

**Inter**  
Art actuel



## Art action en Indonésie Art Action in Indonesia

Iwan Wijono

Number 83, Winter 2002–2003

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45986ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Wijono, I. (2002). Art action en Indonésie. *Inter*, (83), 2–23.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2003

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

**é**rudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>





# Art action en Indonésie

Iwan WIJONO



Ce texte ne prétend pas rendre compte de l'ensemble du développement de l'art corporel et de l'art action (plus souvent appelés arts de la performance) en Indonésie. Il se concentre plutôt sur le développement de la performance qui a émergé des secteurs sociopolitique et artistique de Java et des régions environnantes, où l'art de la performance est maintenant considéré comme très important au sein même de la communauté artistique et dans le discours sur l'art contemporain indonésien. Pour cette raison, ce texte s'attarde donc à la performance dans les villes principales que sont Jakarta, Bandung et Jogjakarta.

Même si la majorité du contenu de la performance urbaine est à saveur politique, le corps est devenu le mot clef dans presque toutes les actions artistiques ayant lieu dans ces grandes villes, ce qui signifie que le corps est le médium principal pour la représentation de la réalité, du symbolique et/ou du métaphorique et même de certaines situations métaphysiques, ce qui est toutefois discutable.

Cette recherche a débuté par une série d'*interviews* avec des artistes de ces trois grandes villes dont le travail est essentiellement axé sur la performance. D'autres villes où la performance est bien implantée ont ensuite été ajoutées, comme Surakarta (Solo), Surabaya et Bali. Pour obtenir ces informations, nous avons eu recours à des entretiens téléphoniques, à des courriels et à des *interviews* en direct. On a ensuite demandé à ces artistes de la documentation sur leurs œuvres (photos, diapositives, cédéroms).

Comme je suis moi-même un performeur, j'ai trouvé très intéressant de réaliser ces *interviews* avec d'autres artistes car la performance n'est pas en soi une forme officielle, ni dans le discours local, ni dans l'arène de la critique en Indonésie. La performance est plutôt perçue comme un médium lucide, ouvert, libre de toute convention, réduisant du coup toute tentative d'en arriver à une définition uniforme.

### La tradition du « corps en action »

En tant qu'élément important des cérémonies rituelles et traditionnelles, de même que pour des affirmations personnelles ou autres, le corps n'est pas un élément nouveau pour les cultures traditionnelles de Java. C'est aussi vrai pour les diverses cultures régionales des autres régions de l'Indonésie et probablement pour chaque culture à travers le monde.

À Java, les gens qui travaillent avec le corps ne le font pas toujours consciemment, au sens de faire de l'art action. Une action peut être motivée par un événement concernant le corps tout autant que par toute activité qui n'a pas de lien direct avec cette problématique mais qui peut affecter le corps tout autant.

### [La situation sociopolitique culturelle]

#### De la tradition au postmoderne

En Indonésie, comme ailleurs en Asie, les transitions de la tradition vers le moderne et du moderne vers le postmoderne ne s'effectuent pas toutes au même rythme entre différents lieux et différentes régions. Par exemple, à Jogjakarta, où j'habite, les genres traditionnels qui perdurent et les genres postmodernes se côtoient ou se fondent. Tous les jours, vous pouvez observer des personnes traditionnelles habillées de façon traditionnelle qui utilisent des moyens de transport traditionnels comme un chariot tiré par des chevaux, une bicyclette ou une *becak* (sorte de tricycle poussé par derrière et qui peut accommoder deux personnes ou servir à transporter des marchandises sur de courtes distances). Il y a de la nourriture traditionnelle, des marchés traditionnels, de la musique qui joue encore dans des postes de radio AM. Les gens travaillent encore avec leurs mains sans l'aide de machines. D'un autre côté, vous avez aussi les gens modernes qui conduisent des autos, s'habillent dans le style occidental, mangent du *fast food*, font leurs achats dans les supermarchés, travaillent à l'aide de haute technologie, écoutent la télévision câblée et la musique moderne sur bande FM. Il y a aussi, de façon plus spécifique, les communautés de la rue fondamentalement pluralistes et les communautés *underground* qui ne participent ni de la tradition ni de la modernité. Elles créent de la musique pour leurs membres et des marchés pour des produits faits sur mesure pour les leurs (tout en se rebellant habituellement contre le courant moderne principal). Ces

petits groupes jouissent d'un puissant réseau culturel international.

Un individu traditionnel vêtu dans un style datant d'il y a des centaines d'années, voire plus de mille ans, vit confortablement dans un groupe d'individus qui a choisi une manière de vivre plus moderne ou dans un groupe issu de la contre-culture, arborant des tatouages, des *percings*, des *dreadlocks*, et même avec des punks. Des marchés, comme le célèbre marché de la rue Malioboro, coexistent avec les marchés traditionnels de Malioboro et de Beringharjo.

Si on compare les uniformes de la garde militaire de Jogjakarta et de Solo datant de la période coloniale avec ceux d'aujourd'hui (des fonctions qui sont maintenant davantage cérémoniales et touristiques), on peut observer une influence européenne, comme le casque, certaines parties de l'uniforme ou les bottes d'influence napoléonienne. Toutefois, l'armée de Java a retenu la manière javanaise de faire les choses.

La même hybridité culturelle peut-être observée dans les actions d'art corporel contemporaines présentées dans les rues, dans les manifestations politiques, dans les événements artistiques et en même temps dans les actions d'art corporel traditionnelles qui ont encore cours dans les rues, aussi bien dans les rituels traditionnels du corps que dans les cérémonies traditionnelles.

#### La tradition du corps en tant que moyen d'affirmation individuelle

À Java, la tradition d'exprimer une idée particulière ou d'affirmer quelque chose avec le corps a des racines profondes, dans le système féodal du palais de Jogjakarta, et encore plus anciennes, issues du palais de Mataram. La tradition du *Pepe* par exemple, veut que des représentants du peuple assis dans le parc du palais exposent leur corps aux rayons du soleil en guise de protestation. Cette façon de faire était utilisée pour contrer la difficulté d'accéder aux dirigeants. En ouvrant leur chemise et en restant assis pendant des heures ou des jours sous le chaud soleil tropical, les protestataires espéraient attirer l'attention du roi.

Si l'entourage du roi au palais avait connaissance de l'événement, on pouvait avoir l'assurance que le roi en serait in

formé ou, si le roi s'aventurait éventuellement hors du palais, il aurait connaissance de la protestation. Aujourd'hui, la grève de la faim constitue sans doute une forme équivalente. Éventuellement, les protestataires finissaient par être admis au palais pour exprimer leur mécontentement. Dans le système culturel féodal, c'était là la façon de faire pour demander au roi de prendre une décision ou de rendre justice.

Dans les villages éloignés des centres-villes et des palais, il y a une tradition singulière connue depuis l'époque féodale : on trouve beaucoup de cocotiers dans ces villages et, lorsque des villageois voulaient faire entendre leurs désirs ou leurs vœux, ils s'en servaient. Par exemple, supposons qu'un individu n'avait pas la permission de ses parents pour épouser la personne de son choix ou encore qu'il entendait mener sa vie professionnelle ou personnelle à sa façon. Dans une société féodale, la décision d'un individu est la décision de plusieurs ou celle d'une collectivité. À tout le moins, c'est une décision familiale. Dans ce contexte un membre de cette communauté ou de cette famille à qui on refusait une volonté allait sans doute demander à négocier en se réfugiant en haut d'un cocotier. Pour s'aider à grimper dans l'arbre, il utilisait un couteau qui servait ensuite à manger les noix de coco.

Quand, après quelques heures, la personne venait à manquer à l'appel (ou peut-être qu'elle avait au préalable informé les autres de son intention), la famille et les diverses personnalités importantes du village se rassemblaient sous l'arbre pour lui demander de descendre. Le protestataire refusait alors tant que son désir n'était pas satisfait. Cet événement pouvait durer des heures ou même des jours. Finalement, par crainte de compromettre la sécurité de l'individu ou de l'affamer, la famille ou les dirigeants du village finissaient par céder ou convaincre la personne de descendre, quitte à trahir ensuite leur promesse.

### L'existence de Dieu dans le corps et la violence corporelle

Dans diverses régions de l'Indonésie où les traditions s'appuient sur la religion, plusieurs traditions d'actions corporelles servent de rites de passage. Dans la culture balinaise, par exemple, un groupe d'hommes exposent leur torse, et lorsqu'une musique spécifique est jouée, ils dansent en se poignardant avec des *kris* (arme traditionnelle de défense et de cérémonie). Malgré cela, leur corps n'est pas blessé et ils ne saignent pas. Ces actions sont perçues comme une preuve de l'existence de Dieu, de la croyance en l'unicité avec Dieu puisque le corps du croyant n'est pas blessé. Des pratiques similaires existent à Java et à Aceh au nord de Sumatra où des pratiques islamiques incluent le rituel *Debus* où une ou des personnes accomplissent un rite de passage dans lequel elles se font entailler dans la peau, et où ils utilisent le sang pour marquer symboliquement le corps de blessures.

Il existe une coutume impliquant le corps en Indonésie qui est plutôt déstabilisante, mieux connue dans l'histoire javanaise sous le nom de *Pasung*. Dans cette pratique culturelle, un membre d'une famille qui est malade et qui n'arrive pas à guérir, un handicapé ou un malade mental sont considérés par la société comme une nuisance pour la famille. Parce que la décision d'un individu est aussi celle de plusieurs, l'identité d'un individu appartient aussi à la collectivité. Ces individus malades doivent être enfermés au fond de la maison. On leur permet de s'asseoir ou de se coucher. Toutefois, leurs pieds

sont liés par des menottes en bois. Ils mangent, défèquent, dorment et se lavent toujours au même endroit. Ils sont cachés au monde extérieur.

À Makasar, en Sulawesi du Sud, il existe une coutume où deux personnes se battent avec de longs couteaux aiguisés ou *badik* tout en étant revêtus du même sarrau (long vêtement rectangulaire où les deux parties les plus courtes sont cousues ensemble, costume traditionnel de l'homme). Une personne qui sent que sa dignité a été attaquée par quelqu'un doit le provoquer en duel. Cette estime de soi et le processus pour la sauvegarder sont appelés *siri*. Un tel duel provoque souvent la mort des deux opposants et, à tout le moins, le sang coule abondamment. Le combat se termine par la mort de l'un ou des deux opposants.

À Madura, à l'est de Java, il existe une forme similaire de combat appelée *carok* qui a aussi un lien avec l'honneur de l'individu et de la famille. Le clan insulté en premier a le droit de tuer la personne responsable de l'affront, ce qui provoque à coup sûr une série de meurtres et d'actes de revanche entre deux ou plusieurs familles. L'arme la plus souvent utilisée dans ces cas est le *celurit* dont la lame en forme de croissant est remarquablement adaptée pour égorger.

Les actions corporelles décrites ci-dessus ont encore cours mais sont plus rares qu'à l'époque féodale. D'anciens rituels sont encore pratiqués dans les palais, mais essentiellement dans un but touristique. On peut aussi voir des actions corporelles traditionnelles encore partout dans le reste de l'Indonésie.

### Le corps dans les arts traditionnels d'interprétation

Après avoir examiné une série d'actions corporelles traditionnelles centrées sur la violence, regardons maintenant un autre volet des arts d'interprétation traditionnels. Dans la tradition javanaise du *wayang kulit* par exemple (théâtre de marionnettes), la performance peut durer toute la nuit (on parle plutôt maintenant de quelques heures) et elle possède ses propres caractéristiques. La performance doit toujours débiter par un rituel demandant la permission aux esprits, incluant ceux qui habitent le *wayang* lui-même (la poupée). Une fois la performance commencée, le maître marionnettiste ou le *dalang* ne mettra fin à sa performance que lorsque son histoire sera terminée. Une fois que les *wayang* sont sortis de leur boîte, le jeu doit se poursuivre sans interruption, qu'il y ait public ou non. Ce genre de performance se rapproche de l'art de la performance en ce sens qu'elle ne dépend pas nécessairement de la présence d'un public. Toutefois, la performance et le *wayang kulit* opèrent à partir de structures et de contextes culturels différents.

La performance de rue traditionnelle ou le spectacle à Java utilise souvent le corps comme médium principal et souvent il n'y a aucun dialogue ou musique comme c'est le cas avec le *Jathilan* et le *Kuda Lumping* où les danseurs simulent qu'ils sont à cheval alors qu'ils tiennent en place une représentation simplifiée du cheval dont les pattes sont leurs propres jambes. La danse et la musique qui accompagnent ces actions ont tendance à devenir monotones. Les « chevaux » simulent alors une sorte de bataille. Dans le *Kuda Lumping* l'action est plus réelle. Après que le danseur ait accompli un certain rituel, la force et l'endurance du corps sont mises à l'épreuve. On fait alors croire que le corps des danseurs est habité par un

esprit si fort que, malgré que leur corps soit percé par des pointes, ils ne montrent aucun signe de blessure. Souvent les cavaliers mangent du verre brisé ou ce qu'on appelle du *beling*, d'où l'appellation populaire *Kuda Lumping Mangan Beling* (la danse des chevaux qui mangent du verre brisé).

Un autre spectacle dans la performance traditionnelle javanaise est le *Kethek Oglend* (le singe qui marche en sautant). Ce spectacle a aussi une connotation assez marquante. Cette performance est habituellement réalisée par des hommes qui amènent avec eux divers animaux comme des serpents, des singes et d'autres animaux du genre. L'acteur s'adonne alors à une sorte de cirque, marchant et se livrant à des actions impliquant une interaction entre les spectateurs et les animaux. Il demande par exemple aux spectateurs de donner certains objets aux animaux comme des vêtements. Les animaux répondent à certaines commandes de leur maître comme « Va au marché » en s'habillant, en se maquillant et en transportant un parapluie et une bourse. Si l'ordre est « Va à l'école », le singe porte l'uniforme scolaire et transporte des livres.

La majorité des performances et des spectacles de l'art traditionnel sont associés à la basse classe ; ces actions ont lieu dans la rue et sont considérées comme de l'art populaire. Les acteurs considèrent l'ensemble de la rue comme une scène. Ils sont conscients de donner un spectacle, toutefois l'acteur n'est pas séparé de son public par une scène : il est plutôt au milieu du public. Cette absence de scène conventionnelle se retrouve aussi dans les actions de performance.

Les gens qui pratiquent l'art de la rue font des performances pour des gens qui ne sont pas préparés à être des spectateurs ce qui signifie que l'art de la rue va vers les gens et non l'inverse. L'acteur de rue présente sa performance aux gens qui veulent bien la voir, mais elle a lieu dans un contexte de tous les jours. Alors qu'il mange, travaille ou discute, le public potentiel est soudainement attiré par une performance dans la rue. Ce genre de spectacle de rue se mêle à la vie des gens.

### **Le développement de la performance dans le contexte historique indonésien**

Quoique les actions corporelles traditionnelles soient très présentes et variées à tous les niveaux de la société traditionnelle, les principes et les éléments occidentaux de l'art de la performance exercent davantage d'influence sur l'émergence et le développement de l'art de la performance en Indonésie. Que l'art de la performance soit surtout pratiqué par des artistes issus des écoles d'art accordant une importance particulière à l'histoire de l'art occidental en est la raison principale. Dans leurs performances, les artistes ont toutefois tenté de reproduire les traditions mais, pour ce qui est des techniques de la performance, elles demeurent teintées par une façon de voir et de représenter qui est occidentale. Selon Mella JAARSMA, une artiste norvégienne qui vit à Jogjakarta, « l'art de la performance en Indonésie ne s'est pas développé en tant que mouvement artistique, mais plutôt comme un moyen artistique émergeant de la perception qu'ont les artistes de la situation politique et sociale autour d'eux ».

### **La révolte politique et artistique dans l'art**

Dans les années soixante, le débat artistique en Indonésie s'est orienté vers une conscience sociale de l'art envers les masses opprimées et des efforts pour arrêter l'infiltration de la politique dans le champ prétendu indépendant de l'art. Ce

débat a atteint son sommet par une guerre de mots et d'actions dures entre l'organisation culturelle de gauche Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) et le groupe responsable du *Manifesto Kebudayaan* (manifeste culturel, aussi appelé *Manikebu* de façon dérogatoire). Le premier groupe voulait que l'art soit non seulement dédié au peuple mais qu'il utilise aussi un langage soutenant cette idéologie. Le second croyait plutôt que l'art se devait d'être indépendant de la politique, et plutôt lié à une idéologie universaliste et autonome. Quand le règne de la terreur s'est installé à la fin des années soixante, lorsque le parti communiste a été nettoyé mentalement et physiquement de l'histoire politique de l'Indonésie, l'art comme outil politique a dû s'effacer et les artistes restèrent traumatisés. Le nouvel objectif de l'art était de définir l'identité indonésienne à travers le langage visuel. Une telle identité nationale était étroitement liée au processus du développement économique. La révolte des jeunes étudiants en art envers ces politiques strictes a permis ensuite l'introduction de nouveaux médiums d'expression. Ces révoltes, qui pour la plupart ne durèrent pas longtemps, étaient en général à la fois une révolte esthétique envers les artistes établis, les médiums modernistes et les styles formalistes favorisés par les académies du New Order (nouvel ordre) et une volonté d'introduire à nouveau la conscience sociale dans l'art. Le groupe le plus connu à voir le jour à cette époque est le Gerakan Seni Rupa Baru ou New Art Movement (GSRB). Quoique leur travail se soit inspiré des développements de l'art occidental comme la performance et les *ready-made* dadaïstes, les artistes et les critiques d'art indonésiens n'utilisaient pas de telles appellations et utilisaient plutôt le terme général « art expérimental » pour cerner toutes les formes d'expression artistique non reliées aux catégories modernistes de l'époque (peinture, sculpture, graphisme, artisanat, etc.). Le GSRB défia les notions devenues conventionnelles et politiquement correctes de la pratique de l'art en laissant tomber les pratiques esthétiques antérieures et en commençant à juxtaposer les objets d'une façon telle que leur nouvelle relation en vienne à confondre les attentes conventionnelles. Comme le questionnait Bonyong MUNNI ARDHIE, l'un des membres fondateurs du GSRB de même que de la courte exposition *Keribadian apa*, « pourquoi ne peut-on pas exposer une poupée attachée à une toile ? »

Comme c'est le cas des premiers développements de l'art de la performance en Europe (ex. : futurisme), l'art de la performance en Indonésie est interdisciplinaire, ce qui signifie que les frontières entre les diverses formes d'art sont de plus en plus floues. Toutefois, en Indonésie la performance a suscité un débat sur la discipline qui lui donnait son assise : était-ce le théâtre ou les beaux-arts ? Le débat continue toujours, mais nous sommes dans un champ d'application où la plupart des artistes n'accordent pas trop d'importance aux soi-disant débats idéologiques. Un autre activiste et membre fondateur du groupe affirme qu'en fait d'inspiration, « le GSRB était davantage inspiré par le dadaïsme, spécialement par l'œuvre de DUCHAMP ». Toutefois, ce n'est pas le contexte historique ou la théorie qui a été emprunté ou assimilé. Les artistes du GSRP et des générations suivantes se sont plutôt appropriés les éléments visuels.

Les artistes du GSRB se sont retrouvés en conflit avec les directeurs des écoles d'art (notamment l'ASRI, Akademi Seni Rupa Indonesia de Jogjakarta, et l'ITB, Institut Teknologi

Bandung) et plusieurs étudiants impliqués furent expulsés de l'université. Étant donné sa courte existence comme groupe, le GSRB n'a sans doute pas de liens directs avec le développement de l'art de la performance en Indonésie, sinon seulement par quelques activités reliées aux ouvertures d'exposition dans les années soixante-dix, comme dans l'œuvre de STYGRAHA qui a commencé à utiliser son corps comme moyen additionnel dans son travail<sup>1</sup>.

Vers la fin des années soixante-dix et au début des années quatre-vingt, un nombre grandissant d'étudiants des académies commencèrent à repousser les limites de ce qui était considéré comme la « production artistique acceptable » sur les campus. Vers la fin des années soixante-dix, à part le GSRB, d'autres groupes d'étudiants commencèrent à concrétiser leur frustration envers la vieille génération d'artistes et de professeurs. L'un de ces groupes s'appelait Gerakan Seni ? Kepribadian Apa ? (Quelle personnalité/quelle identité ?). L'argument principal de ce groupe était d'introduire à nouveau la fonction sociale dans l'art, de même que de rejeter le discours moderniste dominant des académies d'art<sup>2</sup>. *Kepribadian Apa* (1977) est le titre d'une exposition organisée à Jogjakarta, au centre d'art Seni Sono. La majorité des œuvres présentées étaient de nature expérimentale. Elles introduisaient un langage sociopolitique dans l'art multimédia qui dérangerait les autorités locales à un point tel que l'exposition fut fermée dès le second jour. À propos de l'exposition, le membre Bonyong MUNNI ARDHIE, aussi un membre du GSRB, affirme que l'exposition fut fermée parce que les œuvres « reflétaient la situation politique tendue de l'époque et critiquaient di-

rectement le gouvernement ». Malgré l'interdiction, divers artistes activistes rendirent l'endroit accessible au public en utilisant les accès à l'arrière de l'édifice. À une occasion, les lumières furent fermées et dans la noirceur les étudiants commencèrent à lancer des phrases contre le gouvernement, la police et le campus Deans. Les gens pouvaient entendre les voix en colère mais ne pouvaient identifier les responsables.

À partir de la génération des années quatre-vingt, les étudiants en art menèrent des expériences individuelles avec des médias non conventionnels. Une classe d'« art expérimental » qui avait été ajoutée au cursus au milieu des années soixante-dix avait déjà été fermée par crainte d'y voir apparaître des œuvres d'art subversives, laissant ainsi aux étudiants très peu d'espace pour expérimenter dans les classes à sanction officielle. L'« art expérimental » n'était pas accepté pour les projets de finissants. Ceci créa des problèmes à certains artistes comme MOELYONO quand il exposa son projet *Kesenian Unit Deas/KUD* (Village Unit Art Project) comme projet de finissant à l'ASRI en 1984. Son discours, qui confondait les moyens conventionnels et formels de présenter un discours, est considéré par certains comme de l'art « performance », même si ce terme était rarement utilisé à l'époque.

Bon nombre de formes que l'art de la performance a pris aujourd'hui sont issues d'œuvres expérimentales de la fin des années soixante-dix et du début des années quatre-vingt réalisées par des artistes comme Bonyong MUNNI ARDHIE, NARSEN — qui fut impliqué dans plusieurs contestations d'étudiants en art en dehors du groupe plus connu qu'est le GSRB et dans Seni Kepribadian APA ? — et Harris PURNAMA, tous



trois de l'académie des arts de Yogya ASRI. On peut déceler les mêmes stratégies dans le développement des actions corporelles expérimentales à Bandung<sup>3</sup>. Des pansements de gaze, ou des sections de tissu mince, utilisés pour envelopper le corps comme une momie, et la peinture appliquée sur le corps nu sont des formes et des stratégies qui ont été adoptées en tout ou en partie dans plusieurs actions corporelles subséquentes. Les pansements sont ici une connotation des blessures de la société et du mauvais gouvernement qui se manifeste par la douleur physique du peuple. Les artistes, une fois le corps enveloppé, agissaient habituellement dans les rues et dans les endroits publics. Ces actions avaient pour but de dénoncer à la fois le système d'éducation des académies d'art et les projets de développement national qui demandaient de plus en plus de sacrifices des gens du peuple, vivant en majorité sous le seuil de la pauvreté. La plupart des événements incluaient l'utilisation de divers éléments de la performance traditionnelle de rue comme l'utilisation de la couleur sur la peau. Chez les nouveaux groupes, il devint rapidement habituel de peindre le corps en entier avec des couleurs symboliques, à l'aide de la boue ou d'autres matières. Chaque matériau devint une allusion directe à des partis politiques, à des compréhensions culturelles ou à des événements en cours comme l'utilisation de l'huile à combustible pour protester contre la décision du gouvernement d'augmenter le prix de ce produit simple mais nécessaire pour faire la cuisine. Comme autre exemple, Dadang CHRISTANTO peint souvent son corps avec de la glaise (terre cuite) humide — un matériau bon marché considéré comme non approprié pour les « beaux-arts », et associé aux pauvres fabricants de briques qui fournissent les matériaux aux riches pour construire leurs maisons dans les villes.



3



4

C'est aussi dans les années quatre-vingt que plusieurs artistes commencèrent à expérimenter l'art du *happening*. Ces actions étaient apparemment plus spontanées que ce que nous appelons maintenant, en Indonésie, l'art de la performance. À titre d'exemple, Eddie HARA (maintenant un peintre bien connu pour son style naïf), Yuan MOR'O (artiste de la performance philippin) et le violoniste Luluk PERWANTO formèrent un orchestre impromptu alors qu'Eddie peignait des tableaux sur le campus de l'ASRI. Selon FX HARSONO, les seules informations qu'avaient les artistes à propos de la performance et du *happening* provenaient de quelques livres occidentaux sur l'œuvre de certains artistes comme Allan KAPROW ou de quelques amis qui avaient étudié dans des écoles d'art à l'étranger. Ceux qui revenaient d'Allemagne étaient très marqués par la conviction de Joseph BEUYSS voulant que n'importe qui est un artiste et par l'engagement sociopolitique de ce dernier à travers l'art. Quelques artistes comme Isa PERKASA avec Perengkel JAHE, Tisna SANYAJA et ARAHMAIANI commencèrent à sortir l'art de la performance des galeries et des campus<sup>4</sup>. Ces actions étaient accomplies sans permission officielle et par conséquent les artistes se plaçaient dans une position de confrontation entre eux, leurs professeurs et quelques fois les autorités locales ou leurs proches. En 1984, par exemple, Dipo IMAM WINOTO tenta de peindre ce qu'il appelait « La plus longue peinture » tout au long de la plage de Parangtritis, non loin de Jogjakarta. Apparemment, ses actions lui attirèrent de vives critiques non seulement de ses professeurs mais aussi de ses amis, à un point tel qu'on lui demanda de rendre compte de ses agissements lors d'un forum public tenu au centre culturel de Bentara Budaya à Jogjakarta<sup>5</sup>. Des artistes comme ARAHMAIANI furent arrêtés pour des éléments subversifs intégrés dans leurs œuvres<sup>6</sup>.

En 1985, l'ASRI (son nom changea en 1985 pour l'Institut des arts de l'Indonésie, ou ISI) offrit à nouveau des classes d'art expérimental données cette fois par les peintres instructeurs Subroto SM et Aming PRAYTINO. Cette classe expérimentale était ouverte à toute nouvelle forme de média, comme ce qu'on appelle maintenant *happening* ou « performance », mais qu'à l'époque on appelait plus souvent « expérimental ». Cette initiative suivait l'exemple de l'ITB, qui au début des années quatre-vingt avait organisé une classe appelée « Creative Experiment » dirigée par le sculpteur G. SIDHARTA.

Bien que quelques artistes aient perçu le potentiel de l'art de la performance comme moyen principal d'expression artistique, la majorité de ce que nous appelons maintenant « l'art de la performance » en Indonésie a été jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix plus souvent qu'autrement un ajout à des œuvres d'installation plus grandes<sup>7</sup>. La performance jouait



un rôle dans les cérémonies entourant l'ouverture des expositions d'art multimédia<sup>8</sup>. (Cette forme de performance mêle souvent le théâtre/performance de rue traditionnel avec de nouvelles façons de faire.)<sup>9</sup>

### La performance en tant que révolte

La performance, en tant qu'action corporelle, ne se limite pas seulement à la rubrique de l'art, bien que la majorité des acteurs soit des artistes issus des beaux-arts<sup>10</sup>. C'est que dans la performance il y a une connotation de protestation sociale qui est souvent utilisée par des artistes qui sont aussi des activistes sociaux. Récemment elle a été utilisée dans des manifestations politiques qui ont mené à la chute du régime de SUHARTO en 1998 (après plus de trente ans au pouvoir). Les performances étaient réalisées par des artistes liés aux organisations non-gouvernementales (ONG), par certains de leurs membres ou encore par des groupes communautaires. Dans ce contexte, la performance trouve ses origines dans les façons traditionnelles de protester et de résister qui viennent de l'étranger<sup>11</sup>.

Plusieurs des thèmes sociopolitiques populaires dans les années quatre-vingt le sont encore à la fin des années quatre-vingt-dix, par exemple les enjeux concernant l'environnement, la sururbanisation et le développement. Cependant, au lieu d'intégrer leurs performances comme une partie d'une plus grande œuvre, les jeunes artistes ont tendance à transférer ces préoccupations vers la rue. Les travaux du groupe SPI (Serikat Pengamen Indonesia) et de Iwan WIJONO (photos 2, 3, 5 et 6) en sont des exemples. Dans sa performance de rue intitulée *Manusia Hijau* (l'homme vert), Iwan WIJONO a peint son corps en vert pour protester contre la destruction de l'environnement



par l'industrialisation, elle même la conséquence du capitalisme qui est l'œuvre des humains. Le groupe KS3 (Kelompok Sejinah Solo) utilise la terre dans *Tumbal* (personnes garantes du développement, 1995) pour attirer l'attention sur le gouvernement qui a acheté la terre des fermiers à des sommes ridiculement basses afin d'y implanter des terrains de golf pour l'élite (photo 4). Ces gestes ont affecté principalement les gens qui vivent sous le seuil de la pauvreté. Les performeurs, par l'utilisation symbolique de simples matières appliquées directement sur le corps accompagnées par des cris de protestation, agissent dans les rues animées de la ville, dans les centres financiers remplis de courtiers et de gens de toutes les couches de la société. Les cibles de ces protestations sont les centres de commerce

international et de culture populaire comme la restauration rapide, les centres commerciaux, etc.

Plusieurs des groupes d'artistes socioartistiques ont vu le jour lors des manifestations pour chasser SUHARTO du pouvoir comme Taring Padi (partie pointue de la tige de riz), Jaker (le réseau culturel du peuple), etc. Le dénominateur commun derrière les performances publiques dans les rues réside dans les préoccupations sous-jacentes des classes inférieures, une tendance vers la gauche, et l'opposition au régime politique en place. La plupart des manifestations d'étudiants et du NGO impliquent alors la performance.

L'une de ces actions qui consista à brûler l'effigie de SUHARTO n'était nullement considérée comme artistique par ses auteurs et elle représentait aussi un très grand risque pour les participants. Cette action est venue de la collaboration entre des groupes d'étudiants activistes pour protester contre la réélection de SUHARTO en 1998, contre la participation accrue des membres de sa famille en politique et contre l'escalade des prix des produits de première nécessité faisant suite à la crise économique qui a débuté en 1997. Le jour de l'inauguration au pouvoir de SUHARTO, des groupes d'étudiants — incluant les étudiants de l'ISI, TEDDY, Iwan WIJONO, Yustoni VOLUNTERO (du Taring Padi), des artistes du Timor oriental, d'autres artistes de rue et des étudiants des autres universités de Jogjakarta — organisèrent une manifestation politique. On ne peut dire exactement combien d'étudiants se sont joints à la protestation, mais il y en avait certainement des milliers. La manifestation débuta à l'édifice central de l'université Gajah Mada (UGM). Alors que la manifestation devenait

de plus en plus émotive, l'effigie de SUHARTO, qui avait été apportée par les étudiants de l'ISI, fut brûlée (photo 7). On a prétendu que cette manifestation de bravoure contre un régime militaire est par la suite devenue la référence pour d'autres manifestations utilisant des éléments visuels ou bien la performance<sup>12</sup>. Mis à part l'œuvre toujours très pointue d'ARAHMAIANI et les performances périodiques de Marintan SIRAIT, l'art de la performance à connotation sociopolitique en Indonésie est principalement le fait d'artistes masculins<sup>13</sup>. Cette situation change tranquillement et de plus en plus de femmes utilisent leur corps comme moyen de protestation. L'un de ces groupes s'appelle Perek (groupe expérimental des femmes). Perek a débuté à Jogjakarta en tant que groupe de femmes artistes avec un effectif fluide ; on y retrouve entre autres SILKE (Allemagne), HEIDI (Australie) et LENNY (Jakarta). Comme artistes individuelles elles utilisent des médias variés. En tant que groupe elles se sont réunies pour créer des performances qui attirent l'attention sur le combat pour les droits des femmes et contre la discrimination sexuelle et les cas d'injustice d'origine patriarcale<sup>14</sup>. Dans la performance *Dewi Sri* (Goddess Sri, 2001) présentée au Studio Guno, Perek remet en question les canons de la beauté mis en marché par les médias de masse (peau blanche, cheveux noirs et lustrés, corps mince, etc.). Selon Perek, cette notion moderne de la beauté est en opposition avec les notions traditionnelles de la beauté mises en exemple dans les légendes de Goddess Sri. La beauté de cette fermière, c'est celle du dur labeur pour apporter du riz à sa famille et non celle du faux idéal basé sur l'apparence



8



9

extérieure. Pour ce groupe d'artistes et pour d'autres femmes artistes, le corps constitue le mode de communication le plus direct parce que le corps des femmes est déjà le champ de bataille où sont véhiculées d'autres idéologies.

Dans la performance indonésienne, ARAHMAIANI demeure la femme artiste la plus citée et la plus connue à l'échelle internationale. Son travail récent à la fois en Indonésie et ailleurs s'attarde à la signification écrite du corps de la femme en invitant les gens à écrire directement sur son corps, leurs désirs, leurs espoirs, leurs pensées ou simplement des non-sens. Dans sa série de performances intitulées *His-story* (2000) présentée au Japon et au centre culturel français de Bandung, ARAHMAIANI enlève son *kubaya* (blouse traditionnelle sudanaise et javanaise) pour révéler ses sous-vêtements et demande ensuite aux gens de l'auditoire d'écrire tout ce qu'ils veulent sur sa peau. Cette performance fait allusion au fait que l'histoire est toujours écrite et façonnée par l'homme et qu'elle devient par conséquent une forme de violence envers les femmes et les enfants (photos 8 et 9)<sup>15</sup>.

Pour Mella JAARSMA, une œuvre d'art peut être présentée dans n'importe quel média ; cela dépend de l'idée derrière l'œuvre. Mella, qui a vécu plus de vingt ans à Jogjakarta, utilise l'art de la performance comme un médium parmi tant d'autres mais avec ses propres caractéristiques. Pour elle, la performance n'est pas en opposition à un autre moyen. Elle utilise souvent la performance comme un élément d'une idée plus large. Pour Mella, chaque composante a pour but de révéler une autre tranche d'une discussion ou d'une préoccupation plus étendue. C'est particulièrement évident dans l'œuvre qu'elle a produite en 1998 en réaction à l'horrible violence ethnique et religieuse qui a suivi la chute de SUHARTO. Dans cette période artistique, la performance est devenue une façon



7

d'attirer l'attention des gens sur le racisme en utilisant la stratégie « repas ». Dans *Do I need to feed U* (photo 10) deux jeunes femmes sont reliées par une feuille de plastique où deux ouvertures ont été aménagées pour laisser passer leurs têtes. Elles se nourrissent l'une l'autre pendant qu'un homme leur lave les pieds. Faire manger quelqu'un et lui laver les pieds sont des gestes humbles dans la société indonésienne<sup>10</sup>.

#### Le processus artistique en tant que performance

Plusieurs artistes utilisent la performance comme une étape dans le processus d'accomplissement d'une œuvre plus vaste, la documentation s'y rattachant et la présentation de son « témoignage » en constituant les étapes finales. Dans les dix dernières années, FX HARSONO, un artiste vivant à Jakarta et ex-membre du GSRB, a produit des installations pour ensuite les détruire dans ses propres performances. Comme pour d'autres artistes de sa génération, la performance n'est pas un médium indépendant, mais plutôt un élément de la production artistique. Le résultat visuel de ce processus est une œuvre d'art d'installation constituée des restes et des documents du processus précédent. Ces performances/installations subséquentes se préoccupent constamment des enjeux socio-politiques en cours et interpellent souvent les méthodes de dissémination et de manipulation de l'information en provenance du régime pour « désinformer » et opprimer les autres. Dans *Destruction/Victim* (photos 1 et 11) — réalisé dans la cour sud du palais de Jogjakarta (1997) — FX, avec de la peinture, se maquilla le visage en RAHWANA, le roi géant du monde souterrain dans la



10





12



14

fameuse légende RAMAYANA. RAHWANA est ici dans un contexte contemporain : « Je porte un vêtement récent reflétant les officiers corrompus et répressifs d'aujourd'hui (comme le personnage de RAGE). Je brûle des masques sur des chaises et je détruis ensuite les chaises avec une tronçonneuse. » Après la performance, la documentation s'y rapportant et les restes des chaises et des masques ont été exposés à la Cemeti Gallery de Jogjakarta en tant qu'œuvre d'installation.



13

À la suite des émeutes de mai où, par cruauté, des centaines de femmes de descendance chinoise ont été violées et tuées et des centaines d'autres gens tués (brûlés vifs alors qu'ils essayaient de s'échapper et par la suite coincés à l'extérieur par des gangs qui les ont mutilés), plusieurs artistes arrêterent de travailler ou se mirent à produire des œuvres de lamentation puissantes devant la souffrance commune, l'incrédulité et la honte. En réponse directe à ces événements horribles qui ont bouleversé le pays, FX réalisa *Burned Victim*, en 1998, (photo 14) toujours à la Cemeti Art House. Sur sa performance, FX HARSONO explique : « J'ai apporté des affiches avec le mot "riot" (émeute) écrit dessus. J'ai brûlé les affiches et neuf torsos humains fabriqués en bois, tenus debout par des pieux. Une fois les torsos brûlés, ils ont été placés en parallèle avec des paires de souliers disposées au sol, pour qu'on réalise que ce qui avait brûlé était un corps humain. Par cette œuvre je demande : "Qui est responsable de ces actes ?" Jusqu'à maintenant, le gouvernement a échoué dans ses tentatives pour trouver les responsables des crimes des émeutes de mai. Sur les documents photographiques des émeutes de mai que j'ai pu voir, nombre de corps brûlés ont



15



16

été coupés en pièces ou sont incomplets. Ce qui a été laissé intact, ce sont les torsos. »

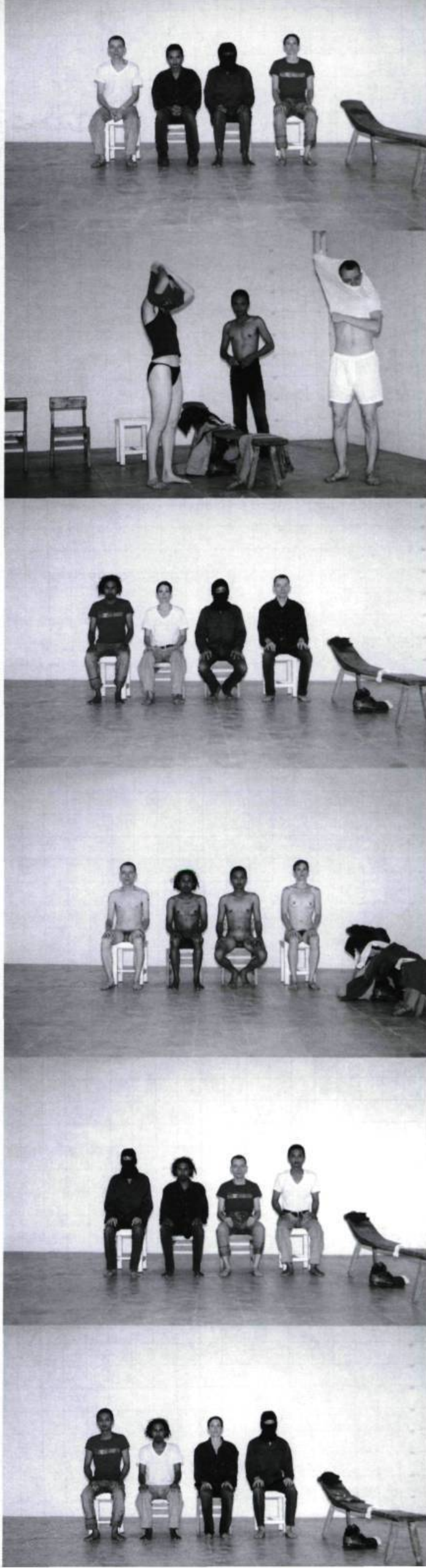
Le travail de FX et celui d'autres artistes dénoncent la perte de la valeur intrinsèque de la vie humaine. C'est comme si le poulet frit valait plus que la vie humaine depuis l'apparition de la crise financière en 1997. Tous les jours des manchettes nous apprennent qu'on a trouvé un corps assassiné, jeté, brûlé, mutilé. Ce genre de nouvelles est apparu à l'époque du déclin de SUHARTO et a continué après sa chute. Rien n'est facile à lire à ce stade de la politique, tout est interrelié avec la race, les guerres ethniques, la religion, etc. Des artistes tel FX HARSONO travailleront dans la peur et la rage en réalisant des œuvres d'art qui conjuguent le processus de réalisation des œuvres d'art concrètes avec celui de la performance. Ces œuvres sont directement liées aux événements dont elles traitent. Iwan WIJONO expérimente lui aussi la relation entre la performance comme partie d'un processus dans la réalisation d'une œuvre plus grande intégrant la documentation sur cette performance. En travaillant avec Tero NAUHA (un artiste finlandais en visite) dans un atelier d'artistes au Cemeti (2001), il a voulu questionner les signes mutants de l'identité. Dans la performance/documentation *Exchange Identity*, les acteurs échangent leurs vêtements et sont par moments nus. Au début, Iwan s'habille avec des vêtements stéréotypés de terroriste, couvrant sa tête de manière à ce que l'on voie seulement ses yeux (photo 17). À chaque fois qu'ils échangent des vêtements une photo est prise comme document témoignant du processus d'échange. Cette performance a eu lieu avant le bombardement du World Trade Center, après quoi cette œuvre aurait probablement été perçue sous un éclairage différent.

### Performance et tradition

Dans son contexte occidental, l'art de la performance émerge comme une stratégie critique envers le discours moderniste (voir par exemple le manifeste et les œuvres des futuristes, des dadaïstes, du Bauhaus et de Fluxus). En Indonésie, le développement de l'art de la performance fait référence aux traditions dans le but de créer une nouvelle signification associée aux conditions contemporaines. Ces éléments ne sont pas perçus comme quelque chose d'exotique mais plutôt comme le site d'un examen critique.

L'un de ces artistes qui a puisé dans les références traditionnelles pour construire un sens nouveau s'appelle Heri DONO, un artiste vivant à Yogya qui utilise souvent la performance comme média en art. Heri dit à propos de ses performances : « Avec la performance quelqu'un peut réaliser une œuvre d'art qui traite directement d'un enjeu actuel et il peut utiliser des objets proches des gens. Le médium de la peinture renferme trop de mystères, il contient trop de conventions. »

Sa performance *Kuda Binal* (Jogjakarta, 1992) (photo 13) utilise la danse traditionnelle du *Jathilan* dont on a parlé précédemment. Heri DONO prétend ceci : « Les traditions sont comme des sources d'eau : si le puits est utilisé sans cesse, l'eau reste propre. Si le puits n'est pas utilisé, l'eau devient alors stagnante, sale et empoisonnée. » Il se sert de cette forme de performance traditionnelle pour commenter les actions menées au nom de la paix et de la sécurité : pouvoir militaire, guerres, désastres environnementaux. DONO maintient la base formelle de la tradition, mais il utilise des costumes différents et étranges qui combinent divers objets de la société contem-



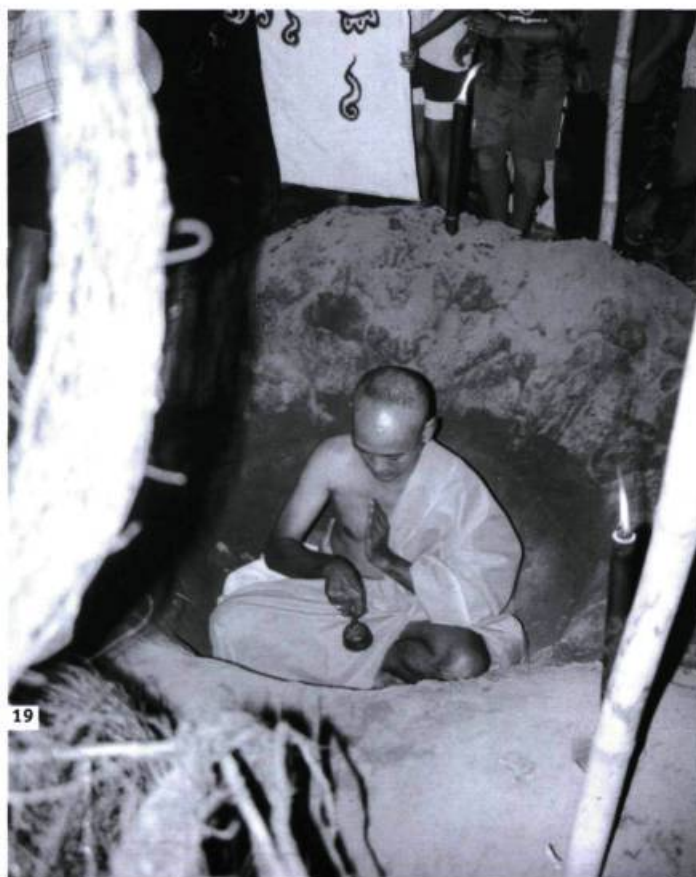


18

poraine comme les masques à gaz. Les pas des danseurs ne sont plus seulement une partie de la danse mais ont aussi comme connotation le rythme des marches militaires. Les participants à la performance se regroupent en cercle et dansent au rythme soutenu des tambours militaires. Les participants sont des volontaires qui travaillent habituellement comme graveurs de pierres tombales. DONO a senti que, parce ces hommes travaillent normalement à mettre un terme au processus de la mort, ils en savent peut être davantage sur la façon d'envisager la vie.

L'artiste célèbre de pantomime Jemek SUPARDI produit lui aussi fréquemment des performances. Souvent ses performances s'apparentent davantage à des enjeux métaphysiques plutôt qu'à des œuvres de nature plus satirique questionnant la condition humaine. Quoique métaphysiques de nature, ces performances entretiennent aussi un aspect politique, comme sa pièce *Earth* de 1998 dans laquelle il traite des humains créés à partir de la terre et qui ont oublié d'où ils viennent, ne se souciant plus maintenant du sol ou de la terre et de l'environnement. Ces gens ne font que tirer un profit personnel des cadeaux que la terre leur a donnés. Il a réalisé cette performance au cimetière Dipowinatan à Jogjakarta (photo 19). Il s'est fait enfermer dans une tombe et enterrer vivant pour plusieurs heures, après quoi la tombe fut ouverte et il fut libéré.

Il juxtapose souvent plusieurs sources d'énergie dans ses performances, comme dans celle de 1999, *Topo Ngrame* (méditation dans une foule), (photo 18) réalisée devant la gare



19

de trains de Jogjakarta. Jemek est assis dans une pose méditative typique au milieu du trafic urbain très dense alors qu'un barbier exécute une partie du rituel de méditation en lui coupant les cheveux<sup>18</sup>. Son idée consiste à redéfinir l'endroit propice à la méditation. Il n'est pas nécessaire que ce soit dans des lieux spirituels et traditionnels au cœur de la nature et loin de la vie humaine, cela peut se faire n'importe où, dans toutes sortes de conditions extérieures. En ce sens, le rituel a une fonction sociale dans la vie de tous les jours, parmi les gens, et permet de s'immerger soi-même dans une vie productive en société.



20

### Performance et violence

L'artiste de la performance Yoyo YOGASMANA de Bandung utilise des actions orientées vers la violence pour vérifier le taux d'émotivité chez les personnes quand elles perçoivent qu'une autre personne est blessée ou souffre, et pour vérifier les sentiments qu'elles ont envers les autres races et les autres ethnies. Il réalise les mêmes actions dans différents endroits en Indonésie et ailleurs. Les titres de ses œuvres sont aussi des repères temporels puisqu'ils réfèrent à des situations courantes dans la société indonésienne comme *Care* (2001) réalisé au NuArt Sculpture Park de Bandung (photos 23 et 24) et *Crisis* (2002) réalisé à Tokyo au Japon (photo 21).

MARZUKI est un autre artiste qui expérimente la violence dans les performances qu'il produit avec son groupe Performance Fuctory. Il est le membre principal du groupe et le nombre de personnes impliquées dépend du projet en cours. La mise en scène de sa performance *I'm sorry I'm so fucking sorry* (photo 25) (2000 et 2001) à Jogjakarta et à Bandung prévoit que des membres de l'auditoire seront invités à ap-

18. Jemek SUPARDI, *Topo Ngrame*, Tugu Railway Station, Jogjakarta, 1999. Photo : Courtoisie de l'artiste. 19. Jemek SUPARDI, *Earth*, Cimetière de Dipowinatan, Jogjakarta, 1998. Photo : Courtoisie de l'artiste. 20. MARZUKI, *Sex & Love for Beginners*, Jogjakarta, 2001. 21. Yoyo YOGASMANA, *Crisis*, Nippon International Performance Art Festival, Tokyo, 2002. Photo : Jishengli. 22. JOMPET et VENZHA, *Glorified II*, Plastique Kinetic Worms, Singapour, 2001. Photo : Courtoisie des artistes. 23. 24. Yoyo YOGASMANA, *Care*, Nu Art Sculpture Park, Bandung, 2001. Photos : A. Damina. 25. MARZUKI, *I'm Sorry, I'm so Fucking Sorry*, Bandung, 2000.



21

puyer sur un bouton qui lui enverra une décharge électrique de cent volts à travers le corps au moyen de quatre électrodes attachées à ses poignets et à ses chevilles. Le corps de MARZUKI est suspendu au dessus du sol par les mêmes câbles de façon à ce qu'il ne puisse se libérer des fils électriques. Il prétend que cette action est le reflet d'une situation mondiale complexe. Son dégoût envers le chaos social et politique reste à résoudre, de même que la façon de trouver un moyen de combiner son hobby, la musique, avec l'art pour en explorer les possibilités.



22

### Performance et technologie

Alors que certains artistes comme Heri DONO recyclent une technologie simple (que l'on retrouve dans la vie de tous les jours chez les classes inférieures où tout est recyclé) pour introduire du mouvement, du son et de l'éclairage dans leurs performances, MARZUKI et sa génération explorent les possibilités de la haute technologie (qui en Indonésie est facile à réparer, à apprendre, de même que les logiciels faciles à obtenir). D'autres comme le duo JOMPET et VENZHA (Jogjakarta) jouent avec les possibilités de la basse et de la haute technologie pour produire des expérimentations sonores interactives. Ils défont la technologie, ils regardent comment elle fonctionne, la reprogramme, la recombine pour réaliser leur expérience son/corps *Glorified II* au *Plastique Kinetic Worms*



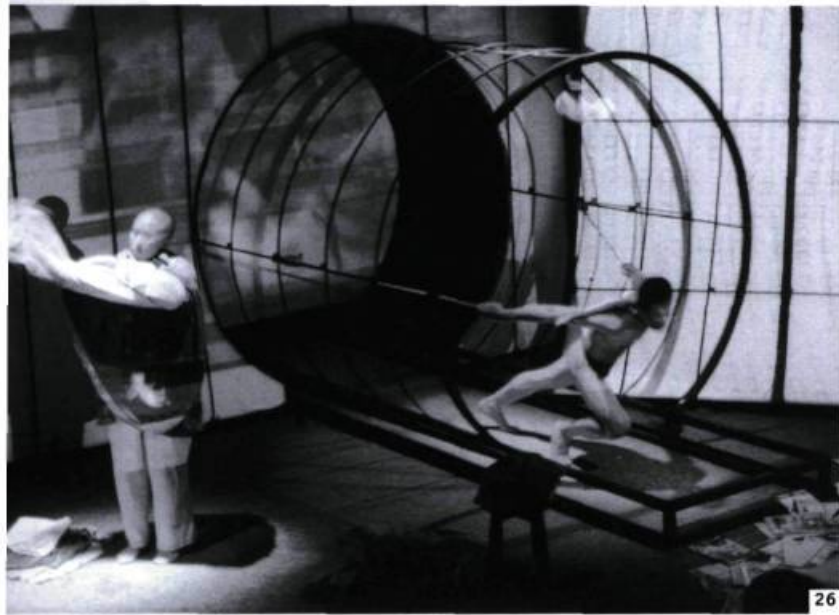
25



23

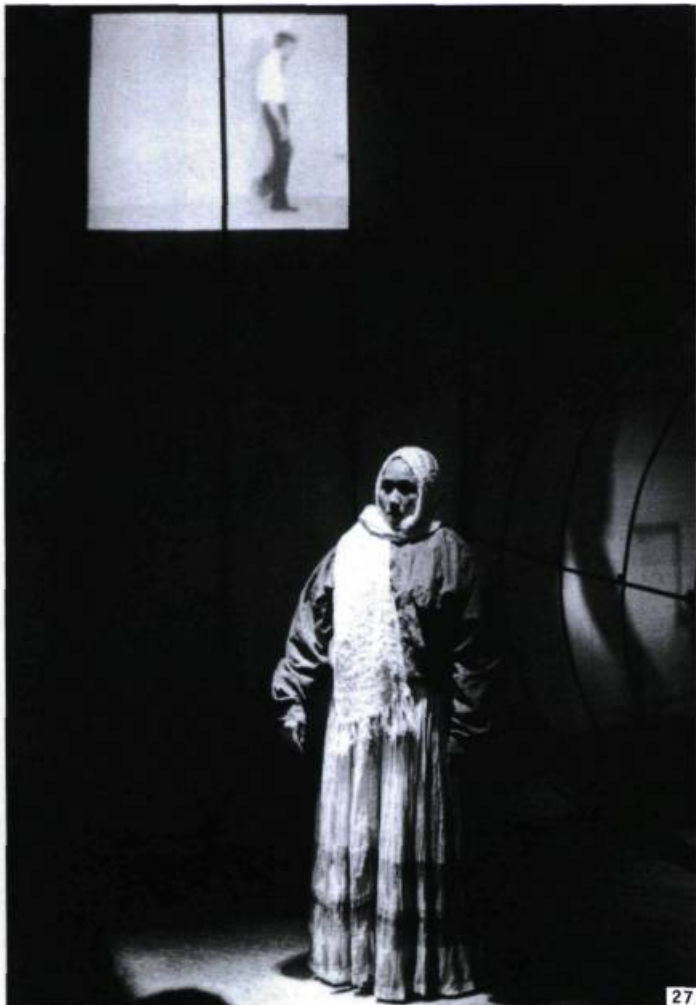


24



26

à Singapour (2001) (photo 22). VENZHA affirme qu'ils ont emprunté le titre « *Glorified* » à l'une des chansons de Pearl Jam. Lui et son partenaire JOMPET explorent les possibilités du son. Dans *Glorified*, un « corps » artificiel a été fabriqué pour VENZHA à partir d'éléments technologiques recyclés et reconstruits comme des radios, des pièces d'auto, des lecteurs de cassette, des masques à gaz, des haut-parleurs<sup>19</sup>... Selon JOMPET, *Glorified* a été conçu pour relever un certain défi par lequel l'auditoire peut avoir une impression, un nouvel aperçu de l'imagination et de l'appréciation. Dans cette performance VENZHA, captif de ce « corps-machine », se déplace dans les limites d'un certain rayon et se retient à l'aide de pieux pour ne pas tomber ; de la musique techno composée par VENZHA et JOMPET ainsi que des images vidéo projetées sur un fond de scène viennent compléter ce spectacle de divertissement du XXI<sup>e</sup> siècle.

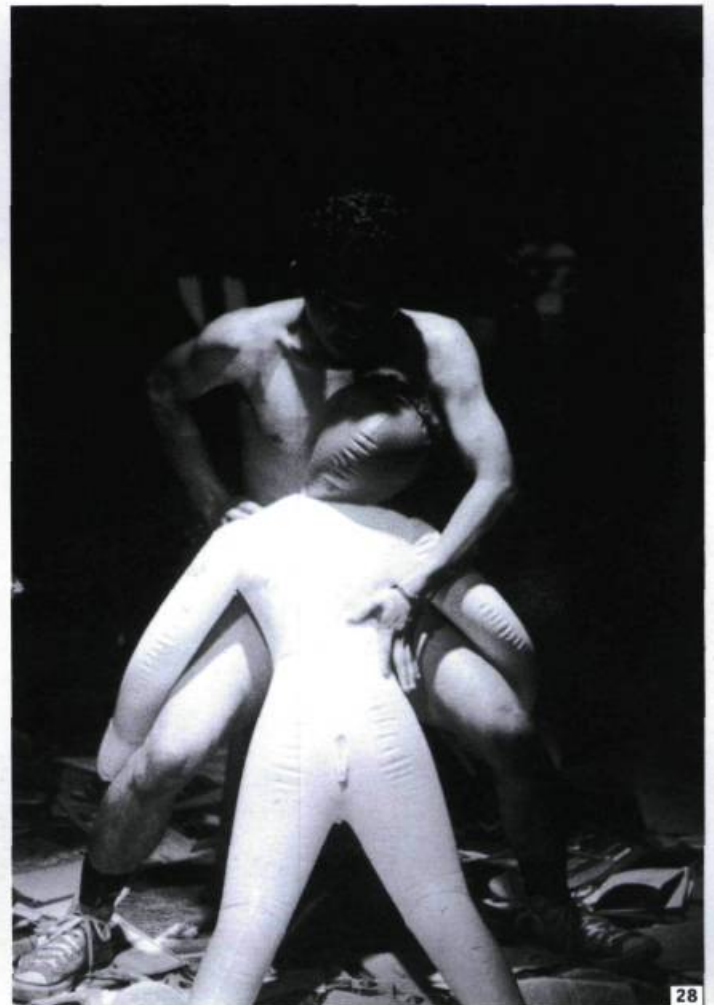


27

Le Geber Modus Operandi, un groupe composé de jeunes hommes et d'une femme de Jogjakarta et Bandung, utilise aussi les technologies du son et de l'image. Ensemble, ils combinent divers idiomes traditionnels avec les technologies du son, de l'éclairage, de la vidéo, des ordinateurs, etc. Sigit PIUS, directeur du concept et AMRIZAL, directeur artistique, ne perçoivent pas de frontières entre le théâtre, la danse, la musique ou même l'art de la performance. Bien que le dialogue de la performance (quand il y en a) ne soit jamais écrit, l'aspect technologique de ces performances est entièrement planifié jusqu'aux derniers instants et requiert une assez grosse équipe pour la réalisation. Comme d'autres de leurs pairs, ils miment des thèmes de la culture traditionnelle comme la danse sacrée javanaise appelée *Bedoyo* et le *Baku Tikam Satu Sarung* du Makassar, une performance traditionnelle qui utilise des armes pointues. Dans la version de cette dernière présentée par le Geber Modus Operandi (GMO), les bras et les jambes du danseur sont attachés avec des cordes suspendues de sorte qu'il est manipulé comme une marionnette.

SIGIT et AMRIZAL préfèrent laisser au public le soin d'interpréter eux-mêmes le travail du GMO. Malgré tout, on peut dire que dans certaines de leurs œuvres on peut percevoir une critique sur la société moderne déshumanisée par les machines.

C'est le cas de *Mystical Machine Made in Indonésia*, (2000-2001) (La machine mystique fabriquée en Indonésie). Une personne tire sur de longues cordes, une dans chaque main. Les cordes sont attachées à l'arrière d'un gros ressort rétractable qui ramène à chaque fois le personnage à sa position de départ. Cette action de tirer et d'être tiré est répétée sans cesse pendant toute la performance. Derrière le gros ressort on projette une vidéo des activités humaines modernes. Le ressort et la vidéo font allusion au temps et à notre désir d'échapper à ses limites (photo 26). Sous ce même thème, LELY,



28



la seule femme du groupe, commence à se revêtir de plusieurs pièces de vêtement, un morceau à la fois, jusqu'à ce que son corps soit physiquement écrasé par leur poids (photo 27). Dans l'ensemble de la performance cet élément interpelle le fardeau de la mode et le besoin de « se tenir à jour » dans une société où l'apparence extérieure de la femme est plus importante que ses qualités intérieures. Vers le centre de la scène, un jeune homme fait la lecture à partir de plusieurs livres cousus autour de lui, après quoi il simule l'acte sexuel avec une poupée gonflable pour dénoncer la masturbation mentale pratiquée par les pseudo intellectuels qui lisent des livres et qui crachent la connaissance permise par le gouvernement (photo 28).

### La mode comme performance

Vivant à Bandung, une ville qui a la réputation d'être le centre de la mode progressive, Tiarma SIRAIT travaille habituellement comme designer de mode. Elle utilise souvent cette connaissance dans des performances qui mélangent la finalité d'un spectacle de mode typique avec un commentaire social. SIRAIT affirme ceci : « Les gens tendent à vouloir être



29

différents des autres. On peut s'en rendre compte en observant chaque jour les performances de mode que les gens effectuent. J'utilise la performance de façon à ce qu'il n'y ait pas de distance entre le public, l'artiste et l'œuvre. Le corps comme modèle (comme dans la mode) est utilisé par l'artiste afin de faire ressortir la mission de l'artiste. »

La performance de mode de SIRAIT au campus ITB en 1999, intitulée *Puppet State* est à la fois une satire et une œuvre de culture pop (photos 29 et 30). Dans cette action, la mode reflète la pensée de ceux qui la portent, c'est un constat de leur existence, que la personne soit militaire ou fasse partie d'un groupe de femmes.

### Le soccer (football) comme performance

Le terme « jeprut » est déjà courant dans l'art et dans les milieux culturels de Bandung. *Jeprut* est un vieux mot utilisé pour décrire un court-circuit électrique ou de la pensée, et qui a pour effet de créer un choc immédiat<sup>20</sup>. Dans la première moitié des années quatre-vingt, on utilise ce terme pour désigner une certaine forme d'art conceptuel, un processus et une forme à l'extérieur des formalités habituelles de la production artistique. On peut appeler n'importe qui un *jepruter* si ses actions prennent la forme d'un quelconque court-circuit, se produisant en dehors des conventions et des normes sociales. L'un des artistes connus pour son expérimentation avec le *jeprut* s'appelle Tisna SANJAYA, un conférencier du département de graphisme de l'ITB. Il explique que le terme « jeprut » vient du langage soudanais (à l'ouest de Java) et qu'il veut dire « quelque chose qui a été soudainement coupé, séparé ». Pour l'artiste contemporain cela revient à rechercher une alternative à un comportement aveugle vis-à-vis la culture de la violence. Les autres artistes qui ont expérimenté le *jeprut* à Bandung sont entre autres, Waran S



30



31

HUSEN, Isa PERKASA, AMING, Michael TJAHA. Le *jeprut* est connu comme étant à la fois un processus artistique et une façon de vivre dégagée du temps, de l'espace ou des médias. Ce procédé n'est pas très différent de l'art de la performance qui utilise la vie et le corps de l'artiste comme lien direct à son art. À Bandung, le *jeprut* a son propre contexte qui donne à la performance un caractère distinct.

Tisna SANJAYA réalise des performances publiques depuis au moins les quinze dernières années. *Art and Football for peace 2000* est l'une de ses plus récentes performances (photo 31). Plusieurs personnes de toute provenance sont invitées à former leur propre équipe et à venir jouer au football, d'abord à Bandung et par la suite à Jogjakarta avec la collaboration du Cemeti Art House. Des voisins, des officiers de police, des gardes de sécurité, des chauffeurs de becak, des courtiers, des femmes au foyer, des artistes, etc. se regroupent ensemble pour ce tournoi qui dure plusieurs jours. L'événement traite de la paix et du travail collectif par l'utilisation d'un sport d'équipe (un sport que les Indonésiens adorent). Les prix remis aux gagnants ont tous des connotations culturelles de paix et de mieux être. Cet événement se veut une activité qui se déroule dans l'harmonie, par désir mutuel et qui représente une tentative de créer une communauté autonome basée sur la confiance mutuelle, la tolérance et la solidarité. C'est une journée et une expérience ouvertes à tout le monde, ce qui est parfois difficile dans une Indonésie qui baigne dans une culture « nous versus eux » de rhétorique et de violence.

## notes

- 1 Après une série d'expositions à Jakarta pendant les années soixante-dix, le groupe se dispersa par la suite, en proie à des disputes internes. Il se regroupa une fois de plus en 1987 pour son exposition appelée *Pasar Fantasi*.
- 2 Comme la plupart des développements en art, ces diverses rébellions avaient un caractère incestueux au niveau du *membership*, ce qui suggère que le mécanisme de la rébellion n'était pas très répandu à l'époque.
- 3 Note d'Amanda RATH.
- 4 Isa, Tisna et ARAHMAIANI étudiaient à l'époque à l'ITB de Bandung. Ensemble, elles joignirent le Sumber Waras, un groupe extérieur aux beaux-arts et lié à un groupe d'études théâtrales. Avec Marintan SIRAIT, ils ont expérimenté les mouvements du corps, le son et les installations. L'implication de Tisna fut marginale.
- 5 On explique mal pourquoi cette pièce a pu causer autant de controverse.
- 6 Yani fut arrêtée et détenue par les militaires pendant un mois en 1983 à la suite des actions qu'elle effectuait dans les rues de Bandung. Elle fut par la suite expulsée de l'université. Les incidents du genre sont dus en grande partie à la difficulté de percevoir ces actions en tant qu'art plutôt qu'à titre de « résistance ouverte ». La nature spontanée de ces événements allait aussi à l'encontre de l'obligation d'obtenir une permission officielle pour tenir toute activité publique de plus de cinq personnes. C'est à la police que revenait la responsabilité de « déceler » l'art, par conséquent elle utilisa son autorité de façon arbitraire. Elle pouvait permettre une exposition pour ensuite la fermer dès son ouverture.
- 7 Ceci inclut le travail d'artistes maintenant reconnus internationalement comme Dadang CHRISTANTO et Heri DONO. Plusieurs autres pourraient s'ajouter à cette liste comme DYANTO, Nindityo ADIPURNOMO, ARAHMAIANI, Tisna SANJAYA, Herry DIM, etc.
- 8 Il faut se rappeler qu'à l'époque, même le mot « installation » était rarement utilisé. Les nouveaux médias introduits et expérimentés dans les « classes expérimentales » étaient étiquetés comme des expériences, suggérant alors le manque de légitimité que pouvait apporter cette identification. C'est ce besoin de légitimité, selon l'éditeur, qui a provoqué l'utilisation plus générale de termes comme « happening » ou « performance » au début des années quatre-vingt-dix pour identifier des formes similaires d'actions corporelles ». De même l'art d'installation est devenu populaire après la *Biennale IX* de Jakarta où le catalogue d'exposition démarra non seulement une énorme controverse mais annonça aussi le début de l'utilisation des mots « art d'installation » pour couvrir la construction d'espaces interactifs et décrire toute espèce d'objet tridimensionnel fabriqué à partir de divers éléments, trouvés à l'extérieur du cadre des notions conventionnelles de la sculpture. Selon les sources de l'éditeur, le terme « performance » ne devint l'appellation officielle de ces actions impliquant le corps qu'à partir du *Festival international d'art performance* tenu à Jakarta en 2000.
- 9 Note d'Amanda RATH.
- 10 Dans le discours sur l'art et dans les académies indonésiennes, la séparation moderniste entre l'art pur et les autres arts est toujours en cours de sorte que le débat à savoir si l'art de la performance en Indonésie est du théâtre ou des beaux-arts alimente encore les discussions.
- 11 Note d'Amanda RATH.
- 12 Les campus universitaires à travers l'Indonésie sont réputés être des incubateurs de dissidence et de protestation politique. C'est pour cette raison qu'à la fin des années soixante-dix, tous les campus en Indonésie furent « dépolitisés », que des informateurs militaires infiltrèrent chaque organisation étudiante et qu'en 1998 le campus ITB de Bandung fut occupé par les militaires.
- 13 Note d'Amanda RATH.
- 14 Malheureusement, on ne peut débattre à ce jour de la position d'un groupe de femmes artistes dont les membres fondateurs seraient des femmes indonésiennes. Cela ne veut pas dire que Perek n'avait pas de signification dans le contexte indonésien, mais cela remet en question la position de ce groupe dans le contexte du débat indonésien entre les genres.
- 15 En Indonésie, la majorité du public participant sont des hommes.
- 16 Note d'Amanda RATH.
- 17 Note d'Amanda RATH.
- 18 Couper les cheveux en Indonésie a plusieurs connotations : parmi celles-ci il y a la soumission à un pouvoir supérieur, un sens de la perte de l'identité personnelle.
- 19 Note d'Amanda RATH.
- 20 Note d'Amanda RATH.

# ART ACTION IN INDONESIA

Iwan WIJONO

This writing does not intend to represent the entire development of *body action* nor of *action art* (more often called *performance art* – PA) in Indonesia. It rather focuses on the development of PA that has emerged in the field of art, social political writing on Java, and the regions where performance art is now considered fairly important within the art community itself as well as within the larger field of Indonesian contemporary art discourse. For that reason, this text considers the PA of the major cities of Jakarta, Bandung, and Jogjakarta.

Within the development of PA in these larger urban cities, the body has become the key word in almost every artistic action taking place, meaning the body is a primary medium in the presentation of real, symbolic, and/or metaphoric, and it may be argued metaphysical, situations; this although the contents of the majority of urban PA is political.

The process of writing began with a series of interviews with artists from these three cities whose work often consists of, or contains PA. Other cities in which PA is fairly well known were then added, such as Surakarta (Solo), Surabaya and Bali. The methods of obtaining this information ranged from telephone communication, email, and direct interviews. Documentation of these artist's works were then requested (photo, slides, CD ROMs).

As a performance artist myself, carrying out interviews with other performance artists was interesting because PA itself does not possess an official form in itself, nor within the local discourse or arena of criticism. In Indonesia, P is understood as a very lucid and open medium, not tied to any one convention, thus confounding any attempts to realize a uniformity of definition.

## The Tradition of 'Body Action'

The Body, as an important medium for ritual and traditional ceremonies, as well as for personal or otherwise statements, is not something new to the traditional cultures of Java. This can easily be extended to other regions throughout Indonesia's diverse cultures, and perhaps to every culture throughout the world.

Body actions, here in Java, are not always consciously carried out by the 'owner' of said body. An action using the body can be caused by an event 'concerning the body, just as some activities are not always directly related to the body but effect the body all the same.

## (The Social-cultural-political situation)

### From Traditional to Post-modern

In the eastern world, such as Indonesia, the time of transition from tradition to modern, modern to postmodern is not happening at the same pace between various locations or regions. In Jogjakarta, where I live, for example, living traditional forms and post-modern forms live side by side, or become one. Everyday you can see traditional dress used by *traditional people* that still only use traditional forms of transport such as the horse drawn carriage, bicycle, or the *becak* (tricycle pushed from behind, usually accommodating two people or used to transport goods short distances). There are traditional foods, traditional markets, music that is still played over various AM radio stations. People still work with their hands, without the help of machines. On the other hand there are *modern people* who drive cars, dress in western style clothes, eat fast food, shop in supermarkets, work with high tech., watch television with access to cable, and listen to modern music on the FM dial. Another side even more specific is the street communities which are fundamentally plural and the *underground* communities which do not position themselves as neither traditional nor modern. They create music for members of their communities, as well as markets for products specifically tailored to their own members (usually rebelling against the modern mainstream). This small group of people has a strong international cultural network.

A traditional person wearing the style of clothes worn hundreds of years ago, or perhaps even a thousand years live comfortably alongside those who choose more modern means, as well as the underground culture scene full of tattoos and piercing, people with dreadlocks or even those who prefer the punk style. Mall's such as that on the famous Malioboro Street exists side by side with the traditional markets of Malioboro and Beringharjo.

If we examine the uniform of the palace military of both Jogjakarta and Solo during the Dutch colonial era, and that of today (which now possesses a ceremonial and touristy function), one can see a European influence, such as the hat, parts of the clothing and the boots worn by Napoleon Bonaparte. However, the Javanese military have retained their Javanese ways.

The same cultural hybridity can be seen in contemporary body-art-actions (PA) performed on the streets, in political demonstrations, art events, and at the same time in traditional body-art-actions which are still performed on the streets, as well as in traditional body rituals and traditional ceremonies.

## Tradition of the Body as a medium for personal statements

The tradition of expressing a particular idea or stating something with the body has deep roots in Java of the Palace feudal system in Jogjakarta, and perhaps even older in the Mataram palace. The tradition of 'Pepe' or a person or the people's representative exposes their bodies to the hot rays

of the sun while sitting in the palace park as a statement of protest. This method was used because actually gaining access to the ruler was difficult, thus people or their representative made their protest visible by opening their shirts and sitting beneath the hot tropical sun for hours, or even days in order to gain the attention of the king.

If the palace staff happened to see the event they were sure to report this to the king. Or perhaps the king, upon venturing out of the palace would witness for themselves this form of protest. A contemporary equivalent perhaps is the hunger strike. Eventually the protester would be summoned into the palace to air their grievances concerning a problem. Within the feudal cultural system this was a means of asking for a decision or justice concerning the problem from the king.

In villages far from city centres and the palace, there is a unique tradition known since the feudal period. There are many coconut trees in villages, and these would be used by a member of that village who felt their desires or wishes were not being fulfilled. For example, perhaps permission to marry the person of their choice was not given by their parents, or they wanted to make their own way either in their professional or personal lives. In a feudal society the decision of the one is the decision of the many or collective. At the least, the decision is a family matter. In such a position a member of that community or family whose wishes are denied would take a *bargaining position* by climbing the coconut tree. Using a sharp knife this person would carve out a path for their ascent up the tree. Once up the tree, they could eat the fruit by using the knife.

After the person has gone missing for a few hours (or perhaps they have announced they are going to climb the tree) the family and various important figures of the village gather around the tree and ask them to come down. The protester refuses until their wishes are met. This event can take place for hours or even days. Because of the fear for the individual's safety and hunger, eventually the family or village leaders grant protester's wishes, or in some cases goaded into coming down only to find later to be disappointed.

## The Body as the existence of God and Violence towards the Body

In various regions in Indonesia where traditions are based on religion, there are many traditions of body actions in the form of rites of passage. For example, in Balinese culture a group of men expose their chests and while a specific form of music is played they dance while stabbing themselves with *kris* (traditional defensive and ceremonial weapon). However, their bodies are not wounded nor do they bleed. Such actions are seen as the pronouncement of God's existence, of the belief in the oneness with God such that the body of the believer cannot be harmed. A similar practice can be found in West Java and Aceh, N. Sumatra. In which Islamic practices contain the ritual *Debus*, namely a person or group performs a rite of passage in which they cut lines into their flesh however there is drawing blood drawn of sign of a wound.

There is one traditional use of the Body in Indonesia which is quite disturbing, perhaps better known in Javanese history as *Pasung*. In this cultural practice, a member of a family who is sick and cannot get better, physically disabled, or with mental problems were considered an embarrassment to the family within the society. Because the decision of the one is the decision of the many, an individual's identity is also that of the collective. An ill person who is an embarrassment had to be shut away in the back of the house. They were allowed to sit or lie down. However, their feet were enclosed in wooden shackles. They eat, defecate, sleep, and bathe in the same spot. They are hidden from the outside.

In Makasar, South Sulawesi, there is a tradition in which two people combat each other with long sharp knives or *badik* while standing inside the same *sarung* (long rectangular cloth with the two short ends sewn together, the traditional dress for men). A person who feels their dignity has been attacked by someone must challenge their opponent to a duel. This self worth and the process of maintaining are called *siri*. Such a duel often results in both combatants' deaths, at the least blood is drawn. The fight does not end until mutual death or a truce is reached.

A similar form of combat in Madura, East Java, called *carok* also concerns the perception of self dignity and that of their family. The 'injured' party then has the right to kill the person responsible, thus beginning a series of revenge killings between two or more families. The weapon most commonly used for this is the *celurit*, the blade of which is shaped into a crescent remarkably suited for slitting throats.

Traditional Body actions such as those discussed above still exist, although not practiced as often as in the feudal era. Ancient rituals are still practiced in the palaces, however, largely for the purpose of tourism. Besides that, traditional body actions from throughout the rest of Indonesia can still be seen.

## The Body in Traditional performing arts

After examining a variety of traditional body actions that concentrate on violence, let us look at another side to traditional performing arts. In the Javanese tradition of *wayang kulit* for example, the performance may take all night (now often for only a couple of hours) and has its own special characteristics. The performance must always be initiated with a ritual asking permission from the spirits, including those thought to inhabit the *wayang* itself. As soon as the performance begins, the puppet master or the *dalang* will not stop the performance until his tale has been spun. This is because

once the *wayang* have been taken out their box, the play must go on without interruption regardless of whether there is an audience or not. Such a performance has a relationship to performance art which also does not always depend upon the presence of an audience. However, PA and the *wayang* have different cultural contexts and constructions.

The traditional street-performance art or spectacle in Java often utilizes the body as the primary media, and often has no dialogue or music, for example *Jathilan* and *Kuda Lumping* in which dancers act like they are riding horses while holding in place a simplified form of a horse, the feet of the dancer being the prancing legs of the horse. The dance and the accompanying music tend to be monotonous. The 'horses' thrust spears at each other as if in battle. In *Kuda Lumping*, the action is more real. After the dancer goes through a certain ritual, the strength and endurance of the body is tested. It is believed that the dancer's body then becomes inhabited by a spirit such that even though their bodies are pierced by spears, they show no signs of injury. Often the riders eat broken glass or what is called *beling*, hence the popular name *kuda Lumping Mangan Beling* (The Horse Dance of eating broken glass).

Another spectacle in traditional Javanese performance is the *Kethek Ogleng* or monkey who walks with a bounce. It also connotes a particular sound impression. It usually is performed by a male who brings with them various types of animals such as snakes, monkeys, and the like. The performer, with his animals then perform a type of walking circus with attractions which involve audience interaction with the animals. Such as the performer having the audience give various items to the animals such as clothes. The animal follows certain commands from their trainer such as 'go to the market', and the animal enacts those commands by putting on a dress, makeup, and carrying an umbrella and purse. If told 'to go to school' the monkey dons the school uniform and carries books.

The majority of living traditional performance art or spectacles are associated with the low class, usually performed on the street, and often called populist art. The performers treat every space in the street as their stage. This is done consciously as they are making entertainment. However the performer is not separated from their audience by a stage. Rather they are in the space of the audience. This lack of a conventional stage also developed in the process of performance actions.

People's art on the street always makes performances for people who are not prepared to become viewers, meaning street art goes to the people, they do not have to go to it. The street performer brings performance to people who want to watch, but from within an everyday situation. While working, eating, talking, the potential audience is suddenly drawn into the street performance. This type of street spectacle becomes one with the lives of the people.

### The Development of Performance Art (PA) in its Historical Context in Indonesia

Although the tradition of body actions is quite strong and varied within various levels and circles of traditional society, western principles and elements of Performance art possess more influence over the emergence and development of Performance art in Indo. Much of this is due to the fact that Performance art itself is primarily done by artists who have been educated in the arts academies which retain a strong component of western art history. Artists have attempted to reproduce traditions in their performance art, however, they remain colored by western lenses of visuality and representation in terms of the technicalities of the performance. According to Mella JAARSMA, an artist from The Netherlands, living in Jogjakarta, performance art in Indonesia did not develop as an art movement, but more as an artistic medium that emerged from within the way artists see the social and political situation around them."

### Aesthetic and Political Rebellion in Art

Art debates of the sixties in Indonesia leaned towards art's social concern for the oppressed masses, or how to stop the further infiltration of politics in the supposedly independent field of art. This debate climaxed between a war of words and harsh actions between the leftist cultural organization Lekra (Lembaga Kebudayaan Rakyat) and the group behind *Manifesto Kebudayaan* (Cultural Manifesto, derogatorily called *Manikebu*). The former argued that art must be committed not only to the people, but also must use language which underscored such ideology. The latter felt art should be independent of politics, should be grounded under an ideology of universalism, and autonomy.

After the terror of the late sixties, in which the Communist Party was physically and mentally purged from Indonesia's political history, art as political tool was silenced and artists remained traumatized. Art's new goal was to define Indonesianness through visual language. Such a national identity was very much tied to processes of economic development. Rebellions by young art students toward these strict policies introduced new mediums of expression. Most rebellions, most did not last long, were both an aesthetic rebellion against established artists and the favoured modernist mediums and formalist styles of the New Order academies, and reintroduced a social concern in art. The best known group to surface at that time is Gerakan Seni Rupa Baru or the New Art Movement (GSRB). Although their work was inspired by developments in western art such as performance, Dadaesque found objects, etc., Indonesian art critics and artists alike did not use such labels, rather the general term 'experimental art' was employed

to cover all forms of artistic expression not falling into modernist categories of the time (painting, sculpture, graphics, craft, etc.). GSRB challenged what had already become conventional and 'politically correct' notions of art practices by leaving behind former aesthetic practice and began to juxtapose objects in such a way their new relationship confounded conventional expectations. As Bonyong MUNNI ARDHIE, one of the founding members of GSRB as well as the short lived *Kepribadian Apa* exhibition, questions : why can't we exhibit a doll attached to a canvas ?

Very similar to early developments of performance art in Europe (i.e. Futurism), Performance art in Indonesia is highly interdisciplinary, meaning the boundaries between the various arts are increasingly blurred. However in Indonesia, performance has become the sit of debate over what discipline gives it backbone: theatre or fine arts. The debate still continues, yet outside the field of practice where most artists don't give much attention to these so-called theoretical debates. FX HARSONO, another founding member of the group, as well as activist, states that, in terms of inspiration, "GSRB was more inspired by Dada, especially DUCHAMP's work". However, it was not the historical context or theory that was borrowed and assimilated. Rather the artists of GSRB, as well s subsequent generations, appropriated primarily the visual element.

The artists involved in GSRB found themselves at odds with the directors of the art schools (namely ASRI/ Akademi Seni Rupa Indonesia in Jogjakarta, and ITB/Institut Teknologi Bandung), and several of the students involved were expelled from university.

Perhaps because it was short lived as a group, GSRB has no direct link to the development of performance art in Indonesia, only in terms of some activities connected with their exhibition openings in the SEVENTIES, such as the work of Satyagraha who began to use his body as an additional medium for his work.<sup>1</sup>

By the late seventies early eighties increasing numbers of academy students began pushing the boundaries of what was acceptable artistic production on campus. In the late seventies other groups of students besides GSRB began visualizing their frustration with the older and established generation of artists/teachers. One such group was Gerakan Seni 'Kepribadian Apa' (what personality/identity?). The main point of this group was also to reintroduce a social function in art, as well as reject the dominant modernist discourse in the art academies.<sup>2</sup> 'Kepribadian Apa' (1977) was an exhibition organized in Jogjakarta, held at Seni Sono art center. The majority of the works were experimental in nature and introduced a social-political language in multi-media art that disturbed the local authorities such that the exhibition was shut down on the second day. In discussing the exhibition, member Bonyong MUNNI ARDHIE, also a member GSRB, stated that the exhibition was shut down because the art works "reflected current tense political situations and directly criticized the government." Because it was forbidden to open, various social activists made public access through the side and back doors for those interested viewers. On one occasion, the lights were turned off and in the dark students began to scream epithets towards the government, police, and campus Deans. People could hear the voices of anger but could not see those responsible.

Beginning with the generation of the eighties, art students experimented with non-conventional media as individuals. An 'Experimental Art' class which ha previously been added to the curriculum since the mid-seventies had been cancelled because of fear of subversive art works, leaving students little room to experiment in officially sanctioned classes. 'Experimental' art was not considered acceptable for final projects. This presented problems for artists such as MOELYONO when he exhibited his *Kesenian Unit Desa/ KUD* project (Village Unit Art Project) for his final project at ASRI in 1984. His speech, which confounded conventional and formal means of delivering speeches, is by some considered performance art, although this term was rarely used at that time.

Many of the forms performance art has taken today have their legacy in these experimental works done in the late seventies, early eighties by such artist as Bonyong MUNNI ARDHIE, NARSEN – who was involved in various student art rebellions outside of the more well known GSRB and *Seni Kepribadian Apa?*, and Haris Purnama, all three from the art academy in Yogya ASRI. The same strategies can be seen in the development of experimental body actions in Bandung as well.<sup>3</sup> Forms or strategies that have become part and parcel of many subsequent body actions include the use of gauze bandages of narrow strips of cloth used to wrap the body like a mummy, or the painting the naked body. Bandages here connote the wounds of society, of bad governance manifested in physical suffering of the people. After the artists' bodies are wrapped they would usually take to the streets and intervene with public space. These actions were designed to indict both the education system of the art academy as well national development projects which increasingly demanded sacrifices on the part of the people, the majority of which were poor or below the poverty line. Most of the events involved furthering uses of various elements of traditional street performance such as the use of color on the skin. It soon became standard practice among newer groups to paint the entire body with symbolic colors, mud or other material. Each material is a direct allusion either to political parties, cultural understandings, or current events such as the use of oil for burning fuel as a means of protesting the government's decision to raise the price of this simple, but necessary material for cooking. Dadang CHRISTANTO, for example, often paints his body with wet terracotta – a

cheap material not considered appropriate for 'fine art', and associated with poor brick makers who supply the rich for the materials to build their houses in the cities.

It was also in the eighties that several artists began experimenting with 'happening art'. These actions were apparently more spontaneous than what is now called Performance art in Indonesia. For example, Eddie HARA (now a painter well known for his naive style), Yuan MOR'O (Philippine Performance artist) and Viola player Luluk PERWANTO made an impromptu orchestra while Eddie painted canvases on the campus grounds of ASRI.

According to FX. HARSONO, the source of much of artists' information about performance and happening art was from the few books coming in from the west such as the work of Allan KAPROW, as well as information from friends coming home from art school abroad. Those coming back from Germany were highly impressed with Joseph BEUYS' conviction that anyone is an artist, and with his commitment to the social political through art. Such artists as Isa PERKASA with Perengkel JAHE, Tisna SANJAYA, and ARAHMAIANI began taking performance art out of the galleries and off the campuses.<sup>4</sup> Such actions were done without official permission and hence often the artists deliberately placed themselves in a confrontational position between themselves, their teachers, and sometimes local authorities and the artist's peers. For example, in 1984 Dipo IMAM WINOTO attempted to paint what he called 'the longest painting' along Parangtritis beach just outside of Yogyakarta. Apparently this action invited harsh criticism from not only his teachers, but also from his friends, such that he was asked to account for his actions in a public forum in the Cultural centre Bentara Budaya, Jogjakarta.<sup>5</sup> Artists such as ARAHMAIANI were arrested for subversive elements of their work.<sup>6</sup>

ASRI (by 1985 the name changed to the Indonesia Institute of Art, or ISI) began offering 'Experimental Art' class again in 1985 taught by painting instructors Subroto SM and Aming PRAYITNO. The experimental class was open for all forms of 'new' media, such as what is now called 'happening' and 'performance', but at that time the term 'experimental' was most often used. This follows in the steps of ITB which in the early eighties organized the 'Creative Experiment' class lead by sculptor G. SIDHARTA.

While some artists saw the potential of performance art as the primary means of artistic expression, the majority of what is now called 'performance art' in Indonesia was most often supplementary to larger installation works, until the mid nineties.<sup>7</sup> It was most often employed as a part of the opening ceremonies for exhibitions of multi-media art.<sup>8</sup> (This form of performance often combined traditional and street theatre/performance with new means of performing).<sup>9</sup>

### Performance as rebellion

Performance, as a form of body action, is not just confined to the rubric of art, although the majority of those performing are artists within the category of fine art.<sup>10</sup> This is because performance itself connotes social protest and is often used by artists who are also social activists. It has recently been used in political demonstrations that were responsible for bringing down the SUHARTO Regime in 1998 (which had ruled for over thirty years). Performances were carried out by artists in connection with NGO's or members of the NGO's themselves, as well as community groups. It is in this context that performance has roots in both traditional means of protest and from modes of resistance abroad.<sup>11</sup>

Many of the social-political themes which were popular in the eighties still held currency in the late NINETIES, such as environmental issues, and concerns of over-urbanization and development. However, instead of incorporating their performances as one element of a larger work, younger artists began taking these concerns to the streets. For example, the work of SPI and Iwan WIJONO (photos 2, 3, 5 and 6). In his street performance *Manusia Hijau* (Green Man), Iwan WIJONO painted his body green to protest the destruction of the environment by industrialization as an effect of capitalism and carried out by human beings. The group KS3 used soil in *Tumbal* (People as guarantors of development, 1995) to bring attention to government policies of buying land at ridiculously low costs from farmers to make golf courses for the elite (photo 4). This would affect mostly those living below the poverty level. Such symbolic use of simple materials applied directly onto the body was accompanied by vocal screams of protest as the performers proceeded down the busy streets of often urban, business centres, filled with hawkers, people of every economic level of society. Many of the 'targets' for these protests are places of international capital and pop culture such as junk food restaurants, malls, etc.

Many artist/social activist groups blossomed during the demonstrations to oust SUHARTO, such as Taring Padi (or the sharp end of the rice stalk), Jaker (or the People's Culture Network), Perek (Women's Experimental Group), KS3 (Sejinhan artist group of Solo), etc. The common denominator behind public performances carried out on the streets is the underlying concern with the lower classes, leftist leaning, and against the political regime in power. Most student and NGO demonstrations involved performance.

One such action, the burning of an effigy of SUHARTO, was in no way considered as 'art' by those who performed it, and meant a high level of danger for those involved. This action was the result of student's activists groups collaborating in a protest against SUHARTO's re-election in 1998, his family's increasing direct role in politics, as well as the souring prices of basic needs due to the economic crisis that began in 1997. ON the day of

Suharto's inauguration, student groups – including ISI students S. TEDDY, Iwan WIJONO, Yustoni VOLUNTERO (from Taring Padi), artists from East Timor and other street artists and students from other universities in Jogjakarta–staged a political demonstration. It is not clear how many students joined in the protest, but it can be said to be in the thousands. The demonstration began at the central building of University Gajah Mada (UGM). As the protest became increasingly emotional SUHARTO's effigy, which was brought by ISI students, was burned (photo 7). It has been argued that this show of bravery against a military regime became a blue print for other demonstrations which after that included some form of visual display or performance.<sup>12</sup>

Performance art with social/political connotations has been predominately a male occupation in Indonesia, save for the consistently sharp work of ARAHMAIANI and the periodic performances of Marintan SIRAIT.<sup>13</sup> This has been slowly changing, and more women are employing their own bodies as their site of protest. One such group is Perek (Women's Experimental Group). Members of Perek, among others : SILKE (Germany), HEIDI (Australia) and LENNY (Jakarta), began Perek as a women's art group in Jogjakarta with a fluid membership. As individual artists they use various media. As a group they come together to create performances that draw attention to the struggle for women's rights, sexual discrimination, issues of patriarchal injustices.<sup>14</sup> In *Dewi Sri* (Goddess Sri, 2001) performed in Studio Guno, Perek questioned ideals of beauty marketed through the mass media (white skin, black and shiny hair, thin body, etc.). This modern notion of beauty, according to Perek, is in opposition to traditional notions of beauty as exemplified in the stories of Goddess Sri. She was beautiful as a farmer who worked hard to bring rice to her family, not because she lived up to a false ideal attached to the outer skin alone. The body for this group of artists and other women artists is the most direct mode of communication because women's bodies are so often the battleground for other's ideologies.

ARAHMAIANI remains of the most outspoken and internationally known woman performance artists from Indonesia. In some of her recent work performed both in Indonesian and abroad deals with how the female body is 'scripted' by inviting people to write their desires, hopes, thoughts, or just nonsense, directly onto her body. In her performance series entitled *His-Story* (2000) performed in Japan and the French Cultural Centre in Bandung, ARAHMAIANI took off her *kubaya* (traditional Sundanese and Javanese blouse) to reveal her undergarment, after which she asked the audience to write whatever they wanted upon her skin. This performance alludes to how history is always written and shaped by men, and thus becomes a form of violence against women and children (photos 8 and 9).<sup>15</sup>

For Mella JAARSMA, an artwork can be in any media, it depends on the idea for the work. Mella, who has been living in Jogjakarta for the last 20+ years, uses performance art as just one medium among many, however with its own characteristics. For her PA is then not in opposition to any one other medium. She often uses performance as one element of a larger idea. Each component aims to reveal another layer of a larger discussion or concern for Mella. This is evident in the work she began producing in 1998 as a response to the horrifying ethnic and religious violence that followed in the wake of Suharto's downfall. In this period of her work, performance became a means of calling public attention to racism through the strategy of food. In *Do I Need to Feed U* (photo 10) two young women are connected by a sheet of plastic into which two holes have been cut for their heads. They feed each other while two men bathe their feet. Both the gesture of offering someone food, and washing another's feet, are quite humble gestures in Indonesian society.<sup>16</sup>

### Artistic Process as Performance

Many artists use performance as one step in the completion process of a larger work, the documentation and exhibiting of the 'evidence' being the final step. FX HARSONO, an artist living in Jakarta and former GSRB member, has been producing installations as well as destroying them via his own performance artworks for the last decade. Like other artists of his generation, performance is not an independent medium, but a part of the process of artistic production. The result of this process performed for visual consumption is a work of installation art consisting of the remnants and documents of the preceding process. These performances/subsequent installations consistently concern timely social-political issues, and often deal with processes of information dissemination and the manipulation of information to serve the regime and instruct and oppress others. For example, in *Destruction / Victim* (photos 1 and 11) – performed in the Southern Court of the Jogjakarta Palace (1997) – FX painted his face in the guise of RAHWANA, the giant king of the underworld in the famous tale RAMAYANA. RAHWANA here is given a contemporary context: "I put on modern suit reflecting the corrupt and repressive officials (like the character of RAGE) at this time. I burn the masks on the chairs, then destroy the chairs using a chainsaw." After this performance, the documentation of which, as well as the remnants of the chairs and mask were then exhibited in Cemeti Gallery in Jogjakarta as an installation artwork.

Following the cruelties of the May riots in which reportedly hundreds of women of Chinese descent were raped and murdered, and hundreds more people were killed: burned alive while trying to escape but were trapped in malls by the mobs outside; their bodies mutilated.<sup>17</sup> Many artists either stopped working, or their artwork became loud laments of common suffering,

disbelief, and shame. As a direct response to those horrifying events rocking the country, FX performed and installed *Burned Victim*, 1998 (photo 14) again at Cemeti Art House. For his performance, FX HARSONO explains: "I brought posters with the word 'Riot' printed on them. I burned the posters and 9 torso figures made from wood, kept upright on poles. After the torsos were burned, they were placed parallel with pairs of shoes placed on the ground. This was to show that what was burned was a human body. With this piece I question 'who is responsible for this act?' Until now the government has failed to find the perpetrators behind the [May] riots. From documentary photos of the May riots that I saw, a lot of the burned bodies were either cut to pieces of incomplete. What were left intact were the torsos."

FX's work, and that of other artists, point to the loss of the basic value of human life. It seemed as if the price of fried chicken was worth more than human life when the financial crisis erupted in 1997. Everyday there is news of a found murdered body, thrown away, burned, mutilated. This kind of news began in earnest around the time SUHARTO began to topple and has continued after his down fall. Nothing is easy to read here in the political stage, everything is interconnected with race, ethnic wars, religion, etc. Artists such as FX HARSONO work through the fear and rage by making works of art that combine the process of making concrete works of art with the process of performance. They are directly involved with and implicated in the events they discuss.

Iwan WIJONO also experiments with the relationship between the performance as part of the process in the production of a larger work consisting also of documentation of that performance. Working with visiting artist Tero NAUHA (Finland) in an artist's workshop at Cemeti (2001), he wanted to question the mutable signs of identity. In this performance/documentation they exchanged clothes and shared moments of being naked. At first Iwan dressed in clothes of the stereotyped terrorist, covering his head so that only his eyes shown (photo 17). Each time they exchanged clothes a photograph was taken as documentation of the process of exchange. This performance took place before the bombing of the World Trade Centre in New York, after which this piece would perhaps be read in a different light.

### Performance Art and Tradition

Performance art in its western context emerged as a critical strategy used to critique the modernist discourse (see for example the manifesto and works of the Futurists, Dadaists, Bauhaus, and Fluxus). In Indonesia, the development of performance art references traditions in order to create a new meaning associated with contemporary conditions. These elements are not seen as something exotic, but a site of critical examination.

One of the artists who has mined traditional references to construct new meaning is Hero DONO, an artist living in Yogya who often uses performance as one among many media of art. Concerning his performances, Heri states: "with performance one can make a work of art that directly discusses a current issue, can use objects intimate to the people. The medium of painting holds too many mysteries, contains too many conventions".

His performance piece *Kuda Binal*, Jogjakarta, 1992 (photo 13) involves the traditional dance *Jathilan* discussed above. As Heri DONO argues: "traditions are like a source of water, if the well is always used, the water stays clean. If the well is not used, then the water becomes stagnant, dirty and poisonous." He uses this form of traditional performance to comment on the consequences of military rule, wars, destruction on the environment all in the name of peace and security. DONO maintains the basic form of the tradition, but uses different and strange costumes that combine various objects taken from contemporary society such as gas masks, the steps of the dancers are no longer just part of the dance but now connote the rhythm of military marching steps. The participants in the performance line up in a circle and dance to the consistent rhythm of a military marching drum. The performers were volunteers who usually work as grave stone carvers. DONO felt that because these men normally work to put closure to the process of death, they would know more about how to view life.

Famous pantomime artist Jemek SUPARDI frequently makes performance art works as well. Often his performances are more connected to metaphysical issues than with works of a more satirical nature that question the human condition. However metaphysical in nature, his performance actions also maintain a political edge, such as his *Tanah* piece of 1998 in which he discussed humans made from the soil who have forgotten where they came from; no longer caring for the soil or for the earth and its environment. These people only take personal benefit from the gifts the earth has given them. He performed this piece in the cemetery Dipowinatan, Jogjakarta (photo 19). He had himself placed in a simple casket and buried for several hours, after which his grave was opened again and he was released.

He often combines various energies for his performances, such as in his 1999 *Topo Ngrame* (or Meditation in a Crowd) (photo 18) in front of the train station in Jogjakarta. Jemek sat in the typical mediation pose amidst the bustle of the busy city traffic while a barber cut his hair as part of a meditation ritual.<sup>38</sup> His statement was one of redefining the proper place for meditation. It does not have to be in traditionally spiritual places in the middle of nature and away from human life, but can be done anywhere, under any external conditions. In this way, ritual has a social function in everyday life, among people, to immerse oneself in a productive life in society.

### Performance and Violence

Performance artist Yoyo YOGASMANA from Bandung uses actions oriented towards violence in order to find out the levels of human emotion and feelings people when they see the realities of hurting another person, of seeing another's suffering, feelings they have for people of other races and ethnicities. He performs the same actions in various places both in Indonesia and abroad. The title of his works have a temporal function in that they refer to current situations in Indonesian society such as *Care* (2001) performed at the Nu Art Sculpture Park in Bandung (photos 23 and 24), and his *Crisis* (20020 performed in Tokyo, Japan (photo 21).

MARZUKI is another performer who explores violence in his performances he produces with his group Performance Factory. He is the main member of the group, and the number of people involved depends on the current project. His staged performance *I'm sorry I'm so fucking sorry* (photo 25) (2000 and 2001 in Jogjakarta and Bandung) involved inviting members of the audience to press a button that would then send electric current of 100 volts through his body via four connections attached to his wrists and ankles. MARZUKI's body was suspended from the ground by the same connection ropes such that he could not free himself from the electric wires. He argues that this action is a reflection of a complex world situation, his disgust toward social and political chaos that has yet to be solved, as well as a medium to explore the possibilities of combining his hobby of music with art.

### Performance and Technology

While some artists like Heri DONO recycles low technology [found in everyday life of the lower classes where everything is recycled], as a means of introducing movement, sound and lighting in his performances, MARZUKI and his generation are exploring the possibilities of high technology [which in Indonesia is cheap to fix and easy to learn, software is easy to obtain]. Others like the duo JOMPET and VENZHA (Jogjakarta) play with the possibilities of both low and high tech. to produce their interactive sound experiments. They break technology down, see how it works, reprogram it, recombine it for their sound/body experiment *Glorified II* performed at Plastique Kinetic Worms, Singapore, 2001 (photo 22). VENZHA stated they took the title *Glorified* from one of Pearl Jam's songs. He and his partner JOMPET explore the possibilities of sound. In *Glorified*, an artificial 'body' was made for VENZHA out of recycled and deconstructed technologies such as radios, car parts, cassette players, gas masks, speakers, etc.<sup>39</sup> *Glorified* according to JOMPET, was designed to reach a certain challenge in which the audience can feel a certain impression, new sense of imagination, and appreciation. This performance, in which VENZHA, being trapped in this 'machine body' can only move within the confines of a certain radius and kept from falling over by the use of poles, was combined with techno music composed by VENZHA and JOMPET as well as video backdrops to complete this entertainment spectacle of the 21<sup>st</sup> century.

This use of sound and photo technology combined in performance works also comprises the basis of the work of Geber Modus Operandi a group of young men and one woman from Jogjakarta and Bandung. They combine various traditional idioms with technologies of sound, lighting, video, computers, etc. Sigit PIUS, the concept director, and AMRIZAL, artistic director do not see any boundaries between theatre, dance, music, and even performance art. Although the performance dialogue (if any) is never scripted, the technological aspect of these performances are thoroughly planned out down to the last second and requires a fairly large crew to accomplish it. They, like other their peers, mine themes from traditional culture such as the sacred Javanese *Bedoyo* dance and Makassarese *Baku Tikam Satu Sarung*, a traditional performance with sharp weapons (see above). In GMO's version of the former, the dancer's arms and legs were tied by ropes from above such that they were 'performed' like a marionette. Sigit and AMRIZAL would prefer the audience to interpret the work of GMO themselves. However that may be, there is a sense of critique in some of their work concerning modern society that is increasingly dehumanized by its machines.

Such is the case in *Mystical Machine Made in Indonesia*, (2000-2001) a person pulls a large rope, one in each hand. The ropes are attached to the backside of a large retractable spring which pulls the performer back to the starting position. This action of pulling and being pulled is repeated endlessly throughout the performance. Projected onto the wall behind this large spring is a video of modern human activities. The spring and the video allude to time and the desire to escape from its confines (photo 26). as another element of the same theme, LELY, the only woman in the group, begins to put on several pieces of clothing one piece at a time until her body is physically burdened from the weight (photo 27). Her portion of the overall staged performance concerns the burden of fashion and the need to 'keep up' in society where a woman's outward appearance is often more important than internal quality. Toward the centre stage, a young man reads from several books strewn around him, after which he simulates having sex with a blow-up doll to comment on the mental masturbation carried out by the pseudo intellectuals, reading books that spew governmentally accepted knowledge (photo 28).

### Fashion as Performance

Tiarma SIRAIT, living in Bandung, a city known as the centre for progressive fashion, usually works as a fashion designer. She often combines this skill with performances that blur the function of the typical fashion show and social commentary. SIRAIT states that 'people tend to want to be different from other people. This can be seen in the fashion performances carried out by people everyday. I use Performance so that there is no distance between the audience, artist and the artwork. The body as the model (like in fashion) is used by the artist in order to bring across the artist's mission'.

SIRAIT's fashion action on the ITB campus in 1999 entitled *Puppet State* was both satire and pop culture (photos 29 and 30). In this work fashion reflects the thinking of the wearer, it is a statement of their existence, whether the person be military or a group of women.

### Soccer (football) as Performance

The term *jeprut* is already a common text in art and culture circles in Bandung. *Jeprut*, an old word used to denote short circuiting of electricity, thoughts, etc. that create an immediate sense of shock.<sup>20</sup> During the early to mid eighties it was used as a term for a form of conceptual art, process and form of work outside the normal formalities of artistic production. Anyone person can be called a *jepruter* if their actions seem to be some form of 'short circuit', happening seemingly out of the blue and outside of social norms and conventions. One artist known for his exploration with *jeprut* is Tisna SANJAYA, a lecturer in the Graphics department at ITB. He explains that the term *jeprut* is from Sundanese language (west Java) that means something that is unexpectedly cut off, separated; and for the contemporary artist it is an attempt to find an alternative to the blind attitude toward a culture of violence. Other artists who have experimented with *jeprut* in Bandung are Wawan S HUSEN, Isa PERKASA, AMING, Michael TJAHA, and many more. *Jeprut* is known as both an artistic process and a way of life that is not bound by space and time or media. This process is not very different from performance art which uses the artist's life and body as a direct connection to their art. *Jeprut* has a Bandung context and gives its performance art its own character.

Tisna SANJAYA has been making performances in public spaces for at least the last 15 years. *Art and Football for Peace 2000* is one of his most recent performances (photo 31). Organized first in Bandung and later in Jogjakarta with the Cemeti Art House, several people from all walks of life were invited to bring their own team and play in a football match. Neighbours, police officers, security guards, becak drivers, hawkers, house wives, artists, etc. all came together for this tournament that lasted several days. The event was to discuss peace and working together through the use of team sports (a sport loved by Indonesians). The prizes to the winning teams carried various cultural connotations of peace and well being. This organized event was an activity that can unfold in harmony, mutual desires, and was an attempt to create a community that can stand alone based on mutual belief, tolerance and solidarity. This was and journey and an experience open to everyone which in Indonesia is sometimes difficult in a culture of 'us/them' rhetoric and violence.

### notes

- 1 After a series of exhibitions in Jakarta during the 1970's the group dispersed over personality disputes. They regrouped once more in 1987 for their "Pasar Fantasi" exhibition.
- 2 With most developments in art, these various rebellions, the memberships were incestuous, thus suggesting that the mechanism of rebellion was not wide spread at that time.
- 3 Editor's note.
- 4 Isa, Tisna, and ARAHMAIANI were at that time students at ITB in Bandung. Together they joined Sumber Waras, a group outside of the confines of fine art and connected to the Theatre Study group. Together with Marintan SIRAIT they experimented with body movements, sound, and installation. Tisna was marginally involved.
- 5 It is not clear why this piece would have caused such controversy.
- 6 Yani was arrested and kept in military custody for one month in 1983 because of a work she carried out on the streets of Bandung. She was then expelled from university. Incidents such as this are largely due to difficulty in reading such works as 'art' and not just as 'open resistance'. The spontaneous nature of these events also flew in the face of requiring official permission for every public activity involving more than five people. The police were those given responsibility of 'reading' art, and hence dispensed their authority in arbitrary ways. They could give permission for an exhibition, only to shut it down directly upon opening.
- 7 This includes the works of now established and internationally known artists Dadang CHRISTANTO, Heri DONO. Many others could be added to this list such as DIYANTO, Nindityo ADIPURNOMO, ARAHMAIANI, Tisna SANJAYA, Herry DIM, etc.
- 8 It should be remembered that at that time even the term installation was rarely used. The new mediums being introduced and experimented with in the 'Experimental classes' were labeled as experiments; thus suggesting the lack of legitimacy that a label provides. It was this need for legitimacy that in the opinion of the editor, brought about the more general use of terms such as happening and performance in the early 1990's to be used for similar forms of 'body actions', as well as installation art to become popular after the Biennale IX in Jakarta in which the catalogue text sparked not only a huge debate, but began the common usage of the word installation art to cover not only the construction of interactive space, but also to be applied to any three dimensional object made out of various elements, found or otherwise that did not fit into conventional notions of sculpture. According to the Editor's sources, the term Performance became the official term for these actions in which the body took precedence only in 2000 during an international 'Performance Art' festival held in Jakarta.
- 9 Editor's note.
- 10 In Indonesian academies and art discourse, the modernist separation between pure art and other arts is still maintained, such that the debate as to whether performance art in Indonesia is theater or fine arts still surfaces in open discussions.
- 11 Editor's note.
- 12 University campuses across Indonesia are known for being hot beds of dissent and political protest. It was for that reason that in the late 1970's, all campuses in Indonesia were 'depoliticized', military informants infiltrated every student organization, and in 1998 the ITB campus in Bandung was occupied by the military.
- 13 Editor's note.
- 14 Unfortunately no one has yet to problematize the position of a group of female artists whose founding members are not Indonesian women. This is not to suggest that Perek makes no sense for an Indonesian context, but it does call into question the position of this group within the context of Indonesian gender debates.
- 15 In Indonesia, the majority of participating audience members are men.
- 16 Editor's note.
- 17 Editor's note.
- 18 Hair cutting in Indonesia carries many connotations; one among them is submission to a higher power, a sense of loss of personal identity.
- 19 Editor's note.
- 20 Editor's note.