

Die lange Suche nach Identität

Eine Einführung in die Entwicklung kontemporärer Kunst in Indonesien

von Tina Schott

Bei Kunst aus Indonesien denken die meisten Nicht-Indonesier sofort an balinesische Batik oder Holzfiguren aus Papua. Selbst diejenigen, die eigentlich wissen sollten, dass es eine sehr lebendige moderne Kunstszene in Indonesien gibt, haben oft nur unklare Vorstellungen davon. Der Westen nimmt immer noch eine sehr arrogante Haltung gegenüber Kunst aus Entwicklungsländern ein: Sie gilt entweder als zu imitativ, verwenden die Künstler westliche Techniken, oder als zu dekorativ, ist sie mit traditionellen Stilen vermischt.

Betrachtet man die Kunstproduktion des Westens in den letzten 20 Jahren, sieht man eine weit gehend seelenlose, selbstreferentielle Kunst. Die Leute sind ganz einfach entwöhnt von jedweder Mystik oder Archaik und auch weitestgehend von jedweder politischen Aussage in Kunstwerken«, sagt Alexander Ochs, der Besitzer der »Alexander Ochs Galleries« in Berlin, die auch mehrere indonesische Künstler in ihrem Programm hat. »Wir sollten lernen, Künstler als Künstler ernst zu nehmen und sie nicht wie weiland vor irgendeinem begrenzten ethnologischen, geographischen oder politischen Kontext im Völkerkundemuseum zu präsentieren.«

Indonesien hat die viertgrößte Bevölkerung der Welt und eine der vielschichtigsten mit Hunderten von verschiedenen Kulturen, Religionen und Sprachen. Diese Diversität spiegelt sich auch in der Kunst. 350 Jahre Kolonialisierung haben nicht nur Landkarte und Amtssprache der aktuellen Republik Indonesien geformt — sie hat auch ihre Spuren in der Ästhetik hinterlassen. Bereits unter der Regierung von Niederländisch-Ostindien im 19. Jahrhundert began-

Die Autorin ist seit zwei Jahren freie Korrespondentin in Indonesien, schreibt u.a. für den Stern, Brigitte, außerdem für die Jakarta Post und das Berliner Indonesien Magazin Panorama. Ihre Hauptthemen sind Kunst und Kultur.

nen indonesische Künstler, westliche Gemälde zu studieren. Der erste, der dazu nach Europa geschickt wurde, war der berühmte Maler Raden Saleh Syarif Bustaman (1814 bis 1880), der als Pionier der modernen Kunst Indonesiens gilt.

Kontemporäre Kunst in Indonesien ist also nicht die Fortsetzung eines oder mehrerer traditioneller Stile, sondern hat sich aus westlichen Techniken und Ansichtsweisen entwickelt. Erst viel später haben einige Künstler begonnen, die modernen wieder mit traditionellen, mystischen Elementen zu mischen. Sie behandeln aktuelle Themen mit nationalem wie internationalem Bezug sowie alte, mystische Symbole. Das Ergebnis ist eine Mischung von Stilen, die westliche Betrachter oft nicht so einfach verstehen.

»Mooi Indies«

Zur selben Zeit, als Gauguin und Picasso an exotische Orte reisten, um neue Inspirationen zu finden, erforschten indonesische Künstler westliche Techniken — vor allem die Perspektive in der Malerei. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden Maler wie Wakidi oder Pringadi durch ihre romantische Landschaftsmalerei bekannt: »Mooi Indies« (Schöne Indies). Obwohl diesem Stil nachgesagt wird, dass er vor allem dem Geschmack der holländischen Kolonialherren zu gefallen ver-

suchte, verursachte er eine revolutionäre Erneuerung in der indonesischen Kunst. Zuvor wurden die meisten Bilder auf Java und Bali für Rituale angefertigt und basierten vor allem auf traditionellen Hindu-Erzählungen. Farben und andere Materialien wurden aus Pflanzen hergestellt. Jeder Zentimeter dieser Gemälde war gefüllt mit Details, so dass ein eindeutiges Thema nicht sofort erkennbar war. Diese Arbeiten wurden nicht als Kunst um der Kunst willen gesehen, sondern als Utensilien für religiöse oder säkulare Dienste. Sie waren niemals vom Künstler signiert.

Die Balinesische Schule »Pita Maha«

Während die Javaner begannen, wie die Holländer zu malen, durchlief Bali eine eigene Entwicklung. In den Zwanziger Jahren kamen der Deutsche Walter Spies und der Holländer Rudolf Bonnet in das Künstlerdorf Ubud. Ihre Techniken und Themen waren so neu für die Balinesen wie die balinesischen Techniken und Stile für die Europäer. Mit Unterstützung des Prinzen Cokorda Gede Agung Sukawati gründeten Spies und Bonnet 1936 die Schule »Pita Maha« (Großes Leuchten), um voneinander zu lernen. Die Europäer führten die Balinesen an neue Materialien wie Papier und Aquarellfarben heran. Beide Seiten beeinflussten sich gegenseitig. Zwei



Raden Saleh, Selbstporträt

Foto: T. Schott

Stile entstanden aus diesen Lehren: Der leichte, repräsentative Ubud-Stil mit säkularen Themen — sowie der expressionistische Batuan-Stil, der sich auf lokale Mythen konzentrierte. Während Spies im Zweiten Weltkrieg in japanischer Gefangenschaft starb, überlebte Rudolf Bonnet seine Inhaftierung in Sulawesi und kehrte in den Fünfziger Jahren nach Bali zurück. Zu jener Zeit begannen die einheimischen Künstler, die menschliche Anatomie eingehend zu studieren. Es ist vor allem Bonnets Bemühungen zu verdanken, dass die balinesische Malerei international immer populärer wurde — und später durch den Tourismusboom immer mehr kommerzialisiert wurde.

Nationalismus und Realismus

In den Dreißiger Jahren wurde unter den Intellektuellen Indonesiens der Wunsch nach Unabhängigkeit immer stärker. Eine Gruppe junger, nationalistischer Maler kritisierte die »Mooi Indies« als verkitschte, unrealistische Kunst der Kolonialherren und konzentrierte sich auf soziale Themen im Alltag ihrer Umgebung. Nichtsdestotrotz bedienten sich diese Künstler für ihre sehr emotionalen

und expressiven Gemälde ebenfalls westlicher Techniken. 1937 gründeten Agus Djaja und Sudjojono die Künstlervereinigung PERSAGI (Vereinigung Indonesischer Maler), wenig später folgten Affandi und Hendra Gunawan mit »Pelukis Rakyat« (Maler des Volks). Mit ihrem expressiven Stil wollten sie die soziale Realität dokumentieren und ihre nationale Identität unterstreichen. Obwohl ihre Werke aus internationaler Sicht keine wirkliche Erneuerung brachten, führten sie aufgrund der Themenwahl und Individualisierung zu einem völligen Umbruch in der indonesischen Kunst. Die Gemälde dieser Maler erzielten heute auf internationalen Auktionen Hunderttausende US-Dollar.

Der bekannteste Maler dieser Generation ist Affandi, der 1954 zum ersten Mal sein Land auf der Venedig-Biennale präsentierte. Seine Tochter Kartika entwickelte später den expressionistischen Stil ihres Vaters auf ihre eigene feministische Art weiter.

Akademisierung der Kunst

Trotz der Individualisierung ihrer Werke konzentrierten sich die Künstler weiterhin auf die Gemeinschaft. In der Nachkriegszeit etablierten sich viele *Sanggars* (Gruppenstudios), unterstützt von der Organisation LEKRA (Institut für Volkskunst — später verdächtigt, zu der von Suharto verbotenen Kommunistischen Partei Indonesiens zu gehören). Dies führte schließlich zur Gründung der ersten Kunstakademien mit einer formellen Ausbildung: 1947 wurde die Fakultät für Kunst und Design am Institut für Technologie in Bandung (ITB) eingerichtet, 1950 entstand die Kunstakademie ASRI in Yogyakarta (heute ISI: Indonesisches Institut für Kunst). Die beiden Schulen begannen sofort, über die Definition indonesischer Identität in der modernen Kunst zu streiten. Während Yogyakarta Bandung vorwarf, ein »Laboratori-

um des Westens« zu sein — wenn auch ein muslimisch dominiertes —, verurteilte Bandung Yogyakarta als zu tief in javanischen Traditionen verankert. Die Künstler aus Bandung standen für Abstraktion (Ahmad Sadali, Mochtar Apin, Popo Iskandar), in Yogyakarta blühte die repräsentative Kunst (außer Affandi und Co: Widayat, Fajar Sidik, Edi Sunarso).

Die Machtübernahme von General Suharto im Jahre 1965 brachte eine Reihe politischer Veränderungen mit sich und hatte auch enormen Einfluss auf die Künste. Sozial engagierte Kunst, die zuvor von Sukarno ausdrücklich gefördert wurde, galt auf einmal als kommunistische Tendenz. Mitglieder von LEKRA wurden inhaftiert oder ermordet. Aus Angst vor Verfolgung wurden politische Themen tabu und die Künstler konzentrierten sich stattdessen auf reine Ästhetik. Architektur und Design wurden in jener Zeit wichtig.

Die Neue Kunstbewegung

Ende der Siebziger Jahre gründeten Künstler aus Bandung und Yogyakarta gemeinsam die Gruppe »Seni Rupa Baru« (Neue Kunst). Diese Vereinigung versuchte, die sozial engagierte Kunst wieder zu beleben. Etwa zur gleichen Zeit wurden einige Maler der älteren Generation aus dem Gefängnis entlassen und feierten ein Comeback (Hendra Gunawan, Sujana Kerton, Djoko Pekik). Ihre Bilder zeigten vor allem einfache Leute und deren Leben — Bauern, Arbeiter, Rikscha-Fahrer, Prostituierte.

Beim Versuch, eine eigene — indonesische — Identität zu finden, begannen die Künstler der »Seni Rupa Baru«, verschiedene Disziplinen zu vermischen. Grafik, Malerei und Bildhauerei wurden kombiniert mit Elementen aus Batik, Keramik und Schattenspiel. Installationen und Performances wurden populär. Die Künstler erinnerten ihrer Ursprünge und begannen, ethnische Kunst im ganzen Archipel zu erforschen. Ein dekorativer, von traditioneller Kunst inspirierter Stil wurde zum großen Trend. Widayat etwa erzählt in seinen dekorativen Bildern mythologische Geschichten und historischen Ereignisse mit javanischem Mystizismus und Symbolismus. Fast ebenso po-

pulär war der kalligraphische Stil, dominiert von Künstlern aus Bandung (A.D.Pirous, Umi Dachlan). Sie unterstrichen ihre muslimische Identität, indem sie abstrakte Geometrie mit arabischen Kalligraphien mischten.

Alternativ wagten Ivan Sagito und Lucia Hartini den Schritt zum Surrealismus. In ihren Bildern drückten sie ihre Gedanken und Gefühle aus, oft verbunden mit Elementen der alten hindu-javanischen Philosophie vom Makro- und Mikrokosmos. Andere Künstler, die sich in jener Zeit einen Namen machten, sind Nyoman Nuarta, Sunaryo, Jim Supangkat und der Bildhauer Gregorius Sidharta Soegijo von der ITB, sowie Hardi, F.X.Harsono und Dede Eri Supria von der ASRI. Einige zogen später nach Jakarta, wo 1971 das neue Jakarta Institut der Künste (IKJ) eröffnet wurde und sich infolgedessen eine lebendige Kunstszene entwickelte. Hier war es auch, wo die heute international bekannte Künstlerin Dolorosa Sinaga 1981 die erste Ausstellung indonesischer Bildhauerinnen initiierte.

Bali: »Young Artists«

Die Entwicklungen auf Java hatten keinen großen Einfluss auf die Kunst in Bali. 1960 gründete der holländische Maler Arie Smit die »Young Artists School« im Dorf Penestanan bei Ubud. In kontrastreichen Farben malte er und seine Schüler Szenen des täglichen Lebens. Etwa zehn Jahre später wurde die »Batuan-Schule« wegen ihrer speziellen »Waschtechnik« bekannt und die Pengosekan-Schule für ihre naiven Bilder. Doch erst Ende der Siebziger Jahre fanden schließlich auch moderne Themen wie Tourismus ihren Weg auf die Leinwand. Einige Künstler versuchten, zum präkolonialistischen Stil zurückzukehren. Doch die sehr formalistischen Bilder spiegeln kaum das moderne Bali wieder und sind daher eher neo-traditionell als kontemporär zu bezeichnen.

Die Balinesen, die sich international einen Namen als kontemporäre Künstler gemacht haben, haben fast alle auf Java oder im Ausland studiert. Nyoman Tusan war der erste, der an der ITB lernte. Sein Werk ist stark vom Kubismus beeinflusst. Die balinesischen Künstler, die in Yogyakarta studierten, entwickelten ver-

schiedene abstrakte Stile, die meisten integrieren jedoch immer Hindu-Symbole oder andere Elemente, die auf ihre ethnische Identität hinweisen. Made Wianta, Nyoman Erawan und Nyoman Gunarsa sind die heute wohl prominentesten kontemporären Künstler Balis, die ihrer Heimat wirkliche Innovation brachten.

Art Boom

Seit den Achtziger Jahren hat sich Jakarta zum kommerziellen Zentrum für Kunst aus ganz Indonesien entwickelt. Die von der Regierung gesponserten Ausstellungen in Jakartas Kulturzentrum »Taman Ismail Marzuki« ermutigten immer mehr Privatgalerien und Investoren, Kunst auszustellen und zu sammeln. Der Markt vergrößerte sich schnell, und nach einer langen Durststrecke konnten viele Künstler plötzlich von ihren Werken leben. Fast automatisch allerdings ließ die Qualität zugunsten der Quantität nach, und die Zahl der Fälschungen stieg rapide an. Der Kunstkritiker Sanento Yuliman kommentierte 1990: »Im Moment blüht die moderne Kunst. Was jedoch Sorgen bereitet, ist die Verarmung an Materialien, Techniken und Themen sowie

die Beschneidung von Konzepten, die zur gleichen Zeit geschieht wie das große Geschäft wächst. Mehr als je zuvor besteht der Bedarf, nach außen zu blicken und herauszufinden, was in der internationalen Kunstwelt passiert.«

Nachdem sie lange Zeit in ihrem eigenen Land eingeschlossen waren, bekamen nun immer mehr Künstler die Chance, ins Ausland zu gehen und neue Eindrücke zu sammeln. Eddie Hara und Heri Dono verbrachten einige Zeit in Europa, was ihren

Blickwinkel verändert hat. Beide verwandeln Schattenspielfiguren oder anderen traditionelle Elemente spielerisch in mobile Installationen und zeichnen primitive Bilder im Keith Haring-Stil. Beide protestieren mit Ironie gegen die strengen Regeln der javanischen Hierarchie und die Ungerechtigkeiten in ihrem Heimatland. Beide heben in ihren Werken oft Genitalien hervor, was im muslimisch dominierten Java immer noch schockiert.

Etwa zur selben Zeit kamen immer mehr ausländische Künstler nach Indonesien, und beide Seiten begannen, sich gegenseitig zu beeinflussen. Die Holländerin Mella Jaarsma zum Beispiel arbeitete deutlich abstrakter als ihre indonesischen Kollegen, bevor sie sich wie ihr Ehemann Nindityo Adipurnomo zunehmend für die alten Hindu-Traditionen interessierte, die in der indonesischen Gesellschaft immer noch eine wichtige Rolle spielen. 1989 gründete das Ehepaar die Galerie *Cemeti* (heute Cemeti Kunsthaus) — zu jener Zeit eine innovative Alternative zu den kommerziellen und von der Regierung gesponserten Galerien. Heute ist *Cemeti* eine der international einflussreichsten Kunsteinrichtungen Indonesiens.



Statue von Dolorosa Sinaga, 2003



Foto: T. Schrott

Raden Saleh, Winterlandschaft in Dresden

Zuletzt brachte Yogyakarta seine eigene Avantgarde hervor: Neben Eddie Hara, Heri Dono und den *Cemeti*-Gründern entwickelten weitere Künstler ihre eigenen abstrakten Stile. Agung Kurniawan oder Agus Suwage etwa konzentrieren sich in ihren sehr psychologischen Werken meist auf Individuen oder ihr eigenes Ego.

»Reformasi« — die Ära der Reformation

Die immer noch anhaltende Ära der »Reformasi« brachte seit dem Rücktritt des ehemaligen Präsidenten Suharto am 21. Mai 1998 eine ganz neue Ausdrucksfreiheit mit sich. Kunst wurde wieder politischer. Bekannte Künstler wie Arahmaiani, Dadang Christanto, Heri Dono, Eddie Hara, Krisna Murti, Tisna Sanjaya oder Made Wianta behandeln in ihren Werken vor allem Themen wie soziale Ungerechtigkeit, Menschenrechte, Korruption, Gleichberechtigung und Umweltprobleme. Im Bewusstsein der starken mündlichen Überlieferungstraditionen in Indonesien nutzen viele Künstler auch Interaktion und Performances, um mit ihrer Umgebung zu kommunizieren — sei es die Dorfbevölkerung oder das Theaterpublikum.

Zusammenarbeit wurde zur magischen Formel. Viele junge Künstler schlossen sich Gruppen an und entwickelten Projekte im Zu-

sammenhang mit ihrer sozialen Umgebung, wie zum Beispiel die Gruppe »Apotik Komik« (Comic-Apotheke) oder die radikalere Künstlerorganisation »Taring Padi« (Spitze der Reispflanze). Früher reagierten indonesische Künstler hauptsächlich auf vergangene Ereignisse, da aktuelle politische Statements nicht möglich waren. Heute wollen sie neue Konzepte und Technologien ausprobieren, um ihre Meinung auszudrücken. Anstatt die soziale Wirklichkeit nur zu beschreiben, wollen sie Teil davon werden.

Die neue Aufgabe besteht nun darin, dies in eine Sprache zu übersetzen, die sowohl das einheimische als auch das internationale Publikum versteht. Die Form der Präsentation wird daher immer wichtiger. In Indonesien war es immer schwierig, eindeutig zwischen bildenden und darstellenden Künsten zu unterscheiden. Heute gibt es fast keine Ausstellungseröffnung, die nicht von einer Performance, einer Lesung oder irgendeiner anderen Art von Happening begleitet wird.

Fotografie und Video, früher nicht als künstlerische Medien akzeptiert, wurden seit den Neunziger Jahren zum neuen Trend mit immer mehr Galerien und Ausstellungen. Ein Problem dabei ist allerdings der Mangel an Geld und technologischer Ausstattung, so dass bei allem Talent nur wenige indonesische Künstler wirklich mit Fotografen, Filmemachern oder New Media-Künstlern aus anderen Ländern mithalten können.

Die wohl repräsentativste indonesische New Media-Gruppe ist »Ruang Rupa« (Raum des Ausdrucks) in Jakarta.

Mit der neuen Meinungsfreiheit scheint die Regierung ihr Interesse an der Kunst verloren zu haben. Die erste Präsentation indonesischer Kunst auf der Venedig-Biennale nach 49 Jahren kam 2003 beinahe nicht zustande, weil der Staat weder die Miete rechtzeitig bezahlte noch die Teilnehmer in der versprochenen Weise unterstützte. Schließlich fuhren die Künstler — Arahmaiani, Dadang Christanto, Tisna Sanjaya und Made Wianta — auf eigene Initiative nach Italien. Heri Dono war als Einzelkünstler eingeladen und ist somit der erste Indonesier, der jemals individuell seine Kunst in Venedig zeigen konnte. Für die meisten jüngeren Künstler ist die einzige Möglichkeit, ein Ticket ins Ausland zu ergattern, an den großen internationalen Wettbewerben teilzunehmen, die Wirtschaftsunternehmen wie *Philip Morris* oder *Indofood* organisieren. So gewann zum Beispiel der foto-realistische Maler Yuswantoro Adi als erster Indonesier den *Philip Morris Award* für Südostasien.

Zusammenfassung

Die wichtigsten Elemente kontemporärer Kunst aus Indonesien sind mystische und soziale Aspekte. Nach Astri Wright entsprangen beide »einer langen intellektuellen Suche nach einer indonesischen Identität«. Diese Suche ist definitiv noch nicht beendet, ebenso wenig wie der Kampf für Freiheit und Demokratie in Indonesien.

Um den unvermeidlichen Einflüssen der Globalisierung etwas entgegenzustellen, suchen die indonesischen Künstler häufig die Nähe zur einheimischen Bevölkerung. Der Wunsch, ihrer Kunst einen lokalen Stempel zu verpassen, führt viele zurück zu ihren Wurzeln und lässt sie traditionelle Symbole und Themen in ihre Werke integrieren. Ausländer verstehen dies häufig falsch als Rückkehr zum dekorativen Stil, der wegen seines »exotischen« Reizes vor allem in der touristischen Kunst vorherrscht. Kunst, die politische oder soziale Kritik einschließt, führt wiederum oft zu Missinterpretationen, wenn Ausländer ohne das nötige Hinter-

grundwissen denken, dass sich die Indonesier einfach alte Themen und Techniken aus dem Westen angeeignet haben. Als die Künstlergruppe »Taring Padi« ihre Werke dieses Jahr in Deutschland und den Niederlanden ausstellte, war die Reaktion des europäischen Publikums meist ein sofortiger Vergleich mit der Künstlergruppe »Die Brücke« aus den Zwanziger Jahren. Nur wenige Zuschauer hinterfragten den modernen, indonesischen Kontext.

Verglichen mit den indonesischen Kunstbewegungen der Siebziger und Achtziger Jahre wählt die neue Künstlergeneration mehr alternative Themen und schaut eindringlicher in ihre eigene Psyche. Persönliche und politische Botschaften wer-

den in sehr deutlicher, oft radikaler Weise ausgedrückt — vor 1998 unvorstellbar ohne ernsthafte Konsequenzen. Straßenkunst und Kunsthappenings sind inzwischen eine übliche Art interlokaler und interkultureller Kommunikation — wie die Wandmalereien von »Apotik Komik« in Yogyakarta und San Francisco oder das internationale Videokunst-Festival von »Ruang Rupa« in Jakarta. Und eine weitere Entwicklung ist hervorzuheben: Im Vergleich zu den wenigen Frauen, die sich in früheren Jahrzehnten einen Namen erwerben konnten, bewegt sich nun eine ganze Anzahl viel versprechender junger Künstlerinnen in der aktuellen Kunstszene (Bunga Jeruk, GAK Murniasih, Sekar Jatiningrum).

Die indonesischen Künstler sind sicherlich stark beeinflusst vom Westen in technischer und auch manch kultureller Hinsicht. Doch sie beweisen ihren speziellen Charakter, indem sie sehr lokale Themen und Symbole in ihre Werke einbinden. Viele haben ihre eigene — indonesische — Identität bereits gefunden und haben gelernt, dennoch mit dem Westen zu kommunizieren. Nun muss nur noch der Westen lernen, mit Indonesien zu kommunizieren.

Anmerkung

Eine Fassung des Artikels mit ausführlicher Literaturangabe ist demnächst auf den südostasien-Seiten unserer Homepage unter <http://asienshaus.de/publikat/soa/> zu finden

»Ich wollte nie klein beigegeben«

von Heidi Arbuckle

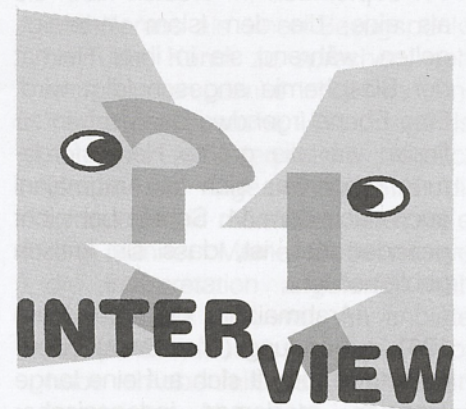
Heidi Arbuckle sprach im Sommer 2004 mit Arahmaiani über den religiösen Hintergrund der Künstlerin und dessen Einfluss auf ihre Arbeit.

Eine muslimische Frau zu sein, stellt die berühmte indonesische Künstlerin Arahmaiani seit dem 11. September 2001 vor völlig neue Herausforderungen. Am 11. Juni 2002 hatte Arahmaiani auf ihrem Weg nach Kanada (wo sie einen Workshop an der Universität von Victoria leiten sollte) einen Stopover in Los Angeles. Dort wurde sie von Beamten der Einwanderungsbehörde aufgehalten, die ihr die Einreise in die Vereinigten Staaten verweigerten. Nach einer vierstündigen Befragung überzeugte Arahmaiani die US-Einwanderungsbehörde schließlich, ihr zu erlauben die Nacht in ihrem reservierten Hotelzimmer und nicht in

einem Häftlingslager zu verbringen. Die Bedingung: Sie wurde von einem Sicherheitsbeamten begleitet, der ihren Raum über Nacht bewachen und sie am nächsten Tag zurück zum Flughafen begleiten sollte. Der Sicherheitsbeamte war selbst ein Einwanderer aus Pakistan und ebenfalls Muslim. Gegen die islamische Regel, die es einem Mann verbietet eine Frau zu begleiten, welche nicht seine *muhrim* (enge Verwandte) ist, verbrachte der Beamte die Nacht in Arahmaianis Zimmer, was die Integrität einer muslimischen Frau bedroht.

Sie schuf eine Installation gegen die Ungerechtigkeit

»Ich erkannte, dass Muslim und eine Frau zu sein mir heutzutage



die niedrigste Position in der Hierarchie einbrachte. Ich bin eine Ausgestoßene der Weltgesellschaft«, berichtet Arahmaiani bezüglich ihrer Erfahrung in Los Angeles.

Immer bereit sich gegen Ungerechtigkeit auszusprechen, verarbeitete die Künstlerin ihre Erfahrung vom 11. Juni 2002 bei der 50. Venediger Biennale im Jahre 2003, indem sie eine Installation erschuf, in der die Vorkommnisse der Nacht in Los Angeles wiederaufgegriffen wurden.

Ihre Installation gibt einen kurzlebigen Raum, der einem Hotelzimmer ähnelt, wieder. Am Kopfende des Bettes, das mit roten Liebesherten überzogen ist, befindet sich eine Kopie des Korans, und ein auf dem Bett drapiertes Paar langer schwarzer Strumpfhosen zeigt die Gegenwart einer Frau an. Ein in der Ecke stehender leerer Stuhl zeigt die Überwachung an. Der Raum ist begrenzt

Die Interviewerin ist Doktorandin an der Uni Melbourne, Australien. Ihre Dissertation ist über Gender und Gedächtnis in der modernen Literatur indonesischer Kunstgeschichte.