

Collectives, Social Art and the Non-Object in Indonesian Contemporary Art

By Greg Doyle, The School of Languages and Cultures, The University of Sydney. Follow Greg's travels in the Indonesian artworld on Instagram: @senigreg

I have been researching Indonesian Contemporary art professionally for several years. My particular interest is in the way what is described globally as contemporary art is valued by Indonesians in non-economic terms. That is, what is the point of such art besides getting a good price for it? For example, beyond the obvious question of its aesthetic worth, does such art have social, pedagogical or other cultural values? In most cases it certainly seems to. One of the most important values I observe in Indonesia is art's capacity to produce or sustain various forms of sociality. That is, the ways in which it constructs and sustains particular kinds of relations between people. For many Indonesians, the way art can bring people together is at least as important as what it looks like.

Anyone who has been to an international Biennale or art fair vernissage has perhaps noticed, if not themselves taken advantage of, the fact that art can produce very exclusive forms of sociality. In contrast, Indonesian artists are, with some notable exceptions, very dubious about this kind of social and cultural exclusivity. In fact, one of the great pleasures of researching Indonesian art over Australian art is that in Indonesia every door is open to those who show a genuine interest in how it all works. As I am sure John will also attest, it is relatively straightforward to organise a coffee and chat with Indonesia's major artists in a way that is far more difficult in the Australian artworld.

This accessibility and openness on the part of Indonesian artists was also evident in earlier periods, even as they were ignored first by Dutch colonial artists and then by the larger modern artworld in its Euro-American centres. Although Indonesian art schools do not teach much in the way of the social history of Indonesian art – or indeed much in the way of contemporary art theory – it is commonly understood by artists and curators that the Indonesian artworld is sustained by longstanding traditions of collectivism and community engagement. While there are ongoing academic arguments about how indigenous and authentic these traditions actually are, it is difficult to understand Indonesian art without knowing something about how ideas about art connect to ideas about community.

Even though there are definitely some singularly ambitious and successful Indonesian artists, many critically important artists work in collectives and present their work primarily through alternative and artist-run spaces. These collectives have often been predominately male — though frequently administered and managed by women. However, more recently it has become clear that this gendered dichotomy is breaking down. For example, the collective print studio Grafis Minggiran owes much to the effort of artist Theresia Agustina Sitompul. From time to time women only art collectives like PEREK or curatorial collectives like HYPHEN have also emerged. Fitri DK, represented in the inaugural 16 Albermarle

exhibition, has of course been an important member of two collectives – SURVIVE!Garage and Taring Padi.

Although there are dozens more, particularly well known collectives in the present day include SURVIVE!Garage, Mes56, Ace House Collective and Sakato in Yogyakarta. In Bandung, Common Room and OMNI Space are important. The most significant collective in Jakarta is ruangrupa, which will be curating the next documenta exhibition in Kassel. Ruangrupa has also established an alternative art school under the name GUDSKUL which offers mostly graduate students a curriculum focussed mainly on community-engaged social art. All of these collectives describe themselves as having some form of social purpose beyond the production of art for sale.

There is little doubt that many collectives are formed out of necessity in the almost total absence of Indonesian state support for the arts. Collectives have frequently been established by students and recent graduates as group houses providing studio, exhibition and living spaces – which may in part account for the gender segregation in membership in a country where independent unmarried co-habitation remains problematic. Some collectives also emerged along ethnic lines to provide social support for artists who have relocated to art centres. For example, Sakato in Yogyakarta caters to Minang artists from Padang and Sumatra Barat. It is also clear that in the 1990s collectives like Taring Padi and looser groups like that producing *Daging Tumbuh* coalesced around political projects directed at influencing the post-Suharto *reformasi* agenda.

These collective practices are often interpreted by artists and observers as evidence of the essentially Indonesian spirit of *gotong royong*. This concept of communal work or self-help is based on an idealised pre-colonial village morality and has been a central part of Indonesia's state-promoted national culture since the Sukarno era. Although some Indonesian intellectuals, such as KUNCI Study Forum & Collective's Antarksa, are beginning to look more critically at this concept, the artworld on both sides of Suharto's New Order era has taken it very seriously. It has also proven perennially attractive to Western art academics who tend to give most of their support to Indonesia's more progressive and politically oriented or socially based art practices.

In recent years *gotong royong* has meshed neatly with very contemporary global developments in social art. This is art understood less in terms of a singular and easily commodified material art object and more in terms of interactions between artists and communities that use creative practices to effect some positive change for the benefit of those communities. A great deal of the international funding that supports the Indonesian artworld ends up underwriting this kind of art. Curators typically describe these projects as research-based and the resulting exhibitions are often framed around archival or documentary material. Exhibitions, especially the several Biennales, often seem intended to be pedagogical for the young middle-class audiences that increasingly frequent them in Indonesia.

Although such practices may seem very contemporary, they mesh neatly with the Maoist-influenced ideology of early Indonesian modern artists influenced by the communist-linked LEKRA organisation and in the earlier forms of master-apprentice style collectives called

sanggar that were common before the establishment of institutional art schools in Indonesia. Prior to 1965 LEKRA advanced an artistic ideology of *turun ke bawah* (lit. to go down below) or *turba* in which often middle-class artists were expected to go and work alongside the *masyarakat* (lit. the common people) to more realistically understand and represent social conditions in their artworks. For many contemporary artists, the goal is now less about realistic representation and more about producing meaningful change at all social levels – whether in material welfare and political freedom or in promoting a more liberally progressive social consciousness.

This situation has created another interesting dichotomy in the artworld. Those artists and curators who view themselves as the leading edge of the contemporary are becoming less interested in producing objects for collectors – especially through the mediation of commercial galleries. They are well aware of contemporary theoretical arguments that problematise Modernist ideas of the artist as individual creative genius and the artwork as the focus of aesthetic appreciation in contexts that valorise art for art's sake. Other than amongst the twenty or so major collectors who support the local art ecosystem, and a few commercially astute international artists, there remains a collective nervousness amongst Indonesian artists and curators about being too obviously complicit in capitalist processes.

However, relative to the ever-increasing number of Indonesian artists there is very limited funding for process-based social art that cannot at some point be commodified or collected through the traditional mechanisms of the gallery, museum and art-fair. It is also clear that wanting to be socially engaged and wanting to be art historically important are not seen as mutually exclusive goals for many Indonesian artists. I have often observed a growing sense among younger art students and recent graduates that being an internationally recognised contemporary artist is a pretty cool gig once you work out how to secure residencies and gain the attention of the Western artworld. The celebrity artist as career goal is definitely already a thing in Indonesia and a two month residency in a Western country can often provide surplus income to support a frugal young artist, and often his or her collective, in full-time creative practice for a further six months or more back in Indonesia.

All of this makes approaching Indonesian art as a collector both extremely interesting and a little bit challenging. I suspect that the art historically important artists are going to be those artists who strategically keep a foot in the commercial art market but gain institutional recognition by continuing to engage in those global social themes consensually understood as the issues of our time within the contemporary artworld. Very few artists can secure adequate funding to work entirely on conceptual or social projects and will through necessity produce more commodified work for sale. However, I think that the commercial works of those artists with a strong reputation for political and social engagement will always benefit from that association. This is because it is the political and social work that will most often be accorded art historical importance. But of course, as John will no doubt assure you, predicting future value is very difficult and it is equally legitimate to simply buy what you like. Fortunately, in the sprawling and pluralistic Indonesian artworld there is much to like on a purely aesthetic basis whatever your politics and whatever your social concerns.

Seni Kolektif, Seni Social dan Bukan Objek Di Dunia Seni Indonesia

Oleh: Greg Doyle, The University of Sydney

Saya telah meneliti seni kontemporer Indonesia selama beberapa tahun. Ketertarikan saya adalah bagaimana apa yang disebut sebagai 'Contemporary Art' dihargai oleh orang Indonesia secara non-ekonomi. Yaitu, apa tujuan atau inti seni semacam itu, selain daripada mendapat harga tinggi. Di luar penilaian tentang nilai estetika apakah seni kontemporer punya nilai-nilai seperti nilai kebudayaan, nilai social, atau nilai pedagogik? Biasanya memang ada. Di Indonesia salah satu nilai yang saya amati adalah cara seni bisa menghasilkan dan mendukung hidup sosial dalam berbagai bentuk. Yaitu bagaimana seni membentuk dan mendukung bermacam-macam jenis hubungan di antara orang. Bagi banyak orang Indonesia, bagaimana seni bisa menyatukan masyarakat adalah sama penting bentuk atau wujudnya.

Siapa saja yang pernah mengunjungi Biennale internasional atau pembukaan pribadi art fair — atau "vernissage" — mungkin telah menyadari, atau malah mendapat manfaat langsung, bahwa seni dapat membentuk hubungan yang sangat eksklusiv. Sebaliknya, kebanyakan seniman Indonesia, dengan beberapa pengecualian tertentu, merasa ragu terhadap jenis keeksklusivan kebudayaan dan sosial ini. Sebenarnya, salah satu kenikmatan dalam meneliti seni Indonesia adalah bahwa setiap pintu terbuka bagi siapapun yang menunjukkan ketertarikan sejati terhadap seni. Pasti John juga akan setuju bahwa di Indonesia sangatlah gampang membuat janji ngopi dan ngobrol dengan seniman kenamaan Indonesian dibanding sulitnya bertemu seniman Australia.

Kemudahan akses dan keterbukaan dari seniman Indonesia juga terlihat jelas pada periode-periode awal, bahkan saat mereka tidak diakui oleh seniman kolonial Belanda dan kemudian oleh dunia seni Modern di pusat-pusatnya di mancanegara. Walaupun sekolah seni Indonesia tidak mengajarkan banyak tentang sejarah sosial seni — atau bahkan banyak tentang teori seni kontemporer — kebanyakan pelaku dunia seni Indonesia pada saat ini memahami bahwa dunia seni Indonesia berdasarkan tradisi panjang dari kerjasama dan kolektivisme. Meskipun saat ini ada debat akademis tentang keaslian dan keotentikan tradisi ini, sangatlah sulit untuk memahami seni Indonesia tanpa pengetahuan mengenai bagaimana gagasan tentang seni berhubungan dengan gagasan sosial.

Walaupun memang ada beberapa seniman sangat berhasil dan berambisi di pasar, banyak seniman yang telah diakui berkarya secara kolektif dan menyajikan karyanya melalui ruang alternatif dan ruang yang dikelola sendiri oleh seniman. Biasanya anggota kolektif-kolektif ini adalah laki-laki — meskipun kadang-kadang dikelola oleh perempuan. Meskipun begitu, bisa terlihat bahwa perbedaan dalam peran berdasarkan gender telah mulai hilang. Misalnya, studio cetak kolektif Grafis Minggiran berkembang berkat jasa perupa Theresia Agustina Sitompul. Dari waktu ke waktu kolektif seni perempuan seperti PEREK atau kolektif kurator seperti HYPHEN juga muncul. Fitri DK, yang ada di pameran pertama 16albermarle adalah anggota dua kolektif penting yaitu SURVIVE!Garage dan Taring Padi.

Pada saat ini, ada beberapa kolektif seni yang terkenal di Yogyakarta seperti SURVIVE!Garage, Mes56, Ace House Collective dan Sakato. Namun, masih ada banyak lagi. Di Bandung, Common room dan OMNI Space penting. Kolektif yang paling penting di Jakarta adalah ruangrupa yang akan mengkuratori pameran *documenta* selanjutnya di Kassel. Ruangrupa juga mendirikan sekolah seni alternatif yang dinamai GUDSKUL. Sekolah ini menawari murid-muridnya kurikulum yang utamanya berfokus pada

seni yang terkait dengan kepentingan masyarakat. Semua kolektif ini menyatakan bahwa mereka punya semacam tujuan social dibalik hasil seni yang akan dijual.

Tampaknya, banyak kolektif terbentuk oleh karena ketiadaan dukungan negara untuk seni kontemporer. Kadang-kadang kolektif didirikan oleh pelajar dan lulusan baru sebagai rumah kontrakan yang dipakai sebagai studio, ruang pameran dan tempat tinggal. Mungkin ini alasan adanya isu segregasi gender dalam keanggotaannya. Di Indonesia masih tidak biasa orang berlainan jenis tinggal bersama tanpa pengawasan sebelum menikah. Berberapa kolektif juga muncul berdasarkan etnis atau suku bangsa. Misalnya Sakato di Yogya didirikan oleh seniman-seniman Minang dari Padang dan Sumatra Barat untuk saling mendukung. Juga jelas bahwa pada tahun sembilan puluhan kolektif-kolektif seperti Taring Padi terbentuk oleh karena anggotanya punya visi atau tujuan politik yang sama yaitu mereka ingin komentar atau mempengaruhi situasi politik pasca-Suharto dalam periode Reformasi.

Praktek-praktek kolektif ini sering dianggap atau dilihat oleh seniman dan pengamat seni sebagai bukti semangat Indonesia asli, yaitu gotong royong. Konsep kerjasama dan saling membantu ini bedasarkan moralitas desa ideal pra-kolonial. Gagasan ini dipakai oleh pemerintah untuk mempromosikan kebudayaan nasional sejak era Sukarno. Meskipun berberapa intelektual Indonesia, misalnya Antariksa dari KUNCI, baru-baru ini mulai mempertanyakan konsep ini secara kritis, dunia seni sebelum dan sesudah jaman Orde Baru menganggap hal ini serious. Itu juga menarik bagi akademisi seni dari Barat yang hampir selalu mau mendukung seni dari sisi politik kiri dan seni yang berdasarkan isu-isu social.

Dalam berberapa tahun terakhir ide gotong royong dianggap cocok dengan teori seni kontemporer global. Dalam teori ini seni dipahami tidak seperti objek fisik yang bisa dikumpulkan atau dijual. Itu lebih dilihat sebagai interkasi diantara seniman-seniman dan komunitas yang siap memakai praktek kreatif untuk membuat perubahan positif di komunitas itu. Banyak dana asing yang mendukung seni di Indonesia dipakai untuk melaksanakan seni semacam ini. Biasanya kurator menggambarkan proyek-proyek ini sebagai seni berdasarkan penelitian dan pameran-pamerannya sering menghasilkan materi dalam bentuk arsip atau dokumenter. Pameran semacam ini sering dimaksudkan mengajari pendaang dari anak muda kelas menengah.

Meskipun praktek-praktek ini kelihatanya sangat kontemporer, mereka adalah cocok dengan ideology seniman Indonesia Modern yang dipengaruhi oleh Maoisme. Yaitu seniman-seniman Modern yang terkait dengan organisasi LEKRA yang mana terkait dengan komunisme. Praktek-praktek ini juga terlihat dalam sistem studio sanggar yang berada di Indonesia sebelum sekolah tinggi seni didirikan. Sistem sanggar bedasarkan maestro atau guru dibantu oleh mahasiswa yang belajar ketika bekerja dengan dia. Sebelum 1965 LEKRA mengutamakan ideology yang disebut turun ke bawah atau turba. Sesuai dengan ideology ini, seniman diharapkan atau didorong pergi ke desa dan kerjasama dengan wong cilik supaya bisa lebih memahami dan menyajikan kenyataan kondisi sosial dalam karyanya. Pada saat ini, untuk banyak seniman, isu terpenting bukan penyajian kenyataan dalam bentuk karyanya sebanyak membuat atau mendorong perubahan yang bermakna di setiap tingkat sosial dan mengedepankan kesadaran sosial yang progresif.

Situasi ini sudah menciptakan dikotomi menarik lain di dunia seni Indonesia. Para seniman dan kurator yang memandang dirinya sebagai yang paling kontemporer menjadi kurang tertarik dengan membuat objek seni buat kolektor — khususnya dengan bantuan galeri komersial. Mereka sadar bahwa argumentasi berteori kontemporer yang mempersoalkan atau memperlumahkan peran seniman Modern sebagai jenius kreatif yang berdiri sendiri dan sebuah objek karya seni sebagai sesuatu untuk dihargai dalam konteks “seni untuk seni”. Selain 20 kolektor utama yang mendukung ekosistem seni lokal di Indonesia, dan beberapa seniman berbakat dengan business, ada kegelisahan

kolektif di antara para seniman dan kurator Indonesia tentang menjadi terlalu terlibat dalam sistem kapitalisme.

Bagaimanapun, meskipun demikian ada lebih banyak seniman di Indonesia setiap tahun, ketersediaan dana untuk menciptakan seni sosial terbatas di Indonesia. Yaitu dana untuk seni yang tidak bisa dikomodifikasikan atau dikumpulkan melalui mekanisme tradisional galeri, museum dan art-fair. Juga jelas bahwa keinginan menjadi seniman yang terlibat dengan isu sosial tidak ada konflik dengan kemauan menjadi seniman yang ternama dalam sejarah seni. Saya sering mengamati kesadaran dalam kaum seniman muda dan lulusan baru bahwa peran sebagai seniman internasional terkenal adalah pekerjaan yang sangat baik kalau bisa mendapatkan residensi di mancanegara atau di luar negeri. Dana dari residensi semacam itu kalau disimpan bisa mendukung seniman dan mungkin juga kolektifnya dalam praktek kreatifnya selama 6 bulan ketika dia kembali ke Indonesia.

Hal ini membuat pendekatan duni seni Indonesia oleh penikmat seni sangat menarik namun juga sedikit menantang. Saya menduga seniman yang akan menjadi penting dalam sejarah seni ada yang kerja dengan pasar secara strategis selama mencari atau menerima pengakuan institusi dengan melanjutkan kerja dengan tema-tema dipahami secara consensual dalam dunia seni kontemporer global. Sedikit sekali seniman bisa memperoleh cukup dana untuk kerja penuh waktu dengan seni konseptual atau sosial. Oleh karena kebutuhan hidupnya mereka akan melanjutkan menjual seni di pasar. Bagaimanapun, saya menduga seni komersial dari seniman yang juga kerja dengan isu social akan memanfaatkan dari hubungan itu. Ini karena sejarahwan seni global sangat tertarik dengan seni social dan kolektif. Namun, tentu saja, dan pasti John setuju dengan saya, memperkirakan nilai masa depan seni sangat sulit. Oleh karena itu kami menyarankan penikmat seni fokus pada seni yang disukai mereka saja. Untungnya, di dunia seni Indonesia yang sangat luas dan plural ada banyak seni yang bisa dihargai berdasarkan estika tidak masalah dengan ketertarikan sosial atau politik penikmat seni.