

Arahmaiani

Masa Lalu

Belumlah

Berlalu

The Past

Has not

Passed

museumacan

Published for Arahmaiani : Masa Lalu Belumlah Berlalu | The Past Has Not Passed
an exhibition organized by the Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara
(Museum MACAN) and held on 17 November 2018 to 10 March 2019

Publisher

The Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara (Museum MACAN)
AKR Tower, Level M
Jl. Panjang No. 5 Kebon Jeruk
Jakarta Barat 11530, Indonesia
Phone. +62 21 2212 1888
Email. info@museummacan.org
www.museummacan.org

Copyright Museum of Modern and Contemporary Art in Nusantara, 2021

Buku ini memiliki hak cipta. Dilarang menerbitkan ulang sebagian atau seluruhnya tanpa ijin tertulis dari penerbit. Tidak ada ilustrasi dalam publikasi ini yang dapat diterbitkan ulang tanpa ijin pemilik hak cipta. Seluruh permintaan yang berkaitan dengan penerbitan ulang dan hak cipta harus ditujukan kepada penerbit.

This work is copyright. No part may be reproduced without prior written permission from the publisher. No illustration in this publication may be reproduced without the permission of the copyright owners. Requests and inquiries concerning reproductions and rights should be addressed to the publisher.

Hak cipta atas seluruh teks dalam publikasi ini dimiliki para penulis dan Museum MACAN.
Copyright for texts in this publication is held by the authors and Museum MACAN.

Hak cipta atas seluruh karya dan gambar yang tercantum dimiliki oleh seniman penciptanya atau perwakilan mereka, terkecuali dinyatakan berbeda.
Copyright in all artworks and images is held by the creators or their representatives, unless otherwise stated.

Hak cipta atas seluruh foto yang tercantum dimiliki oleh fotografer dan institusi terkait atau Museum MACAN.
Copyright of photographic images is held by individual photographers and institutions or Museum MACAN.

Museum MACAN berterima kasih atas seluruh gambar dan bantuan hak cipta yang diberikan oleh berbagai pihak dan lembaga. Seluruh upaya telah dilakukan untuk mendapatkan ijin dari pemilik hak cipta terkait.
Museum MACAN is grateful for the image and copyright assistance provided by numerous individuals and institutions. Every endeavor has been made to obtain permissions from the copyright owners.

Kami telah berupaya untuk memastikan agar reproduksi warna dalam publikasi ini semirip mungkin dengan berkas digital karya asli terkait.
Care has been taken to ensure the color reproductions match as closely as possible to the digital files of the original works.

ISBN: 978-602-50539-4-8

Teks dalam publikasi ini disumbangkan oleh penulis terkait, sebagaimana telah disebutkan.
Pandangan yang dinyatakan di dalamnya bukan selalu sepenuhnya sama dengan pandangan penerbit.
Text for this publication has been supplied by the authors as attributed. The views expressed are not necessarily those of the publisher.

Ukuran karya dituliskan dalam centimeter (cm), dengan perhitungan tinggi disebutkan sebelum lebar benda. Keterangan gambar pada umumnya diberikan sesuai dengan teks yang kami terima. Seluruh foto diberikan akreditasi sebagaimana diketahui.
Dimensions of works are given in centimeters (cm), height preceding width following by depth. Captions generally appear as supplied. All photography is credited as known.

Arahmaiani Masa Lalu Belumlah Berlalu The Past Has not Passed



Daftar Isi
Table of Contents

88 Sekapur Sirih
Foreword
Fenessa Adikoesoemo

88 Pengantar
Introduction
Aaron Seeto

88 Arahmaiani:
Seni adalah Megafon...dan Lampu
Arahmaiani:
Art is a Megaphone... and a Lamp
Maura Reilly

88 Keeping the Balance: Gender, Art and
Ecology in Arahmaiani's Works
Keeping the Balance: Gender, Art and
Ecology in Arahmaiani's Works
Wulan Dirgantoro

88 Histories of Demurral: Arahmaiani's Exception
Histories of Demurral: Arahmaiani's Exception
David Teh

88 Karya
Plates

88 Biografi Perupa
Artist Biography

88 Linimasa
Timeline

88 Daftar Karya
List of Works

88 Bibliografi
Bibliography

88 Ucapan Terima Kasih
Acknowledgement

Flag Project (2006-10). fabrics. variable dimension. installation view at "Arahmaiani: The Past has not Passed", Museum MACAN 2018



**Arahmaiani:
Seni adalah Megafon...
dan Lampu**

Arahmaiani:
Art is a Megaphone...
and a Lamp

Maura Reilly

Seni adalah megafon, alat untuk membuat suara seseorang didengar. Namun ia juga lampu yang menerangi wilayah tergelap, tempat berkembang biaknya kemandekan.¹

"Art is a megaphone, a tool for making one's voice heard. Yet it is also a lamp, illuminating the darkest regions, breeding ground of stagnation."¹

Arahmaiani salah seorang seniman paling provokatif di Asia. Sejak awal 1980-an ia konsisten dalam menciptakan karya seni kritis yang mengangkat isu imperialisme budaya, globalisasi, identitas keislaman, kekerasan terhadap perempuan, dan kerusakan lingkungan. Karyanya, yang menggunakan beragam medium tradisional dan non-tradisional, telah melibatkan kelompok dan masyarakat tingkat dunia. Ia digambarkan sebagai "salah satu di antara sedikitnya perempuan Indonesia yang memiliki keberanian untuk lantang mengutarakan pendapat yang berbeda."² Praktik kesenian Arahmaiani konsisten di aktivisme dan, akhir-akhir ini mulai bersifat partisipatif dan berbasis masyarakat.

Dilahirkan di Bandung, Jawa Barat pada tahun 1961 dari keluarga kelas menengah yang majemuk dengan ayah

seorang pemimpin Muslim dan seorang ibu yang beragama Hindu-Budha Jawa, namanya merupakan hasil kompromi kedua orang tuanya: Arahma dari Bahasa Arab berarti 'mengasihi', dan Iani berarti 'manusia' dalam bahasa Hindi. Masa pertumbuhannya menjadi saksi atas koeksistensi kedua agama tersebut: sementara ayahnya memberikan budaya dan pengajaran Islam yang ketat, di mana pembacaan ayat-ayat Al-Qur'an adalah rutinitas sehari-hari, keluarga ibunya memungkinkannya untuk belajar tari Jawa, lagu, legenda, puisi, dan adat istiadat. Ketika kecil ia menyatakan ingin menjadi seorang nabi saat dewasa, ia kecewa mengetahui bahwa peran itu hanya diperuntukkan bagi laki-laki—mungkin ini kali pertama ia mengalami diskriminasi gender.

Arahmaiani tumbuh di bawah Rezim Orde Baru dipimpin Jenderal Suharto

14

15

Arahmaiani is one of Asia's most provocative artists. Since the early 1980s she has consistently produced activist art that addresses issues of cultural imperialism, globalization, Muslim identity, violence against women, and environmental degradation. Her work, through a vast array of traditional and non-traditional media, has engaged groups and communities around the world. She has been described as "one of the few Indonesian women who has the courage to openly articulate different, challenging opinions."² Arahmaiani's practice is consistently activist and, more recently, participatory and community-based.

Born in Bandung, West Java in 1961 to a diverse, middle-class family, with a father who was a Muslim leader and a mother who was a Javanese Hindu-Buddhist, her name is the result of a

compromise her parents made: Arahma in Arabic means 'loving', and Iani means 'human being' in Hindi. Her upbringing saw the coexistence of both faiths: whereas her father provided a strict Islamic culture and instruction, where the recitation of Qur'anic verses was a daily routine, her mother's family enabled her to learn Javanese dances, songs, legends, poetry, and customs. At an early age when she declared she wanted to be a Muslim prophet when she grew up, she was shattered to learn that it was a role reserved for men – perhaps her first experience of gender discrimination.

Arahmaiani grew up under the New Order Regime of General Suharto (1966-98) that saw oppression, corruption, injustice and violence. According to Astri Wright, Arahmaiani was "a pioneering female activist voice" at the forefront of Indonesian art during

1. Arahmaiani, "Art and Life are Inseparable" (1994), esai tidak terpublikasi.
2. Martinus Dwi Marianto, "The Crack from which Indonesian Contemporary Art Emerges," Asia Yesterday Today and Tomorrow, exhibition catalogue, Cemeti Foundation, Jakarta.

1. Arahmaiani, "Art and Life are Inseparable" (1994), unpublished essay.
2. Martinus Dwi Marianto, "The Crack from which Indonesian Contemporary Art Emerges," Asia Yesterday Today and Tomorrow, exhibition catalogue, Cemeti Foundation, Jakarta.

(1966-98) di mana ia menyaksikan penindasan, korupsi, ketidakadilan dan kekerasan. Menurut Astri Wright, Arahmaiani adalah “perintis suara aktivis perempuan “ di garis depan dalam seni Indonesia ketika dan sesudah rezim Suharto. Ia, bersama dengan Dadang Christanto, FX Harsono, Agus Suwage, dan lainnya menyoroti pelanggaran hak asasi manusia oleh rezim dan mendorong orang-orang untuk berefleksi dan berbuat sesuatu.³ Namun, seperti yang dikemukakan oleh Wright, kecenderungan aktivisme seni di Indonesia yang kerap menjadi arena laki-laki yang hampir tak tertandingi, menjadikan Arahmaiani sebagai satu-satunya suara yang berbicara isu gender dan yang menggugat sisi-sisi di mana patriarki di Indonesia secara sistematis menindas perempuan.

Peran perempuan di bawah Suharto sangat dibatasi dan sementara itu peran domestik diperkuat. Seperti yang dijelaskan oleh Susan Ingham, “Adat Jawa yang hierarkis ditambah dengan adat masyarakat Islam membuat nilai patriarkhi dalam keluarga dijadikan sebagai dasar yang dilembagakan oleh negara.”⁴ Memang, Suharto sendiri menyatakan bahwa sifat dasar perempuan adalah untuk “... memberikan keberlangsungan hidup yang sehat, baik, dan menyenangkan ... “ dan posisi yang tepat bagi seorang perempuan adalah” ... menjadi ibu

rumah tangga.”⁵ Satu-satunya peran perempuan yang diakui masyarakat Indonesia adalah dalam lingkup perkawinan dan ini diperkuat oleh interpretasi ketat dari para pemimpin agama Islam, dan ditambah dengan perilaku “ideal” Jawa, menuntut agar laku individu dibatasi dan mempertahankan harmoni: “Perempuan diharapkan menjadi pendiam, santun, suci secara seksual dan berpakaian sopan.”⁶ Mereka diharapkan untuk diam dan juga tidak konfrontatif. Sebagaimana penulis drama wanita paling terkemuka di Indonesia, Ratna Sarumpaet, menyebutkan: ‘Ketika seorang wanita berani berbicara, biasanya ada kekuatan besar atau keinginan untuk membungkamnya.’⁷

Arahmaiani menolak dibungkam. Dengan melakukan hal itu, ia menampilkan dirinya sebagai perempuan non-konformis dalam konteks Indonesia. Dalam bersuara, dalam memancing diskusi dan debat, ia juga telah melangkah ke salah satu isu hak asasi manusia yang paling diperdebatkan: hak perempuan untuk menentukan suara dan bahasa mereka sendiri.⁸ Bahasa adalah alat politik yang kuat, terutama bagi perempuan. Arahmaiani berpendapat; “Sistem patriarkal Indonesia tetap didominasi oleh suara-suara maskulin.”⁹

Selama suara-suara perempuan belum didengar dan dibebaskan di Indonesia,

16

3. Astri Wright, “Red and White Reconfigured: Indonesian activist art in progress,” *ArtAsiaPacific*, No. 26, 2000, pp. 60–65.

4. Susan Ingham, “Two Women from Indonesia,” *Asian Traffic*, terbit tahun 2010 dalam retrospeksi setelah pameran keliling di Jakarta 2004 - 2006, Gallery 4A, Sydney Australia, hal. 42 – 47.

5. Soeharto: *My Thoughts, Words and Deeds: Autobiography* sebagaimana diceritakan kepada G. Dwipayana dan Kamadhan K.H. di kutip dari Sylvia Tiwon, “Models and Maniacs Articulating the Female in Indonesia”, in Laurie J. Sears, ed., *Fantasizing the Feminine in Indonesia*, Duke University Press, 1996, p. 59.

6. Ingham (2010), op cit.

7. Sebagaimana dikutip dari Wright (2000), op cit.

8. Wright (2000), op cit.

and after the Suharto regime. She, along with Dadang Christanto, FX Harsono, Agus Suwage, and others, highlighted the regime’s human rights abuses and stimulated audiences to reflect and act.³ However, as Wright explains, activist art in Indonesia has been an almost-unchallenged male arena, making Arahmaiani one of the sole voices who touches upon issues of gender and who examines the ways in which the Indonesian patriarchy systemically represses women. The role of women under Suharto was highly restricted and domestic roles were reinforced. As Susan Ingham explains, “Hierarchical Javanese customs combined with Islamic social conventions to make the patriarchal family the institutionalized basis of the state.”⁴ Indeed, Suharto stated the essential nature of women was to “... provide for the continuation of life that is healthy, good and pleasurable...” and that the correct position of a woman was “...as the mother in the household.”⁵

The only recognized position in Indonesian society for women, then, was within marriage and this was reinforced by strict interpretations of Islamic religious leaders, which were compounded by “ideal” Javanese behavior, demanding that individuals be restrained and maintain harmony: “Women are expected to be demure, polite, sexually pure and discretely dressed.”⁶ They are also expected to be silent and non-confrontational. As

17

3. Astri Wright, “Red and White Reconfigured: Indonesian activist art in progress,” *ArtAsiaPacific*, No. 26, 2000, pp. 60–65.

4. Susan Ingham, “Two Women from Indonesia,” *Asian Traffic*, published in 2010 in retrospect after the travelling exhibition in 2004, 2006, Gallery 4A, Sydney Australia, pp.42 – 47.

5. Soeharto: *My Thoughts, Words and Deeds: Autobiography* as told to G. Dwipayana and Kamadhan K.H. quoted in Sylvia Tiwon, “Models and Maniacs Articulating the Female in Indonesia”, in Laurie J. Sears, ed., *Fantasizing the Feminine in Indonesia*, Duke University Press, 1996, p. 59.

6. Ingham (2010), op cit.

7. As quoted in Wright (2000), op cit.

8. Wright (2000), op cit.

9. Arahmaiani, “Women Artists and Cultural Revolution” (2011), unpublished essay.

Indonesia’s most prominent female playwright, Ratna Sarumpaet, explains: ‘When a woman dares to speak, there seems to be a great force or desire to silence her’.⁷

Arahmaiani has refused to be silenced. In doing so, she is presenting herself as a non-conformist female in the Indonesian context. In speaking up, in provoking discussion and debate, she has also stepped into one of the most hotly contested areas of human rights: the right of women to define for themselves their voice and their own language.⁸ Language is a potent political tool, especially for women. Arahmaiani has argued; “Indonesia’s patriarchal system remains dominated by masculine voices.”⁹ Until women’s voices are heard and liberated in Indonesia, women will be considered unequal to men, she believes.

Arahmaiani’s preferred artistic medium is performance – principally because it provides her with an open forum to transgress boundaries of decorum, and to protest against social injustice, violence, political corruption, and woman’s position in Muslim society. She says that using her own body in the performances is “...a means of expressing myself – expressing my memory, joy, happiness, sadness, frustration and dream through my body...”¹⁰ Her body functions, then, as a kind of cathartic medium for communication, connectivity and

The Flower (1981). Performance of the artist in Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, Indonesia in 1981.
Photographer unknown. Image courtesy of the artist



perempuan tetap akan dianggap tidak setara dengan laki-laki.

Medium artistik yang disenangi Arahmaiani adalah seni performans – terutama karena medium itu memberinya forum terbuka untuk melampaui batas kesopanan, dan untuk memprotes ketidakadilan sosial, kekerasan, politik korup, dan posisi perempuan dalam masyarakat Muslim. Dia berkata bahwa menggunakan tubuhnya sendiri dalam performans adalah “...sarana untuk mengekspresikan diri - mengekspresikan ingatan, kegembiraan, kebahagiaan, kesedihan, frustrasi, dan mimpi melalui tubuhku.”¹⁰ Dengan demikian tubuhnya berfungsi sebagai sejenis medium katarsis untuk komunikasi, konektivitas dan kerja sama antar individu dan masyarakat. Sulit bagi audiens dari Barat untuk memahami keberanian yang diperlukan Arahmaiani untuk mengekspresikan dirinya secara publik sebagai seorang wanita, terutama dalam budaya yang menolak sebagian besar bentuk wacana publik.

Bagi Arahmaiani pesan dan proses adalah yang terpenting dalam estetika. Ia berpendapat bahwa ia sengaja ingin karyanya menjadi “kurang intelektual” dan menjadi semudah mungkin untuk dipahami: “Seni saya tidak berbicara tentang komposisi, garis ‘esenseial’, warna ‘harmonis’ atau ‘pengaturan yang serasi’. Fokus perhatian saya adalah situasi, kekuatan yang ‘menggerakkan tubuh’ – yang menentang ‘bentuk’. Akibatnya,

karya seni saya bukan untuk ‘retina’; tujuannya bukan untuk menyenangkan mata. Apa yang paling penting adalah proses penciptaan yang sebenarnya.”¹¹ Karyanya adalah strategi provokasi, yang ia harap akan memicu proses refleksi. Ia percaya bahwa seniman adalah tabib yang memiliki tanggung jawab etis untuk berkontribusi pada masyarakat, “untuk berpartisipasi dalam proses sosial,” dan untuk menghasilkan kesadaran sosial baru.

Arahmaiani mulai membuat karya “performans” sejak tahun 1981 dengan aksi terbuka berjudul *Accident 1*, itu adalah tahun kedua ia berada di jurusan seni rupa Institut Teknologi Bandung (ITB). Arahmaiani membungkus lampu jalanan di sepanjang Jalan Dago dengan kain berwarna merah darah, menggambar tubuh korban kecelakaan dengan kapur di jalan, dan membagikan selebaran dengan statistik mengenai jumlah korban jiwa di jalan yang rawan yang dilalui orang-orang. Tujuannya adalah untuk meningkatkan kesadaran tentang meningkatnya kecelakaan dialami para pejalan kaki sebagai akibat dari arus mobil dan urbanisasi.

Namun, karena hal ini dilakukan dengan tanpa izin dan di luar batas kampus, tindakannya itu dianggap penghinaan terhadap fakultas dan berpotensi bersifat subversif. Ia diskors untuk beberapa waktu, dan dilarang melakukan performans di depan umum atau berpameran. Sejak awal, Arahmaiani telah mendekati seni sebagai sebuah bentuk aktivisme politik, sebagai “megafon, alat untuk

cooperation between individuals and communities. It is difficult for audiences from the West to comprehend the courage required for Arahmaiani to express herself publicly as a woman, especially in a culture averse to most form of public discourse.

For Arahmaiani the message and process are paramount to the aesthetic. She argues that she wants her work to be “less intellectual” and as easy to understand as possible: “My art doesn’t talk about composition, ‘essential’ line, ‘harmonious’ colors or ‘matching arrangements’. The focus of my attention is the situation, the forces which ‘move the body’ – that which is opposed to ‘form’. Consequently, my art is not ‘retinal’; its objective is not to please the eye. What’s of primary importance is the actual process of creation.”¹¹ Hers is a strategy of provocation, which she hopes will set off a process of reflection. She believes that artists are healers who have an ethical responsibility to contribute to society, to participate in social processes, and to produce a new social consciousness.

Arahmaiani began making “performances” as early as 1981 with her outdoor action called *Accident 1*, during her second year as a painting major at the Institute of Technology, Bandung (ITB). She wrapped street lamps along Jalan Dago with blood-red fabrics, drew chalk outlines of accident victims’ bodies on the street, and distributed flyers with statistics about the number of fatalities on that dangerous stretch of road to passers-

by. Her aim was to raise awareness about the increasing pedestrian accidents that were occurring as a result of cars and urbanization. However, because this work was carried out without permission and outside the confines of the campus, her action was taken as both an affront to the ITB faculty and as potentially subversive in nature. She was suspended for a brief time, and banned from public performance or exhibitions. From the start, then, Arahmaiani has approached art as a form of political activism, as “a megaphone, a tool for making one’s voice heard.”¹²

In 1983, a public performance by Arahmaiani resulted in her detention. She and two male friends had made chalk drawings on the street of tanks, weapons and other military equipment on the day marking Indonesia’s independence from the Netherlands, in clear allusion to Suharto’s military rule. Arahmaiani was arrested immediately and interrogated for a month. “I was brought to a place named Sumatra 37,” Arahmaiani explains. “In the Suharto era, everyone who was sent to Sumatra 37 usually went missing. I was freed after signing a letter stating that I was mentally unhealthy.”¹³ Fearing for her safety, Arahmaiani left the country for Australia, where she pursued her art education in Sydney. She did not return to Indonesia until 1987 – for her first solo exhibition in Bandung. A review of the exhibition states that Arahmaiani exhibited close to seventy paintings, in multiple styles, along with an installation, titled *I Am Injured*, which combined a clothesline, iron pipe,

9. Arahmaiani, “Women Artists and Cultural Revolution” (2011), esai tidak terpublikasi.

10. Carla Bianpoen, Farah Wardani, Wulan Dirgantoro, “Women in Indonesian Modern Art: Chronologies and Testimonies,” Indonesian Women Artists: The Curtain Opens, 2007, p.31.

11. Arahmaiani, “The Basis of My Thought is Concerned with the Conjunction of Opposites” (1993), unpublished essay.

12. Arahmaiani, “Art and Life are Inseparable” (1994), esai tidak terpublikasi.

10. Carla Bianpoen, Farah Wardani, Wulan Dirgantoro, “Women in Indonesian Modern Art: Chronologies and Testimonies,” Indonesian Women Artists: The Curtain Opens, 2007, p.31.

11. Arahmaiani, “The Basis of My Thought is Concerned with the Conjunction of Opposites” (1993), unpublished essay.

12. Arahmaiani, “Art and Life are Inseparable” (1994), unpublished essay.

13. A. Kurniawan Ulung, “Museum MACAN first sight putting injustice into the spotlight,” The Jakarta Post, September 26, 2017.



Accident I (1981)
Performance of the artist
in Juanda street, Bandung,
Indonesia in 1981
Photographer unknown
Image courtesy the artist



22

23



membuat suara seseorang didengar.”¹² Pada tahun 1983, sebuah karya performans menyebabkan Arahmaiani ditahan. Ia dan dua temannya (laki-laki) membuat gambar tank, senjata, dan peralatan militer lainnya dengan kapur di jalan tepat pada hari perayaan kemerdekaan Indonesia dari Belanda, dengan jelas ia menyinggung pemerintahan militer Suharto. Arahmaiani segera ditangkap dan diinterogasi selama sebulan. “Saya dibawa ke suatu tempat bernama Sumatra 37,” Arahmaiani menjelaskan. “Di era Soeharto, setiap orang yang dikirim ke Sumatra 37 biasanya hilang. Saya dibebaskan setelah menandatangani surat yang menyatakan bahwa saya tidak sehat secara mental.”¹³ Khawatir akan keselamatannya, Arahmaiani meninggalkan negaranya dan pergi ke Australia, tempat ia belajar pendidikan seni di Sydney. Ia tidak kembali ke Indonesia sampai tahun 1987 untuk pameran tunggal pertamanya di Bandung. Sebuah ulasan terhadap pameran tersebut menyatakan bahwa Arahmaiani memamerkan hampir tujuh puluh lukisan, dalam berbagai gaya, bersama dengan karya instalasi, berjudul *I Am Injured*, yang menggabungkan tali jemuran, pipa besi, lilin, perban dan obat-obatan. Selama pembukaan, Arahmaiani menampilkan performans *My Dog Died Then Fly*. Di dalamnya, Arahmaiani muncul di tengah suara terompet, wajahnya dicat putih, memegang anak anjing, lilin yang menyala dan sekotak kerupuk; ia kemudian membaca puisi sampai wajahnya terciprat dengan air, di mana ia meremas-remas kerupuk,

remah-remahnya ditaburkan ke lantai. Dalam ulasan tersebut, Arahmaiani menjelaskan, “Saya ingin memperluas kanvas saya seluas mungkin ke dalam kehidupan itu sendiri dan mengganti kuas dan cat dengan unsur-unsur kehidupan.”¹⁴ Dengan jelas pada tahap ini Arahmaiani telah belajar tentang konsep patung sosial (*social sculpture*) Joseph Beuys—pengaruh yang ia akui pada 2013 ketika ia menyatakan: “Komponen aktivis Beuys, ‘definisi seni yang diperluas’, cocok dan menegaskan tujuan saya dalam berkesenian.”¹⁵ Ini adalah teori patung sosial (*social sculpture*) Beuys, yang menegaskan bahwa setiap manusia dapat berkontribusi pada kesejahteraan masyarakat melalui tindakan kreatif, “memahat” dan dengan demikian membentuk masyarakat, yang telah memiliki efek paling transformatif pada praktiknya. Seperti Beuys, Arahmaiani melihat peran seni dan seniman dalam masyarakat, dan melalui partisipasi sosial ia percaya bahwa seni dapat membantu membentuk masa depan umat manusia.

Partisipasi dan dialog sosial tetap merupakan komponen yang konsisten dari praktik berkesenian Arahmaiani. Namun, dalam beberapa kasus, dialog tersebut menjadi bumerang, seperti halnya dengan performans solonya di tahun 1993 yang berjudul ‘Sex, Religion, and Coca-Cola’, dan berlangsung di Jakarta di sebuah galeri alternatif. Pameran ini membuat gempar karena dua karyanya — *Lingga-Yoni* dan *Etalase* — dianggap penistaan agama oleh

24

candle, bandages and medicine. During the opening Arahmaiani performed *My Dog Died Then Fly*. In it, Arahmaiani appeared to the sound of trumpets, her face painted white, holding a puppy, a lit candle and a box of crackers; she then read poetry until she was splashed in the face with water, at which point she wrung the crackers, the crumbs sprinkling to the floor. In the review Arahmaiani explains, “I want to expand my canvas as widely as possible into life itself and replace the brush and paint with the elements of life.”¹⁴ Clearly Arahmaiani had learned about Joseph Beuys’ concept of social sculpture by this stage – an influence she acknowledges in 2013 when she states: “Beuys’ activist component, his ‘extended definition of art’, fits with and confirms my goals in art making.”¹⁵ It is Beuys’ theory of social sculpture, which insists that each human being can contribute to the wellbeing of society through creative actions, “sculpting” and thus shaping society, that has had the most transformative effect on her practice. Like Beuys, Arahmaiani sees a role for art and artists in society, and through social participation, she believes that art can help shape the future of humanity.

25

Social participation and dialogue have remained consistent components of Arahmaiani’s practice. In some instances, however, the dialogue backfired, as was the case with her 1994 solo show, titled ‘Sex, Religion, and Coca-Cola’, which took place in Jakarta at an alternative gallery. The exhibition created an uproar because of two works – *Lingga-Yoni* and *Etalase*

– which were considered blasphemous by a Muslim fundamentalist group. To understand the controversy, it is necessary to describe the two works in detail. The painting *Lingga-Yoni* (1993) depicts Hindu symbols of male (*lingga*) and female (*yoni*) genitalia, which Arahmaiani had seen at a temple in East Java, surrounded by fragments of Jawi and Palawa scripts. The first line of the Jawi script at the top of the painting reads ‘nature is a book’ followed by the first twelve letters of the Jawi alphabet. The Palawa script at the bottom of the painting is the first line of the Jambu epigraph in West Java, that reads as “courageous, honest in fulfilling his duty, leader of mankind, His Excellency Purnawarman” – a reference to the King of Tarumanegara, a Hindu kingdom from 5th Century Java. Images of the *lingga-yoni* are omnipresent in Indonesia but Arahmaiani’s version was deemed irreverent. Instead of the traditional upright phallus inserted into a prone vagina, she challenged masculine dominance by flipping the composition around so that *yoni* was on top, balanced on the *lingam*. She further blasphemed the traditional image of ‘cosmic copulation’ (inspired by Hindu cosmology) by combining it with Arabic script, which are inseparable elements of the sacred Qur’an. Putting the *yoni* on top was also Arahmaiani’s way of restoring balance between the destructive forces of the masculine (the *lingga* as destroying the earth) and the nurturing elements of the feminine (the *yoni* as earth).

When first exhibited in 1994, a Muslim fundamentalist group denounced the

13. A. Kurniawan Ulung, “Museum MACAN first sight putting injustice into the spotlight,” *The Jakarta Post*, September 26, 2017.

14. Seni Rupa, “Si Reash di samping jalan,” *Tempo*, February 7, 1987.

15. Iola Lenzi, “An Interview with Arahmaiani,” *Arahmaini: Violence No More*, exhibition catalogue, Haus am Dom, Frankfurt am Main (2015), p. 22.

16. Jennifer Gampell, ‘Balancing Act’, *Manager*, May 1996.

14. Seni Rupa, “Si resah di samping jalan,” *Tempo*, February 7, 1987.

15. Iola Lenzi, “An Interview with Arahmaiani,” *Arahmaini: Violence No More*, exhibition catalogue, Haus am Dom, Frankfurt am Main (2015), p. 22.

I Love You (After Joseph Beuys Social Sculpture) (2009). Kain, dakron. Dimensi beragam. Variable dimension. Installation view at 'Arahmaiani: The Past has not Passed', Museum MACAN 2018



kelompok fundamentalis Islam. Untuk memahami kontroversi tersebut, perlu untuk menggambarkan kedua karya ini secara terperinci. Lukisan *Lingga-Yoni* (1993) menggambarkan simbol-simbol Hindu dari genitalia pria (lingga) dan wanita (yoni), yang telah ditemukan Arahmaiani di sebuah kuil di Jawa Timur, dikelilingi oleh potongan-potongan tulisan Jawi dan Palawa. Baris pertama dari naskah Jawi di bagian atas lukisan itu bertuliskan ‘alam adalah sebuah buku’ diikuti oleh dua belas huruf pertama dari alfabet Jawi. Tulisan Palawa di bagian bawah lukisan adalah baris pertama dari prasasti Jambu di Jawa Barat, yang berbunyi “Berani, jujur dalam memenuhi tugasnya, pemimpin umat manusia, Yang Mulia Purnawarman”—merujuk ke Raja Tarumanegara, sebuah kerajaan Hindu dari Jawa pada abad ke-5. Gambar lingga-yoni ada di mana-mana di Indonesia tetapi versi Arahmaiani dianggap tidak sopan. Alih-alih lingga tradisional tegak dimasukkan ke dalam rawan vagina, ia menantang dominasi maskulin dengan membalik komposisi sehingga yoni di atas, seimbang di lingam. Lebih jauh ia melecehkan gambar tradisional ‘persetubuhan kosmik’ (terinspirasi oleh kosmologi Hindu) dengan menggabungkannya dengan aksara Arab, yang merupakan elemen tak terpisahkan dari kitab suci Al-Quran. Menempatkan yoni di atas juga merupakan cara Arahmaiani untuk memulihkan keseimbangan antara kekuatan destruktif maskulin (lingga menghancurkan bumi) dan unsur-unsur pemelihara feminin (yoni sebagai bumi).

Ketika pertama kali dipamerkan pada tahun 1993, kelompok fundamentalis Islam mengecam penggambaran alat kelamin sebagai perbuatan cabul dan menuntut agar gambar itu dihapus, bersama dengan karya lain yang berjudul *Etalase*, yang

menyandingkan kondom, Alquran, dan botol Coca-Cola, menarik perhatian tentang standar moral masyarakat yang ambigu mengenai agama, seks, dan konsumerisme. Pameran kemudian ditutup; namun baru setelah Arahmaiani mengadakan diskusi publik untuk membicarakan perbedaan mereka. Ia mengundang perwakilan dari berbagai kelompok untuk berdialog - seperti aktivis, seniman, para pekerja budaya, dan ulama. Meski Arahmaiani telah menjelaskan bahwa diskusi itu dihadiri banyak orang dan “cukup menyenangkan,” acara itu berakhir dengan kelompok fundamentalis bersikeras bahwa interpretasi mereka lah yang paling benar dan Arahmaiani harus ditangkap. “Pada akhirnya, mereka mengancam saya,” ungkapny.¹⁶ Karena takut akan keselamatannya, Arahmaiani kembali melarikan diri ke Australia selama beberapa tahun, di mana ia tetap berada di pengasingan.

Selama beberapa tahun berikutnya, Arahmaiani cukup produktif - menghadirkan performans dan instalasi di Perth, Brisbane, Bangkok, Jakarta, di kota-kota lainnya. Tema-tema yang dia eksplorasi termasuk kerusakan lingkungan, hak-hak reproduksi perempuan, pornografi, dan komodifikasi tanah Indonesia.

Karya instalasi, *A Piece of Land for Sale* (1995), misalnya, dipamerkan di Artist Regional Exchange (ARX) di Perth, Australia. Untuk berbicara mengenai masalah kehancuran lingkungan dan komodifikasi alam, ia meletakkan lapisan rumput dan tanah yang tebal dan kering di dinding galeri, dibingkai seperti lukisan, dan menghubungkannya ke tangki oksigen dan tabung medis. Papan tanda neon yang dipasang sebelum karya itu bertuliskan “For Sale by Owner.” Rumput kering melambangkan alam, yang tidak hanya diobjektifikasi



1.1

1.1
Lingga-Yoni (1994)
Acrylic on canvas. 182 x 140 cm.
Collection of Museum MACAN

28

29

depiction of the genitals as obscene and demanded the painting be removed, along with another work titled *Etalase*, which juxtaposed a condom, the Qur’an, and a Coca-Cola bottle, drawing attention to the ambiguous moral standards of society regarding religion, sex and consumerism. The exhibition closed as a result; however, not before Arahmaiani organized a public discussion to debate their differences. She invited representatives from a variety of groups to dialogue – such as activists, artists, people from the culture sector, and clerics. While Arahmaiani has explained that the discussion was well attended and “quite pleasant,” it ended with the fundamentalist group insisting that their interpretation was the correct one and that Arahmaiani be arrested. “In the end, they threatened me,” she says.¹⁶ Out of fear for her safety, Arahmaiani again fled to Australia for several years,

where she remained in exile.

Over the next few years, Arahmaiani was quite prolific – presenting performances and installations in Perth, Brisbane, Bangkok, Jakarta, among other cities. The themes she explored included environmental degradation, women’s reproductive rights, pornography, and the commodification of Indonesian land. The installation, *A Piece of Land for Sale* (1995), for instance, was exhibited in the Artist Regional Exchange (ARX) in Perth, Australia. To address the issues of environmental ruin and the commodification of nature, she put layers of thick, dried grass and soil on a gallery wall, framed like a painting, and connected it to an oxygen tank and medical tubes. A neon sign placed before the work read “For Sale by Owner.” The dried grass symbolizes nature, which is not only being objectified by being presented

16. Jennifer Gampell, ‘Balancing Act’, Manager, May 1996.

17. Arahmaiani lecture in 1999 at the conference “Women Imaging Women: Home, Body, Memory,” at the Cultural Centre of the Philippines, Manila.



1.1



1.2



1.3



1.1
Handle Without Care (1996-2017)
 Performance by the artist, in front of her installation Nation for sale (1996) at 'The Second Asia Pacific Triennial of Contemporary Art' (APT2), Queensland Art Gallery, Brisbane, 27 and 28 September 1996, with audio and video components.
 Photo by Manit Sriwanichpoom. Collection of the artist.

1.2
Handle Without Care (1996-2017)
 Still image from performance by the artist in Bangkok, Thailand in 1996 with audio and video components.
 Video by Manit Sriwanichpoom. Image courtesy of the artist.

1.3
Handle Without Care (1996-2017)
 Performance of the artist in Bandung, Indonesia, 1996.
 Video by Manit Sriwanichpoom. Image courtesy the artist.

1.4
Handle Without Care (1996-2017)
 Performance by the artist at First Sight in Museum MACAN, Jakarta, 9 September 2017, with audio and video component.
 Video by Museum MACAN. Collection of Museum MACAN.



1.4



0.0

0.0
A Piece of Land for Sale (1995)
 Wood, soil, dried grass, oxygen tank,
 medical tube, neon sign.
 Variable dimension.
 Installation view at Artist Regional
 Exchange, Perth, Australia 1995
 Image courtesy of the artist.

dengan ditampilkan sebagai lukisan tetapi juga sebagai ‘penyokong kehidupan’. Sebagaimana Arahmaiani menjelaskan, “Karena dominasi lingga, apa yang kita lakukan sebenarnya mencekik bumi menjadi berkeping-keping karena telah menjadi properti milik pribadi (segelintir orang). Mereka melihatnya sebagai objek, objek material yang dapat mereka potong dan jual.”¹⁷ Ini merupakan salah satu karya bertema lingkungan pertama Arahmaiani, bertepatan satu tahun sebelum pendirian jaringan yang dikenal Asia-Pacific Artist Solidarity (A-PAS), yang berfokus pada isu kesehatan dan lingkungan.

Setahun kemudian, Arahmaiani menghadirkan karya instalasi dan performans di Triennial Asia Pasifik ke-2 (APT2) di Brisbane, Australia, yang mengungkapkan minatnya yang terus menerus pada isu komodifikasi

tanah. Karya instalasi berjudul, *Nation for Sale* (1996) terdiri dari 35 kotak putih yang diisi dengan senapan mesin mainan, gambar wanita dipotong dari majalah mode, guci tanah dan air; sebuah lampu neon dengan tulisan “For Sale” dalam bahasa Inggris; sebuah monitor video yang memperlihatkan pemukiman kumuh di kota-kota besar seperti Jakarta dan Bangkok, dan pemasangan kembali karya sebelumnya, *Sacred Coke*, terdiri dari botol Coca-Cola ukuran 2 liter, dengan sebuah kondom. *Nation for Sale* membahas pembangunan dalam industri budaya Indonesia, didukung oleh investasi modal besar, yang mengakibatkan komodifikasi lahan besar-besaran. Dwi Marianto menyebut instalasi tersebut sebagai “sebuah metafora tentang orang-orang yang tersingkir dari tanah mereka untuk pabrik dan di mana perempuan menjadi komoditas dan elit

32

33

as a painting but is on ‘life support’. As Arahmaiani explains, “Because of the domination of the lingga, what we are doing is actually choking the earth into pieces because it has become the private property (of a few). They see it as an object, a material object that they can chop up and sell.”¹⁷ This represents one of Arahmaiani’s first environmental works, dated one year prior to her founding of a network called Asia-Pacific Artist Solidarity (A-PAS), which focused on health and environmental issues.

A year later, Arahmaiani presented an installation and performance at the 2nd Asia Pacific Triennial (APT2) in Brisbane, Australia, which revealed her continued interest in the commodification of land. The installation, titled, *Nation for Sale* (1996) was comprised of 35 white boxes filled with toy machine guns, images of women cut from fashion magazines,

jars of soil and water; a neon “For Sale” sign in English; a video monitor showing the sprawling slums of mega-cities such as Jakarta and Bangkok, and a re-installation of an earlier work, *Sacred Coke*, comprised of a 2-litre Coca-Cola bottle, topped with a condom. *Nation for Sale* addressed the development within Indonesia’s cultural industry, powered by large capital investment, which resulted in the massive commodification of land. Dwi Marianto calls the installation “a metaphor for the displacement of people from their lands for factories and where women have become commodities and elites profit so that the nation is in effect sold.”¹⁸ Or, as Arahmaini explains, “This capitalistic system somehow forces my people to adopt the value system of the capitalist so they start selling everything that they have including their country. So, the country sells everything.”¹⁹ The accompanying

17. Kuliah Umum Arahmaiani tahun 1999 di konferensi “Women Imaging Women: Home, Body, Memory,” di Pusat Kebudayaan Filipina, Manila.

18. Martinus Dwi Marianto in *The Second Asia–Pacific Triennial of Contemporary Art*, exhibition catalogue, Queensland Art Gallery, Brisbane, 1996 p. 81.



0.1



0.2



0.

0.1 – 0.2
Etalase (1994)
 Kaca, kayu, objek temuan
 Glass, wood, found object
 Dimensi beragam
 Variable dimension
 Installation view at 'Sex, Religion,
 and Coca-Cola', Rumah Seni Oncor,
 Jakarta, 1994

0.3
Sacred Coke (1993-2018)
 Beras, tanah, botol Coca-cola, kondom
 Rice, soil, Coca-Cola bottle, condom
 Variable dimension
 Installation view at 'Arahmaiani:
 The Past has not Passed',
 Museum MACAN 2018.

mendapat untung sehingga bangsa ini pada dasarnya dijual.”¹⁸ Atau, seperti dijelaskan oleh Arahmaiani, “Sistem kapitalistik ini entah bagaimana caranya telah memaksa bangsa saya untuk mengadopsi sistem nilai kapitalis sehingga mereka mulai menjual semua yang mereka miliki termasuk negara mereka. Jadi, negara menjual segalanya.”¹⁹ Performans yang melengkapinya berjudul *Handle Without Care*, 1996, ditampilkan di sebelah karya instalasi ikonik tersebut. Di dalamnya, Arahmaiani, mengenakan kostum penari Bali, melambaikan senjata mainan dan tongkat Star Wars, bergerak dalam ruang galeri, berputar dan berbalik, ke hiruk-pikuk musik Bali (menggelegar dari empat kaset), seperti mainan kecil tentara menembakkan senapan mesin. Di sini, Arahmaiani telah menumbangkan

citra eksotis Indonesia yang dipromosikan oleh pariwisata dengan menunjukkan bahwa semuanya telah dikomersialkan. Sebagai gantinya, ia menggabungkan budaya tradisional dengan hiburan populer.

Bangsa dijual, tubuh juga demikian. Pada tahun 1996, Arahmaiani menampilkan karya *Offerings from A-Z*, serangkaian performans mirip ritual di kompleks krematorium Buddha di Chiang Mai, Thailand, yang menggugat seksualitas perempuan di media, kekerasan terhadap perempuan, dan prostitusi. Dalam satu performans, ia terbaring dengan selempang kain yang bernoda darah, dilingkari oleh piring sesajen dan dua baris senjata. Kain berdarah adalah elemen penting dalam performans karena berbagai alasan. Ia menggambarkan darah yang tumpah oleh manusia selama

34

35

performance, titled *Handle Without Care*, 1996, was presented next to the iconic installation. In it, Arahmaiani, dressed in the costume of a Balinese dancer, waving a toy gun and a Star Wars wand, moved through the gallery space, twisting and turning, to a cacophony of Balinese music (blaring from four cassette tapes), as small, prone toy soldiers shoot machine guns. Here, Arahmaiani has subverted the exotic image of Indonesia promoted by tourism by demonstrating that everything has been commercialized. Instead, she has conflated traditional culture with popular entertainment.

Nations are for sale, but so are bodies. In 1996, Arahmaiani produced *Offerings from A-Z*, a series of ritual-like performances in a Buddhist crematorium complex in Chiang Mai, Thailand, which examined the sexualization of women in the

media, violence against women, and prostitution. In one performance, she lay covered with a blood-stained piece of fabric, surrounded by offering plates and two rows of weapons. The bloody fabric was an important element in the performance for multiple reasons. It alluded to the blood spilled by humans during periods of crisis and violence as well as to menstruation. As F. M. V. Datuin has explained: “When a woman menstruates, she is forbidden to perform religious rituals and to enter sacred places because it is generally believed that she is ‘dirty’ or ‘contaminated’. As such, Arahmaiani has contaminated the ritual space.”²⁰ In the next performance, she walked slowly across a path that led to a Buddhist temple altar, used for washing corpses, and concluded by lying down on a tomb, to resemble an object of ritual sacrifice, surrounded by enlarged

18. Martinus Dwi Marianto in *The Second Asia–Pacific Triennial of Contemporary Art*, katalog pameran, Queensland Art Gallery, Brisbane, 1996 p. 81.

19. Dikutip dalam Flaudette May V Datuin, “Passing through fire: Pain and transformation in the art of Arahmaiani,” *ArtAsiaPacific*, issue 26, 2000, p. 68.

19. Quoted in Flaudette May V Datuin, “Passing through fire: Pain and transformation in the art of Arahmaiani,” *ArtAsiaPacific*, issue 26, 2000, p. 68.

20. Datuin, op cit, p. 69.



3.1



3.2

3.1 – 3.2
Offering from A-Z (1997)
 Performance by the artist in Buddhist
 crematorium complex in Chiang Mai,
 Thailand in 1997
 Photo by Manit Sriwanichpoom
 Image courtesy the artist

periode krisis dan kekerasan serta menstruasi. Seperti yang dijelaskan oleh F. M. V. Datuin: “Ketika seorang wanita menstruasi, ia dilarang melakukan ritual keagamaan dan memasuki tempat-tempat suci karena umumnya diyakini bahwa ia ‘kotor’ atau ‘terkontaminasi’. Dengan demikian, Arahmaiani telah mencemari ruang ritual.”²⁰ Dalam performans berikutnya, ia berjalan perlahan melintasi jalan setapak yang menuju ke altar kuil Buddha, digunakan untuk memandikan mayat, dan diakhiri dengan berbaring di atas kuburan, menyerupai sebuah objek upacara pengorbanan, dikelilingi oleh gambar-gambar yang diperbesar dari majalah-majalah porno, yang dibakarnya dengan lilin di akhir performans.

Karya lain, berjudul *Do Not Prevent the Fertility of the Mind* (1996) adalah sebuah instalasi yang mengkritik kontrol patriarki atas

tubuh perempuan dan, khususnya, hak-hak reproduksi mereka. Ini juga merupakan kritik terhadap manipulasi pikiran massa. Pekerjaan itu terdiri dari dinding seperti jaringan yang terdiri dari pembalut wanita yang tidak digunakan; di tengah-tengah kisi ada gambar si seniman memegang peralatan medis, IUD yang diperbesar, seperti sabit yang dipegang oleh malaikat maut. Di dahinya ada pembalut wanita yang tidak terpakai yang dilukis dengan palang merah, dan di depan dinding ada bangku di mana sebotol darah bertumpu pada sepotong kain kasa. Instalasi ini melawan konotasi negatif darah menstruasi; sebaliknya, itu melambangkan kesuburan, bukan hanya dari rahim tetapi juga dari pikiran.²¹

Pada tahun 1998, Arahmaiani kembali ke Indonesia setelah menghabiskan lebih dari tiga tahun tinggal di Perth,

36

37

images from pornographic magazines, which she burnt with candles at the end of the performance.

Another work, titled *Do Not Prevent the Fertility of the Mind* (1996) is an installation that critiques the patriarchal control over women’s bodies and, in particular, their reproductive rights. It is also a critique of the mass manipulation of minds. The work consisted of a grid-like wall comprised of unused sanitary napkins; in the middle of the grid was a picture of the artist holding medical equipment, an enlarged IUD, like a scythe held by the angel of death. On her forehead is an unused sanitary napkin on which is painted a red cross, and in front of the wall sits a stool on which a vial of blood rests on a piece of gauze. The installation invalidates the negative connotations of menstrual blood; instead, it symbolizes fertility, not just of the womb but also of the mind.²¹

In 1998, Arahmaiani returned to Indonesia after having spent over three years living in Perth, Australia and in Bangkok, Thailand. She came home amidst the Asian financial crisis and the heightened political tension in the country. On May 1998, students from across Indonesia organized massive protests in Jakarta, demanding Suharto resign after being in power for thirty-two years. Four students from Trisakti University were shot dead during the protest on May 12, 1998. The following day, further riots occurred across Jakarta and a number of other cities, including Medan and Surakarta. Rioters looted and burned shopping malls, stores, and other properties. There were multiple reports of targeted sexual assaults against ethnic Chinese women and estimates suggest at least 1000 people died in mass building fires. Arahmaiani witnessed these events first-hand as she was accompanying

20. Datuin, op cit, p. 69.

21. Ibid.

21. Ibid.

22. Indonesian Women Artists: The Curtain Opens, eds. Carla Bianpoen and Wardani Farah, Yayasan Seni Rupa Indonesia, 2007, p. 46.

Australia dan di Bangkok, Thailand. Ia pulang di tengah-tengah krisis keuangan Asia dan meningkatnya ketegangan politik di negara itu. Pada Mei 1998, mahasiswa dari seluruh Indonesia mengorganisir protes besar-besaran di Jakarta, menuntut Soeharto mundur setelah berkuasa selama tiga puluh dua tahun. Empat mahasiswa dari Universitas Trisakti ditembak mati selama demonstrasi pada 12 Mei 1998. Hari berikutnya, kerusuhan lebih lanjut terjadi di Jakarta dan sejumlah kota lain, termasuk Medan dan Surakarta. Para perusuh menjarah dan membakar pusat perbelanjaan, toko, dan properti lainnya. Ada beberapa laporan tentang serangan seksual yang ditargetkan terhadap wanita etnis Tionghoa dan perkiraan menunjukkan setidaknya 1.000 orang tewas dalam kebakaran massal tersebut.

Arahmaiani menyaksikan peristiwa ini secara langsung ketika ia menemani seorang teman jurnalis yang meliput protes mahasiswa. Keesokan harinya, ia mengunjungi korban kerusuhan di Rumah Sakit Pusat Cipto Mangunkusumo (RSCM). Ia menggambarkannya sebagai pengalaman yang traumatis dan menghancurkan, terutama ketika ia mendengar tentang kekerasan terhadap perempuan. Gejala yang disebabkan oleh Reformasi Politik 1998 memberi dampak kuat pada Arahmaiani yang menghasilkan karya-karya kuat sebagai respons terhadap peristiwa-peristiwa tersebut. Misalnya, dalam serangkaian 20 gambar arang yang berjudul *May Riot* (1998), juga disebut sebagai *Rape n Rob*, Arahmaiani menyampaikan tingkat dan kedalaman kekerasan

yang diderita perempuan pada waktu itu. Gambar-gambar itu menggambarkan langit gelap yang tak menyenangkan, gedung-gedung yang terbakar, mayat-mayat, dan, kadang-kadang, sosok-sosok perempuan telanjang yang berbaring menghadap senjata. Salah satu gambar yang sangat kuat berjudul *Ayo Sayang, Nyalakan Apiku*, menggambarkan sosok perempuan yang wajahnya menghilang menjadi asap yang terlihat naik ke awan hitam di langit. Dalam pernyataan si seniman (*artist statement*) yang menyertai gambar-gambar itu, Arahmaiani menjelaskan gambar ini: "Ini mewakili wajah perempuan yang hilang, serta wajah bangsa yang diolesi dengan ketidakadilan dan ketidakadilan yang luar biasa."²²

Penampilannya *Show Me Your Heart* (1998) juga menggugat peristiwa-peristiwa tragis Mei 1998. Di dalamnya Arahmaiani berdiri di atas panggung yang gelap, secara ritme menggerakkan rebana Melayu sambil berdiri di depan tayangan slide gambar *May Riot* (1998). Ia membacakan puisi yang telah ditulisnya yang menggambarkan peristiwa kacau dan sedih yang ia saksikan selama kerusuhan dan setelahnya: Helikopter merengsek, api berkobar, dan "tubuh hangus" menghiasi pemandangan, sementara para ibu mencari anak-anak dengan panik; "Perempuan Tiongkok diperkosa/Anak-anak juga ditembak jatuh"; dan, pada akhirnya, Arahmaiani meninggal, terganggu dan bingung. Setahun kemudian, pada tahun 1999, Arahmaiani membuat performans *Show Me Your Heart* untuk presentasi di konferensi/pameran 'Perempuan Menggambarkan Perempuan: Rumah,



0.0

0.0
May Riot (1998)
 Arang di atas kertas
 Charcoal on paper
 25 x 40 cm
 Collection of the artist

38

39

a journalist friend who was covering the student protests. The next day, she visited victims of the riot at Cipto Mangunkusumo Central Hospital (RSCM). She describes it as a traumatizing and devastating experience, especially when she heard about the violence against women. The turmoil caused by the 1998 Political Reform made a strong impact on Arahmaiani who produced powerful works in response to the events. For instance, in a series of 20 charcoal drawings called *May Riot* (1998), also referred to as *Rape n Rob*, Arahmaiani conveys the extent and depth of the violence suffered by women at that time. The images depict dark ominous skies, burning buildings, dead bodies, and, at times, recumbent nude female figures facing guns. One particularly powerful image, titled *Come on Baby, Light My Fire* depicts a female figure whose face vanishes into smoke shown rising into black clouds in the sky. In

an artist statement accompanying the images, Arahmaiani describes this image: "This represents the vanishing face of women, as well as the nation's face that is smeared with overwhelming inequities and injustices."²²

Her performance *Show Me Your Heart* (1998) also examines the tragic events of May 1998. In it, Arahmaiani stands on a darkened stage, rhythmically drumming a Malay tambourine while standing before a slideshow of her *May Riot* (1998) drawings. She recites a poem she has written that depicts the chaotic and sorrowful events that she witnessed during and after the riot: Helicopters whine, buildings blaze, and "scorched bodies" dot the landscape, while mothers search frantically for children; "Chinese women raped / Children shot down too"; and, in the end, Arahmaiani is dazed, disturbed and confused.

A year later, in 1999, Arahmaiani developed the *Show Me Your Heart*

22. Indonesian Women Artists: The Curtain Opens, eds. Carla Bianpoen and Wardani Farah, Yayasan Seni Rupa Indonesia, 2007, p. 46.

23. 10 Flaudette May V Datuin and P.D. Flores, 1999, Women imaging women: home, body, memory: papers from the Conference on Artists from Indonesia, Philippines, Thailand, and Vietnam, Cultural Center of the Philippines, March 11-14, 1999, Quezon City, Art Studies Foundation.

Do not Prevent the Fertility of the Mind (1997-2018). Pembalut, lampu fluorescent, bangku kayu, botol kaca, darah, foto. Feminine napkins, fluorescent lights, wooden stool, glass vial, blood, photograph
Dimensi beragam / Variable dimension. Installation view at 'Arahmaiani: The Past has not Passed', Museum MACAN 2018





3.1



3.1

0.0
 Burning Country (1999-2108)
 Korek api, kain
 Dimensi beragam. Variable dimension.
 Koleksi milik perupa / Collection of the artist
 Installation view at 'Arahmaiani: The Past has not Passed', Museum MACAN 2018

0.0
 Tunjukkan Hatimu Padaku
 (Show Me Your Heart) (1999)
 Still image from performance of the artist at
 Dayang Sumbi Menolak Status Quo exhibition in
 Center Culturel Français, Bandung, 1999
 Video by Depot Kreasi Seni Bandung
 Image courtesy the Artist

Tubuh, Memori', di Pusat Kebudayaan Filipina, Manila. Hasilnya adalah sebuah karya instalasi dan performans berjudul *Burning Body-Burning Country*, yang dipersembahkan oleh Arahmaiani untuk "jiwa para wanita yang dilukai dan terbunuh Mei lalu di Jakarta, atau yang bunuh diri sesudahnya."²³ Dalam karya instalasi, sehelai kebaya putih (pakaian tradisional untuk wanita Jawa) tergantung di atas ratusan batang korek api yang disusun berbentuk peta Indonesia. Untuk performans itu, Arahmaiani meletakkan sebuah gambar besar bagian tubuh perempuan yang digambar dengan kuas di atas latar hitam, dan berbicara tentang keadaan negaranya yang 'kacau semua, seolah-olah menuju kehancuran total'.²⁴

Arahmaiani telah menghasilkan sejumlah performans di mana ia menulis teks langsung di tubuhnya, atau mengundang para penonton untuk melakukannya. Contoh pertama Arahmaiani menggunakan teks pada tubuhnya adalah ketika performans yang disebut *Dayang Sumbi Menolak Status Quo* (1999). Dayang Sumbi adalah seorang wanita dari legenda Sunda yang takdirnya melambangkan marginalitas dan ketidaksetaraan wanita dalam masyarakat Indonesia. Sosok ini bukan fokus legenda tersebut, tetapi menjadi fokus performans Arahmaiani ketika ia secara simbolis muncul sebagai Dayang Sumbi, mengenakan blus merah tradisional dan sarung. Dokumentasi video performans menunjukkan si seniman di atas

42

43

performance further for presentation at the conference/exhibition 'Women Imaging Women: Home, Body, Memory', at the Cultural Centre of the Philippines, Manila. The result was an installation and performance titled *Burning Body-Burning Country*, which Arahmaiani dedicated to "the souls of the women who were violated and killed last May in Jakarta, or who committed suicide afterwards."²³ In the installation, a single white kebaya (traditional clothing for Javanese women) hangs above hundreds of unlit matchsticks arranged in the shape of a map of Indonesia. For the performance, Arahmaiani placed large brush drawings of female body parts against a black background, and spoke of her country's state of 'total chaos, as if heading towards total destruction'.²⁴

Arahmaiani has produced a number of performances in which she inscribes text directly on her body, or invites members of the audience to do so. The first instance of Arahmaiani using text on her body was during a performance called *Dayang Sumbi Rejects the Status Quo* (1999). Dayang Sumbi is a woman from a Sundanese legend whose destiny symbolizes the marginality and inequality of women in Indonesian society. This figure is not the focus of the legend, but becomes the focus of Arahmaiani's performance when she symbolically appears as Dayang Sumbi, wearing a traditional red blouse and sarong. Video documentation of the performance shows the artist onstage humming to the tune of an Islamic devotional song while playing

23. 10 Flaudette May V Datuin and P.D. Flores, 1999, Women imaging women: home, body, memory: papers from the Conference on Artists from Indonesia, Philippines, Thailand, and Vietnam, Pusat Kebudayaan Filipina, Maret 11-14, 1999, Quezon City, Art Studies Foundation.

24. Datuin, op cit., p. 67.

25. Arahmaiani, artist statement, 2000.

26. Wulandani Dirgantoro, Defining Experiences: Feminisms and Contemporary Art in Indonesia, Dissertation, University of Tasmania, 2014, p. 252.

24. Datuin, op cit., p. 67.

25. Arahmaiani, artist statement, 2000.

26. Wulandani Dirgantoro, Defining Experiences: Feminisms and Contemporary Art in Indonesia, Dissertation, University of Tasmania, 2014, p. 252.

panggung bersenandung lagu islami sambil memainkan rebana tradisional. Ia kemudian membacakan sebuah puisi yang telah ditulisnya berjudul *Direct Your Heart to Me* (1998) yang membangkitkan citra perkosaan selama kerusuhan di Jakarta dan menekankan gambaran eksploitasi dan kekerasan terhadap perempuan. Selanjutnya, ia mengatakan kepada penonton bahwa ia selalu dituntut tampil cantik dan mulai menggunakan *make-up* cerah sambil menjelaskan tentang aksinya kepada penonton. Ia kemudian muncul hanya mengenakan korset gelap, berdiri dengan kedua tangan terentang, sementara para penonton laki-laki menulis di dadanya. Para penonton yang lain maju untuk menulis pada bagian tubuhnya yang lain sembari ia meminta mereka untuk menulis pikiran mereka secara bebas; beberapa peserta mengembalikan blus untuknya, yang lain melepasnya kembali. Pada akhir performans, blusnya telah robek dan rambut sang seniman menjadi berantakan.

His-Story on My Body (2000) adalah performans lain di mana para penonton menuliskan teks di tubuhnya. Dalam satu versi karya itu ia menulis kata “dominasi” di lengannya dan berpose di depan dinding dengan frasa yang sama dalam berbagai bahasa: “Apakah kita harus menulis sejarah dengan darah dan membangun masa depan dengan tengkorak?” Di dalam pengulangan yang lain, Arahmaiani duduk di depan meja kecil yang menghadap penonton, mengenakan atasan lengan panjang gelap dan celana panjang. Ia melepas bajunya dan menulis kata “eksploitasi”

di lengan kanannya sebelum ia menulis kata-kata “penyalahgunaan kekuasaan” di dadanya. Ia merokok, berdiri, mengambil pistol dari meja dan mengarahkannya ke sisi kanan kepalanya. Ia berdiri di posisi ini selama beberapa menit sebelum perlahan-lahan menutup matanya, meletakkan pistol di atas meja dan keluar dari panggung. Dalam pernyataan seniman (*artist statement*) tentang karya itu, Arahmaiani menjelaskan: “Saya mencoba mengatasi masalah-masalah rumit mengenai kekerasan yang menyatu dengan militerisme, genosida, pemerkosaan terhadap perempuan, pelecehan terhadap ‘yang lemah’, dan anarki secara umum - ke dalam karya-karya saya. Saya tidak tahu seberapa efektif karya dan tindakan seperti ini. Tetapi saya tahu bahwa saya harus melakukannya dan mengatakan sesuatu tentang hal ini.”²⁵ Judul karya ini juga mengharukan, karena “his” “story” (kisahnya laki-laki) yang Arahmaiani, sebagai seorang perempuan, coba tantang.

Dua karya performans ini, dan lainnya yang serupa, misalnya *SoHo Baby* (2004), cukup provokatif karena, dalam gema *Cut Piece Yoko Ono* (1964), Arahmaiani menghadapkan dirinya pada intervensi fisik dari penonton. Selain itu, dengan membolehkan penonton laki-laki untuk menyentuh tubuhnya yang setengah telanjang, ia dengan sengaja melanggar norma-norma sosial-budaya masyarakat mayoritas Islam di Indonesia. Dalam interpretasi yang ketat di dalam Islam, kontak tubuh antara pria dan perempuan hanya dibolehkan dalam pernikahan. Arahmaiani

27. Amanda K. Rath, *Taboo and Transgression in Contemporary Indonesian Art*, katalog pameran, Herbert Johnson Museum of Art, Cornell University, 2005, p. 112.

28. Ibid.

29. Rath (2005), op cit, p. 109.

30. Ingham (2010), op cit, p. 2.



3.1



3.2

3.1
The artists take picture together with US Immigration officer during her detention in Los Angeles, US in 2002
Photo by the artist
Image courtesy the artist

3.2
The US Immigration officer assigned to guard the artist during her detention in Los Angeles, USA in 2002
photo by the artist
image courtesy the artist

44

45

a handheld traditional drum. She then recites a poem she has written titled *Direct Your Heart to Me* (1998) that evokes images of the rapes during the unrest in Jakarta and emphasizes the imagery of exploitation of and violence towards women. Next, she tells the audience that she is always required to appear beautiful and proceeds to apply light make-up while describing her actions to the audience. She later appears wearing only a dark corset, standing with both arms outstretched, while a male audience member writes on her chest. Other members of the audience come forward to write on different parts of the artist's body as she encourages them to write their thoughts freely; some participants put the blouse back on the artist, others take it off again. By the performance's end, the blouse has been torn apart and the artist's hair is disheveled.

His-Story on My Body (2000) is another performance during which audience members inscribe her body with text. In one version of the piece she writes the word “domination” on her forearm and poses in front of a wall with the same phrase in different languages: “do we have to write history with blood and build the future with skeletons?” In another iteration, Arahmaiani sits in front of a small table facing the audience, wearing a dark long-sleeved top and pants. She removes her shirt and writes the word “exploitation” on her inner right arm before she finishes with the words “abuse of power” on her chest. She smokes a cigarette, stands up, takes a handgun from the table and aims it on the right side of her head. She stands in this position for a few minutes before slowly closing her eyes, places the gun on the table and exits the stage. In an artist's statement about

telah menyatakan bahwa dengan membiarkan orang lain menyentuhnya, ia melintasi batas-batas yang tidak kelihatan yang tidak hanya bersifat pribadi tetapi juga material, yaitu kerapuhan tubuh perempuan di bawah ancaman kekerasan. Ia juga menyatakan bahwa dengan membiarkan orang lain menyentuhnya, ia dapat melakukan perjalanan emosional ke wilayah yang tidak diketahui.²⁶

Peristiwa tragis 11 September 2001 sangat memengaruhi Arahmaiani dan mengubah fokus karyanya. Sejak peristiwa itu ia menyaksikan stigmatisasi bengis yang meluas terhadap orang Islam oleh Barat. Dalam serangkaian performans partisipatif dan karya instalasi, ia berusaha menangkai stereotip reduktif itu.

Karya pertamanya untuk mengeksplorasi tema ini adalah *11 Juni 2002*, sebuah instalasi yang ditampilkan di Venice Biennale 2003, di mana Arahmaiani mewakili Indonesia, bersama dengan Dadang Christanto, Tisna Sanjaya dan Made Wianta. Karya ini mendokumentasikan pengalaman yang tidak menyenangkan dan memalukan bagi Arahmaiani: Saat singgah di Bandara Internasional Los Angeles, dalam perjalanan ke tempat residensi seniman di Kanada, ia ditahan oleh imigrasi AS karena tidak memegang visa transit. Tepat setelah 9/11, dan selama empat jam cobaan berat itu ia ditempatkan di bawah pengawasan terus-menerus oleh dua petugas laki-laki, karena takut bahwa bisa jadi ia seorang teroris. Akhirnya petugas menyarankan ia dipindahkan

ke kamp imigrasi untuk malam itu. Arahmaiani bersikeras bahwa ia harus diizinkan untuk istirahat di kamar hotel yang dipesannya di Holiday Inn. Akhirnya, mereka setuju tetapi mengirim seorang petugas, seorang pria Muslim, yang tinggal sepanjang malam di kamarnya. Berada di bawah pengawasan terus-menerus adalah pengalaman traumatis baginya dan kurangnya privasi telah merengut sejumlah dimensi; tidak hanya perampasan kebebasannya, tetapi juga, dalam Islam, dilarang bagi pria dan wanita yang belum menikah untuk berbagi kamar. Instalasi ini sendiri merupakan rekonstruksi kamar hotel tempat ia dan pengawalnya menghabiskan malam, dengan mesin penjual otomatis Coca-Cola besar yang mewakili Amerika Serikat, di samping benda-benda yang disandingkan agar dapat mengirim pesan yang saling bertentangan - Al Qur'an di samping bra dan stocking, mesin Coca-Cola di samping perlengkapan mandi. Arahmaiani menggunakan skema warna merah dan putih, warna-warna bendera Indonesia, dengan desain hati berwarna merah di atas seprai dan gorden putih, desain romantis dan sentimental yang bertentangan dengan penahanan dan pengawasan secara paksa. Juga termasuk dalam pameran adalah potret yang diambil oleh si seniman bersama dengan penjaganya, di samping buku hariannya yang menggambarkan pengalaman tersebut.

Ketertarikan Arahmaiani terhadap isu misrepresentasi muslim sebagai kelompok yang bengis, dan keinginan untuk menghadirkan mereka yang cinta damai, berlanjut dalam

46

the work, Arahmaiani explains: "I try to address the complex issues regarding violence that merges into militarism, genocide, rape of women, abuse of the 'weak', and anarchy in general - into my performance. I don't know how effective this kind of work and action will be. But I know that I have got to do it and to say something about it."²⁵ The title of the work is poignant, as well, as it is "his" "story" that Arahmaiani, as a woman, challenges.

These two performance pieces, and others like them, e.g. *SoHo Baby* (2004), are quite provocative because, in an echo of Yoko Ono's *Cut Piece* (1964), Arahmaiani exposes herself to physical intervention from the audience. Moreover, by allowing male participants to touch her semi-nude body, she intentionally transgresses the socio-cultural norms of Indonesia's Muslim-majority society. In a stricter interpretation of Islam, bodily contact between men and women is only sanctioned within marriage. Arahmaiani has stated that in letting others touch her, she is crossing invisible boundaries that are not only personal but also material, namely, the fragility of women's bodies under the threat of violence. She also states that by allowing others to touch her she can take an emotional journey into an unknown territory.²⁶

The tragic events of September 11, 2001 greatly influenced Arahmaiani and shifted the focus of her work. Since that event she has witnessed the widespread stigmatization of Muslims as violent by the west. In a series of participatory performances and installations, she has sought to

counteract that reductive stereotype. Her first work to explore this theme is *11 June 2002*, an installation featured at the 2003 Venice Biennale, where Arahmaiani was representing Indonesia, along with Dadang Christanto, Tisna Sanjaya and Made Wianta. The work documents a recent harrowing and humiliating experience for Arahmaiani: On a stop-over at Los Angeles International Airport, on her way to an artist residency in Canada, she was detained by US immigration for not holding a transit visa. It was just after 9/11, and during her four hour-long ordeal she was placed under constant surveillance by two male officers, for fear that she could be a terrorist. Eventually the officers suggested she be moved to an immigration camp for the night. Arahmaiani insisted that she should be allowed to retire to her booked hotel room at the Holiday Inn. Finally, they agreed but sent along an officer, a Muslim man, who stayed the whole night in her room. Being under constant surveillance was a traumatic experience for the artist and the lack of privacy takes on a number of dimensions; not only the deprivation of her freedom, but also, under Islam, it is forbidden for unmarried men and women to share a room. This installation was itself a reconstruction of the hotel room where she and her guard spent the night, with a large Coca-Cola vending machine representing the United States, alongside objects juxtaposed so as to send conflicting messages - the Qur'an beside a bra and stockings, a Coca-Cola machine beside bathroom toiletries. Arahmaiani used a color scheme of red and white, the colors of the Indonesian flag, with a design of red hearts over a

47

31. Arie Dyanto, "Culture is Sexist, a comic about Arahmaiani," *Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia, Politik dan Gender*, Yayasan Seni Cemeti, Jakarta, 2003, p. 169.
32. Amanda K. Rath, *Contextualizing 'Contemporary Art': Propositions of Critical Artistic Practice in Seni Rupa Kontemporer in Indonesia*, Dissertation, Cornell University, 2011, p. 295.

27. 27 Amanda K. Rath, *Taboo and Transgression in Contemporary Indonesian Art*, exhibition catalogue, Herbert Johnson Museum of Art, Cornell University, 2005, p. 112.

11 June 2002 (2003). Kayu, kain, wastafel, mesin penjual otomatis, cermin, foto, Al-Quran
wood, fabric, sink, vending machine, mirror, photograph, Quran. Dimensi beragam / Variable
dimension. Installation view at 'Arahmaiani: The Past has not Passed', Museum MACAN 2018





0.1



0.2



0.3

0.0 – 0.3
Stitching the Wound (2006)
 Still image from performance of the
 artist at Jim Thompson Art House,
 Bangkok, Thailand in 2005
 Videographer unknown
 Image courtesy the artist

sebuah karya berjudul *Stitching the Wound* (2005). Karya kolaboratif ini diproduksi bersama sekelompok wanita muda keturunan Kamboja yang telah dianiaya di Thailand oleh mayoritas yang beragama Budha. Karya yang dihasilkan bertujuan untuk merayakan tenunan sutra yang diproduksi oleh komunitas tenun Baan Krua. Ditampilkan di The Jim Thompson House, Bangkok, pada tahun 2006, sekelompok wanita menangguk serangkaian surat tiga dimensi yang lembut dalam aksara Jawi yang terbuat dari sutra empuk berwarna cerah, huruf-huruf yang membentuk kata-kata, “I Love You”. Warna-warna cerah menciptakan rasa nyaman dan menyenangkan, ditambah dengan nuansa sensual lembut kain sutra. Menurut Arahmaiani, bentuk dan makna yang hangat dan menyenangkan dimaksudkan untuk menangkal citra stereotip kekerasan yang terkait dengan Islam di Barat dan ketakutan akan minoritas Muslim di Thailand.

Sebagai kesimpulan, salah satu karya Arahmaiani yang menjadi favorit saya adalah sebuah video berjudul *I Don't Want to Be Part of Your Legend* (2004) di mana ia mereka ulang cerita Rama-Sinta yang populer dari Ramayana, sebuah epik India-Hindu yang telah diterjemahkan ke banyak medium, mulai Wayang yang terkenal, buku komik, teater tari dan program radio. Ramayana tetap menjadi filter kuat yang melaluinya orang Jawa menafsirkan peristiwa-peristiwa saat ini, dan itu menyajikan teladan ideal untuk perilaku sosial dan spiritual yang baik, terutama bagi perempuan. Dalam versi asli cerita itu, Sinta diselamatkan setelah diculik oleh Rahwana, dan dipaksa untuk melakukan ritual bakar diri untuk membuktikan kesuciannya kepada suaminya. Sinta tidak akan terbakar dalam api jika ia memang menjaga kesuciannya. Dalam versi Arahmaiani, Sinta menolak untuk melakukan ritual dan sebaliknya membacakan puisi yang ditulis sendiri oleh si seniman:

50

51

white bedspread and curtains, a romantic and sentimental design at odds with being forcibly detained and observed. Also included in the exhibition was a portrait taken by the artist together with her guard, alongside a diary entry of the artist describing the experience.

Arahmaiani's interest in the misrepresentation of Muslims as violent, and the desire to present them as peace-loving instead, continues in a work titled *Stitching the Wound* (2005). The collaborative work was produced with a group of young women of Cambodian descent who have been persecuted in the Buddhist majority Thailand. The resulting work aims to celebrate the silk weavings being produced by the Baan Krua weaving community. Shown at the Jim Thompson House, Bangkok, in 2006, the group of women suspended a series of soft, three-dimensional letters in Jawi script made from vibrantly colored padded silk, the letters forming the words, 'I love you'. The bright colors created a sense of

ease and playfulness, enhanced by the soft sensuous feel of silk. According to Arahmaiani, the warm and playful shapes and meanings were meant to counteract the stereotypical image of violence associated with Islam in the West and the fear of the Muslim minority in Thailand.

In conclusion, one of my favorite works by Arahmaiani is a video titled *I Don't Want to Be Part of Your Legend* (2004) in which the artist reworks the popular Rama-Sinta story from Ramayana, an Indian-Hindu epic that has been translated into many mediums, from the famous Wayang shadow plays, comic books, dance theater and radio programs. Ramayana remains a potent filter through which Javanese interpret current events, and it presents ideal role models for proper social and spiritual behavior, especially for women. In the story's original version, Sinta was rescued after being abducted by Rahwana, and was forced to perform a ritual self-immolation to prove her purity to her husband. Sinta would not be harmed in the fire if she had kept

Mungkinkah aku bisa tawar-menawar dengan takdir dan tidak menjadi bagian dari legendamu? Apakah ini akan membuat jalanku lebih mudah dan bebas dari penderitaan?

Aku tidak pernah menyesali jalan yang harus kuambil meskipun bertabur bermacam duri.

Adakah kemungkinan lain bagiku sehingga aku tidak perlu menanggung seluruh beban sebagai orang yang harus dicurigai, kesuciannya diragukan; makhluk pinggiran yang tak bisa dipercaya? Aku adalah daun kering yang dilempar keluar oleh angin.

Jatuh ke dalam tumpukan kayu dan menjadi bagian dari api.

Arahmaiani menginterpretasikan ulang cerita ini melalui teater Wayang, yang secara tradisional terdiri dari ukiran rumit dan boneka yang digambar dua dimensi yang terbuat dari kulit. Alih-alih menggunakan kulit tradisional, boneka Sita. Arahmaiani terbuat dari daun kering yang besar - tidak diragukan lagi ini merujuk pada kerapuhan Sita. Penafsiran ulangnya atas “pemeriksaan kesucian Sita” dari perspektif wanita kontemporer memberi perhatian terhadap “bagaimana prestise dan nilai seorang pria tergantung pada kemampuannya untuk mempertahankan kendali atas tubuh wanita.”²⁷ Selain itu, seperti argumen Amanda K. Rath, Arahmaiani “juga memberi penghormatan kepada daya dan kekuatan regenerasi perempuan. Karena Sita tidak menyesali nasibnya, ia juga tidak menyesali kehidupan yang telah dijalannya.”²⁸ Seperti dalam penampilannya *Dayang Sumbi Menolak Status Quo* (1999), Arahmaiani aktif

menulis ulang sebuah mitos di mana identitas sosial perempuan secara tradisional telah dihapus, dan di mana karakter perempuan harus bersaing dengan agresi laki-laki. Dengan itu ia telah membangun narasi baru di mana perempuan dapat mengekspresikan diri mereka di luar identitas mereka sebagai ibu, istri, anak perempuan dan saudara perempuan. Dalam ceritanya yang kembali digarap, karakter wanita adalah agen tindakan yang tidak lagi terbatas pada peran pasif.

Dengan adanya karya spesifik seperti ini, dan banyak karya lain yang dibahas di atas yang bicara nasib perempuan, dapatkah kita menyebut Arahmaiani sebagai seorang seniman “feminis”? Arahmaiani berpendapat tidak. Ia menolak label “seniman feminis” sebagai kesalahan pemaknaan atas karyanya dan menganggap itu sebagai istilah merendahkan yang sering digunakan di Indonesia untuk menghentikan seni kritis karya perempuan, serta bentuk pembajakan budaya oleh wacana Barat.²⁹ Yang terakhir, menurut Arahmaiani, cenderung untuk menyamaratakan isu-isu perempuan, terutama yang menyangkut perempuan Muslim: “tujuan pembebasan seksual dan pemenuhan diri individu di Barat tidak memadai dalam menghadapi ketidaksetaraan yang merupakan hasil dari sejarah kolonial dan modernitas yang tidak merata yang menguntungkan segelintir orang atas yang lain di Indonesia.”³⁰

Namun, meski Arahmaiani enggan menerima label “feminis”, adalah fakta yang diketahui umum bahwa selama masa-masa mahasiswanya, ia bertemu dengan Toeti Heraty, sarjana

herself pure. In Arahmaiani’s version, Sinta refuses to perform the ritual and instead recites a poem written by the artist:

Is it possible that I could make a bargain with fate and not become part of your legend? Will it make my path easier and free of suffering? I’ve never regretted the path I’ve had to take even if it were strewn with every kind of thorn.

Is there another possibility for me so that I don’t need to bear the entire burden of a person who must be under suspicion, their purity doubted; a creature pushed aside who can’t be trusted?

I am a dry leaf tossed aloft by the wind. Falling into the pyre and becoming part of the fire.

Arahmaiani reinterprets this story through Wayang theatre, which traditionally consists of intricately carved and lavishly painted two-dimensional puppets made from leather. Instead of using traditional leather, Arahmaiani’s Sita puppet is made from large dried leaves—no doubt alluding to Sita’s fragility. Her reinterpretation of “the examination of Sita’s purity” from a contemporary woman’s perspective calls attention to “how a man’s prestige and value depends upon his ability to maintain control over a woman’s body.”²⁷

Moreover, as Amanda K. Rath argues, Arahmaiani “also pays homage to a woman’s strength and powers of regeneration. For Sita does not lament her fate, nor does she regret the life she has lived.”²⁸ As in her performance

Dayang Sumbi Refuses the Status Quo (1999), Arahmaiani is actively rewriting a myth in which women’s social identity has traditionally been erased, and in which the female character must contend with male aggression. In doing so, she has constructed a new narrative within which women can express themselves outside of their identities as mothers, wives, daughters and sisters. In her re-worked stories, the female characters are agents of action no longer confined to passive roles.

Given this specific work, and the many other works discussed above that examine the plight of women, can we call Arahmaiani a “feminist” artist? Arahmaiani would argue no. She has rejected the label “feminist artist” as a misrecognition of her work and considers it a condescending term that is often used in Indonesia to dismiss critical works of art by women, as well as a form of cultural hijacking by the Western discourse.²⁹ The latter, according to Arahmaiani, tends to universalize women’s issues, especially those of Muslim women: “the western aims of sexual liberation and individual self-fulfillment are inadequate in the face of inequalities that are the result of a colonial history and an uneven modernity that benefited some over others in Indonesia.”³⁰ And, yet, despite Arahmaiani’s reluctance to accept the “feminist” label, it is a well-known fact that during her student days, she met with Toeti Heraty, Indonesia’s foremost feminist scholar, who introduced her to discussions of gender and sexuality. Indeed, Arahmaiani invited Heraty to open her exhibition “Sex, Religion and Coca-Cola” in 1993 – an indication of Arahmaiani’s respect. She has also commented numerous times

28. Ibid.

29. Rath (2005), op cit, p. 109.

30. Ingham (2010), op cit, p. 2.

31. Arie Dyanto, “Culture is Sexist, a comic about Arahmaiani,” *Aspek-Aspek Seni Visual Indonesia, Politik dan Gender*, Yayasan Seni Cemeti, Jakarta, 2003, p. 169.

32. Amanda K. Rath, *Contextualizing ‘Contemporary Art’: Propositions of Critical Artistic Practice in Seni Rupa Kontemporer in Indonesia*, Dissertation, Cornell University, 2011, p. 295.

33. Ella Shohat, “Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge,” *SIGNS: Journal of Women in Culture and Society* 26 (Summer 2001), p. 1270.

feminis terkemuka Indonesia, yang memperkenalkannya pada diskusi gender dan seksualitas. Memang, Arahmaiani mengundang Heraty untuk membuka pamerannya 'Seks, Agama dan Coca-Cola' pada tahun 1993 - sebuah hal yang menunjukkan rasa hormat Arahmaiani. Dia juga telah berkomentar berkali-kali tentang status sosial-politik perempuan di Indonesia, dengan alasan bahwa "kesetaraan hanya dapat diimplementasikan setelah beberapa prasyarat terpenuhi: penghancuran dominasi laki-laki atas perempuan, keterbukaan politik dan tentu saja perubahan politik."³¹ Dalam tulisannya tahun 1993, ia juga menyatakan bahwa "kita berada dalam kondisi ketidakseimbangan," di mana energi feminin 'tertindas/ditekan' oleh energi maskulin."³²

Saya berpandangan bahwa isi dari karya-karya provokatifnya, yang banyak di antaranya mengeksplorasi kekerasan fisik dan psikologis terhadap perempuan, dapat dipahami ia sebagai seniman "feminis." Ketika menyelenggarakan pameran 'Global Feminisms' (Brooklyn Museum, 2007), rekan kurator saya Linda Nochlin dan Saya memasukkan karya instalasi Arahmaiani, *Etalase* (1993). Kami melakukannya karena beberapa alasan. Pertama, karena kami sangat percaya bahwa bagi seorang seniman perempuan untuk "berbicara" secara terbuka di dalam lingkungan yang represif adalah bentuk tindakan feminis dalam dan dari dirinya sendiri. Kedua, kami tertarik untuk membaca kembali politik, aktivisme, agama, anti-kolonial, lingkungan, dan lainnya sebagai semacam "bentuk feminisme bawah tanah, yang tidak diakui," yang menurut Ella Shohat sering diabaikan di lintasan feminisme Eropa-Amerika karena mereka tidak dimunculkan secara eksklusif dalam hal perbedaan seksual."³³ Harapan kami adalah

untuk memeriksa kembali karya seni dengan maksud untuk mengenali dan merumuskan kembali ruang untuk "sejarah feminis yang tak terlihat" - yang sampai sekarang tetap berada di luar kanon feminis barat. Ini memungkinkan kami untuk mengenali "feminisme bawah tanah" Shohat dalam objek yang menyelidiki masalah seperti epidemi global kekerasan, perang, polusi, dan sebagainya. Kami juga berharap untuk melihat karya yang secara sinergis — maksudnya, bersama-sama di ruang pameran — ada dialog lintas budaya di antara karya-karya yang terbukti semakin mencerahkan.

Di ruang pameran, *Etalase* terletak di bagian yang memamerkan karya-karya agensi dan aktivisme politik perempuan, termasuk foto-foto karya seniman yang berbasis di Beijing Yin Xiuzhen, yang mendokumentasikan performans, *Washing the River* (1995), di mana seniman dan orang yang lewat membersihkan balok-balok es yang tercemar sebelum mengembalikannya ke sungai di Chengdu, Tiongkok. Di dekatnya ada sebuah video karya seniman Afghanistan Lida Abdul, berjudul *White House* (2005), yang menunjukkan si seniman secara diam-diam menghapus dua bangunan yang dibom di dekat Kabul, Afghanistan. Selanjutnya, video lain karya seniman video Israel Sigalit Landau menggambarkan si seniman mengayunkan hula-hoop berduri di sekitar perutnya yang telanjang dan berdarah, yang melambangkan penghalang geografis di sepanjang Tepi Barat yang memisahkan Palestina dan Israel. Dalam konteks ini, karya Arahmaiani dibaca dengan gaung sebagai gerakan aktivis "feminis," yang diproduksi oleh seniman Muslim Indonesia.

54

on women's socio-political status in Indonesia, arguing that "equality can only be implemented after several prerequisites are met: the destruction of male domination over females, political openness and of course political change."³¹ Writing in 1993, she also stated that "we are in a state of imbalance," in which the energy of the feminine is 'oppressed/repressed' by the energy of the masculine."³²

I would argue that the content of her provocative works, many of which explore physical and psychological violence against women, can be understood as "feminist." When organizing the exhibition *Global Feminisms* (Brooklyn Museum, 2007), my co-curator Linda Nochlin and I included Arahmaiani's installation, *Etalase* (1993). We did so for several reasons. First, because we believed firmly that for a woman artist to "speak up" publicly within any repressive environment is a feminist act in and of itself. Secondly, we were interested in re-reading political, activist, religious, anti-colonialist, environmental, and other work as a kind of "subterranean, unrecognized form of feminism," which Ella Shohat argues is often left out of Euro-American trajectories of feminism because they are not "cast exclusively around terms of sexual difference."³³ Our hope was to re-examine works of art with the intention of recognizing and rearticulating spaces for "invisible feminist histories" – ones that have hitherto remained outside of the western feminist canon. This allowed us to recognize Shohat's "subterranean feminisms" in objects that investigate issues such as the global epidemics of violence, war, pollution, and so forth. We also hoped that in seeing works

55

synergistically—that is, together in the exhibition space—the cross-cultural dialogues between works would prove all the more enlightening.

In the exhibition space *Etalase* was located in a section exhibiting works of female political agency and activism, including photographs by the Beijing-based artist Yin Xiuzhen, who documented an action-performance, *Washing the River* (1995), in which the artist and passersby cleaned polluted blocks of ice before returning them to a river in Chengdu, China. Nearby was a video by the Afghani artist Lida Abdul, titled *White House* (2005), which showed the artist silently whitewashing two bombed-out structures near Kabul, Afghanistan. Next to this, another video by the Israeli video artist Sigalit Landau depicted the artist swinging a barbed hula-hoop around her bloody, naked midriff, which symbolized the geographic barrier along the West Bank that divides Palestine and Israel. Within this context Arahmaiani's work read loudly as a "feminist," activist gesture produced by a Muslim Indonesian artist.

33. Ella Shohat, "Area Studies, Transnationalism, and the Feminist Production of Knowledge," *SIGNS: Journal of Women in Culture and Society* 26 (Summer 2001), p. 1270.