lebih muda ini dalam melihat permasalahan budaya dan tradisi dibandingkan dengan kita, generasi sebelumnya di dalam melihat hal tersebut.

Arahmaiani: Mereka memang generasi yang lain. Mereka berhadapan dengan hal-hal digital dan sejenisnya. Tetapi aku bicara soal 'mesin' tadi sebetulnya secara lebih luas, belum sampai ke hal yang mendetil dan spesifik. Harsono memang punya kecurigaan terhadap kalian bahwa kalian kurang menganalisa pekerjaan kalian, dan aku setuju itu, sedangkan yang sudah diungkapkan oleh Venzha dan Sigit tadi tampaknya baru hal yang sangat dasar. Mungkin kalian harus memikirkan hal itu lebih jauh, sebab di sana terdapat hal-hal yang masih perlu diungkapkan. Penonton mungkin bisa melihat hal itu, tapi penonton juga ingin mendapatkan berbagai pengalaman kalian dalam berkarya, bukankah begitu? Aku melihat bahwa karya Jompet dan Venzha punya persoalan dengan bagaimanakah interaksi antara tubuh dengan mesin. Pengalaman Jompet dan Venzha tentu akan berbeda dengan pengalaman orang lain dalam hal interaksi tubuh dengan mesin itu. Inilah yang perlu kamu bagi, bagaimanakah tepatnya pengalaman itu, apa sajakah yang dilihat dan dipikirkan mengenai interaksi tubuh dengan mesin. Selanjutnya mengenai tradisi, karena tadi sudah menyenggungnyenggung namaku, mungkin kita bisa beralih ke hal itu, ya?

**F.X. Harsono:** Begini, kita tak bisa terlalu berharap dari mereka untuk berpikir seperti kita dalam soal bagaimanakah kita memandang hal mesin dan digital ini telah memberikan suatu kesadaran baru kepada publik sebagaimana yang kita harapkan. Pernah saya berpikir seperti itu ketika melihat karya-karya teman-teman pembuat *video art* dari UPH (Universitas Pelita Harapan). Saya berkata tentang karya mereka bahwa, "Itu terlalu steril"; tetapi kemudian saya menyadari bahwa tak bisa saya mengatakan 'itu terlalu steril' karena mereka hidup di dalam budaya mereka sendiri yang seperti itu. Jadi tak bisa saya

sound produced by some mechanical motion there which configures it into some sensory process on the tape. But what we are doing still needs some spicing-up, an entertainment like what Harsono said, it needs supplementary things. Without it, I might not need to go up on the stage, I can just do it with a remote control, but for me and Jompet, we have to do it this way, to give it more value.

**F.X. Harsono:** So it means that the role of equipment is very dominant as well as in Geber Modus Operandi's case. Equipment really matters, determines both the safety of the performers and the rhythm of the performance itself, right? It's completely different with Iwan who really relies everything on his own body.

**Venzha:** But actually, we are completely aware of the esthetical aspect. Let's say Iwan who performed naked and holding two fruits (Iwan Wijono's work, Buah-buahan – Fruits) in his hands, why only two? Why not attaching lots of fruits all over his body? Well, 'coz it would look ugly and there's no glue strong enough to attach them on his body. That is an esthetical reason actually and also functional; meaning that everytime we interact with media and materials, it would be related to the fact that I cover myself with tight, active mechanical gadgets all over. There are some memories raised from there which is inseparable and that's what later on will bring up an esthetical value of one's work, looking from the aspects of memory and the awareness of tools, so it's not talking about how sterile nature is in the interaction with the public. The interaction with the public cannot be separated from the memory of the artist and his insatiable desires can be satisfied through this, so it would be a lie if he does not response to the challenges which have becomes a necessity for him, which have been unanswered inside him.

**Arahmaiani:** About the issue of memory or desire, it seems that it applies the same way to all artists: they want to say something, let's say with a certain background or input. But let me ask about why the body here is imposed with the machine? At least a question came up in my mind, as a viewer of your work with Jompet, "Well, this is interesting, the problem of body dealing with machine". Which one takes control there, the body or the machine? Surely the artist should have a story behind it. How the body faces the electrical machines is an interesting issue,

memaksakan mereka untuk berpikir seperti saya, hanya setidaknya bagaimanakah lalu karya-karya digital itu menyadarkan pada publik bahwa kebudayaan digital itu memberikan suatu pemahaman baru yang lebih manusiawi dan sebagainya.

**Arahmaiani:** Bukan aku bermaksud memaksakan, tetapi cuma berpegang pada posisiku sebagai penonton biasa ketika melihat karya Venzha atau karya Jompet, pertanyaan itulah yang terangsang dalam kepalaiku, "Oh, ini ada manusia bermain-main dengan mesin", sederhana saja; dan kupikir semua orang akan melihat itu dan dapat bertanya, "Apakah maksudnya ini, tubuhmu dibunyi-bunyikan begitu?" Kukira itu bukanlah pikiran yang ruwet atau filosofis milik seniman, tidak; semua orang bisa bertanya seperti itu; tak harus menjadi persoalan 'generasi yang tak mengerti digital' dan 'generasi digital'.

Katakanlah generasi yang lebih awal memang punya pengalaman dan cara berpikir yang berbeda —meski juga belum tentu— inilah yang kita cari sekarang, betulkah perbedaan-perbedaan itu ada dan tidakkah malah ada persamaannya?, misalnya begitu.

**Ade Darmawan:** Menurutku, perbedaannya bukanlah masalah generasi digital atau bukan. Banyak mereka dari generasi tua pun memakai *hi-tech*. Kupikir dapat dikatakan masalah sebenarnya adalah perbedaan pada pola 'representasi'. Generasi-generasi sebelumnya lebih melihat tubuh sebagai 'representasi'. Arahmaiani atau Harsono misalnya lebih memandang tubuh sebagai alat 'representasi' dari sebuah peristiwa atau situasi, tetapi teman-teman dari generasi baru ini, itu adalah 'presentasi' dan bukan 'representasi'. Contohnya, Venzha atau Reza tidaklah sedang merepresentasikan apa-apa, melainkan presentasi, sedang mengalami, membuat situasi di mana orang bisa mengalami sesuatu dan si senimanlah yang mem-provide pengalaman itu secara bersamaan. Inilah pertanyaan menarik mengenai masalah pengalaman: seberapa pentingkah *individual experience* —dalam hal ini badan— pada seorang performer? Jelas hal ini berbeda sekali; Reza atau Venzha punya suatu pengalaman yang hanya diketahui olehnya sendiri sebagai *performance artist*, yang sama sekali tak ingin disampaikan kepada *audience*.

Setahun yang lalu aku berkarya dengan Tero (Nauha), *performance artist* dari Finlandia; dia menyebut soal '*internal performance*', yakni suatu kondisi yang dia amat-sangat mengalaminya sendiri;

not only for Venzha and Jompet, but it is the problem of human dealing with machines, though in this case we see it through the version of Jompet and Venzha.

**Venzha:** Yes, it is related to what Yani said that a performance art work doesn't have to raise something meaningful. What's meaningless can be meaningful if the idea can be beautifully manifested. But our other works are different. The works before and the upcoming ones that we'll make have very different concepts. The theme is very simple, i.e. since when we were born, everything's been already there. Starting from when we wake up in the morning, everything is provided. Wanna watch cartoons, just click! Wanna get some hot water, just click! Wanna have everything just click! It's all related to technical stuff, all the surroundings are very technical and the tools that we're using are all very instant. One would never think no longer of how to make hot water with gas or electricity, for instance. When me and Jompet did our works, we were inspired by some joke, "Why don't we just attach all those machines to our body?" There you go, that's the concept, full stop.

**F.X. Harsono:** For sure, our sensibility and Venzha's upon machines are different indeed. He was born in the digital era. Just as Aditya Satria (video artist) and our colleagues from UPH, they were born along with play-station, playing with it since they were kids; it's totally different with us when we are dealing with that certain culture where we would instantly criticize that culture, while they would not do that, instead they become a part of it. This is very different. And what's interesting for me, is that in this group, there's nothing ethnical in their performance art.

**Venzha:** Ethnical as in culturally or visually?

**F.X. Harsono:** Visually Like in Arahmaiani's work (*Handle Without Care*), where she wore a Balinese costume, that sort of thing doesn't exist at all in their works. I think it's an interesting point to see how the younger generation faces the issues of culture and tradition, particularly if compared to us, the previous generation.

**Arahmaiani:** They are from the different generation. They deal with digital stuff and that

dan hal itu menjadi teramat individual ketika dia melakukan karyanya; dia tak mau menyampaikannya atau membaginya ke *audience*; jadi berkaitan dengan soal *audience*, sering dia tak butuh *audience* karena baginya *performance* adalah dirinya dengan pengalamannya sendiri. Berlainan sekali misalnya dengan *performance artist* seperti Arahmaiani, Harsono atau Iwan yang kupikir sungguh masih memindahkan—meski itu di ruang publik—‘panggung’—tidak *physically*, tapi lebih imajiner—ke ruang publik. Jelas sekali bahwa *audience* atau publik melihat bahwa ini adalah *performance art, just stay away*, seperti pada karya Arahmaiani [*Violence No More*]: ada lingkaran—itu malah fisik sekali, aku pikir—and ada ruang yang terbentuk oleh aksi itu yang menyatakan secara tak langsung, ‘ini adalah panggung’ dan ada yang sedang *performance*; lain sekali misalnya dengan Reza, yang di kantor tidak menyatakan diri, “Hey, ini *performance art!*”, atau Tisna, yang hanya membuat suatu situasi, *performance artist*-nya siapa? Tak tahuh! Tidak ada; jarak itu *blur*. Aku ingin tahu seberapa pentingkah *individual experience* terutama atas badan sendiri, ketika Yani datang ke ruang publik lalu melakukan *performance art* di sana?

**Arahmaiani:** Karya-karyaku yang lama itu memang—istilahnya Ade—‘representasi’ tubuh, dengan memindahkan ‘panggung’; tetapi sejak pada karya ‘yang memegang-megang badanku’ [*His-story*] itu dan karyaku [*Exchange*] terbaru di Gwangju serta [*Violence No More*] di Galeri Nasional, itu sudah berubah. Aku sadar sekali dengan perubahan itu karena adalah prosesku semata. Karya-karyaku yang terdahulu rasanya sudah cukuplah, maka aku ingin mencoba sesuatu yang lain. Seperti tadi kukatakan, itu adalah prosesku karena memang aku sudah melampauinya sekian lama menjalankan pengalaman itu dan ingin memperluas kemungkinan-kemungkinan lain untuk mengolahnya ke arah mana lagi. Dan rupanya aku memilih untuk menampilkan tubuh sebagai tubuh, menampilkan diriku sebagai manusia selayaknya manusia.

**Ugeng T. Moetidjo:** Sejauh mana pertikaian dari proses itu terjadi? Maksud saya, bagaimakah perubahan dari tubuh beserta benda-benda yang

**Sigit Puspitno:** We were conventional people at that time. We were not trying to revolt against the media and such and such, no. We just tried to create with our own conventional mediums, what would've happened if we tried to work collaboratively at the same time. | Kami orang yang konvensional semua waktu itu. Kami bukan mau memberontak dengan media ini begini-begini, tidak. Kami cuma mencoba dengan media konvensional masing-masing, mencoba bagaimana kalau kami bersama-sama membuat, akan seperti apa jadinya|



kind of thing. But actually I was talking more generally about the ‘machine’ thing, haven’t got to more detail and specific. Harsono is a bit suspicious with you guys that you’re not going more deeper into your own work, and I agree with it, whereas what Venzha and Sigit had explained just now appears to be very basic. Maybe you should think about it further, because there are lots still unexplained here. The audience might see that point, but the audience also wants to get a bit of your working experience, right? I see that Venzha-Jompet’s works have an issue of the interaction between body and machine. Your experience must be different with others in that context. This is something that you guys have to share, how exactly was that experience, what do you see and think about the body-machine interaction? And furthermore, about tradition, since my name was mentioned in this case, maybe we could move our subject to that, can’t we?

**F.X. Harsono:** Let me put it this way, we can’t expect too much from them to think like us in the question of how we see this machine and digital issue bringing up a new realization to the public. I’ve thought that way when seeing the works of the UPH artists. I said to them, “it’s too sterile”; but then I realized that I couldn’t say that since they lived in their own culture which was made that way. So I couldn’t force them to think like me, just at least how those digital works could bring a realization to the public that the digital culture could give a new comprehension which was

macam-macam itu dengan tubuh yang hanya mewakili dirinya sendiri? Bagimana pertikaianya di dalam proses kamu itu punya kaitan dengan misalnya, seni rupa pada umumnya?

**Arahmaiani:** Ada kritikus yang membuat istilah untuk [karya *performance*-nya terdahulu] itu — mungkin berguna untuk analisaku sendiri — mengatakan bahwa selama ini aku '*in disguise*', memerankan diri menjadi sesuatu: ketika aku memakai pakaian tradisional itu sebetulnya aku sedang menyamar, memerankan, dan memang benar bahwa pendekatanku terhadap tubuh pada karya-karyaku yang lama —tentu bertujuan— peran itu dijalankan, kenapa ketika itu aku harus memakai kostum tertentu dan hadir dengan cara tertentu. Sesudah lewat masa itu, ada tuntutan dalam diriku bagaimana jika aku tampil sebagai diriku sendiri kini, tidak menyamar lagi. Itulah yang tengah kucoba lihat sejauh ini.

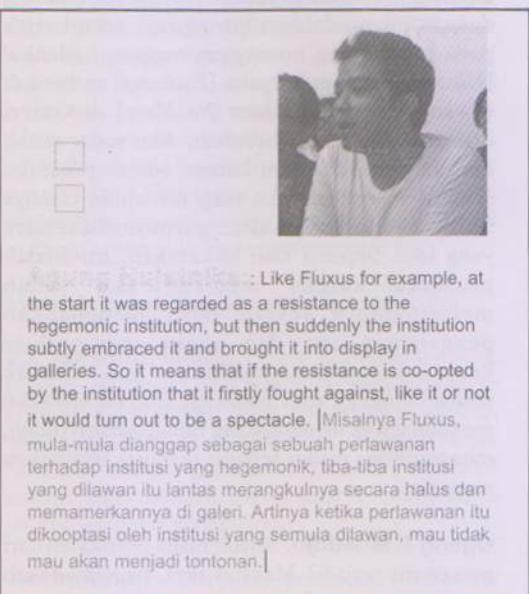
**Reza 'Asung' Afisina:** Ketika H.I.R.E. sendiri melihat untuk pertama kali unsur *performance art* kami menganggap, "Oh, elemen estetis lain untuk menghibur itu adalah efek, artinya sejauh mana *performance artist* sendiri —di *stage* atau tidak— saat melakukan *performance art* mampu menciptakan efek yang bisa memberikan *surprise buat public*". Unsur 'kejutan' itu sudah dimanjakan. Sewaktu kami melihat yang membosankan sekali tiba-tiba dimunculkan suatu efek. Seperti waktu pertama kali saya melihat Iwan *performance art*, macam apa sib kalau di *stage*? Sebab setahu saya kebanyakan *performance art*nya itu di jalan dengan bertelanjang dan sepatu *boot*nya, kalau di dalam ruangan, bagaimana? Lalu apa efek yang diberikan? Saya bilang ke Henry, "Iwan itu sepertinya tidak berbuat apa-apa, cuma memegang Coca-Cola dan Mc. Donald [karya *performance Liberalism Celebration and Speech*]", begini-begini-begini". Sesudah selesai baru saya tahu, "Oh, ternyata efeknya itu pada kaleng Coca-Cola, Marlboro dan Mc. Donaldnya itu sehingga orang ter-brainwash oleh branding image yang dibawanya". Berarti itulah efeknya. Mau tidak mau dia mempelajari sejauh makna efek Marlboro, Coca-Cola dan Mc. Donald itu kepada *public* saat dia *performance art*. Juga pada Arahmaiani —waktu itu kebetulan saya memvideokannya [karya *performance*-nya, *His-story*]— dia bilang, "Pokoknya kamu *shoot* saja saya, nanti hasilnya bakal terambil di sini efeknya," oh, berarti dia menciptakan sendiri *surprise-surprise* yang lain; jadi orang-orang yang menulis di badannya

more humane and so on.

**Arahmaiani:** I didn't mean to force them or what, but I just held on to my position as an ordinary audience when seeing Venzha-Jompet's works, and that question just came up into my mind, "Oh, there is a man here playing with machines," as simple as that; and I think everybody would see that and ask, "What does it mean, making noises from your own body like that?" I think it's not a very complicated or philosophical question, no; everyone can ask a question like that; it's not a big deal about "non-digital generation" and "digital generation".

Let's say that the previous generation does have different experiences and ways of thinking — though it might not so as well — that's what we are looking for now, do those differences exist and can there be any similarity after all? That's for instance.

**Ade Darmawan:** For me, the difference is not about digital or not. Lots of them from the older generation also used hi-tech. I think it can be said that the real matter is 'representation'. The previous generations see the body more as a 'representation'. Arahmaiani or Harsono, for instance, see the body as a tool of 'representation' of an event or a situation, but our colleagues from the younger generation see it as 'presentation'



: Like Fluxus for example, at the start it was regarded as a resistance to the hegemonic institution, but then suddenly the institution subtly embraced it and brought it into display in galleries. So it means that if the resistance is co-opted by the institution that it firstly fought against, like it or not it would turn out to be a spectacle. [Misalnya Fluxus, mula-mula dianggap sebagai sebuah perlawanan terhadap institusi yang hegemonik, tiba-tiba institusi yang dilawan itu lantas merangkulnya secara halus dan memamerkannya di galeri. Artinya ketika perlawanan itu dikoptasi oleh institusi yang semula dilawan, mau tidak mau akan menjadi tontonan.]

melihat dirinya sedang menggambar di badan Yani lantas, "Wauw, gua termasuk ke dalam elemen ini!" Tentang Venza—Jompet, saya bertanya, "De (Ade Darmawan), Venza dan Jompet memang membuat alat-alatnya sendiri?"—"Iya, bikin sendiri"—"Wah, mau tidak mau mereka pasti harus tahu benar ketika memakai alat ini maka bunyinya bakal macam begini dan seterusnya, misalnya. Mereka sudah tes ini pasti efeknya akan begini-begini-begini; entah nanti memainkan ritme yang mana dulu, yang pasti itu adalah efek dari *elemen surprise* yang mereka berikan entah apa pun maksudnya; pada dasarnya mereka pasti sudah bereksperimen dan punya keahlian tentang *sound*; *trialnya* sendiri ada pada *performancenya* di tengah *public*, eksekusi terakhir jelas pada *public* sebagai penikmat. Bagi saya, entah Arahmaiani atau Iwan *performance* seperti apa pun, sutradaranya adalah mereka sendiri, yang sama halnya dengan pertujukan teater atau filem, takkan ada yang pernah tahu seandainya di situ terjadi *error* ketika itu karena yang tahu hanya sutradara dan pemainnya. Maka itu konsep yang sudah kami bikin sepertinya "Oh, ini bakal ramai dan menarik, *nib!*", begitu di panggung ternyata *publicnya* tidak antusias, kami justru makin galau, "Konsep kita ini bakal jalan tidak, ya? Kalau kita bikin elemen *surprise* macam begini, terlalu cepat tidak? Jangan-jangan ini membosankan?" Saya melihat *performance artist* yang sedang perform, pertama adalah perubahan fisik atau perubahan emosional sebab H.I.R.E. sendiri agak takut dengan, "Jangan-jangan, konsep dan ide cerita kami untuk *performance art* ini tidak menarik?" Jadi sejurnya kalau mau perform ya perform saja, jalankan konsepnya.

Intinya, *performance art* yang bersifat hiburan bagi *public*, mau tidak mau harus menciptakan cerita-cerita yang menarik dengan efek-efek yang menarik, ritme dan temponya dibikin seperti itu. Yang harus dimiliki oleh seorang *performance artist*, satu, dia mampu bereksperimen dengan media apa pun yang digunakannya; termasuk Harsono yang memakai gergaji mesin [*performance-nya, Korban Destruksi*], "Anjing, pakai gergaji mesin, *nib!* Wah, ini pasti bakal mengobrak-abrik atau bagaimana", karena, oh, elemen *surprisenya* di situ, menggunakan alat ini atau pakai *torch* segala macam, berarti dia sudah mengerti betul alat-alat ini bakal berefek seperti apa dan kalau ada *error*

instead of 'representation'. For example, Venzha or Reza do not represent anything, they present, they experience, creating a situation where anyone can experience something and it's the artist who provides that experience at the same time. This is an interesting question about how important the aspect of individual experience – in this case it's bodily experience – to a performer? Obviously this is very different; Reza, or Venzha, has a certain experience which can only be known by himself as a performance artist, which he doesn't want to describe to the audience.

A year ago I worked with Tero (Nauha), a performance artist from Finland; he mentioned about 'internal performance', i.e. a condition that he completely experienced on his own, and it became very individualistic when he create his work. He did not want to describe it to or share it with the audience, and it was often that he did not need an audience since for him, performance is himself and his own experience. It is very different with, let's say performance artists like Arahamaiani, Harsono, or Iwan who, I think, still transfer – though in a public space – the 'stage' – not physically, more to imaginary – to the public space. It is obvious that the audience, seeing that this is performance art, tries to keep distance, like in Arahamaiani's work (*Violence No More*): they formed a circle – and that's very physical indeed, I think – and there was a space formed by that action, which stated indirectly, 'this is a stage' and there's a performer performing on it; it's totally different with, let's say Reza, who did it when he was alone at the office and didn't claim, "Hey, this is performance art!", or Tisna, who only created a situation – who's the performance artist here? We don't know! There's none; the distance is blurred. I want to know how important the aspect of individual experience was – especially bodily experience – when Yani entered the public space and did her performance there?

**Arahmaiani:** Those older works of mine were – borrowing Ade's term – representations of the body, by transferring the 'stage'; but it changed since I did that 'body-grabbing' work (*His-story*) and my latest work (*Exchange*) in Gwangju and also (*Violence No More*) at Galeri Nasional. I'm very aware of that change because of my own process of creation. I had enough of my previous works, so I want to try something else. Like I said, it is my process for I've been through it for quite some time and I want to expand more possibilities to explore it toward other directions. And it turns out that I choose to present

di panggung, orang tidak pernah tahu, karena yang tahu cuma dirinya sendiri; bisa saja waktu [alat itu] mati Harsono bakal berbuat apa yang sifatnya spontan, saat itu pasti hal itu tidak sadar dan tidak terkonsep, atau sadar dan akhirnya jadi terkonsep. Seperti Kazuhiro Nishijima [karya performance-nya *Think About Proto-Memory*, JIPAF 2000], lampu di bola es karyanya itu semula menyala lalu mati. Dia inginnya 'nyala—mati, nyala—mati', tapi ketika menyala lalu mati seterusnya, akhirnya dia bingung sendiri, "Aduh!" lalu dia pura-pura mencari sesuatu; mungkin orang lain melihatnya, "Wah, ini bagian dari *performance art*!", tapi orang yang sudah biasa melihat hal itu, "Haaah, ini tidak berhasil, nih, trick-nya!" jadi seperti pesulap yang ketahuan tipuannya. Resikonya semacam itu kalau kita menggunakan alat tertentu. Atau dengan adanya efek itu tiba-tiba ada yang, "Wuaah, ini sudah pernah saya lihat, nih, waktu pemanggungannya Si ini", cuma bedanya ini *performance art* saja.

**Iwan Wijono:** Ada bermacam cara dalam proses *performance art*. Jika skenarionya sangat kuat, kemungkinan gagalnya lebih banyak. Jika kekuatan itu ada pada eksperimentalnya atau ajakan untuk mengalami bersama dalam suatu aksi, peluangnya bisa dikatakan tidak akan gagal, apa pun bentuk wujudnya. Tetapi jika pijakannya bukan pada detil skenario atau ide cerita, melainkan pada pengalaman suatu aksi — entah sendiri atau mengajak publik — dia akan tahu seperti apa nanti terjadinya, dan itu tidak mungkin akan gagal, meski pun dia juga belum tahu akan menjadi seperti apa.

**Reza 'Asung' Afisina:** Skenario ini entah tertulis atau tidak, maksudnya ialah, "Oh, sepertinya saya harus begini", lalu begitu tahu *publicnya* seperti apa, *lu* berubah pikiran, "Kalau saya berbuat begini, mereka akan mampu berinteraksi atau tidak, ya?" Seperti waktu karya '*Buab-buaban'* *lu* itu, Wan, *gua* tidak berpikir *lu* bakal seperti apa, *gua surprise* saja, cuma orang lain mungkin akan, "Apa-apaan ini menjilat-jilati macam begitu?" walaupun sebagian besar mereka memang sudah tahu *elu*. Maka ketika *performance artist* berusaha mengundang *public* untuk berinteraksi, "Ayo, ikut! Ayo!" karena skenarionya memang begitu, mereka yang mengacung-acung bersedia rata-rata sudah pernah melihat *lu performance art* seperti apa dan tahu elemen *surprisenya* itu apa.

**Iwan Wijono:** Itu adalah *performance art* yang berbeda



**Amanda Katherine Rath:** Because here there are many artists who say that they want to make an approach to the society, but how do they make it happen when the principles of the society in the public space is violated? How will the message then be delivered? How do you relate the things within the society and its rules that have been broken in the public space?

Karena di sini ada banyak seniman yang berkata mereka ingin melakukan pendekatan pada masyarakat, akan tetapi bagaimana lalu bila prinsip-prinsip masyarakat di ruang publik itu dilanggar? Bagaimana pesan itu nanti akan tersampaikan? Bagaimanakah kaitan antara hal-hal itu dalam masyarakat dengan prinsip-prinsipnya yang telah dilanggar tersebut di ruang publik?

body as body, present myself as human the way human is.

**Ugeng T. Moetidjo:** To what extent does a conflict within the process happen? I mean, how does the body, along with other stuff transgress from the body which only represents itself? How does the conflict in your process relate to, let's say, art in general?

**Arahmaiani:** There's one critic who made a term for it (her previous performance works) — might be useful for my own analysis — saying that all that time I'd been 'in disguise', playing a role as something: when I wore that traditional costume I was actually in disguise, playing a role, and it is true that my approach to the body on my older works was about playing a role, explaining why I had to wear such costume like that and did it such ways. After that period, there's a demand in me to present myself as myself, not disguising anymore. And that's what I've been trying to do for this time being.

**Reza 'Asung' Afisina:** When H.I.R.E saw performance art for the first time, we thought, "Oh, another esthetical element to entertainment is visual effect, so that means how far a performance artist — on stage or not — when doing

dengan akting dalam teater, saya tidak ingin membedakan, tapi biasanya dalam *performance art*, ketika hal itu ditolak dan tak ada yang mau ikut pun, tak apa-apa, *performance art* memang seperti itu.

**Reza Afisina:** Saya kadang-kadang sering dibingungkan mengetahui apakah dia ber*performance art* ke luar dari konsep atau tidak, *public* tidak melihat itu, dia sendiri saja yang merasakannya, ketika, "Aduh, gila nib, tidak enak sekali saya, nib!" dalam arti lepas dari fokus. Penonton mungkin melihatnya, "OK! Ini *performance art!* Plok! plok! plok!" lalu dia turun, dan berpikir sendiri, "Tadi seharusnya saya begini, tapi sudahlah, saya sudah *perform* menyampaikan misi dan konsep saya ke hadapan publik, fine sajalah", *being honest for perform*; bahwa ketika *perform* dia jujur: saya sudah melakukan *performance art* dengan baik.

**Hendro Wiyanto:** Saya potong sedikit, saya kira suasana ini sudah seperti *workshop performance art*. Saya kira kita mungkin perlu agak lebar. Saya menangkap sudah terasa mulai ada kesadaran akan bentuk. Rupanya Reza sangat sadar dengan bentuk *performance art* yang selama ini dicoba diformulasikannya dengan cerita yang menarik, saya kira; sangat cair, tapi kita bisa menangkap ada beberapa elemen konseptual atau pemikiran mengenai bentuk di situ. Saya kira kita mesti agak beranjak dari sana. Tadi mulai ada beberapa kawan yang menyebut istilah 'estetik'. Venzha mengatakan bagaimana Iwan sedikit-banyak sadar dengan elemen estetik pertunjukannya seperti dikatakannya bahwa ada unsur-unsur estetik yang dipertimbangkannya. Pertanyaan saya kepada para *performance art* di sini adalah: justru sebaliknya, bagaimana kalian menyadari *performance art* sebagai salah satu bentuk yang sebenarnya menurut saya anti-estetik! Menurut saya semakin estetik [*performance art* itu] semakin ia akan berjarak dengan yang disebut Reza tadi '*daily life*', kehidupan sehari-hari yang mengalir, yang bersifat kebetulan, tidak disengaja, tak terumuskan dan sebagainya; tetapi jika anti-estetik, hal ini saya kira akan terjadi *over-lapping* di segi mana pun meski anda menggunakan teknologi atau apa pun itu, seperti bunyi, seperti pertunjukan [karya Venzha dan Jompet, *Glorified I, a sound performance*] di

his performance, can create an effect that can surprise the public. They've been spoiled very much by the 'surprise factor'. When we see something really boring and all of a sudden an effect comes up. Like when the first time I saw Iwan performing, how he'd like when being on stage? 'Coz all I knew most of his performance works were done on the streets, wearing his boots – so what's he like indoors? And what kind of effect he would give? I said to Henry, "Iwan doesn't seem to do anything, just holding a can of Coca-cola and McDonalds (*performance work Liberalism Celebration and Speech*), blah blah blah". After it was finished I just found out that, "Oh I see, the effect is in the can of Coke, Marlboro and McDonalds, about people got brainwashed by branding image". So that was the effect. Deliberately or not, he learned about how meaningful can the effect of Coke, Marlboro and McDonalds be to the public by the time he was doing his performance. And Arahmaiani as well – at that time I happen to document it on videotape (His-story) –she said, "Just shoot me, the effect would be captured in here" – oh, that means she created other surprises; so the people writing on her body could see themselves and say, "Wow, I'm included in this!"

About Venzha-Jompet, I asked to Ade, "De, did Venzha and Jompet make their own gadgets themselves?" – "Yes, they made it themselves" – "Gosh, they must have known precisely how to use that tool to create this-and-that kind of sound and so on". They have already tested it to create this and that effect; no matter which rhythm they want to play first, one thing certain it's the effect of the surprise factor that they put on, whatever that means; basically they have already made experiments and got expertise of sound; the trial itself is when they perform for the public, and the last execution is obviously up to the audience as the viewer. For me, when Arahmaiani and Iwan do whatever kind of performance, the directors are themselves, as well as theater or movies, nobody would ever know if an error happens in it since the ones who would know it would only be the director and his crew. So that was the concept that we made, like, "Cool, this is gonna be a blast!" and when we got up on stage, the audience was not very enthusiastic about it, so that made us restless, "Can we go on with this concept? If we put this kind of surprise factor into it, would it be too hasty? Is this boring?" I see the crucial thing when an artist is performing is a physical change or emotional change, 'coz H.I.R.E is a bit afraid of, "Would this concept or idea be uninteresting?" So honestly, if you want to perform, just perform, go with the concept.

Rumah Seni Cemeti mengenai ‘sound’ yang ditayangkan tadi, saya kira, bunyi yang sehari-hari kita dengar lalu diangkat ke dalam ruangan menjadi suatu karya, tampaknya memang estetik, tapi menurut saya itu sesuatu yang lebih condong ke anti-estetik. Pertanyaan saya kepada para *performance* ini adalah bagaimana kalian telah merumuskan itu?

**F.X. Harsono:** Estetik dalam hal ini apa? Kenapa kamu bisa mengatakan anti-estetik?

**Hendro Wiyanto:** Suatu *over-lapping*; semakin ia berjarak dan dengan sadar sedang membuat tontonan —mungkin ada unsur publik atau penonton yang sudah kita bicarakan di muka— sementara ini saya ingin merumuskan bahwa semakin estetik dan semakin dia sadar bahwa ini tontonan, ini panggung, maka ia berjarak dengan kehidupan. Saya tidak merasakan hal itu sebetulnya, hanya bagaimanakah kalian memformulasikan ini dan mendefinisikan suatu anti-estetik? Karena menurut saya, salah satu yang menarik dari *performance art* adalah ketika ia melawan hal yang estetik itu dan bersekutu kembali dengan hidup sehari-hari. Di mana pun adanya titik-titik itu, *over-lapping* itu tentu terjadi, dan inilah yang saya ingin dengar.

**Agung Hujatnika:** Mengulang apa yang Harsono katakan, apakah yang dimaksud dengan estetik itu adalah paham estetik yang klasik itu, keindahan, atau bagaimana?

**Hendro Wiyanto:** Yang saya makudkan tak melulu demi keindahan. Jika kita melihat paradigma seni rupa pertunjukan, *performance art*, tadi sudah dicoba untuk masuk ke dalam —istilah Reza— ‘kehidupan sehari-hari’ yang cenderung untuk tidak membuat jarak.

**Agung Hujatnika:** Itu yang estetik?

**Hendro Wiyanto:** Itu yang tidak. Sebenarnya seperti Yani tadi mengatakan, “Saya merasa bahwa representasi adalah sesuatu yang berjarak,” seakan-akan dia menyesal menjadi seorang seniman andai tak dapat masuk ke dalam aktualitas. Tetapi hal ini dicobanya terus dengan pelbagai bentuk. Saya kira Iwan pun demikian, meski membawakan tubuh yang berwarna-warni [*performance art*-nya dalam hijau, *Greenman*], saya kira dia juga memasuki jalan. Dan sangat jelas pada Reza tadi bagaimana dia melihatnya

Essentially, an entertainment-like performance art has to, like it or not, create interesting stories with attractive effects. What a performance artist has to possess, firstly, the ability to experiment with any kind of media; like Harsono who used an electric seesaw (*Destruction Victim*): “Shit, he’s using an electric seesaw! Wow, he’s gonna mess up something for sure”. That’s the surprise factor, using such thing indicates that he already understood the effects that the tool would create, and in case an error happened, nobody would ever know but himself. ‘Coz it was possible that the machine got broken when Harsono incidentally did something spontaneous, at that time it might had been unconsciously and unconceptualized, or consciously and became conceptualized in the end. Like Kazuhiro Nishijima [performance work: *Think About Proto-Memory*, JIPAF 2000], the light bulbs in his work was turned on at the beginning and then got off. He firstly wanted it to be ‘on-off’ and ‘on-off’ again, but when it was on and then got off for good, he got confused, “Damn!” so he pretended to look around for something and the audience might see it as “Wow, this is a part of his performance!” but for somebody who were used to see this kinda stuff, “Naaaahhh, the trick just doesn’t work!” So it’s like a magician whose tricks got revealed. That’s the risk if we use certain equipment. Or it can also be like, “Oooh, I’ve seen this before, in somebody else’s show”, the only thing different is that here it’s performance art.

**Iwan Wijono:** There are many ways in the process of performance art. If there’s too much scenario, it risks higher. If the strength is in the experimental or collective experience aspect, the possibility to fail can be said as none. But if the platform is not in the scenario or storyline, but in the experience of an action – whether individually or inviting public participation – he will know what it’s gonna turn out like, and it’s impossible to fail, though he himself might still not be able to figure out the outcome firsthand.

**Reza ‘Asung’ Afisina:** This kind of scenario, either written or not, works like this, “Oh, seems that I have to do it this way”, and then when you figure out how the public is, you change your mind, “If I do this, can they interact with it or not?” Like your fruit work, Wan, I didn’t expect how you might turn out to be, I just found myself surprised,

dari momen ke momen keseharian, bagian yang tiba-tiba saja muncul seolah-olah sebagai suatu bentuk *performance art*.

**Arahmaiani:** Mungkin kalau memulai dengan 'istilah anti-estetik', berarti juga ada estetika di sana. Pertanyaan selanjutnya lalu: estetika yang mana dan estetika siapa? Ketika aku masuk ke dalam konteks itu, mengingatkan lagi masa-masa kuliahku di Seni Rupa ITB. Pada waktu itu para dosenku menghendaki hanya melukis oleh karena jurusanku adalah seni lukis. Melukis itu umumnya di atas kanvas. Itulah estetika para dosenku dan para seniorku, bahwa ada semacam pakem-pakem tertentu bagi hal estetik itu. Memang kala itu aku dengan sadar mengambil posisi melawan. Jadi bila itu disebut anti-estetik, dalam konteks ini, memang demikian. Mereka bahkan sempat berkomentar, "(Karya) Apa itu, sampah! Bukan seni!" Ya, tetapi biarkan saja, tak apa-apa.

**Ade Darmawan:** Tapi resikonya pasti ada estetika baru yang anti-estetik! Kupandang hal ini lucu. Beberapa minggu lalu aku membuka *website performance art*, ada satu project dari seorang *performance artist* yang menurutnya itu adalah *performance art*. Dan itu sangat '*daily life*'. Dia 'mempermainkan' seorang *salesman*. *Salesman* yang datang ke rumahnya 'dipermain-mainkan' olehnya dengan kata-katanya saja. Aku omong pada Hendro, "Itu '*daily life*' dan tidak butuh estetik!"—"Maksudnya?"—"Dari konsepnya sendiri tidak menuntut hal yang estetik". Yang ada hanya aksi. Aku menangkap maksud Hendro seperti ini:

Tisna Sanjaya, Art, Football and Peace



but others would think like, "What are you doing, licking stuff like that?" Although most of them might have already known you beforehand. So when the performance artist tries to invite the public to interact, "C'mon, people, join me, c'mon!" The scenario is already made that way, they who are willing to participate have mostly seen you doing your performance and know what to expect from your surprise element.

**Iwan Wijono:** It's performance art which is different with acting in a play, I don't want to differ it, but usually in performance art, when public participation doesn't happen, it's OK, 'coz performance art is like that.

**Reza Afisina:** I sometimes got confused to know whether one is doing a performance out of the concept or not, the public would not see that, it is he himself who can feel it when, "Oh, shit, it doesn't feel right!" meaning that he's getting out of focus. The audience might just see it as, "Alright! A performance art! Yay! Clap! Clap!" and then he got down and think, "I should've done it another way, but never mind, I have performed, accomplished my mission, and that's fine," it's like being honest to perform: 'I have done my performance well'.

**Hendro Wiyanto:** Let me interrupt a bit, I think that this is getting to be more like a workshop. I think we should be more broader here. I can see that there is a consciousness of form being developed. It appears that Reza is very conscious of the form of performance art, that he has been describing so far in a very interesting way, very fluid, yet we can see some conceptual elements about form there. I think we must move a bit further from there. Some guys here mentioned about the term 'esthetic'. Venzha said how Iwan is more less aware of his esthetical element in his work, as confirmed by Iwan himself. My question to the performance artists here is: in contrast to that, how do you realize performance art as a form that for me is actually anti-esthetical! For me, the more esthetical it is, it would be more distant with what Reza said as '*daily life*', a flowing everyday life, which is coincidental, unintentional, unformulated and so on; but if it's anti-esthetical, there will be an overlap in all aspects, no matter what kind of technology you are using, like the sound performance [Venzha and Jompet, *Glorified I, a sound performance*] at Cemeti Art House, I think, they were everyday sounds that we hear and then they were brought up in a space becoming a work, it seems esthetical, but for me it

begitu sebuah bentukan menjadi teramat estetik, maka perlahan-lahan ia akan mengambil jarak terhadap kehidupan sehari-hari. Tentu saja hal ini bukanlah anti-estetik semata 'anti-estetik akademis', tetapi benar-benar memang dari konsep dan gagasannya semula memang tidak membutuhkan kerangka estetika.

**F.X. Harsono:** Tetapi menurut saya estetika itu sendiri ukurannya sangat relatif. Sesungguhnya saya lebih cenderung untuk mengatakan adanya suatu pergeseran nilai dan bukan soal anti. Nilai formalis yang semula bergeser menjadi suatu estetika baru seperti lalu dianut oleh Arahmaiani, yang oleh kaum formalis dianggap sama sekali tidak estetis karena tak lagi memenuhi konsep estetika yang mereka pahami membuat Arahmaiani dianggap keluar dari estetika yang baku ini. Dengan adanya seorang kritisi yang kemudian mencoba menganalisa seni rupa pertunjukannya Arahmanaini maka kritisi tadi telah menciptakan suatu ukuran estetika yang baru.

Di sinilah terjadinya pergeseran nilai itu. Demikian pula generasi atau kelompok-kelompok yang lain berikutnya akan melakukan pergeseran-pergeseran itu. Nah, sejauh mana pergeseran ini, itulah yang sesungguhnya kita perlu memetakannya. Misalnya pada kelompoknya Venzha, Sigit dan sebagainya, mereka menganggap bahwa estetika Arahmaiani, "Buat saya tak terlalu menarik. Saya ingin membuat suatu esetetika baru yang lain, dengan musik, misalnya atau seni rupa pertunjukan yang memang saya telah persiapkan semuanya dan orang akan mengatakan bahwa itu *instant*, artifisial dibandingkan dengan *daily life* jika kita bicara soal *daily life*", kehidupan sehari-hari seperti yang tadi sudah dicontohkan, barangkali hal itu tak berlaku pada mereka sebab mereka tak sungguh-sungguh mempersiapkan itu. Sudah tentu estetika mereka berbeda dengan Reza yang mencoba menggesernya lebih ke kehidupan keseharian. Agak sulit untuk mengatakan bahwa karya yang estetis adalah jauh dari kehidupan sehari-hari, dan yang anti-estetis adalah yang langsung berkaitan dengan kehidupan sehari-hari. Saya pikir tak bisa dikategorikan seperti itu.

**Iwan Wijono:** Estetika *performance art* itu tergantung pada bagaimana karya itu memasuki suatu pengalaman yang terjadi pada saat aksi itu. Ada ide dan pengalaman. Bawa ide *performance art* itu menjadi sebuah pengalaman, berarti estetika pengalaman itu adalah sesuatu yang 'menjadi riil', yang posisinya tak

more tends to be something anti-esthetical. How do you guys formulate this?

**F.X. Harsono:** Esthetical in what way? How can you say it's anti-esthetical?

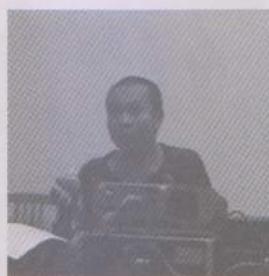
**Hendro Wiyanto:** An overlap; the distance that's created and the consciousness of making a spectacle – perhaps there's a factor of public or audience that we have talked about beforehand – at this time I want to formulate that the more esthetical the work and the more conscious the artist is that it's a show, stage, then the more distance he gets with life. I don't really feel that actually, it's just about how do you formulate this and define something as anti-esthetical? Because for me, one thing interesting from performance art is when it defies the esthetical and returns back to everyday life. Wherever this such point happens, there must be an overlap, and this is what I want to hear.

**Agung Hujatnika:** Repeating Harsono, does esthetical here mean a classical definition of esthetics, beauty, or what?

**Hendro Wiyanto:** I don't mean merely as beauty. If we see the paradigm of performance art, it is already tried to enter the – borrowing Reza's term

**Dadang Christiano :** Performance art – if I get it correctly – can be likely said as a language, which is more less neutral, can be used through the means of visual art. I think performance art is also a visual language.

*Performance art* itu —kalau saya coba menangkapnya— andaikanlah sebagai sebuah bahasa, yang katakanlah neutral, bisa digunakan lewat senirupa. Saya kira *performance art* adalah juga bahasa visual.



lagi kita ketahui karena ia multi dimensi, dan bukan estetika sebagai hal yang enak dipandang, melainkan bagaimana ia merupakan sesuatu yang 'telah menjadi'.

**Arahmaiani:** Ya, bisa kutambahkan sedikit, bahwa kala itu kuanggap para senior dan pendahulukku begitu *product oriented* dalam hal estetikanya. Sebuah karya yang siap jadi, misalnya lukisan, harus indah dan enak dipajang selayaknya *product oriented*. Dan aku dengan sadar mengambil posisi untuk lebih berorientasi pada proses, bukan produk. Produk itu hanya seperti jejak saja buatku, dan ditinggalkan sudah.

**Ade Darmawan:** Ini menarik, karena estetika bukanlah hasil akhir atau tujuan, melainkan medium. Mungkin hal ini bisa dibenturkan pada karya Venzha atau Sigit, sebab kupikir pada Venzha dan Sigit, tujuanlah yang didahulukannya, begitu?

**Pius Sigit:** Menurutku estetika itu nilai; dan nilai terbentuk dari tawar-menawar. Di saat suatu karya itu dihadirkan, terdapat kreator dan publiknya, lalu terjadi tawar-menawar di situ. Relasinya dengan karya Geber Modus Operand yakni kami tak pernah memikirkan seberapa besarkah nilai estetik yang terbentuk darinya, melainkan dari rancangan format karyanya. Misalnya ini akan di panggung maka ia akan berhadapan dengan publiknya sendiri. Jelaslah sudah *frame*-nya bahwa elemen-elemen yang membentuk nilai itu akan demikian. Kami berangkat dari sana sehingga tawar-menawar nilai estetik itu akan lebih jelas, bahwa nilai keindahannya itu akan sekian dan nilai lainnya akan sekian, dan hal itu bisa dibuat seperti itu. Tentang elemen pembangun nilai estetik, tak jelas itu *framanya* sehingga akan saling berkacauan: menurutku estetik, menurut yang lain tidak.

**Ade Darmawan:** Gelas pada —ini misalkaryanya Yani dengan gelas pada karya Geber Modus Operandi akan berbeda nilai dan pengungkapannya. Pada kawasan karya Arahmaiani, sebuah pistol mainan dan pakaian Bali [*Handle Without Care*] pada tubuhnya akan berbeban politis dan memiliki nilai tertentu oleh karena ada Arahmaiani-nya di situ. Pertanyaannya:

—'everyday life' which doesn't tend to create distance.

**Agung Hujatnika:** That's the one's that esthetical.

**Hendro Wiyanto:** That's the one which is not. Actually it was like what Yani said just now, "I feel that representation is something that has a distance", as if she regrets of being an artist for not being able to enter the actuality. But she continues to try in many kinds of manifestations. I think it applies the same with Iwan, though with his colored body (Greenman work), I think he also entered the streets. And it is very obvious in Reza how he sees it from the everyday moments, moments that all of a sudden come up like a form of performance art.

**Arahmaiani:** Perhaps there are also some esthetical elements in the term 'anti-esthetical'. The next question is: which and whose esthetics? If I enter that context, it reminds me again of my college years in ITB fine art faculty. At that time the lecturers wanted us only to paint, since my major was painting. Painting is commonly on canvas. That was the esthetics of my lecturers and seniors, that there were certain rules in esthetics. Indeed at that time I consciously took an opposing position. So if it was called anti-esthetical, in this context, it was. They even made comments like, "What's that? It's rubbish! Not art!" Might be so, but I just let them be, never mind.

**Ade Darmawan:** But the consequence to it is that there must be some new esthetics which is anti-esthetical! I find this thing funny. Couple of weeks ago I opened a performance art web-site, there was one project of a performance artist that, according to him, was performance art. And it was so 'daily life-ish'. He 'made fun' of one salesman who came to his house, taking the piss only by playing with his words. I told Hendro, "It's 'daily life' and doesn't need esthetics!" "Meaning?" — "The concept itself doesn't demand anything esthetical". What was there was only action. What I got from what Hendro said was like this: When a manifestation becomes too esthetical, then slowly it will take distance from everyday life. Of course this is not merely about 'academically anti-esthetical', but it's truly conceptual and the basic idea from the beginning does not require an esthetical framework.

**F.X. Harsono:** But for me, the esthetical range itself is very relative. Actually I'm more inclined to say that there's a shifting of values instead of an 'anti-

bagaimanakah si seniman telah memformulasikan elemen-elemen itu menjadi suatu maksud penyampaianya. Juga pada Venzha, apakah tiap-tiap benda karya di tubuh Jompet dan tubuhnya berfungsi secara teknologis pada tubuh? Secara teknis-praktis apakah ia benar-benar mengerti hal tersebut atau hanya sekedar merupakan elemen estetis? Secara teknis, dalam kaitannya dengan karyaku, dengan sengaja aku menghindari itu; aku yakin bahwa tiap-tiap objek punya sistemnya sendiri dan *audience* pun memiliki sistemnya sendiri pula. Inilah sebenarnya tantangan seorang seniman, bagaimana ia dapat menampilkan 'gelas sebagai sebuah gelas', misalnya, ataukah 'gelas yang menjadi sebuah keindahan', atau lainnya, 'gelas berisi minuman kopi, yang pernah diminum oleh seseorang?' Aku ingin tahu bagaimana mereka ini menyikapi elemen-elemen itu.

**Ugeng T. Moetidjo:** Kata 'proses' barangkali tak tepat dalam hal ini. Harsono menyinggung masalah pergeseran estetis, sebetulnya bukan pergeseran estetis, tetapi mungkin lebih kepada alih-rupa yang ditentukan oleh sasarannya dan bukan oleh 'proses' itu, sasaran dari *performance art* yang membedakannya sama sekali dari seni rupa sebelumnya yang tak mungkin akan betul-betul riil menjadi praksis, sementara *performance art* itu sebenarnya tertuju ke arah praksis.

**Hendro Wiyanto:** Menurut saya tidak ada sasaran dan tidak ada tujuan, jadi tanpa bingkai teleologi seperti bisa dilihat pada karya-karya *performance art* dalam JIPAF setahun yang lalu: seorang *performance artist* asal Thailand [Chumpon Apisuk, *Present Continous (Of True Stories of 1999)*], membuat sebuah pertunjukan yang sudah selesai sebelum dia memulainya; jadi dia hanya mempersiapkan barang sesuatu, dan kita terkecoh, lalu dia pergi. Menurut saya karya tersebut tanpa tujuan—sesungguhnya—jadi tak bisa dikatakan juga ada pergeseran.

**Arahmaiani:** Tadi aku mengatakan proses, sebaiknya kujelaskan kenapa aku mengistilahkannya sebagai 'proses'. Dalam estetika yang berorientasi sebagai produk, kukira mereka pun dengan sadar menampilkan efek-efek visual yang indah dan enak dipandang. Dalam karya-karyaku sebetulnya aku ingin sama-sekali lepas dari hal itu. Ketika ingin lepas dari situ ternyata aku berhadapan dengan suatu wilayah lain yang tak ada rambu-rambunya. Rambu-rambu itu

something' issue. It was the formalistic value that firstly transgressed to become a new kind of esthetics like what was then taken by Arahmaiani, which was regarded as totally non-esthetical by the formalists since it no longer followed the esthetical concepts that they understood, and Arahmaiani was then regarded to be excluded from the formal esthetics. Afterwards, some critics tried to analyze Arahmaiani's performance art, thus, the critics then created a new range of esthetics. That's where the shift happened. And it applies the same way to the other groups or generations, they will also make such transgressions. Now, what we should do is to make a mapping of the extend of these shifts. Let's say, in the case of Venzha, Sigit and their clique, they regard that Arahmaiani's esthetics as, "Not too interesting for me. I want to create a new kind of esthetics, with music, for instance, or performance art that I have fully set up and people would say that it's instant, more artificial compared to daily life—if we are talking about daily life", the aspect of everyday life like what has been illustrated, probably it wouldn't work for them since they don't really prepare for that kind of thing. For sure, their esthetics is different with Reza who tries to move it closer to everyday life. It's a bit difficult to say that an esthetical work is distant from everyday life, and the anti-esthetical one is directly related to it. I don't think it could be categorized like that.

**Iwan Wijono:** The esthetics of performance art depends on how the work enters the experience which happens during the action. There are ideas and experiences. The fact that the idea of performance art becomes an experience, means that the esthetics of that experience is something that 'becomes real', that we can't no longer define its position since it's multidimensional, and no longer a nice-looking esthetical thing, instead it's about how it becomes something 'becoming'.

**Arahmaiani:** Yes, let me add a bit, that at that time I regarded that my seniors and predecessors were so product-oriented in their esthetical values. A ready-to-use work, like a painting for instance, has to be pretty and displayable as how a product should be. And I consciously take a position which is oriented to the process, not the product. For me, products are merely like tracks which I will always leave behind.

hanya harus dibuat sendiri, dan itulah menurutku tepatnya apa yang diistilahkan sebagai 'proses'. Dan orientasi berkaryaku memang mengharuskan aku menciptakan rambu-rambu sendiri di sana, tak terikut *pakem-pakem* yang sudah mapan. Ini merupakan jalan kreasiku bahwa aku tetap berorientasi pada 'proses'. Pada kenyataannya, dalam hidup ini aku berhadapan dengan segala macam bentuk dan segala macam masalah, yang harus diformulasikan kembali setiap saat. Namun tetap saja 'proses' perambuan itu harus kuciptakan sendiri, tetapi tanpa suatu target tertentu. Dengan 'proses' itu aku ingin hadir sebagai diri sendiri. Sekali pun misalnya aku ternyata hanya kembali memerankan sesuatu, ini dikarenakan tuntutan 'proses' itu sendiri yang mengharuskan aku untuk mengekspresikannya demikian, namun cara terbaik untuk hal itu adalah dengan menampilkan diri sendiri kembali.

**F.X. Harsono:** Menurut saya hal itu bukanlah sasaran, tetapi adalah keberangkatan. Ada satu hal yang saya ingin tahu, sebetulnya apakah keberangkatan Arahmaiani untuk melakukan eksplorasi semacam ini? Karena landasan ini akan menentukan berlabuhnya ini nanti di mana. Hal ini menurut saya kurang sekali dipertanyakan, seperti yang saya ingin tanyakan pada Arahmaiani bahwa sebenarnya keberangkatanmu untuk melakukan eksplorasi ke depan itu apakah masih pada permasalahan-permasalahan seperti yang lalu, yakni permasalahan kemanusiaan, sosial dan lain semacamnya itu, atau sudah berbeda sama sekali?

**Arahmaiani:** Tidak, sebetulnya masih dalam piakan dasar yang sama, cuma barangkali ada perkembangan saja, seperti contohnya karyaku yang terbaru di Gwangju Biennale, yaitu karya 'tukar-menukar benda-benda'. Aku membawa sekitar 126 buah benda yang akan ditukar dengan benda orang lain yang mau menukarnya berikut dengan 'sertifikat penukaran benda'-nya. Dari *performance art*-ku 'benda hasil tukar-menukar' ditata dalam susunan tertentu yang kubuat permainannya. Ide dasarnya adalah mencoba melihat kemungkinan—dalam beberapa karyaku aku melakukan kritik-kritik terhadap kapitalisme—tidak dalam bentuk propaganda, sementara dalam karya *Exchange*, atau 'Tukar-

**Ade Darmawan:** This is interesting, because esthetics is not the end-result or the objective, instead it's the medium. Maybe we could confront this with the works of Venzha or Sigit, since I think that in their case, the objective comes first, right?

**Pius Sigit:** For me esthetics is a value; and values are built from negotiations. When a work is presented, there are the creator and the public, and a negotiation happens there. The relation to Geber Modus Operandi's work is that we never think of the range of the esthetical value in it, instead, it's the formative design of the work. If it's gonna be done on stage then it will deal with its own public. The frame is obvious that the elements which will construct the value will be that way. That's our starting point, so that the negotiations of the esthetical values will be clearer, that the value of its beauty would be on this scale and the other values will be on that scale, and it can made that way. About the elements which build the esthetical values, the frame is not clear so it would be conflicting; it could be esthetical for me, but not for the others.

**Ade Darmawan:** To illustrate, a glass in Yani's work and a glass in Geber's work would have different values and meanings. In the area of Yani's work, a toygun and a Balinese costume (Handle Without Care) on her body would have a political content and contain a certain value with the presence of Arahmaiani. The question is: how does the artist formulate those elements to be a meaning of what they want to deliver. And also to Venzha, are every objects on his and Jompet's body really technologically functioning upon the body? Does he really understand those objects, technically and practically, or they're just simply esthetical elements? Technically, in relation to my own work, I deliberately avoid that kind of thing; I'm sure that every object has its own system and so does the audience. This is the real challenge to an artist, how he can present 'a glass as a glass', let's say, or 'a glass becoming a beauty', or 'a glass of coffee, which was drunk by someone'. I want to know how they deal with such elements.

**Ugeng T. Moetidjo:** Probably the word 'process' is not really suitable in this context. Harsno mentioned about the issue of esthetical transgression, but it's not actually esthetical transgression, it's more to a transformation which has been determined by the target and not the 'process', the target of performance

Menukar' itu aku mencoba melihat kemungkinan bagaimana tata-cara primitif ini apakah dapat diperluas pemaknaannya sehingga menjadi, katakanlah sebuah kemungkinan atas sistem ekonomi yang berlaku sekarang, karena hal itu menyangkut soal-soal kemanusiaan juga, bukan? Sederhananya, katakanlah bagaimana aku memandang kapitalisme sebagai kurang manusawi sebab tidak merata untuk semua orang oleh karena kapital terakumulasi pada sekelompok manusia yang amat sejahtera sementara ada sekelompok lain yang tidak bisa menikmatinya. Dari situlah pemikiran-pemikiran ini bisa ditawarkan. Secara sadar aku tak mau terjebak ke dalam ungkapan-ungkapan propagandis.

**Ronny Agustinus:** Mengenai karya itu, 'dalam tukar-menukar'-nya kedua pihak punya kesempatan tawar yang sama?

**Arahmaiani:** Ya, ada negosiasi di situ.

**Ronny Agustinus:** Berdasarkan kesetimbangan harga atau pada pemilik barang itu?

**Arahmaiani:** Aku membuat susunan nilai dari benda-benda itu.

**Ronny Agustinus:** Nilai nominal atau nilai personal?

**Arahmaiani:** Aku membuat patokan yang memudahkan, yaitu nilai-nilai yang berlaku pada masyarakatku di waktu itu. Umpamanya barang-barang apa saja yang dianggap berharga oleh orang-orang pada umumnya di mana aku tinggal, ditempatkan dalam posisi di atas dan yang kurang berharga hingga yang kurang berharga sekali berada paling bawah. Tetapi dalam *Exchange*, tukar-menukar itu dengan negosiasi karena nilai-nilai dari orang Korea [Selatan, negeri tempat Biennale Gwangju 2002] atau penonton yang entah datang dari negeri mana dapat sangat berbeda mengenai sesuatu barang. Si penukar harus mencari apa yang kira-kira sama nilainya, dan bisa menawar. Misalnya dia mau menukar 'gelas' dengan 'bungkus rokok', di situlah permainannya.

**Dadang Christanto** [Datang kemudian di paruh diskusi]: *Performance art* itu —kalau saya coba menangkapnya— andaikanlah sebagai sebuah bahasa, yang katakanlah netral, bisa digunakan lewat senirupa. Saya kira *performance art* adalah juga bahasa visual. Saya

art which distinguishes it from the previous forms of art that was unable to be totally real and practical, while performance art itself is actually oriented to praxis.

**Hendro Wiyanto:** For me, there's no target and no objective, so it's without a teleological framework as it could be seen in the performance artworks in JPAF a year ago: a performer from Thailand [Chumpon Apisuk, *Present Continous (Of True Stories of 1999)*], made a performance which was finished before it was started, so he was just preparing something, and we got tricked, and then he left. For me, the work is without objective — actually — so it can't be said that there's a shift going on.

**Arahmaiani:** I was mentioning about process, so it'd be better if explain why I used that term. In the esthetics that is oriented as a product, I think they also deliberately present beautiful and nice-looking visual effects. I actually want to be completely free from such things in my work. And when I try to get out from there, I find out that I have to face another territory which has no 'signposts'. I have to make the 'signposts' myself, and that's what I considered as what is termed as 'process'. And the orientation of my work requires me to create my own signposts there, not following any established directory. This is the path of my creation that I still have to be oriented to 'process'. In reality, I have to face many kinds of problems and issues in my life, which have to be reformulated all the time. But still, I have to go through the 'process' of 'signposting', yet without any certain target. With that 'process' I want to exist as my own self. Even if, let's say, it turns out that I must go back to the role-playing bit, it's because the 'process' demands me to express it that way, however the best way for that is to present myself.

**F.X. Harsono:** For me, it's not a target, but a starting point. I want to know one thing, what's actually your starting point in doing this kind of exploration? Because this starting ground would determine the landing later on. I think that this issue has hardly been questioned, like what I want to ask to Arahmaiani, about your point of departure to do further explorations, would there be still some problematical subjects as in your previous works, i.e. humanities, social problems or that kind, or it's just completely changed?

tak tahu persis bagaimana perkembangan semacam Arahmaiani yang —sama seperti saya sendiri dari seni lukis— lalu tiba-tiba ‘bahasa’nya berubah menjadi bahasa *performance art*. Hal ini menarik, mengapa tak cukup hanya dengan seni lukis, tak cukup hanya dengan instalasi? Perubahan ini cukup penting untuk diungkapkan. Kalau saya sendiri merasa *performance art* hanyalah pelengkap saja. Artinya pelengkap begini: sewaktu saya membuat karya seni, misalnya seni rupa instalasi, saya kadang menginginkan adanya suasana, dan sepertinya tak cukup hanya dengan instalasi saja. Bagaimanakah andai saya masuk ke dalamnya dan menjadi bagian dari karya itu sendiri; nanti bila saya telah berada di luarnya, karya seni rupa instalasi itu akan menjadi otonom kembali. Suatu ketika saya pernah bertemu Hoy Cheong [Wong Hoy Cheong, perupa instalasi dan *performance*, Singapura]. Dia agak sinis kala saya sering membuat *performance art*, lalu dengan spontan dia berkata, “Saya tak habis mengerti mengapa para seniman membuat *performance art*? Tidakkah itu hanya sebuah ego saja?” Dia menganggap para perupa yang membuat *performance art* lebih besar egonya dibanding dengan pelukis.

**Ugeng T.Moetidjo:** Sedikit banyak tadi sudah dibicarakan mengenai bergesernya representasi dari bentuk visual dua dimensional ke bentuk yang bisa disentuh. Masih ada soal yang belum dijelaskan, mengapa hal terakhir itu tanpa mengandaikan adanya sasaran. Andai tanpa sasaran, artinya tak ada lagi konsep dan gagasan di dalam *performance art*. Dalam seni rupa yang konvensional, tak dimungkinkan lagi untuk membuka adanya kesadaran secara lebih nyata dan terlibat, tetapi *performance art* —misalnya karyanya dari Moelyono— ingin membuka katup kesadaran yang bisa lebih riil dibanding apa yang hanya ada dalam seni rupa konsvensional. Sasaran itu menyangkut hal konsep. Apakah di belakang

**Arahmaiani:** No, actually it's still on the same ground, yet there might be some developments, like for example, my latest work in Gwangju Biennale, it's a work about ‘exchanging things’. I brought 126 objects which were meant to be exchanged with the stuff of anybody who were willing to trade them, and it came along with a ‘certificate of exchange’. And in my performance, I arranged the stuff that I got from the ‘exchanging activity’ in a certain order which I had already set up.

The basic idea is trying to see possibilities – in some of my works I made some critiques to capitalism – not in a form of propaganda, whereas in Exchange, I

tried to see the possibilities of how the meaning of such primitive ways can be expanded to become, let’s say an option for the present economical system, for that matter also involves issues of humanity, right? To put it simply, let’s say, it’s about how I see capitalism as something less humane since it can’t be equal to

everybody, since the capital is accumulated within a group of greatly prosperous people while there’s another group that can’t enjoy the same prosperity. I tried to offer this thought from there. Consciously I don’t want to be trapped into propagandic jargons.

**Ronny Agustinus:** About the work, in the ‘exchanging process’, did both sides have the same chance of making bargains?

**Arahmaiani:** Yes, there were bargaining processes in it.

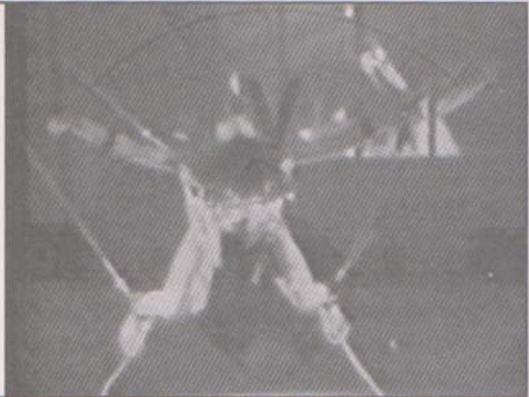
**Ronny Agustinus:** Was it based on the price equivalence or the owner?

**Arahmaiani:** I made a scheme of the objects’ values.

**Ronny Agustinus:** Nominal or personal values?

**Arahmaiani:** I made a standardization to make it easy,





Performance Factory, I'm Sorry - I'm So Fucking Sorry

itu memang ada gagasan untuk perlawanan, misalnya?

**Arahmaiani:** Tidak. Kalau kita sudah bicara tentang sasaran, amat modernis pendekatan itu; yang menarik adalah perkembangan sesudah era moderen yang justru seakan-akan menjadi tanpa sasaran, seperti tidak berpikir mengenai 'Kita membuat ini [karya kontemporer] harus lewat target tertentu ini'.

**Ronny Agustinus:** Andaikan tanpa sasaran berarti seluruh karya *perfomance art* yang mendukung atau bertujuan aksi sosial politik menjadi tanpa guna.

**F.X. Harsono:** Sasaran itu tergantung dari konsepsi senimannya. Ada seniman yang mungkin tidak berpikir bahwa ada suatu sasaran dan hasil yang diharapkan. Bilamana segi pertunjukan dan menghiburnya besar, jelas sasarannya yaitu orang-orang akan terhibur, bukan? Tapi apabila terdapat suatu *message* yang jelas yang ingin disisipkan dalam karya itu, sasarnya pun jelas, yakni menciptakan kesadaran baru atau setidaknya menunjukkan sikap perlawanan kita terhadap suatu kondisi tertentu. Tentu harapannya adalah orang akan membaca *message* di dalam idiom yang direpresentasikan itu. Semakin kuat *message* itu harus disampaikan, ia akan keras memikirkan strategi bagaimana supaya *message* itu tersampaikan. *Message* di sini bukan berarti pesan-pesan yang sifatnya sosial atau manusiawi; keinginan untuk menghibur itu sendiri pun sebenarnya merupakan suatu pesan, yakni hiburan. Maka kelompoknya Jompet, dan juga Sigit membuat

i.e. the values that were applied within my society at that time. For example, things that were generally considered valuable by the society I lived in, were placed on the top position and followed by the less valuable ones to the most invaluable ones at the bottom. But in Exchange, there were some negotiations of the values since people in Korea (South Korea, host country of Gwangju Biennale 2002) and from other countries had different standards of valuing things. The exchanger had to look for the thing that could be pretty much equivalent to what he would trade, and make a bargain. Let's say that he wanted to trade 'a glass' with 'a pack of cigarettes', that was the game.

**Dadang Christanto :** (entered the discussion after half-time): Performance art – if I get it correctly – can be likely said as a language, which is more less neutral, can be used through the means of visual art. I think performance art is also a visual language. I don't know how exactly it was developed like what Arahmaiani's been through – as well as my own case from the field of painting – that all of a sudden the visual language transformed into the language of performance art. This is interesting, why was it not enough with only painting or installation? This shift is quite important to be analyzed. For me, I take performance art as merely a support. What I mean as support is this, if I make an artwork, let's say installation work, sometimes I want to add a touch of nuances in it, which would be insufficient if it's done with just installation. I wonder if I could enter it and become a part of the work itself; and later on if I get out of it, the installation work will be back to its autonomously independent state. One time I met Hoy Cheong (Wong Hoy Cheong, installation and performance artist from Singapore). He was a bit cynical about me doing lots of performance art works, and he said spontaneously, "I can't figure it out why artists like to make performance art? Isn't that just plainly because of ego?" He regarded that performance artists have bigger ego than painters.

**Ugeng T.Moetidjo:** We've talked more less about the shifting of representation from two-dimensional to a more concrete form. There are still some unexplained things, our latest points indicate that there is a target behind all this. If it's all without any target, that means there are no

skenario latihan untuk itu dengan keras karena mereka juga menggarap supaya *message* menghibur itu tercapai.

**Ade Darmawan:** Maksud Ugeng saya kira medium di situ bukanlah menyampaikan pesan, kedua hal itu merupakan sesuatu yang berbeda sehingga manakala kita melihat suatu karya kerapkali bertanya-tanya, 'Apakah maksud karya ini?' oleh karena ia berada di luar sang presentasi. Tangkapan saya atas pertanyaannya sebenarnya adalah: tidak mungkinkah si pelaku *performance art* ini sebagai medium menjadi pesan itu sendiri — bukan pesan-pesan di luarnya yang akan disampaikan olehnya itu— sebagai sesuatu yang baru dalam konstelasi seni rupa?

**F.X. Harsono:** *Medium as a message.*

**Ugeng T. Moetidjo:** Seperti dikatakan Harsono tadi soal adanya strategi, bagaimana strategi itu dikenakan pada benda-benda — dan tidak semua benda — di dalam seni rupa yang konvensional, ada objek-objek yang berbeda keadaannya dengan objek-objek dalam seni rupa instalasi dan *performance art*. Bagaimanakah strategi itu dikenai kepada benda-benda? Misalnya, jika Iwan Wijono [pada karya *performance Greenman*] bertujuan 'Ayo, cintailah lingkungan!', bagaimana hal itu dapat terjadi ke situ dengan suatu warna hijau dan daun pisangnya? Apa yang membuatnya memilih kesemua unsur itu, dan bukan dengan daun singkong, misalnya?

**Reza 'Asung' Afisina:** Sebelum setiap *performance artist* mempertunjukkan atraksinya, pasti sudah terlebih dulu mengenal alatnya, misalnya Jompet memakai peralatan untuk di panggung, maka dia bakal *stage performance* dengan Soundscape atau Biosampler. Mungkin pertunjukannya akan sama yaitu eksplorasi suara, jadi cuma seperti pertunjukan musik. Tapi jika misalnya Jompet tiba-tiba *performance art* bersama Tisna, Harsono atau Arahmaiani, 'Oh, karya mereka berdua itu pasti *performance art*' dengan memakai musik. Mereka sudah menguasai medan berikut bermacam perangkat dan sejarahnya masing-masing. Tapi H.I.R.E. sendiri tidak akan mungkin *performance art* seperti Arahmaiani dengan pakaian 'bali'-nya. H.I.R.E. tidak tahu

more concepts and ideas in performance art. In the conventional visual art form, it is no longer possible to open up a more real and engaged realization, but performance art — like Moelyono's works for instance — wants to open up some realization which can be more real than what conventional art has to offer. The target involves concept. Is there any idea of resistance behind this, let's say?

**Arahmaiani:** No. If we are talking about targets now, it would sense a very modernistic approach. What's interesting is the development after the modern period, which seems to be targetless, as if nobody thinks of such things like, 'We are making this (a contemporary art work) and we have to achieve this certain target'.

**Ronny Agustinus:** If it's without target then all social-politically engaged performance art works would be useless.

**F.X. Harsono:** The target depends on the concept of the artist. There's an artist who might not think about a certain target or expected result. If the element of entertainment is great, so the target is obvious i.e. audience got entertained, right? But if there's a clear message contained in that work, the target is also clear, i.e. creating a new awareness or at least showing our resistance to a certain condition. Of course, the expectation is that people would read that message inside the represented idiom. The stronger the message, the stronger the artist would think of the strategy of delivering the message. Message here does not only mean as social or humanistic messages; the willingness to entertain is also a form of message, i.e. entertainment. So Jompet, Venzha and also Sigit and his gang have tried hard to make a script for their works to get their message of entertainment delivered well.

**Ade Darmawan:** I think what Ugeng meant here was not about delivering messages. They are two different things, therefore there are some cases like when if we see one work and find ourselves asking what that work actually means, since it exists outside the one who presents it. What I get from him is actually: Wouldn't it be possible that, instead of delivering external messages, the performance artist is being the medium which then becomes the message itself, as a new entity in the constellation of visual art?

**F.X. Harsono:** *Medium as a message.*

akan berbuat apa dengan pakaian bali itu sebab akan tampak cacat di situ.

Selama ini H.I.R.E. memandang, 'Kepandaian seorang *performance artist* yakni ketika dia bisa mengelabui dan memberikan efek tertentu kepada *audience*.' Tentang karya *video performance* berjudul 'What', saya sendiri mempelajari efek-efek dalam seni di teater, misalnya efek lebam seperti dalam adegan perkelahian dalam filem *Fight Club* di mana para aktornya benar-benar baku-pukul dalam pelatihan professional, yang akan dapat dipertahankan untuk beberapa *scene* ke depan. Mereka mengalami suatu efek penyiksaan sendiri, untuk sebuah peran. Tentang karya dengan 'pisau cutter' itu *gua* pelajari bagaimana efek ketika ditato, yang satu mili sekali pun tetap masuk ke kulit, sehingga jika lukanya tak terlalu dalam tidak akan berbekas. *Gua* juga pelajari bagaimana kalau pun harus dengan berdarah, dan mempelajari bagaimana merealisasikan alat menjadi sebuah hal yang lain, sehingga bisa saja suatu hal yang tampaknya sadis atau kejam dan semacamnya berubah menjadi pesan-pesan humanis. Terus terang, entahkah karya itu mau bersifat 'Indonesia' atau hanya sesuatu yang estetis, *gua* yakin untuk H.I.R.E. sendiri, kunci *performance art* adalah keinginan untuk menunjukkan suatu eksplorasi yang baru meski pun sederhana sekali.

**F.X. Harsono:** Menurut saya setiap objek yang dipakai dalam suatu karya sebenarnya membawa kesejarahannya sendiri: tentu saja daun pisang pun membawa kesejarahan dan pemaknaannya sendiri yang sudah disepakati oleh masyarakat di sekelilingnya. Jika kita membawa daun pisang dan meletakkannya ke atas kepala kita, maka orang akan paham bahwa daun pisang itu untuk melindungi kita dari terik panas atau pun hujan.

Semakin seorang seniman memiliki ketajaman terhadap kesadaran memilih objek tertentu sebagai bagian dari *performance art*-nya, di situlah sebenarnya seniman itu menunjukkan kualitasnya sebagai

**Ugeng T. Moetidjo:** Like what Harsono said just now about strategies, how are such strategies applied to the objects – and not all objects – in conventional visual art, there are some objects that have different conditions with the objects in installation and performance art. So how are the strategies applied? For instance, if Iwan Wijono (in his work *Greenman*) has an objective like, 'Come on, love the environment!', how can it happen with something green and banana leaves? What made him pick such objects, like, why not using cassava leaves, for example?

**Reza 'Asung' Afisina:** Before every performance artist presents his attraction, he must have recognized his equipment beforehand, like for instance, when Jompet uses his sets of equipment on stage, it would be likely that he would share the stage with groups like Soundscape or Biosampler. The theme of the show would likely be similar, i.e. sound exploration,

which appears more like a music performance. But let's say if Jompet happens to perform along with Tisna, Harsono or Arahmaiani, it must be like, 'Oh, it must be performance art with music.' They have already known their own territory with their own tools and history. But H.I.R.E just won't do performance art like Arahmaiani and her Balinese costume, H.I.R.E won't know what to do with that costume and it will spoil our work.

All this time H.I.R.E sees that, 'the skill of a performance artist is when he can trick and give a certain effect to the audience'. About my video performance entitled 'What', I learned about the effects in the art of drama, like the effect of bruises just as in the movie *Fight Club*, where the actors really beat each other up during a series of professional training, and their bruises could still remain for upcoming takes. They experienced an effect of torture for the sake of playing their roles. About that 'cutter-knife' work, I examined the effect of getting a tattoo, where one millimeter



seniman. Memang ada seniman —barangkali karena ideologi yang diembannya— tak mengijinkannya untuk ke luar dari benda-benda yang sudah ditentukan sehingga yang muncul adalah hal-hal yang *stereotype*. Bila bicara mengenai rakyat yang tertindas, maka harus tergambaran kaki rakyat yang diinjak. Jangan keluar dari hal itu, kalau keluar dari itu, berarti eksplorasi estetis ini hasilnya nanti akan menjadi elitis. Kekhawatiran-kekhawatiran itu bahkan menjadikan seniman ini tak berani ke luar dari wilayah tersebut. Inilah kemudian yang menyebabkan ketajaman atas setiap objek di situ tidak lagi dipergunakan dengan baik.

**Ugeng T. Moetidjo:** Sejak tadi kita sudah bicarakan mengenai perlawanan, keterlibatan, sosial-politik, estetis dan anti-estetis, bagaimana karya-karya *performance art* bisa dilakukan tanpa konteks itu? Sebab ada kekuasaan institutif yang tak bisa kita elak begitu saja mengenai simbol, metafor dan bentuk-bentuk, yang di dalam hampir seluruh sejarah kesenian berlaku sama, sementara *performance art* ingin membongkar hal-hal itu?

**Ronny Agustinus:** Pembicaraan ini telah mengandaikan bahwa seni lukis sudah sangat dekadenn, meski sebenarnya tidak begitu. Ternyata tetap ada seni lukis yang baik dan seni lukis yang buruk, selain juga tetap ada *performance art* yang buruk dan *performance art* yang baik.

**Farah Wardani:** Tadi Ade Darmawan mempertanyakan apakah *performance art* bisa memberi pendobrakan baru, sekaligus hubungannya dengan sudah diinstitusionalisasikannya bidang ini, saya pandang tak ada masalah dengan hal tersebut, malahan itu adalah bukti bahwa tubuh sebagai media sudah *di-acknowledge* sebagai satu materi dalam karya seni seperti tadi Afrizal telah mengatakan bahwa kita sekarang telah teralienasi dari tubuh kita sendiri. Barangkali kini, generasi yang sekarang ini mencoba kembali soal ketubuhan itu.

**Reza 'Asung' Afisina:** Ada seorang pelaku *performance art* yang mengamen di kereta-kereta listrik, Engkus namanya, yang pada waktu itu sempat menjadi *trend*. Dia tidak bicara apa-apa, hanya diam saja, begitu, cuma memang berpakaian yang menarik perhatian; tiba-tiba saja dia langsung

stroke of the needle will still penetrate into the skin, so if the wound is not too deep it won't leave a scar. I also learned how in case I have to bleed myself, and how to actualize tools to be something other, so that it might be possible to make something that appears sadistic or violent becomes something that has humanistic content. To be frank, no matter if one work tries to present something 'Indonesian' or just plainly esthetical, I'm sure that for H.I.R.E itself, the key of performance art is the desire to show a new exploration, no matter how simple it may be.

**F.X. Harsono:** For me, every object that is used in one's work actually brings its own history: obviously even a banana leaf also brings its own history and constructions of meaning that have been approved by its society. If we carry a banana leaf and put it on top of our heads, then people will understand that we use the banana leaf to cover ourselves from the sun or the rain.

When an artist has greater sensitivity upon the awareness in choosing certain objects as a part of his performance art, there is where he shows his quality as an artist. There are some artists – probably for ideological reasons – who cannot get out from the objects that have been set up for him, therefore the outcome turns out to be stereotypical. When talking about repressed people, it would be described with images of people got feet stepped on them. If they get out of this kind of pattern, then it is worried that the esthetical explorations would be too 'elitist'. These kind of worries that make some artists reluctant to get out of that area. This brings up a lack of sensitivity to deal with objects.

**Ugeng T. Moetidjo:** So far we've been talking about resistance, involvement, social politics, esthetics and anti-esthetics, so might there any possibility to do *performance art* works without such contexts? Because there is an intuitive power that we can't simply avoid, concerning symbols, metaphors and forms, which applies the same in most of all histories of art – which is what actually *performance art* tries to deconstruct.

**Ronny Agustinus:** This conversation shows an indication that painting has been regarded to be so decadent, even though actually it's not like that. There are still good and bad paintings, as well as there are good and bad *performance art* works.

**Farah Wardani:** Ade Darmawan was questioning

menjilati lantai kereta dari ujung ke ujung! Dan Engkus itu biasa makan cicak, kecoa, dan entah makan apalagi sambil teriak, misalnya "Ini Harmoko!", dimakanlah cicak itu, "Ini Indonesia!" dia membawa-bawa tikus yang lantas digigitnya. Sakitlah dia, keracunan, karena dia tentu tidak mempelajari itu terlebih dahulu ketika mau *performance*. Dia mendapat banyak uang dari situ. Dan banyak juga yang lain lalu mengikutinya, bahkan secara gila-gilaan. Lantas ada juga seorang bapak berpenampilan sangat kuno, tiba-tiba dia memakai *synthesizer* dengan *mic* dan alat serta atribut lainnya sebagai *trick* untuk menciptakan efek padahal dia cuma menyanyi dan memainkannya 'genjreng-genjreng' saja! Dan mendapatkan banyak uang juga. Mereka memang mencari uang dari situ.

Kami salut dengan *performance artist* yang macam itu karena memberikan suatu imej bahwa "Saya adalah seorang *performance artist*! Apa pun jadinya, konsep saya seperti ini, kalian mau menanggapinya sebagai apa, terserah! Kalau mau lebih tahu, tanya langsung ke saya!"

**Amanda Katherine Rath:** Ini bukanlah pertanyaan, melainkan beberapa *point* yang sudah muncul berkaitan tentang *audience*: bagaimanakah halnya ketika turun ke jalan dan bagaimanakah bila terjadi di ruang publik serta bagaimanakah halnya andai karya itu lebih jujur daripada bila dengan panggung, lalu bagaimanakah perbedaan antara keduanya? Yani sudah menyatakan sesuatu yang menarik, yaitu bahwa *performance art* bukanlah sesuatu yang *real*, ia selalu diciptakan. Saya punya pertanyaan bagi Iwan: karena biasanya kamu melakukan *performance art* di jalan, maka bagaimana pun *audience* tidak secara sukarela masuk ke wilayah kamu walau banyak dari mereka [seniman] mengatakan ingin masuk dan tetap berada di lingkungan masyarakat, akan tetapi bagaimanakah lalu ruang publik itu? Ruang publik punya peraturan dan kesejarahan sendiri seperti tadi Harsono sudah mengatakannya dalam hal mengenai benda-benda, tetapi ruang itu bisa dianggap sebagai benda juga, sesuatu yang konkret; bilamana dengan *performance art* yang berada di jalan, artinya di dalam masyarakat karena masyarakat di situ terpaksa menjadi *audience*. Bagaimanakah kedua hal perbedaan ini, antara publik yang memang siap untuk menonton sesuatu seperti pertunjukannya Geber Modus Operandi dengan mereka yang berada di ruang publik dan terpaksa menjadi *audience*? Mereka mungkin bisa melarikan diri, namun bagaimanakah ruang publik itu telah dipakai?

about whether performance art can give a breakthrough or not, related to the institutionalization of this genre, which for me is not a big deal, moreover it's an evidence that the body, as a medium, has been acknowledged as an art material, like what Afrizal said about us being alienated from our own body. Probably now, the present generation is trying to re-enter the matter of the body.

**Reza 'Asung' Afisina:** There was once a 'performance art' practitioner who was busking in trains, his name was Engkus, who then brought up some kinda 'trend' at that time. He dressed up weirdly, didn't speak anything, just being silent; and then all of a sudden he went down licking the train floor from one edge to the other! Another bit of his attraction was eating lizards, cockroaches etc while shouting words, like, for example, "This is Harmoko!" – and then he ate a lizard, "This is Indonesia!" – and he bit some rats. He got sick, predictably, of food poisoning, since surely he didn't examine his 'equipment' before he did his performance. Yet he got lots of money from that job. And later on there were some guys tried to follow his act, and even crazier. Like there was this old guy who dressed up in a very outdated outfit, yet to our surprise brought up a synthesizer and a microphone and other attributes, like he really wanted to throw a spectacular gig or something, where actually he turned out to just plainly sing while strumming a few chords like any other busker! And he also got lots of money. It was how they made their living.

Moelyono, Bermain (Playing)



**Iwan Wijono:** Ruang masyarakat atau ruang publik adalah ruang milik semua orang karena mereka semua boleh menghidupi tempat itu dan bisa melakukan apa saja asal tidak saling mengganggu. Kalau ada seseorang, atau misalkan saya, ingin melakukan *performance art*, tentu saja soalnya apakah yang akan saya lakukan?

**Amanda Katherine Rath:** Berarti kamu melawan atau melanggar peraturan-peraturan yang sudah ada di sana oleh karena *audience* atau publik di situ telah terpaksa berada di sana untuk mencari sesuatu? Itu adalah soal lain.

**Iwan Wijono:** Maka itu harus dilihat masyarakat yang mana dulu serta apakah idenya. Dalam sejarahnya, *performance art*, selain memang melakukan intervensi, juga terdapat unsur provokasi dan unsur eksperimental. *Performance art* memang mengandung resiko karena menolak *establishment* dan tak ingin berada di tempat-tempat yang sudah biasa bagi publik untuk menonton suatu pertunjukan. Jadi *performance art* bisa di mana saja. Andaikata di tempat umum di mana orang tak berkeinginan menonton *performance art* —artinya mereka tidak siap— kita harus melihat seperti apakah masyarakatnya demi ide kita menjadi kontekstual, itulah kuncinya. Di dalam masyarakat pun terdapat beragam tingkatan apresiasinya.

**Amanda Katherine Rath:** Bukan, maksud saya bukan itu masalahnya, melainkan saya mau mempersoalkan bagaimanakah ruang publik atau *audience* itu tercipta atau sudah diciptakan. Karena di sini ada banyak seniman yang berkata mereka ingin melakukan pendekatan pada masyarakat, akan tetapi bagaimana lalu bila prinsip-prinsip masyarakat di ruang publik itu dilanggar? Bagaimana pesan itu nanti akan tersampaikan? Bagaimanakah kaitan antara hal-hal itu dalam masyarakat dengan prinsip-prinsipnya yang telah dilanggar tersebut di ruang publik? Baiklah, apakah kamu sungguh-sungguh hanya sekadar menangkap hal itu semata ataukah kamu benar-benar terlibat dengan ruang itu?

**Iwan Wijono:** Di Yogyakarta, sudah sejak tahun 70-80-an dulu Jalan Malioboro dipakai untuk ratusan

**Amanda Katherine Rath:** This is not a question, but some points that have been more or less discussed, concerning the audience. How is it like when it's done on the streets and when in public spaces, and would the work be more sincere that way than when it's done on the stage, and what is the difference between those two? Yani already said something interesting, i.e. that performance art is not something real, it is always created, made-up. I have a question for you, Iwan: since you usually do your performance on the streets, then you will often have this situation where the audience is not voluntarily willing to enter your area, even though there are lots of artists who said that they want to enter and stay inside the public environment, but how about the public space itself? The public space has its own order and history like what Harsono have said about objects, yet that space can also be regarded as an object, something concrete; in the case of performances that are done on the streets, that means they're done within the society, since there's a society living there who is forced to be an audience. How do you define the differences between the public who's already prepared to view a spectacle, like the case of Geber Modus Operandi, and they who happen to be in a public space and are forced to be the an audience? Perhaps they can just go away from it, but how do you experience exactly in using their public space?

**Iwan Wijono:** The space of the society or the public space is the space of everyone since everyone can liven up the place and can do anything as long as no one's bothering each other. If one, or let's say I, want to do performance art, what's more to be the problem is what kind of thing that I will do.

**Amanda Katherine Rath:** That means you defy or break the rules that are pre-existing in the public space for the audience or the public who happen to be around are forced to be there and make something out of it. That's another thing.

**Iwan Wijono:** Then you have to see which kind of society that'll fit into the context, and also what kind of idea that we've got to offer. According its own history, besides making interventions, performance art also has some elements of provocation and experiment. Performance art is risky because it resists establishment and refuses to be in common public showcase spaces. So performance art can be anywhere. If it should be done in a public space where the people are not willing to see a performance art work –

*performance art*. Apalagi pernah terdapat gedung Seni Sono [ruang pameran seni rupa di mulut jalan Malioboro, berdamping istana kepresidenan; ditiadakan fungsinya tahun sekitar 1994] di mana banyak seniman bermain musik, membaca puisi atau membuat eksperimen-eksperimen seni di sana. Biasanya, yang merasa punya kepentingan hanya pihak kepolisian, sedangkan publik luas, terserah entah mereka mau menonton atau meninggalkannya saja begitu.

**Amanda Katherine Rath:** Apakah kamu dapat membandingkan *performance art*-mu di ruang publik di sini dengan yang dibuat untuk di luar negeri seperti di Mexico, sebab biasanya di sana untuk *performance art*, kamu tidaklah akan melanggar sesuatu karena di sana telanjang misalnya, adalah hal yang sudah biasa. Bisakah kamu membandingkan bagaimanakah caramu telah memanfaatkan ruang publik di sini dengan ruang publik di sana? Bagaimakah kamu dapat melakukan konstekstualisasi ruang publik andaikan kamu tak memahami budaya pada ruang publik tersebut?

**Aramaiani:** Jawaban untuk hal ini memang tak gampang; banyak hal di sana yang harus dipelajari oleh si seniman, terutama kalau itu menyangkut tempat asing. Pernah ketika untuk beberapa lama saya menetap di Thailand, saya membuat *performance art* di ruang publik. Saya ingin melakukan *performance art* [*Offerings From A-Z*] di sebuah kuil Budha. Lewat prosedur yang panjang, dan berdiskusi dengan Kepala Biksu guna menjelaskan hal itu, akhirnya saya memperoleh izin melakukan *performance art* di kuil tersebut. Di dalam lorong menuju ke patung Budha di dalam, pada bagian luar ruang saya menaruh foto-foto dan senjata-senjata plastik, yang kesemuanya hanya boleh berada luar, tidak boleh sampai masuk ke dalam lorong meski saya menginginkannya hingga ke tempat patung Budha berada yang dianggap suci sehingga tak boleh ditaruh benda-benda yang profan. Ia memiliki nilai simbolik tertentu yang saya tak boleh melanggarnya.

**Dadang Christanto:** Saya ingat, tahun '98, Jemek (Supardi, seorang pantomimer dari Yogyakarta) membuat performing yang cukup konfrontatif dengan tabu. Ceritanya, dia meninggal, lalu akan dikuburkan dan diringi seperti layaknya orang meninggal. Dia pun dimasukkan ke dalam peti mati yang dibelinya sendiri, lalu diusung disertai dengan potret dirinya

meaning that they are not ready for it – we have to pick the right type of society to make our ideas contextual, that's the key. There are different levels of appreciation within the society.

**Amanda Katherine Rath:** No, that's not what I mean, I just want to take an issue of how the public space or the audience is created. Because here there are many artists who say that they want to make an approach to the society, but how do they make it happen when the principles of the society in the public space is violated? How will the message then be delivered? How do you relate the things within the society and its rules that have been broken in the public space? OK, let me put it this way, are you really just merely being there or totally engaged with the space?

**Iwan Wijono:** In Yogyakarta, Malioboro Street have been used for doing hundreds of performance art works since the 70s and the 80s. Particularly when we once had the Seni Sono building (art exhibition space on the edge of Malioboro street, next to the presidential palace; closed down in 1994) where lots of artists did stuff like playing music, reciting poems or make art experiments there. Usually, the one who often got nosy about it would only be the police department, while the public was more easygoing, it was up to them whether they wanted to stay and watch or just leave it.

**Amanda Katherine Rath:** Can you compare your experiences in doing your performances in the public spaces here and abroad like in Mexico, for instance, there you wouldn't interfere some rules, like, showing nudity, let's say, is not considered unusual. Can you compare your ways of using the public spaces here and there? How do you contextualize a public space if you don't really understand the culture within it?

**Aramaiani:** It's not easy to answer that question; there are lots of things there that should be learned by the artist, especially if it concerns a foreign place. Once when I stayed in Thailand for quite some time, I did a performance in a public space. I wanted to perform (*Offerings from A-Z*) in a Buddhist temple. Through a series of long procedures and discussions with the head monk, eventually I got the permission to do it. I put on pictures and plastic weapons along the alley which directed to the Buddha altar in the inside. All those

segala, masuk ke kampung-kampung hingga tiba di pekuburan. Di makam pun dibacakan Surah Yassin layaknya orang yang meninggal. Bagi masyarakat Jawa umumnya, hal ini sudah amat keterlaluan. Semua orang bertanya siapakah yang meninggal? Biasanya di kampung bila ada orang meninggal, hal tersebut pasti akan diketahui. Tetapi ini tiba-tiba saja ada seorang yang meninggal di kampung dan membuat banyak orang bertanya-tanya, 'siapakah ini?' Setelah peti mati dan kafan *pocongannya* di buka, ternyata adalah Jemek, dan dia masih hidup. Tetapi karena Jemek ini adalah figur yang bagus, hal-hal yang serius begini menjadi cair, menjadi lucu, sehingga masyarakat di situ pun memahami, 'O, ternyata Jemek', ya, memang sudah begitu. Saya pikir ide Jemek dan dirinya ini banyak orang yang bisa menerima, tetapi kalau kita mungkin mereka tak bisa terima hal itu karena Jemek ini sudah dipahami sebagai sesuatu yang pantomimus dan melulu sehingga ketegangan antara ruang publik — tabu ini tidak terjadi apa-apa.

**Iwan Wijono:** Masalahnya hanya dengan aparat, bukan dengan publik.

**Amanda Katherine Rath:** Saya terutama sangat menginginkan penjelasan dari kamu [Iwan Wijono]. Ya, saya bersikap sinis mengenai ide keseluruhan bahwa kamu turun ke masyarakat atau berada bersama dengan masyarakat. Bagaimana pun kamu telah mengolah karya-karya *performance art* yang kamu lakukan, kamu sudah memaksa masyarakat untuk menanggapinya bersama dengan para penonton pertunjukkan itu. Ini adalah persoalan masyarakat juga di mana ruang itu sudah berubah, sebab meskipun ruang publik kiranya telah diteliti secara mutlak, ternyata masyarakat — tak pandang siapa [perupa *performance*] pun yang berada di situ — mengalami kebingungan tanpa panduan. Ini soal peraturan, bahwa kamu telah menggunakan ruang publik itu — yang secara khusus bisa disebut di sini merusak

things must've been only on the outside, it wasn't allowed to be put on the inside near the Buddha statue, though I actually wanted it that way, since it was considered sacred and could not have profane things around it. It had a certain symbolic value that I must've not interfere.

**Dadang Christanto:** I remember in 1998, Jemek (Supardi, a mime artist from Yogyakarta) did a performance which confronted pretty much with taboos. The scenario was, he died and then got buried with funeral processions like a real dead person. He was put inside a coffin — which was bought by himself, and then got carried complete with his self-portrait on it, paraded through villages on the way to the

cemetery. And Surah Yassin (Muslim prayer for the dead) was recited for him in the funeral. For the Javanese society in general, this could be heavily intolerable. Everybody wondered who the dead person was. Usually in a village, if somebody dies, the news will spread instantly and everyone will know. But here there was suddenly a person who died and

made people perplexed, "Who is this?" After that the coffin was opened and the 'corpse' was unwrapped, who turned out to be Jemek, alive and kicking. However, Jemek is a charming figure, he can make sensitive things like this to be funny and light, so the people could take it as a joke. "Oooh, so it's Jemek tricking us again," they took it as it was. I think that in case of Jemek, people would be able to accept such thing, but that wouldn't be the same if it was us who did it. Jemek is already understood as a mime artist who likes to amuse people, so there was no tension happened when he played with taboos in the public space.

**Iwan Wijono:** The problem would be only with the officers, not with the public.

**Amanda Katherine Rath:** I particularly really want to hear an explanation from you (Iwan Wijono). Yes, I'm a bit cynical with your general idea of you coming down to the society or being together with the society.



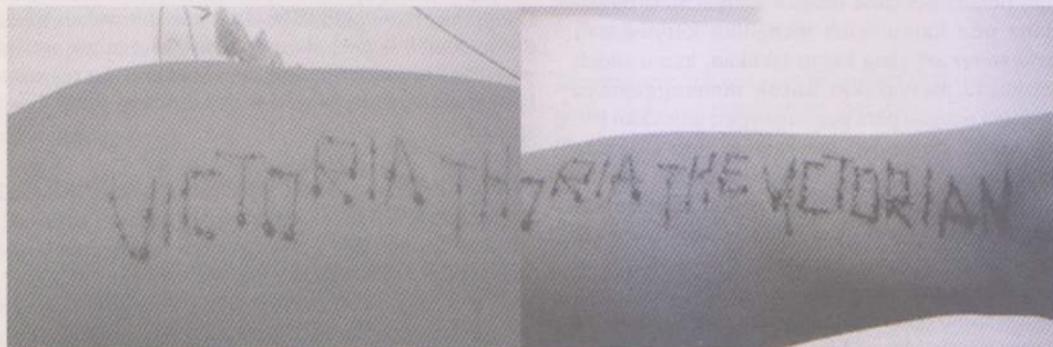
di dalam ruang publik, bukankah begitu? Maka apakah jadinya sewaktu kamu menghijaukan tubuhmu dan dengan melepas pakaian dalam lalu berhenti di sana [ruang publik itu]? Itu bukanlah hal yang umum yang terjadi di ruang publik. Jadi dia [Iwan Wijono] hanya mengintervensi ruang publik, dan saya tak berpikir bahwa kamu telah membawakan sesuatu kepada masyarakat; hanya saya berpikir bahwa kita mestinya sungguh-sungguh mempertanyakan 'apakah yang terjadi' ketika kamu mengatakan untuk turun ke jalan menemui masyarakat. Kamu telah mengubah fungsi ruang publik pada persoalan itu dan apakah masalah kamu itu akan berlalu begitu saja, **that you freak in people**, bagaimanakah hal itu dapat kamu terima? Mungkin itu sekadar hal yang lucu atau boleh sambil lalu saja. Pertanyaan saya adalah, di manakah keterlibatan yang dapat bertahan lama untuk ini di dalam masyarakat, di dalam ruang publik? Itu saja.

**Arahmaiani:** Amanda, ada satu hal yang harus juga kamu pahami bahwa ruang publik di sini—khususnya selama masa Orde Baru—sudah hampir tidak ada, dalam arti sudah dikuasai sepenuhnya oleh penguasa. Tetapi pada masa-masa itu kenapakah seniman—saya sendiri misalnya—harus turun ke tengah-tengah ruang publik, tidak dengan alasan pemikiran untuk mendekati maupun menjadi terlibat dengan masyarakat. Pemikirannya hanyalah merebut kembali ruang publik yang sudah dikuasai oleh penguasa. Hal ini akan memperjelas duduk perkara. Jika tadi kamu mencoba membedakannya dengan di negara Barat yang sudah lebih jelas memisahkan mana ruang publik dan mana ruang pribadi, dan tidak punya kasus seperti yang terjadi di masa Orde Baru...

Somewhat you have done your performance works, you have forced the society to make responses along with the more specific audience. This is a social issue as well, where the space has been changed, since even if the public space has been analyzed thoroughly beforehand, it will still bring some kind of a shock within the society—with no exceptions of who's being there. This is about rules, that you use the public space—or in other words, it can be said here as making a mess in the public space, right? So what did happen when you painted your body green and stripped and then showed yourself there (the public space)? That's not a common thing happened in public spaces. So you only interfered the public space, and I don't regard that you actually brought something to the society; I just think that we should really requestion 'what actually is happening' when we decide to get down on the streets and encounter with the people. You have changed the function of the public space and would you get the problem over with just like that, that you're freaking people out, how do you accept such thing? Perhaps it's just merely something amusing and trivial. My question is, how can a long-lasting engagement be made within the society, within the public space? That's all.

**Arahmaiani:** Amanda, there's one thing that you ought to understand that public spaces here—especially during the New Order era—have hardly been existing, meaning that it's mostly been controlled by the authority. But during those times, the reason why artists—like me for instance—had to get down on public surroundings, was not because of the idea to approach or be engaged

H.I.R.E, Victoria the Victorian's Cut



**Amanda Katherine Rath:** Mengherankan sekali adanya perbedaan akan ruang-ruang publik itu. Saya hanya ingin melakukan perbandingan antara ruang-ruang publik mana pun, sebab konsep ruang publik entah apa itu yang betul-betul hendak kamu realisasikan akan terlaksana dengan baik haruslah dipertanyakan, dan saya mempertanyakan apakah fungsi di situ adalah semata-mata **afeksi** dari hal tersebut yang memasuki ruang publik dan kamu memanfaatkannya, lalu kamu tinggalkan lagi ataukah kamu tetap berada di situ dengan menganggap bahwa dirimu sendirilah kepala pelaksana proyek ruang publik itu karena kamu pun bagian dari warganya. Bagi saya pribadi, ketika saya mencampur-baurkan hal-hal tersebut saya merasa dipersoalkan karena pikir saya mudah saja untuk bicara mengenai ruang publik tanpa mempertanyakan '*what the hell*' arti dari afeksi itu, juga apakah gagasan yang berada di balik keterlibatan kamu itu benar-benar berubah oleh proses yang menantang prinsip-prinsip sekalipun mereka berkata 'Saya punya prinsip di ruang publik'. Di Indonesia terutama —saya tidak akan mempertanyakan soal ruang publik di Jerman karena setiap orang pasti akan berbeda-beda. Publik di Jerman akan '*cut up*' dengan ruang publik, semua orang pasti sudah paham soal itu.

**Iwan Wijono:** Komunikasi, saya pikir. Apabila kita bisa melakukan komunikasi dengan publik, saya pikir takkan menjadi masalah sehingga kita tidak melawan prinsip-prinsip mereka yang sangat mendasar walaupun [karya *performance art*] ini tentu dapat bersifat lebih provokatif dan intervensif, dalam batas-batas tertentu. Kuncinya adalah komunikasi, dan saya pikir kesenian, dengan media apapun, bila memang mempunyai fungsi yang semakin banyak: komunikasi, hiburan, pencerahan atau sejenis utopia-utopia itu maka akan makin bagus seninya. Saya pikir hal itu tak menjadi masalah walau pun intervensi dan provokasi di situ merupakan prosesnya.

**Arahmaiani:** Masalah yang dimaksud oleh Amanda ini adalah bagaimana ketika si seniman membawa suatu ideologi di dalam aksi *performance art*-nya, tidakkah hal itu berarti pemaksaan ideologi terhadap publik?

with the society. The idea was to take back the public spaces from the authority. This will explain it for you if you try to contrast it with the West which is more distinctive in separating private and public spaces, and has less cases of subversion, like what happened in the New Order...

**Amanda Katherine Rath:** It is very puzzling that there are differences between those public spaces. I just want to make a comparison of public spaces in any kind of place, because you should examine how good you can manifest the concept of public space or whatsoever that you really want to actualize, and I also bring up into question whether the function there is just plainly an affect of the things that enter the public space and you make use of it, or you just simply stay there regarding yourself as a project officer of the public space since you are also one of its inhabitants. For me personally, if I mix those things up, I'll feel troubled because I think that it's easy to talk about public space without questioning what the hell that affect means, also whether the idea behind your engagement really changes by the conflicting process of defying the principles, even if they say, "I have principles in the public space". It's in Indonesia in particular — I won't question the issue of public space in Germany, let's say, because it'll be a different case. The German public will be cut up with public space issue, everyone must've already known about that.

**Iwan Wijono:** Communication, I think. If we can communicate with the public, I think it won't be a problem, so that we don't defy their very fundamental principles, even if the work turns out to be provocative and confronting on certain levels. The key is communication and I think that the more an art - in any kind of media - functions in many ways: communication, entertainment, enlightenment or any kind of utopian stuff, then the better the art is. I think that provocation and confrontation within it won't be a problem for they are parts of the process.

**Arahmaiani:** The issue that Amanda just brought up is about the way an artist carries a certain ideology in his performance art, doesn't it mean as an ideological indoctrination to the public?

**F.X. Harsono:** No, it's not actually that. I think that morality is obviously what have been used to define the set of values in Indonesia nowadays. Yes, morality.

**F.X. Harsono:** Bukan, sebetulnya bukan begitu. Batasan publik yang menciptakan ruang di Indonesia masa-masa sekarang ini saya pikir jelas, yakni moral. Moral. Selama batasan moral ini tidak terganggu, mereka [publik] akan toleran saja terhadap semua itu, tetapi ketika batasan moral ini dilanggar, mereka akan mempertanyakannya. Ada batasan-batasan moral di samping batasan yang sifatnya religi. Suatu hari di bulan puasa saya pergi ke daerah Jawa Timur di Tulung Agung, pergi bersama dengan Moelyono [perupa 'penyadaran'] naik kendaraan umum. Dalam kendaraan —di ruang publik— si sopir berhenti dan membeli rokok. Seorang di dalam mobil menegur, "Ini puasa-puasa *kok* merokok!", kira-kira seperti itulah. Artinya dia merasa ruang publiknya terganggu karena baginya batasan ruang publik, selain moral adalah religi. Tetapi hal ini pun ditolak oleh yang lain dengan mengatakan, "Yang mau puasa, berpuasalah; yang tak mau berpuasa juga tidak apa-apa". Jelas bahwa ruang publik mempunyai batasan moral.

Sesungguhnya memang ruang publik ini bukan hanya berdasar moral yang diciptakan oleh budaya atau lingkungan sosial tertentu, namun juga sekarang ini mulai ada batasan-batasan yang sifatnya religius meski masih menjadi kontroversi. Dengan hal-hal tersebut, bagaimakah kini halnya bila kita mencoba untuk masuk ke sana?

**Ronny Agustinus:** Tapi persoalannya, ketika ruang publik dikuasai oleh pemerintah —meskipun mendapat banyak represi— saya kira para perupa *perfomance art* di sini lebih mudah diterima masyarakat karena masyarakat merasa disuarakan. Tetapi ketika masyarakat ini lalu berkembang menjadi, katakanlah fundamentalis, kalian akan ditolak, dan persoalannya akan menjadi berbeda lagi.

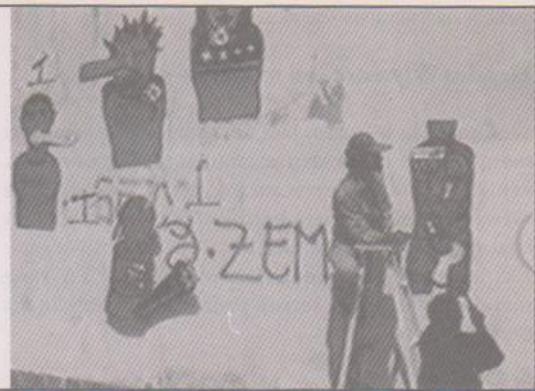
**F.X. Harsono:** Benar memang, ada kekuasaan institusional yang menjaga ruang publik, sementara masyarakat sendiri sebetulnya lebih demokratis. Pada waktu Adelaide Biennale Festival tahun '92, ada kelompok —seorang dari mereka adalah perempuan— pemain teater dari Prancis membuat pertunjukan teater di ruang publik, bertelanjang dan hanya mengenakan *G-strings*. Mereka meluluri badannya dengan tepung warna-warni, *orange*, kuning, merah, dan biru; siapakah lalu yang bereaksi? Polisi. Mereka ditangkap. Esoknya yang terjadi adalah seluruh pers di Adelaide marah dan mencela polisi karena dianggap

As long as the moral values are not violated, they (the public) will just be tolerable, but if so, they will be provoked to take an issue of it. There are moral standards as well as religious standards. One day, in the Ramadan fasting month, I went with Moelyono (visual artist, best known for his 'realization art' trademark) to Tulung Agung, East Java, by public transport. In the bus —that means inside a public space—the driver pulled over for a while to buy cigarettes. One passenger told him off, "Why are you smoking? Aren't you fasting?", like that. That means he felt that his public space had been interfered, because he had some religious values in defining the standards of public space. But he was also argued by another passenger who said, "If anyone wants to do fasting, go ahead; if anyone doesn't, it also doesn't matter". So it is also obvious that the public space has its morality-based standards.

However, like I told you, it's not only based on morality that's created by culture or social environment, but also nowadays there are some religious standards that are getting more intense, though some might still be controversial. With all those things, now how might it happen if we try to enter there?

**Ronny Agustinus:** But the problem is, when the public space is controlled by the authority, somehow in spite of the repression, it's easier here for the performance artists to be accepted by the people, who might feel like their voice is being represented. But if the people are developed to be, let's say, fundamentalists, you guys will be resisted, and it'll become another problem.

**F.X. Harsono:** It is true, there is an institutional power which is guarding the public space, while the society itself is actually more democratic. In the Adelaide Biennial 1992, there was a theater group —one of the members was female— from France who did a play in the public space, almost totally naked with only wearing *G-strings*. They smeared their body with colored powder, orange, yellow, red and blue; then who reacted? Cops. They got arrested. What happened the next day was all the press in Adelaide got angry and scorned the police department for regarded as not understanding art; nevertheless, the officers in this case was also doing the right thing because they followed the law that prohibited nudity in public.



Apotik Komik, Sakit Berlanjut (Ongoing Illness)

tidak mengerti mengenai aksi seni; akan tetapi pihak polisi pun benar dalam hal ini karena berpegang pada hukum yang tidak memperbolehkan orang mempertontonkan tubuh telanjangnya di depan umum.

**Dadang Christanto:** Beberapa praktik *performance* oleh PETA dengan *street performing*nya sekitar tahun-tahun '80-an, memang konfrontatif. Misalnya seorang anggota PETA —skenarionya memang begitu— tiba-tiba pada satu malam tidur di rumah seorang kaya. Orang kaya itu dengan mobil masuk ke dalam rumah dan terkejut melihat ada seorang gelandangan di situ. Diminta untuk pergi ia tidak mau, tetap saja di situ hingga akhirnya dipanggilkan polisi. Di sinilah publik mulai mempersebutkan alasannya kenapa ia tidur di sana, dan jawabnya adalah, "Dia bisa naik mobil, kenapa saya tak bisa tidur di sini?!" Seorang anggota PETA yang lain —juga dengan skenario yang sudah diciptakan— beraksi dengan makan di sebuah restoran yang amat sangat mewah. Dia memesan makanan sama seperti yang dimakan oleh tamu di situ. Ketika mulai harus membayar, dia tidak bisa membayarnya. Hal ini memang disengaja, "Kenapa orang itu bisa makan sedangkan saya tidak?!"—"O, karena kamu miskin!"—"Kenapa saya miskin?"—"Karena jam kerja kamu tidak tinggi"—"Oh, saya kerja keras!"—hal-hal itu kemudian menjadi ramai dan dia siap terkena hukuman. Tetapi performance dia lalu menjadi opini, hingga dari situ terjadilah analisis

**Dadang Christanto:** Some performance practices by PETA, with their street performing in the 80s, were indeed confrontational. As an illustration, one PETA member slept in a rich man's house without notice. That was the scenario. So when the rich man went home with his car and entered his house, he was startled when he found a stranger looking like a tramp sleeping there. And this stranger refused when asked to leave his house, until finally he was seized by the police. Here the public was triggered to wonder what his reason was of doing that, and the answer was like, "He can ride a car, so why can't I sleep here?" Another PETA member — also with a prepared scenario — did his action by dining in a very luxurious restaurant. He ordered the same food as the one ordered by the other guests. When it was time to pay the bills, he can't pay it. This was on purpose, "Why can those rich people eat and I can't?!" — "Oh, that's because you are poor!" — "So why am I poor?" — "Because you don't work hard enough" — "But I do work hard like a slave!" — it became very riotous then and he was ready to face penalty. But his act made it to arouse public opinion, and followed by some political and social analysis.

**Hendro Wiyanto:** So it opened up public discourse?

**Dadang Christanto:** It can be said that his performance art was able to raise opinions and made the public contemplated, why such thing could happen. The news about him made people did some critical thinking to analyze the social-economical condition of the country. Those experiments that

politik dan analisis sosial.

**Hendro Wiyanto:** Jadi membuka wacana publik?

**Dadang Christanto:** Jadi seni rupa pertunjukannya membentuk opini dan membuat *public* berpikir, kenapa terjadi hal semacam ini. Berita mengenainya membuat orang kritis berpikir untuk melakukan analisa sosial-ekonomi yang terjadi pada suatu negara. Eksperimen-eksperimen dari ideologi PETA yang mereka perjuangkan terjadi pada masa-masa Marcos berkuasa.

**F.X. Harsono:** Mengapa jangkauan *performance art* kita di sini tak pernah mencapai ke sana?

were based on PETA's ideology – which they strove to manifest, were done during the Marcos era.

**F.X. Harsono:** Now the question is why our performance art here has never been going that far.

After the discussion ran for more than four and a half hours, the audio visual recording was stopped. The discussion continued informally off the record. The transcript ended here.

Setelah berlangsung selama lebih dari empat setengah jam, alat perekam audio visual dihentikan. Diskusi dilanjutkan secara informal tanpa alat perekam.  
Transkrip berhenti sampai disini.



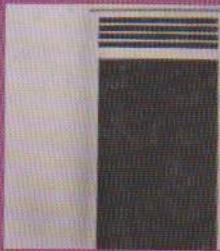
Arahmaiani, Offering from A-Z



Next Edition of Karbon / Karbon Nomor Depan:

# Change of Venues

Mapping the Alternative Spaces



**Ruang-ruang yang Bergeser**  
**Memetakan Ruang-ruang Alternatif**