südostasien
Zeitschrift für Politik • Kultur • Dialog

1 | 2022, Indonesien,
Autor*in: Claudia König

Das Verständnis indonesischer Kollektivität

Ort des gemeinschaftlichen Lernprojektes GUDSKUL in Jakarta. Der Kunstraum wurde mit begründet vom indonesischen Künstler*innen- Kollektiv *ruangrupa*, das die *documenta fifteen* in Kassel kuratiert. Übersetzung der Sprechblase: „Mama, warum muss ich immer Einsen schreiben?“. © Gudskul/Jin Panji

Indonesien: Kollektivstrukturen prägen und tragen die indonesische Gegenwartskunst. Diese Strukturen sind historisch gewachsen, wurden während der Suharto-Diktatur unterdrückt und

erleben seit deren Ende eine Wiederbelebung und Neu-Ausrichtung in globalen Netzwerken.

Neben weiteren Kunsträumen des Globalen Südens, die mit sozial engagierten und partizipativen Kunstformen auf der *documenta fifteen* ausstellen werden, sind es vor allem Kollektive aus Indonesien, die lokal verankerte Kunstpraktiken in Kassel neu verhandeln. Darunter sind das politisch motivierte Kollektiv *Taring Padi* aus Yogyakarta, die ländlich geprägte Künstler*innengemeinschaft *Jatiwangi Art Factory* (JaF), das von *ruangrupa* mitbegründete Kollektiv-Lernprojekt GUDSKUL sowie KUNCI – ein Forscher*innenkollektiv mit Affinität zu alternativen Bildungsmodellen. Jedes dieser Kollektive hat verschiedene Formate hervorgebracht. Doch sie alle teilen einen Entstehungskontext und Merkmale, die kennzeichnend sind für das Wiederaufleben von Kunstkollektiven nach 1998 – dem Jahr des Endes der Militärdiktatur Suhartos. Es handelt sich um Graswurzelbewegungen, die horizontal organisiert sind und einen informellen Charakter aufweisen. Dieser rührt auch daher, dass die meisten Kollektive Freundschaft als zentrales ‚symbolisches Kapital' in den Mittelpunkt rücken.

Gemeinschaftliche Methoden: *lumbung* und *gotong royong*

Häufig wird das Phänomen der selbst organisierten Kunsträume in Indonesien mit dem Ende des repressiven *Neue Ordnung-Regimes* (*Orde Baru*) in Verbindung gebracht. Wichtig ist jedoch auch der Blick auf die gesamtgesellschaftlichen Strukturen und kollektiven Kunstpraktiken seit den 1930er-Jahren sowie deren Fortwirken in der indonesischen Gegenwartskunst. Im kuratorischen Konzept, das *ruangrupa* für die im Juni 2022 startende *documenta fifteen* eingereicht hat, werden indonesische Begriffe wie *lumbung* zur Methode umfunktioniert, um das Format Ausstellung aus einer nicht-westlichen Perspektive neu zu denken (vgl. auch Artikel Kunst und Leben sind nicht voneinander zu trennen von Christina Schott in dieser Ausgabe)

Vertreter der Vereinigung indonesischer Maler (PERSAGI – Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia). © IVAA

Übersetzt bedeutet *lumbung* Reisspeicher, durch den *ruangrupa* metaphorisch eine Ressourcenumverteilung und nachhaltige Kunstinfrastrukturen etablieren wollen. Darüber hinaus taucht ein weiterer Begriff in ihrem kuratorischen Konzept auf, der eng mit selbst organisierten

Kollektivstrukturen Indonesiens verbunden ist: *gotong royong* (gegenseitige Nachbarschaftshilfe). In den zeitgenössischen Kunstkontext übersetzt ist *gotong royong* als kollektive Methode zu verstehen, die von einer gemeinsamen Idee und demselben sozialen Kontext ausgeht und so in unterschiedlichsten (Kunst-)Formaten münden kann. Um den anhaltenden Einfluss von *gotong royong* und weiteren Konzepten der indonesischen Kultur auf Kollektive der Gegenwart zu verstehen, ist ein Blick zurück in die 1930er-Jahre notwendig, als Indonesien noch Niederländisch-Indien war.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts dominierte der *Mooi Indië*-Stil – eine durch den kolonialen Blick idealisierte Malweise – die Kunstwelt. In Abgrenzung dazu formulierte Sindu Soedjojono einen emanzipierten Eigenweg indonesischer Kunst, der schonungslos die soziale Realität der indonesischen Bevölkerung unter der niederländischen Kolonialherrschaft thematisierte. Der in Kisaran (Sumatra) geborene Künstler war Mitbegründer der Kunstgruppe *Vereinigung indonesischer Maler* (PERSAGI – *Persatuan Ahli-Ahli Gambar Indonesia*). Trotz der kurzen Ära PERSAGIS, von 1938 bis zu Beginn der japanischen Besatzung 1942, lässt sich die enge Verwobenheit indonesischer Kunstgeschichte mit kollektiven Dynamiken hier bereits nachzeichnen. Insbesondere da PERSAGI als eines der frühesten und zentralsten *sanggar* (gemeinschaftliche Lernorte) der bildenden Künste gilt. *Sanggar* spielen spätestens seit den 1930er-Jahren eine wesentliche Rolle innerhalb der indonesischen Gesellschaftsstrukturen und entwickelten sich parallel zu den nationalen Unabhängigkeitsbewegungen. In den *sanggar* lernen und praktizieren Künstler bis heute gemeinsam, parallel zu den akademischen Zirkeln der Kunstakademien.

Koloniale Dominanz und ihre Herausforderung durch Kollektive

Zurzeit von PERSAGI waren die Kunstakademien vor allem den niederländischen Kolonialherren und javanischen Adelsfamilien vorbehalten. Die erste Anfrage, in den Räumen der elitären, niederländischen Künstlervereinigung *Batavischen Kunstkrings* auszustellen blieb dem indonesischen Kollektiv vorerst verwehrt. Erst nachdem die Gruppe eine Ausstellung in einem Büchergeschäft in Jakarta selbst organisiert hatte, wurde der niederländischen Künstler*innenkreis auf deren Werke aufmerksam und öffnete PERSAGI erstmals 1938 die Tore zum *Kunstkring*.

Das Klima sozialer und kolonialer Ungerechtigkeit war bereits in den 1920er-Jahren maßgeblich für die Gründung der *Taman-Siswa*-Bildungsbewegung (Taman Siswa = Garten der Schüler) durch Ki Hadjar Dewantara (Soewardi Soerjaningrat). Auch der Künstler Soedjojono lehrte – wie einige andere Mitglieder von PERSAGI – in einer der über zweihundert *Taman-Siswa*-Schulen, die besonderen Wert auf lokales Wissen und insbesondere die lokalen Künste legte. Das Bewusstsein des eigenen Bildungskontextes stand hier im Vordergrund. Als Gegenmodelle zu niederländischen Bildungseinrichtungen dienten *sanggars* sowie auch die *Taman-Siswa*-Schulen als Orte kollektiven Lernens, die Dekolonisierungsstrategien verfolgten und eine wesentliche Rolle innerhalb der Unabhängigkeitsbewegungen Indonesiens spielten.

Die Kunstvereinigung LEKRA und ihre Zerschlagung

Einer der Lernorte mit dem schönen Namen Garten der Schüler (Taman Siswa) in Bandung, Westjava. © Sammlung des Tropenmuseums

Unter anderen Vorzeichen griff die Kunstvereinigung *Vollkskulturinstitut* (LEKRA – Lembaga Kebudayaan Rakyat) in den 1950er-Jahren abermals auf die Lehren Ki Hadja Dewantaras zurück und formulierte eine Kulturbewegung Indonesiens, die losgelöst von Kolonialismus und Imperialismus die soziale Erfahrung der Bevölkerung (*rakyat*) abzubilden versuchte. Die Ereignisse während der Befreiungskriege (1945-1949), als die Niederlande nach der Niederlage der japanischen Besatzer die Vormacht in Indonesien wieder einforderten, prägten den revolutionären Charakter der Künstler*innenassoziation LEKRA. Nach Ausruf der Unabhängigkeit im Jahr 1949 erklärte der erste Präsident Sukarno Indonesien zum *gotong royong*-Staat und damit das kollektive Potenzial des Landes zur nationalen Philosophie. *Gotong royong* wurde zum Konstrukt nationaler Identität und bildete auch für die der kommunistischen Partei nahestehenden Kulturveinigung LEKRA einen wichtigen Bezugspunkt.

Als Graswurzelbewegung war es LEKRA ein Anliegen, die Künste aus dem Elfenbeinturm zu holen und basierend auf demokratischen Werten einen Kunstbegriff für die indonesische Bevölkerung zu etablieren. Eine wesentliche Methode stellte dabei das Praktizieren von *turba* (*turun ke bawah* = nach unten steigen) dar – also eine Aufforderung an Künstler*innen der Gruppe, sich ‚unter die indonesische Bevölkerung' zu begeben und an deren Leben teilzuhaben. Aufgrund der ideologischen Nähe der Kulturvereinigung zur kommunistischen Partei wurde LEKRA mit der Machtübernahme von Suharto 1965 zerschlagen und bleibt bis heute ein unaufgearbeitetes Kapitel indonesischer Geschichte. Während der 32-jährigen Herrschaft Suhartos wurde nicht nur der soziale Anspruch der Kunst unterdrückt, sondern auch das gemeinsame Schaffen im Kollektiv.

Emanzipatorische Bewegungen und Rückkehr des Sozialen in die Kunst

Dennoch kam es in den 1970er-Jahren zur Formierung der *Bewegung für Neue Kunst in Indonesien* (*Gerakan Seni Rupa Baru*, GRSB), die in ihrem Manifest Pluralität der Künste einforderten und sich für eine soziale Komponente aussprachen. Jahrzehnte nach der Blüte der *Neuen Kunstbewegung*

und zwei Jahre nach dem Rücktritt Suhartos (1998) wurde das Werk des ehemaligen GRSB-Mitglieds Bonyong Munni Ardhie zeitgleich zur ersten (und einzigen) Einzelschau *ruangrupas* in Yogyakarta gezeigt. Eine Kunstkritik in der nationalen Tageszeitung Kompas betonte damals die Fähigkeit *ruangrupas*, auf aktuelle soziale und gesellschaftliche Fragen antworten zu können – im Gegensatz zu Ardhies Position, die die historische Last der GRSB verkörpere. Denn obwohl *ruangrupa* ohne die Errungenschaften der indonesischen Moderne nicht zu denken wäre, steht ihre Praxis zusammen mit den unzähligen weiteren Kunsträumen nach 1998 laut der Kunstforscherin Nuraini Juliastuti für eine „neue Kulturbewegung", die das kollektive Netzwerk selbst in den Fokus nimmt – genauso wie eine Neubewertung des Verhältnisses zur sozialen Realität.

Die meisten der Kunstkollektive nach 1998 entwickelten sich ähnlich wie PERSAGI, LEKRA oder GRSB in Abgrenzung zu den staatlichen Kunstakademien und können so als Fortleben der *sanggar*-Tradition verstanden werden. Das studentische Gründen von alternativen Kunsträumen in der *reformasi*-Ära (der Zeit nach dem Ende der Suharto- Herrschaft 1998) außerhalb des universitären Campus stellt jedoch weniger eine offensive Konfrontation mit dem vorherrschenden Curriculum dar, als vielmehr eine pro-aktive Reaktion auf die nicht-existente kulturelle Infrastruktur. Zudem hebt die *sanggar*-Tradition der Kolonialzeit wie heute oft die individuelle Kreativität (*cari sendiri* = *etwas selbst suchen/ergründen*) hervor, wohingegen die hier genannten alternativen Kunsträume das Kollektiv sowie die unmittelbare Umgebung selbst in den Vordergrund rücken.

Weiterentwicklung des Kollektiven im postkolonialen Kontext

Das in Yogyakarta beheimatete Kollektiv *Taring Padi* schafft auf partizipative Weise Kunstwerke – häufig gemeinsam mit marginalisierten Gemeinschaften, die von Ausbeutung, Landraub und Diskriminierung betroffen sind. © IVAA

Ähnlich wie *sanggars* war auch die *Taman-Siswa*-Bewegung (zumindest in ihren Anfängen) ein Ort, der selbst organisiert außerhalb bestehender Strukturen Räume des Denkens und Lernens schuf. Angelehnt an das antikoloniale Bildungsmodell überführen einige Kollektive die Bewegung in einen postkolonialen Kontext der Gegenwart: So gründete KUNCI die *Schule unsachgemäßer Bildung* (*School of Improper Education*) – ein Ort des Experimentierens, der auch beispielsweise die *turba* Methode wiederbelebt. *ruangrupa* rief gemeinsam mit weiteren Kollektiven die kollektive Lernplattform GUDKSUL ins Leben.

Die anhaltende Bedeutung von *gotong royong*, *rakyat*, *sanggar* oder *turba* ist auch erkennbar in der Auseinandersetzung der Konzepte im akademischen, künstlerischen und kuratorischen Bereich. Das Kollektiv *Taring Padi* bezieht sich seit seinen Anfängen auf das Vermächtnis LEKRAs: nämlich linkspolitische Ziele mit Kunst zu verbinden und *rakyat* sowie *turba* in den Mittelpunkt zu rücken. Angesichts der repressiven Kulturpolitik der *Neuen Ordnung* und unaufgearbeiteten Konflikten, die bis in die Gegenwart hineinwirken, widmet sich *Taring Padi* als aktivistisches Kollektiv Solidaritätsbekundungen sowie neokolonialen- und imperialistischen Kämpfen. Diese münden in einer radikalen Ästhetik von Holzschnitten, Postern oder Kunstaktionen, wobei oft marginalisierten Gruppen eine Stimme verliehen wird (vgl. auch Anett Keller: Solidarität mit künstlerischen Mitteln).

Auch *Jatiwangi Art Factory*, eine Kunstgemeinschaft rund um die Namen gebende Ziegelindustriestadt in Westjava, prägt mittels Radiostation, Festivals oder Ausstellungen den Alltag der ländlichen Gemeinde. Obwohl die sozio-kulturelle Auseinandersetzung der Kunstgruppen bis in die 1970er-Jahre *rakyat* in den Vordergrund rückte, war diese häufig eindimensional. Im Unterschied dazu entfalten die sozial engagierten und partizipativen Kunstformen der Post-Suharto-Kollektive eine Eigendynamik fern von musealen Präsentationsräumen in den jeweiligen lokalen Kontexten. Die Kunstprojekte entstehen somit oft dort, wo deren Protagonisten leben.

Gewachsenes Netzwerk des Globalen Südens

Es ist gerade diese Nähe zur unmittelbaren Umgebung, wie die Verbundenheit *ruangrupas* zur Megastadt Jakarta, aus der die Kollektive schöpfen. Im Kontext der Großausstellung *documenta* mögen sie manchem Betrachter aus dem Kontext gerissen erscheinen. Allerdings beschränkt sich das Kunstökosystem vieler Kollektive Indonesiens längst nicht auf den indonesischen Archipel, da ihre Praktiken von globalen Kräften mitbestimmt werden. *Ruangrupa* ist beispielsweise seit Beginn ihrer Praxis in ein Netzwerk gleich gesinnter Kollektivbestrebungen des Globalen Südens eingebunden und hat bereits vielfach Beiträge für internationale Biennalen konzipiert und kuratiert.

Auch JaFs Artist-in-Residence-Programm lädt internationale Künstler*innen, partizipatorische Kunstpraktiken in Einklang mit der Gemeinschaft in Jatisura zu entwickeln. *Taring Padi* hat die Strategie, bei Kunstresidenzen eine demokratische Auswahl zu treffen, wer das Kollektiv im Ausland vertritt, und den Fokus darauf zu legen wie die Erfahrung mit der Gemeinschaft bei der Rückkehr geteilt werden kann.

Im Dialog mit dem Vermächtnis historischer Kollektive Indonesiens, die eng verbunden mit Unabhängigkeits- und Freiheitskämpfen eine soziale Komponente in den Vordergrund rückten, formulieren die Post-Suharto-Kollektive einen de-materialisierten und partizipativen Kunstbegriff aus einer Assemblage von Aneignung, Abgrenzung und Synthese. Nur im Zusammenwirken dieser komplexen Komponenten können wir den Kontext verstehen, aus dem heraus *ruangrupa* die *documenta* aus und mit der Bevölkerung Kassels entwickeln will. Die Gruppe lädt dazu gleich gesinnte Kollektive ein, hundert Tage lang sozial engagierte und partizipative Formate auszuprobieren und das *Fridericianum* in einen Ort kollektiven Lernens und Zusammenseins zu verwandeln.

Die *südostasien* verurteilt die antisemitischen Darstellungen auf dem Kunstwerk *The People's Justice* von *Taring Padi* und toleriert keine antisemitisch anmutende Bildsprache auf der *documenta fifteen* und im Allgemeinen. Gleichzeitig sind die Arbeiten von *Taring Padi* in der indonesischen Kunstszene nach der Suharto-Herrschaft und im gegenwärtigen postkolonialen Diskurs ein wichtiger Teil der indonesischen Zivilgesellschaft. Die Gruppe setzt sich seit mehr als 20 Jahren für Menschenrechte, Demokratie und Toleranz gegenüber religiösen und ethnischen Minderheiten ein.

Autor:in

Claudia König

Dieser Text erscheint unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.