

Ali Eisa in conversation with Sulafa Hijazi

[Unorganised Response]

[AE]

Ali Eisa is an artist, educator and programmer based in London. His practice spans 10 years of collaborative and participatory work utilising sculpture, installation, performance, video and photography. Eisa's work often explores how complex and challenging socio-economic issues – such as globalisation, migration and urban development – are located, experienced and made visible in our everyday lives and culture.

[SH]

Born in Damascus, Syria, Sulafa Hijazi is a director and multimedia artist based in Berlin. Hijazi was a founding member of Spacetoon, the first free Arabic satellite channel for children and her work in animation often explores education and social development. Hijazi was involved in the peaceful resistance movement of the Syrian revolution in 2011 and left the country for Frankfurt in 2013.

[AE]

Ali Eisa adalah seorang seniman, pendidik dan programmer, tinggal di London. Praktik Elisa dalam rentang masa 10 tahun ini mencakup kerja-kerja kolaboratif dan partisipatoris, dengan memanfaatkan medium patung, instalasi, seni rupa pertunjukan, video dan fotografi. Karya-karya Elisa seringkali mengeksplorasi persoalan tentang bagaimana isu-isu sosio-ekonomi yang kompleks—seperti globalisasi, migrasi, dan pembangunan kota—ditempatkan, dialami, dan diperlihatkan di dalam kehidupan sehari-hari dan budaya kita.

[SH]

Lahir di Damaskus, Suriah, Sulafa Hijazi, seorang sutradara film dan seniman multimedia, tinggal di Berlin. Hijazi adalah anggota pendiri Spacetoon, kanal satelit berbahasa Arab gratis untuk anak-anak. Karya animasinya kerap mengeksplorasi masalah pendidikan dan pembangunan sosial. Hijazi terlibat di dalam gerakan perlawanan damai revolusi Suriah pada 2011. Ia meninggalkan negaranya dan pindah ke Frankfurt pada 2013.

SH Ali, you've been doing a lot of work with Autograph in London with young people who are from refugee backgrounds – in particular a project with a group of people from Eritrea, Sudan and Ethiopia. Was it your decision to target these participants or are the projects developed in response to priorities set by funders interested in specific target audiences?

AE I am quite free and flexible to work with different groups within the various projects I develop with communities. One of the things I've been thinking about across these projects is the idea of arts engagement with a 'rights focus'. So not just thinking about the short-term needs of participants, but how art projects create change by addressing more systemic and structural issues around why people are marginalised in the first place.

SH With engagement formats such as workshops, the product or result is considered very important because that is how arts organisations show funders what their money has supported. It's a way for them – the organisation – to show a product.

AE Yes, that is often the case. It's one of the difficulties of working on these projects because there is often a need to create something that represents visually the processes of working together. That can be a difficult space because the process of working together on a creative project is more important than the thing that gets made at the end of it.

I was recently commissioned to work with a group of young people living in social housing in Battersea in London. They live next to the largest property development in Europe, on which billions of pounds are being spent to create luxury housing that will change the area they live in. I had to try and find a way

to describe what I did in a way they found interesting so that they would want to spend time with me and be involved in an ongoing process. I decided to call the commission a "filmmaking project". For them, as young people, filmmaking appeared relatable and allowed them to feel a connection to the process of learning through a conceptual art project. Is that similar to your work with animation and filmmaking? Do you find that animation has a particular value for young people that makes it easier for them to work with?

SH When we launched Spacetoon in 2000 it was actually a commercial project, but we were working on it as artists with a strong interest in using the channel to promote educational messages. We didn't know that it would spread as widely as it did, because we hadn't realised how widespread TV was across the Arab region. At that moment if you went to a Bedouin tent you would find a television set.

We realised that we had a powerful medium through which to reach children across the 22 Arab countries. Animation is very expensive though, because the production requires many people: in research and education as well as animation and postproduction. Not many people were interested in investing money in producing these educational messages, especially not the Syrian government at that time. Instead we had to secure resources from the Gulf Corporation Consulate, as well as NGOs (such as the Cutter Foundation who supported the Al Jazeera children's channel). Working with those institutions we were able to create the animations that we wanted to produce. However they still maintained a high level of censorship over animations targeted at young adults – between the ages of 13 and 18 – for fear of engaging them in conversations around complex social or sexual issues.

AE Do you think that plays into certain social stereotypes about young people? I find when doing participatory projects in the UK that they are seen as a safe space to talk about politics with young people. With work targeted at adults I feel that there are often anxieties about raising any political conversations. It seems to rely on an assumption that young people are a bit naive and can make political statements that won't translate into action.

SH Because it will be considered activism when it's with adults but education when it's with children?

AE Exactly. Did you enjoy that space of working where people didn't necessarily think that children were capable of making a big

statement? Do you feel that space held a potential?

SH Working in animation there was the potential to work in an unexplored field, by creating an Arabic animation identity or an identity that reflected the reality and the needs of Arab children. That was very exciting for us because at that time, most animations that were being shown in the Arab world were dubbed from Japanese or American where they have certain criteria on what 'Arab' means. There was often an Orientalist way of dealing with representations of the Arab region in these animations. We enjoyed creating new representations visually and conceptually, but it was a very difficult challenge to tackle. The Arab region is very diverse. People from the Middle East look different to people from North Africa, and it's hard to unite them even culturally. Yet there are similarities because of language, and most countries have Islamic culture that affects people in comparable ways.

We were also interested in how Spacetoon would introduce other educational methods: critical thinking, for example, which is something not taught in schools. I was raised through schooling that was very systematic and theoretical. In most of the Arab schools there is a hierarchical system where the teacher is the father and going to school is like being in military service. I would call it a "propaganda education". One of our challenges was creating a balance between censorship and saying what we wanted to say – it's the game you have to play in order to say as much as you can openly within the framework. If you get this balance wrong, you will not even be rejected by the organisation that gives you the funds, you'll be rejected by the society that is watching you – the parents will not allow the children to watch.

SH How do you see the process of education within the work that you are doing, and do you call yourself an educator?

AE I feel quite uncomfortable with the idea of being an "educator" because I associate that term with a process of transmitting knowledge to people, which is not what the work that I do is about. I've recently been thinking more about the idea of "facilitator", which has come out of the fact that over the last 3 to 4 years I've been working in this grey zone: sometimes as an artist who works on a project where people participate, and then sometimes in an engagement programme where I'll be asked to come in and work with a specific group of people where I am expected to deliver certain kinds of educational goals.

Across these spaces there are lots of differences and complexities around how as an artist I see myself. I feel more comfortable with the idea of being a facilitator because that's about working together with people, to create a space for them to express something that might be difficult for them to express in their everyday lives. In my work as an artist I still think there's an aspect of working with people to explore certain political and economic issues that are not necessarily easy to discuss because they're quite abstract, or because people don't access the kind of forums in which to have those discussions.

SH The workshops you're producing aren't what one may expect from an "artist workshop". Do they require participants to think differently about art because they aren't always produced through more formal modes of artistic production?

AE It differs! In some projects I feel that the young people I work with haven't considered that the process they are undertaking is making art. Take the project I developed in collaboration with young people living on the estate in Battersea. For a lot of that project we used photography and film to document journeys we went on in the local area. This included sites that have changed their whole landscape, such as the new American Embassy. The whole space and atmosphere of this place is totally different to its urban environment. Everything is completely clean, there are armed police guards outside of it, and it's a big glass building.

[Unorganised Response]

When we edited the video I asked them to give me prompts as to what kind of video they wanted it to look like. A lot of them were into a type of music called drill, which is a UK rap genre associated with gangs who use music to taunt each other. It's about representing your area: particular estates or postcodes. It really influenced what we made at the end of the process because it was a film, but it was not like any kind of normal artist film. Instead it was edited to the rhythm of a drill music video, with parts that were more documentary, and then some bits portraits. A lot of young people I have worked with in London – particularly ones living in poverty – are very vocal in terms of sharing curiosities, issues or worries when they are properly supported to do so.

AE How do you feel about claiming the position of artist or educator, and the grey area between them?

SH I recently produced workshops in different areas of Jordan that engaged communities living within rural desert settlements, which are poorly connected to cities. Education in

these areas is delivered in gender segregated classes. I was leading workshops on filmmaking for girls, with the goal of discussing issues around female empowerment and how women can tell their own stories. It's difficult when you work with groups of people in such a targeted way, because of the social and political boundaries you face around what you can and cannot teach. You have to be very aware because if you overstep the boundaries parents often say "I will not send my girl to the school anymore", or "this is the last time I will send my daughter to a workshop". Offering girls opportunities to learn filmmaking techniques was incredibly important for me as an Arab filmmaker living and producing work independently. Particularly in places where access to culture is very limited, as I felt that this will affect how participants feel that their voice can be heard in the future.

AE I think that's an important point. You need to make sure that you are not rejected by the community that you are working in.

SH There are a lot of people developing projects in the Arab region who want to promote their own concept of freedom within those societies. I always found this problematic. I don't want to go to those communities and tell them "okay look, this is how I think freedom should be". Instead I want to offer people the tools to speak up for themselves and promote ways that young people can think about self expression through creative learning.

AE That is why process is more important than outcome. Instead of producing something separate and representative of the process, the most valuable outcome can be a meeting point between yourself as "artist" / "facilitator" / "educator" and participants discussing how people's assumptions on ideas such as freedom, value or quality may have changed through the process of creating a project together. It's that balance of trying to give agency to people whilst also introducing new things to them, not necessarily better or good, but that can offer new forms of expression.

Ali Eisa and Sulafa Hijazi dalam percakapan

Ali Eisa and Sulafa Hijazi dalam percakapan

SH Ali, Anda telah banyak bekerja dengan anak-anak muda yang berlatarbelakang pengungsi bersama Autograph di London—khususnya sebuah proyek dengan sekelompok orang dari Eritrea, Sudan, dan Etopia. Apakah memang keputusan Anda untuk menyasar peserta-peserta tersebut, atau apakah proyek itu dikembangkan untuk merespon prioritas yang telah ditetapkan oleh para penyandang dana yang tertarik dengan target peserta yang spesifik itu?

- AE Sebenarnya saya cukup bebas dan fleksibel bekerja dengan kelompok yang berbeda-beda dalam berbagai proyek yang saya kembangkan bersama komunitas. Salah satu hal yang saya pikirkan selama mengerjakan proyek-proyek itu adalah soal “fokus yang tepat” bagi kerja-kerja seni yang melibatkan orang banyak. Jadi, tidak hanya berpikir tentang kebutuhan jangka pendek para pesertanya saja, tapi juga bagaimana proyek seni dapat menciptakan perubahan dengan menyasar isu-isu yang lebih sistemik dan struktural seputar masalah kenapa orang-orang dipinggirkan.
- SH Dengan bentuk-bentuk keterlibatan seperti lokakarya, produk atau hasilnya dianggap sangat penting, karena ini perkara bagaimana organisasi-organisasi seni menunjukkan pada penyandang dana, kegiatan apa saja yang dapat dibuat dengan dukungan uang mereka. Inilah cara bagi mereka—organisasi seni— untuk menunjukkan produknya.
- AE Ya, hal itu sering terjadi. Salah satu kesulitan ketika bekerja dengan proyek-proyek semacam itu adalah seringkali ada kebutuhan untuk menciptakan sesuatu yang secara visual dapat menampilkan proses kerja bersama. Hal ini bisa jadi menyulitkan, karena proses kerja bersama dalam proyek kreatif itu lebih penting daripada hal-hal yang hanya dibuat di akhir proyek.
- Baru-baru ini saya mendapat komisi untuk bekerja dengan sekelompok anak muda yang tinggal di perumahan rakyat di Battersea, London. Mereka tinggal di sebelah area pembangunan properti terbesar di Eropa, dimana miliaran pundsterling telah dibelanjakan untuk membangun perumahan mewah, yang pastinya akan mengubah area tempat tinggal anak-anak muda itu. Saya^a harus mencoba dan mencari cara untuk menjelaskan apa yang saya kerjakan, agar mereka tertarik, sehingga mereka bersedia meluangkan waktu bersama saya dan terlibat di dalam proses yang berlangsung. Saya putuskan untuk menyebut proyek ini sebagai “proyek pembuatan film”. Bagi mereka, sebagai anak muda, film tampak cocok dan bisa membuat mereka merasa nyambung dengan proses belajar lewat proyek seni konseptual. Apakah ini mirip dengan kerjamu di bidang animasi dan pembuatan film? Apakah kamu merasa bahwa animasi mempunyai nilai khusus di mata anak-anak muda yang membuat mereka lebih mudah bekerja dengan medium ini?
- SH Saat pertama kali kami meluncurkan pada tahun 2000, Spacatoon ini sebenarnya adalah sebuah proyek komersial. Tapi kami bekerja di proyek ini sebagai seorang seniman yang sangat tertarik dengan penggunaan saluran televisi untuk menyampaikan pesan-pesan edukasi. Kami tidak tahu bahwa Spacatoon akan menyebar seluas itu, karena kami belum menyadari betapa luasnya persebaran TV di seluruh kawasan Arab. Pada saat itu, bahkan jika anda pergi ke tenda-tenda kaum Badui, anda akan menemukan perangkat TV disana.
- Kami menyadari bahwa kami mempunyai medium yang sangat ampuh, yang mampu menjangkau anak-anak di 22 negara Arab. Memang, animasi ini sangat mahal, karena produksinya perlu melibatkan banyak orang: untuk penelitian dan edukasi, serta untuk animasi dan pasca produksi. Tidak banyak orang yang tertarik untuk menginvestasikan uangnya di dalam produksi pesan-pesan edukasi semacam itu, terutama tidak bagi pemerintah Suriah pada waktu itu. Alih-alih kami harus memastikan sumber pendanaan dari Gulf Corporation Consulate, serta LSM (seperti Cutter Foundation yang telah mendanai saluran anak-anak TV Al Jazeera). Dengan bekerja bersama lembaga-lembaga tersebut, kami bisa menciptakan animasi yang kami inginkan. Bagaimanapun juga, mereka masih melakukan sensor tingkat tinggi terhadap animasi-animasi yang ditargetkan untuk remaja—antara usia 13 dan 18 tahun— karena takut akan melibatkan mereka di dalam diskusi seputar isu-isu sosial yang kompleks ataupun isu-isu seksual.
- AE Apakah menurutmu hal itu menunjukkan stereotip sosial tertentu tentang anak muda? Sewaktu saya mengerjakan proyek partisipatoris di Inggris, saya mendapati bahwa dianggap aman-aman saja berbicara soal politik dengan anak-anak muda. Berbeda dengan kerja-kerja yang ditargetkan untuk orang dewasa, saya kerap merasakan ada kekhawatiran untuk mengangkat diskusi-diskusi tentang politik. Tampaknya ini terkait dengan asumsi bahwa anak muda itu dianggap sedikit naif, dan bisa membuat pernyataan politis yang tidak akan diwujudkan ke dalam aksi kongkret.
- SH Karena dianggap sebagai aktivisme jika hal itu dilakukan dengan orang dewasa, tapi dipandang sebagai bagian dari proses edukasi jika bersama anak-anak?
- AE Tepat sekali. Apakah Anda menikmati bekerja di wilayah dimana orang-orang tidak serta-merta berpikir bahwa anak-anak mampu membuat pernyataan besar? Apakah Anda merasa bahwa wilayah ini memiliki potensi?
- SH Ada potensi untuk bekerja di wilayah yang belum tereksplorasi di bidang animasi, dengan menciptakan identitas animasi Arab, atau menciptakan sebuah identitas yang merefleksikan realitas dan kebutuhan anak-anak Arab. Bagi kami, ini sangat

menyenangkan, karena pada waktu itu hampir semua animasi yang ditayangkan di dunia Arab disulihsuarakan dari animasi Jepang atau Amerika, dimana mereka punya kriteria tertentu tentang apa itu “Arab”. Dalam animasi-animasi tersebut, seringkali digunakan cara pandang orientalis untuk merepresentasikan kawasan Arab. Kami menikmati menciptakan representasi Arab yang baru, secara visual dan konseptual. Tapi memang, ini adalah tantangan yang sulit untuk dikerjakan. Kawasan Arab sangat beranekaragam. Orang-orang dari Timur Tengah tampak sangat berbeda dengan orang-orang dari Afrika Utara, dan sulit untuk menyatukan mereka, bahkan secara kultural. Namun ada persamaan di antara mereka, yaitu penggunaan bahasa Arab, dan hampir seluruh negara-negara tersebut memiliki budaya Islam yang mempengaruhi orang-orang dengan cara yang sama.

Kami juga tertarik dengan bagaimana Spacatoon akan memperkenalkan metodologi pendidikan yang lain: berpikir kritis misalnya sesuatu yang tidak akan diajarkan di sekolah. Saya dibesarkan di sekolah yang sangat sistematis dan teoritis. Hampir di semua sekolah-sekolah Arab terdapat sistem hirarki dimana guru adalah ayah, dan pergi ke sekolah terasa seperti ikut wajib militer. Saya menyebutnya “pendidikan propaganda”. Salah satu tantangan yang harus kami hadapi adalah untuk menciptakan keseimbangan antara penyensuran dan menyuarakan apa yang ingin kami katakan—ini adalah permainan yang harus Anda mainkan, agar dapat berbicara sebanyak mungkin secara terbuka di dalam kungkungan sensor. Jika keseimbangan itu tidak dicapai, Anda tidak hanya akan ditolak oleh lembaga yang memberimu dana, tapi Anda juga akan ditolak oleh masyarakat pemirsamu—para orang tua tidak akan mengizinkan anak-anaknya menonton karya animasimu.

SH Bagaimana anda melihat proses edukasi di dalam kerja yang anda lakukan, dan apakah Anda menyebut diri Anda sendiri sebagai seorang pendidik?

AE Saya merasa tidak nyaman dengan ide menjadi seorang “pendidik”, karena saya mengasosiasikan istilah itu dengan sebuah proses menyebarkan pengetahuan bagi orang banyak. Bukan itu yang saya kerjakan. Akhir-akhir ini saya sedang memikirkan ide tentang “fasilitator”. Pikiran ini muncul berdasarkan fakta bahwa selama 3 sampai 4 tahun ini saya bekerja di wilayah abu-abu ini: kadang-kadang sebagai seorang seniman yang bekerja dalam proyek yang melibatkan partisipasi orang banyak, dan ada kalanya di dalam sebuah program yang mengikat, dimana saya diminta datang dan bekerja dengan sekelompok orang tertentu untuk

menyampaikan tujuan edukasi yang lebih spesifik.

Diantara wilayah-wilayah kerja itu, ada banyak perbedaan dan kompleksitas seputar bagaimana sebagai seorang seniman saya melihat diri saya sendiri. Saya merasa lebih nyaman dengan gagasan menjadi fasilitator karena hal itu terkait dengan bekerja bersama orang banyak, guna menciptakan ruang bagi mereka untuk mengekspresikan sesuatu yang mungkin sulit mereka ekspresikan di dalam kehidupan sehari-hari. Dalam kerja saya sebagai seorang seniman, saya masih berpikir bahwa terdapat aspek bekerja dengan orang banyak disana, untuk mengeksplorasi isu-isu politik dan ekonomi tertentu. Isu-isu tersebut tidak mudah didiskusikan karena cukup abstrak, atau karena orang-orang itu tidak dapat mengakses forum-forum yang ada untuk bisa mendiskusikannya.

SH Lokakarya-lokakarya yang Anda produksi bisa dikatakan tidak biasa, berbeda dengan yang orang-orang biasa harapkan dari sebuah “lokakarya seniman”. Apakah mereka membutuhkan peserta-peserta itu untuk berpikir secara berbeda tentang seni, karena ia tidak selalu diproduksi melalui moda produksi artistik yang formal?

AE Ini berbeda. Dalam beberapa proyek, saya merasa bahwa anak-anak muda yang bekerja bersama saya tidak menganggap bahwa proses yang mereka kerjakan itu adalah sebuah penciptaan seni. Ambil saja contohnya proyek di Battersea, London, yang saya kembangkan dengan berkolaborasi bersama anak-anak muda yang tinggal di sana. Untuk proyek itu kami banyak menggunakan fotografi dan film untuk mendokumentasikan perjalanan kami di daerah setempat. Termasuk di dalamnya situs-situs yang sudah berubah keseluruhan landskapnya, seperti Kedutaan Besar Amerika. Seluruh ruang dan atmosfer daerah ini sama sekali berbeda dengan lingkungan perkotaan dimana ia berada. Semuanya serba bersih, ada polisi penjaga yang bersenjata di luarnya, dan bangunan gedung kaca yang sangat besar.

Saat kami mengedit video, saya meminta mereka memberi tahu saya, video seperti apa yang mereka inginkan. Banyak dari mereka yang menggemari musik drill, yaitu musik bergenre rap dari Inggris, yang diasosiasikan dengan geng-geng yang menggunakan musik untuk saling mengejek satu sama lain. Ini perkara mewakili daerahmu: perumahan/ perkampungan atau kode pos tertentu. Hal ini benar-benar mempengaruhi apa yang kami buat di akhir proses, karena ini adalah film, meskipun tidak seperti film-film yang biasanya diproduksi oleh para seniman. Alih-alih, film

ini didit untuk ritme sebuah video musik drill, dengan beberapa bagian berupa dokumenter, dan sebagian lainnya berupa potret. Banyak anak-anak muda yang pernah bekerja dengan saya di London—terutama mereka yang hidup dalam kemiskinan—sangat vokal dalam hal berbagi rasa ingin tahu, permasalahan atau kekhawatiran, terutama ketika mereka mendapat dukungan yang tepat untuk melakukannya.

AE Bagaimana menurutmu soal klaim atas posisi seniman atau edukator, dan wilayah abu-abu diantara keduanya?

SH Baru-baru ini saya sedang membuat lokakarya di beberapa daerah di Jordania. Lokakarya-lokakarya ini melibatkan komunitas yang tinggal di pemukiman pedesaan gurun pasir. Daerah-daerah ini tidak banyak terhubung dengan kota. Pendidikan disana diberikan di dalam kelas-kelas yang dipisahkan oleh gender. Saya memberikan lokakarya pembuatan film untuk anak-anak perempuan, dengan tujuan untuk mendiskusikan isu-isu seputar pemberdayaan perempuan dan bagaimana perempuan dapat menyuarakan kisah mereka sendiri. Sangat sulit jika Anda harus bekerja bersama beberapa kelompok orang dengan cara yang sudah ditentukan semacam itu, karena Anda harus berhadapan dengan batasan sosial dan politik, yang menentukan apa saja yang bisa Anda ajarkan atau tidak. Anda harus sangat waspada, karena jika Anda melangkahi batas-batas, biasanya para orang tua akan berkata “Saya tidak akan mengirim gadis saya ke sekolah lagi”, atau “ini adalah kali terakhir saya akan mengirim putri saya ke lokakarya”. Memberi kesempatan bagi anak-anak perempuan Arab untuk belajar teknis pembuatan film adalah hal yang sangat penting bagi saya—sebagai pembuat film dari Arab yang hidup dan menciptakan karya secara mandiri. Menurut saya, ini dapat mempengaruhi cara pandang para peserta itu, agar mereka merasa bahwa suaranya dapat didengar di masa depan, khususnya di tempat-tempat di mana akses terhadap budaya sangat terbatas.

AE Saya pikir itu adalah poin yang penting. Anda perlu memastikan bahwa Anda tidak ditolak oleh komunitas tempat Anda bekerja.

SH Ada banyak orang yang mengembangkan proyek di wilayah Arab yang ingin mempromosikan konsep kebebasan mereka sendiri di dalam masyarakat Arab. Saya selalu merasa bahwa hal ini problematis. Saya tidak ingin pergi ke komunitas-komunitas itu dan memberi tahu mereka “Oke, dengar, saya pikir kebebasan itu seharusnya seperti ini.” Alih-alih, saya ingin tawarkan kepada orang-orang itu alat untuk berbiacara atas nama diri

mereka sendiri, dan mempromosikan cara-cara ekspresi diri yang dapat dipikirkan oleh anak-anak muda, melalui proses belajar yang kreatif.

AE Itulah sebabnya proses lebih penting daripada hasil. Alih-alih menghasilkan sesuatu yang terpisah dan merepresentasikan proses, bisa jadi keluaran yang paling berharga adalah titik pertemuan antara diri anda sebagai “seniman” / “fasilitator” / “pendidik” dengan para peserta, yang mendiskusikan bagaimana asumsi orang tentang ide-ide seperti kebebasan, nilai, atau kualitas yang masih mungkin bisa berubah, melalui proses penciptaan proyek bersama. Itu adalah sebuah keseimbangan yang bisa dicapai dengan mencoba memberikan agensi kepada orang-orang, sembari memperkenalkan hal-hal baru kepada mereka. Tidak selalu hal-hal yang lebih baik ataupun lebih bijak, tetapi lebih kepada hal-hal yang dapat menawarkan bentuk-bentuk ekspresi baru.

[Unorganised Response]

Auto Italia in conversation with Julian Abraham “Togar” & Grace Samboh

[Unorganised Response]

[AI]

Auto Italia is an artist-run organisation and project space that commissions new artistic work. It was founded in 2007 by a group of artists who were living, working and commissioning new exhibitions and projects from a squatted car garage in Peckham, South London, and the programme remains committed to the development of collaborative models for producing and distributing art.

[JAT]

Julian Abraham “Togar” (b. Medan, Indonesia) is an artist, musician and pseudo-scientist. His practice often focuses on the demystification and dissemination of specialist scientific knowledge to broader communities. He has shown projects at Cemeti Institute for Art and Society, Biennale of Sydney and Fukuoka Asian Art Museum amongst others.

[GS]

Grace Samboh (b. Jakarta, Indonesia) is a curator and researcher based in Yogyakarta. She previously worked as part of the Jakarta-based collective ruangrupa and has collaborated with Jendela Art Group, Hackteria and Jatiwangi art Factory amongst others. Her practice often interrogates creative infrastructures and connects with practices that operate outside of mainstream Indonesian practices.

[AI]

Auto Italia adalah organisasi yang dikelola oleh seniman dan ruang proyek yang mengkomisi kerja artistik baru. Didirikan pada 2007 oleh sekelompok seniman yang tinggal, bekerja dan mengkomisi beberapa pameran dan proyek dari sebuah garasi mobil yang sudah tak terpakai di Peckham, London Selatan. Program ini mempertahankan komitmen untuk mengembangkan model-model kolaboratif guna memproduksi dan mendistribusikan seni.

[JAT]

Julian Abraham “Togar” (lahir di Medan, Indonesia) adalah seorang seniman, musisi, dan ilmuwan jadi-jadian. Perhatian utama praktik Togar adalah pada demistifikasi pengetahuan keahlian ilmiah tertentu serta melakukan penyebaran pengetahuan tersebut pada kelompok masyarakat yang lebih luas. Beberapa proyeknya telah dipamerkan di Cemeti Institute for Art and Society, Biennale of Sydney, dan Fukuoka Art Museum, dll.

[GS]

Grace Samboh (lahir di Jakarta, Indonesia) adalah seorang kurator dan peneliti tinggal di Yogyakarta. Sebelumnya, dia pernah bekerja sebagai bagian dari ruangrupa di Jakarta dan telah bekerja sama dengan, antara lain, Kelompok Seni Rupa Jendela, Hackteria, Jatiwangi art Factory. Praktik-praktiknya secara sistematis mempertanyakan infrastruktur dunia seni sekaligus menghubungkannya dengan mereka yang beroperasi diluar arus utama praktik kreatif di Indonesia.

AI Grace and Togar, in the exhibition at AutItalia you have presented a series of calendars that were produced as part of the Jatiwangi Cup in 2015. Could you start with a brief description of the Jatiwangi Cup and tell us more about its background and how it began?

GS Jatiwangi Cup is an annual bodybuilding competition for workers in roof tile factories in the Jatiwangi region in Java, Indonesia. It was initiated in 2015, when myself and Togar were living and working in Jatiwangi for a year. We wanted to experiment with whether we could – as art workers – live and work in a different context to culture centres in Indonesia such as Jakarta and Yogyakarta. During this time, we began discussing the idea of a bodybuilding competition with Jatiwangi art Factory (JaF), Illa Syukrillah Syarif (Jatiwangi Roof Tile Museum), and factory owners who were interested in supporting the project.

Participation in the competition is only open to roof tile factory workers who have built muscles and strength as a result of the physically strenuous labour of producing roof tiles, or, in other words, those who have “embodied the earth”. The Cup’s prize is 10,000,000 IDR, which is six times the average monthly wage for labourers in Jatiwangi and the whole Majalengka Regency. Several factory owners we were hanging out with helped convince other owners to send their employees to join and offered to pay a 100,000 IDR registration fee for each employee.

The Cup has always been held on 11 August. This date marks the beginning of the annual Indonesian Independence Day celebrations. We intentionally scheduled the Cup to be part of these festivities so that the contest

was quickly accepted and embraced by the local community much like other competition-based events staged as part of the national celebrations.

AI The Jatiwangi Cup appears to have grown significantly in reach and scale since its first iteration. What has its trajectory been since it began in 2015?

JAT Everybody wanted something different from the Jatiwangi Cup when it first started. Grace and I were exploring it as a format that could bring people together and also enable us to create new work, for example through an annual calendar of the contestants. The Jatiwangi Roof Tile Museum had an interest in reminding people of the important cultural and economic purposes of the tile-making industry in the region, JaF had a focus on projects exploring mud, clay and earth, and the participating factories had a nostalgic yearning for a time when factories were a place for socialising as well as work. For those competing and attending, it was another celebratory event as part of the independence day festivities. When putting together the first iteration of the Jatiwangi Cup, we did not predict that competitors would become local heroes and idols, and that a number of national television channels would cover the event every year.

[Unorganised Response]

The Cup will have its fifth iteration in 2019. When the project began we never imagined that it would continue for so long. After announcing the winners of the Cup in 2015, Edi Malik Azis, the owner of the roof tile factory where the inaugural winner worked, announced that his factory PG Edy Jaya would host the Cup the following year. The Cup has continued this tradition and is hosted at the factory worked in by the previous year’s winner.

AI In a piece of writing on the very first Jatiwangi Cup, you stated that “since the tax-free agreements between ASEAN (Association of Southeast Asian Nations) members in 2007, multinational garment factories have begun to appear in Jatiwangi. The tile factories have lost their appeal to workers”. Could you expand a little on this and the position that the tile factories in Jatiwangi hold in the region in relation to this expansion of the garment industry?

GS In 2014, ASEAN was the third largest market in Asia, and the seventh largest in the world. Indonesia is the largest country in ASEAN, by population, by density, and by geography (be it land or ocean). When we first visited Jatiwangi in 2014, we were witnessing the large scale changes in people’s livelihoods across the

region. Villages were being relocated for what we now know as the Trans-Java Highway. Roof tile factories were closing down and selling their lands to what seemed to be engineering or garment factories, and the new Kertajati International Airport was being constructed – the second largest in Java.

Java is the smallest of the five largest inhabited islands in Indonesia’s archipelago. However 60% of Indonesia’s population lives in Java to be closer to the capital city, Jakarta, which is only 180 km away from Jatiwangi. The then-Regent of Majalengka Regency – the leader of an inherited political dynasty in which Jatiwangi sits – disliked the roof tile industry that has existed here for at least a century. He wanted to convert his Regency into a modern, industrial area, and his understanding of industry was limited to the big multinational textile companies that need large empty grounds on which to build their factories. The Jatiwangi district is perfect because of how it is situated within Java: the landscape is relatively flat, the inter-province main road crosses right through the middle of it, and it is near the two big trading ports of Cirebon (West Java) and Tanjung Priok (Jakarta).

Indonesia’s President, Susilo Bambang Yudhoyono (2007-14), proposed the idea of an ASEAN Economic Community (AEC)¹ at one of the ASEAN’s regular meetings in Singapore. Before AEC had even launched, several countries – including Korea, Japan, China – had begun attempts to access land in Jatiwangi. Majalengka Regency’s desire to convert into an industrial area was therefore relatively simple to enact: by facilitating a number of multinational companies searching for land to build mostly engineering and garment factories. Land prices are also lower in comparison to Jakarta’s suburban areas, which were industrialised even before independence. In addition, Majalengka Regency’s regulation of wages and workers’ rights are far more loose, so it is still possible for these companies to hire workers on limited contracts and avoid paying workers health insurance costs that they would be required to pay in other parts of Indonesia.

AI You mentioned earlier that the Jatiwangi Cup has been a nationally televised event since the first iteration. Quick searches on Google also draw thousands of image and video results. Could you talk a little more about how it has felt to see the project become so popular. Has it affected the way the project is read and understood?

JAT The media spectacle that has been created by the Jatiwangi Cup has enabled communities living and working in the region regain

confidence that their traditional industries are something to be proud of. This is an important goal of the project, as so many people in the region have been moving to major cities in search of new forms of work. This takes us to one of JaF’s aims, as Director Arief Yudi Rahman says: “Usually, people need to go abroad in order to be able to appreciate what they have back home. Before we can afford to send everyone out, let’s borrow the eyes of these outsiders. Hopefully, by socialising with other citizens of the world, people in Jatiwangi appreciate the good side of their livelihood.” This is achieved by supporting villagers to host JaF’s guests in their houses, be it art workers in residence or audiences coming through town to witness cultural life in Jatiwangi.

In doing so, the aim is to refocus attention on ideas of the self / community / village. Whether this strategy has worked on a long-term basis is of course another conversation, however in the Jatiwangi Cup’s case it feels like our work to create something the villages are proud of – very much within the context of JaF’s long-term work in this area – has been a success. The Cup is now self-managed by the factories and continues to drive high levels of local tourism to the region. This may not be the only solution for keeping the history of traditional roof tile factories going but we hope that it could be a start of the discussion. The Cup has given us, as art workers, the chance to be a part of building a new tradition.

AI How do you see your role as artists within this project as it has grown over the years? We sense a real slipperiness in the work between having aims as both a community initiative and an evolving live artwork. Do you feel a sense of duty or even a certain subterfuge afforded by the title “artist” when working this way?

GS Stories about the Jatiwangi Cup are never intentionally told in a way that aims to frame it as either an art project or a community work. When Togar and I speak about the Cup, these conversations of course happen because I am a curator and Togar is an artist, however we do not feel that everything we do needs to be immediately be claimed as art or a creative project. The Cup is for everybody to own. Anyone who is interested can own the Cup in their own way. Yes, indeed, we were part of making the first one but it was never only ours. So when we discuss it now, we approach it as people sharing our excitement, fascination and questions that the Cup raises.

Exhibiting elements of the Jatiwangi Cup has always been driven by conversations with exhibition-makers and aims to be an announcement of the Cup as a form of solidarity towards other non-object-making

driven practices that are exhibited alongside it. We feel that there is a necessity to spread the word that this modality of practice exists. As instigators of the Cup, we had initially not considered how the project might be read for audiences encountering the project for the first time. Now approaching the fifth edition of the Cup in 2019, we are interested in exploring the position of the audience through our work. To a certain extent, this is because organisation of the Cup can happen on autopilot as a regularly occurring and living ritual, a tradition managed by its locality. We want to be the people who come to the Cup to watch, to be entertained, and to come home with stories. We want to experiment in taking something different out of the Cup ourselves, out of Jatiwangi, out of its location, out of its activation.



- 1 As quoted from their page: "The agreement envisions ASEAN as a single market and production base, a highly competitive region, with equitable economic development, and fully integrated into the global economy. Once AEC is realised, ASEAN will be characterized by free movement of goods, services, and investments as well as freer flow of capital and skills." Source: <http://investasean.asean.org/index.php/page/view/asean-economic-community/view/670/newsid/755/about-aec.html>

Percakapan Auto Italia dengan Julian Abraham “Togar” dan Grace Samboh

AI Grace, Togar, dalam pameran di Auto Italia kalian menampilkan sebuah seri kalender yang dibuat sebagai bagian dari Jatiwangi Cup 2015. Bagaimana kalau kita mulai dengan penjelasan singkat mengenai Jatiwangi Cup, latar belakang penyelenggaraannya, serta titik berangkatnya?

GS Jatiwangi Cup, lebih dikenal dengan sebutan “binaraga jebor”, adalah kompetisi binaraga tahunan bagi para pekerja pabrik genteng di daerah Jatiwangi, di Jawa, Indonesia. Acara ini digagas pada 2015, ketika saya dan Togar tinggal di Jatiwangi selama setahun. Kami ingin melakukan uji coba apakah kami —sebagai pekerja seni— bisa tinggal dan bekerja di dalam konteks yang berbeda pusat-pusat kegiatan kebudayaan di Indonesia, seperti Jakarta dan Yogyakarta. Pada waktu itu, kami melempar ide untuk membuat sebuah lomba binaraga ini kepada Jatiwangi art Factory (JaF), Illa Syukrillah Syarif (dari Museum Genteng Jatiwangi), dan para pemilik jebor (pabrik genteng) yang mungkin akan tertarik untuk mendukungnya.

Kepesertaan dalam lomba ini hanya terbuka bagi para pekerja jebor yang notabene telah membangun otot dan kekuatannya dari hasil kerja keras mereka selama proses pembuatan genteng, atau, dengan kata lain, mereka yang telah “menubuhkan tanah”. Hadiah lomba ini senilai 10 juta rupiah, setara dengan 6 kali rata-rata upah bulanan para pekerja di Jatiwangi dan di seluruh Kabupaten Majalengka. Beberapa pemilik pabrik genteng yang sering nongkrong dengan kami pun serta-merta bergabung. Mereka membantu meyakinkan pemilik pabrik lainnya untuk

mengirimkan pekerjajanya sekaligus membayari biaya pendaftaran peserta sebesar Rp 100.000,- untuk tiap pekerja.

Perlombaan ini selalu digelar pada 11 Agustus. Tanggal ini menandai dimulainya perayaan tahunan peringatan hari kemerdekaan Indonesia. Kami sengaja menjadwalkan perlombaan ini demikian agar seturut dengan semangat perayaan. Kami ingin supaya perlombaan ini bisa cepat diterima dan dimiliki oleh masyarakat setempat, seperti halnya acara-acara perlombaan lainnya yang digelar sebagai bagian dari perayaan nasional.

AI Jangkauan dan skala Jatiwangi Cup tampaknya telah berkembang cukup signifikan sejak perhelatannya yang pertama kali. Apakah lintasan yang ingin dibangun semenjak kemunculannya pada 2015?

JAT Sejak awal, setiap orang punya keinginan yang berbeda-beda dari Jatiwangi Cup. Grace dan saya ingin menjelajahi kemungkinan kegiatan ini menjadi format yang dapat memwadahi orang-orang untuk berkumpul sekaligus membuka kemungkinan bagi kami untuk membuat karya baru, seperti kalender tahunan peserta lomba itu, misalnya. Museum Genteng Jatiwangi berkepentingan untuk mengingatkan orang-orang akan pentingnya fungsi ekonomi dan budaya industri genteng di daerah itu. JaF selalu mengarahkan perhatiannya pada proyek-proyek yang menjelajahi tanah. Sementara jebor yang ikut serta memiliki semacam kerinduan, kalau bukan nostalgia, pada suatu masa ketika jebor menjadi tempat bekerja sekaligus nongkrong. Bagi para peserta lomba, dan orang-orang yang hadir menonton, binaraga jebor ini adalah salah satu acara perayaan yang menjadi bagian dari kemeriahan hari kemerdekaan. Saat pertama kali menggelar Jatiwangi Cup, kami sama sekali tidak menyangka bahwa para pesertanya akan menjadi pahlawan dan idola di antara masyarakat setempat, dan bahwa stasiun televisi nasional akan datang meliput acara ini setiap tahunnya.

[Unorganised Response]

Pada 2019 ini, Jatiwangi Cup akan digelar untuk yang kelima kalinya. Ketika proyek ini dimulai, kami tidak pernah membayangkan bahwa ia akan berkelanjutan. Setelah mengumumkan juara edisi 2015, Edi Malik Aziz —pemilik jebor di mana sang juara bekerja— mengumumkan bahwa pabriknya, PG Edi Jaya, akan menjadi tuan rumah penyelenggaraan Jatiwangi Cup berikutnya (2016). Tradisi ini terus dilanjutkan sampai sekarang, dan Jatiwangi Cup selalu digelar di jebor asal pemenang tahun sebelumnya.

AI Dalam pengantar Jatiwangi Cup edisi perdana, kalian menyatakan bahwa “sejak

ditandatanganinya kesepakatan bebas pajak di antara anggota ASEAN (Association of Southeast Asian Nation) pada 2007, pabrik-pabrik garmen multinasional mulai bermunculan di Jatiwangi. Pabrik-pabrik genteng telah kehilangan daya tariknya bagi para pekerja”. Bisakah kalian sedikit menjelaskan lebih jauh soal ini dan posisi jebor sehubungan dengan dengan ekspansi industri garmen?

GS Pada 2014, ASEAN merupakan pasar terbesar ketiga di Asia, dan ketujuh di dunia. Indonesia adalah negara terbesar di ASEAN, baik berdasarkan populasi, tingkat kepadatan penduduk, dan geografi (baik lautan maupun daratan). Pertama kali kami ke Jatiwangi, pada 2014, kami menyaksikan perubahan besar-besaran, terutama terkait mata pencaharian masyarakat di seluruh wilayah itu. Desa-desa direlokasi untuk apa yang sekarang kita kenal sebagai jalan tol Trans-Jawa. Jebor-jebor^{of} ditutup serta para pemiliknya menjual lahannya kepada —yang tampaknya akan menjadi— pabrik-pabrik garmen dan alat konstruksi. Ditambah lagi dengan tersendat-sendatnya pembangunan bandara internasional Kertajati yang sekarang merupakan bandara terbesar kedua di pulau Jawa.

Jawa adalah pulau terkecil diantara kelima pulau besar yang berpenghuni di kepulauan Indonesia. Padahal 60% dari populasi Indonesia tinggal di Jawa agar dekat dengan ibu kota, Jakarta, yang berjarak hanya 180 km dari Jatiwangi. Bupati Majalengka pada saat itu —pemimpin dinasti politik warisan di kabupaten dimana Jatiwangi berada— tidak menyukai industri genteng yang sudah ada di sana setidaknya untuk satu abad. Dia ingin mengubah kabupaten Majalengka menjadi kawasan industri yang modern. Dan, pemahaman dia tentang industri, terbatas pada perusahaan garmen multinasional yang membutuhkan lahan luas untuk membangun pabrik mereka. Kecamatan Jatiwangi menjadi lokasi yang sempurna untuk agenda itu karena posisinya yang sangat strategis: Mulai dari lanskapnya yang relatif datar, ia dibelah dengan jalan raya milik provinsi tepat di tengah-tengahnya, dan ia juga berada di antara dua pelabuhan besar, yaitu Cirebon (Jawa Barat) dan Tanjung Priok (Jakarta).

Presiden Susilo Bambang Yudhoyono (2007-2014) mengajukan gagasan Masyarakat Ekonomi ASEAN (MEA)¹ pada salah satu pertemuan rutin ASEAN di Singapura. Sebelum AEC diluncurkan, beberapa negara —termasuk Korea, Jepang, Cina— sudah mulai berusaha mengakses lahan di Jatiwangi. Dengan demikian, keinginan Kabupaten Majalengka untuk berubah menjadi kawasan industri menjadi relatif mudah diwujudkan:

dengan menjamin ketersediaan lahan bagi perusahaan multinasional yang ingin membangun pabrik garmen dan pabrik alat konstruksi. Harga tanah di sana juga jauh lebih murah dibandingkan dengan pinggiran Jakarta yang sudah merupakan kawasan industri bahkan sebelum Indonesia merdeka. Sebagai tambahan, regulasi upah dan hak-hak buruh di Kabupaten Majalengka juga jauh lebih longgar, sehingga masih memungkinkan bagi perusahaan-perusahaan multinasional itu untuk mempekerjakan para buruh dengan kontrak yang terbatas, serta menghindari biaya asuransi kesehatan para pekerja —yang sebenarnya harus dibayarkan apabila mereka beroperasi di daerah lainnya di Indonesia.

AI Tadi kalian mengatakan bahwa Jatiwangi Cup telah ditayangkan televisi nasional, bahkan sejak pagelaran pertamanya. Hasil pencarian cepat Google juga menampilkan ribuan foto dan video. Bisakah kalian cerita sedikit lagi, bagaimana rasanya melihat proyek ini menjadi sangat populer? Apakah ini mempengaruhi cara pembacaan dan pemahaman atas proyek ini?

JAT Tayangan Jatiwangi Cup di televisi nasional dan media masa pada umumnya telah membuat masyarakat yang tinggal dan bekerja di wilayah itu memperoleh kembali kepercayaan dirinya, bahwa industri tradisional mereka adalah sesuatu yang patut dibanggakan. Ini adalah misi penting dari proyek ini, mengingat banyak sekali orang-orang dari wilayah itu yang pindah ke kota besar untuk mencari pekerjaan baru. Hal inilah yang mendekatkan kami pada salah satu misi JaF, sebagaimana disampaikan Arief Yudi Rahman: “Biasanya, orang-orang perlu pergi ke luar negeri dulu untuk bisa menghargai apa yang telah mereka miliki di rumah. Sebelum kita mampu membiayai semua orang pergi ke luar negeri, mari kita pinjam mata mereka yang berada di luar sana. Semoga, melalui proses sosialisasi dengan warga dunia, orang-orang di Jatiwangi bisa mengapresiasi sisi baik dari kehidupan mereka.” Hal ini bisa dicapai dengan mendukung penduduk desa untuk menjadi tuan rumah bagi tamu-tamu JaF. Para pekerja seni yang sedang melakukan residensi ataupun orang-orang yang datang kesana untuk menyaksikan kehidupan kultural di Jatiwangi, dipersilahkan untuk menginap di rumah warga.

Jadi, tujuannya adalah untuk mengembalikan perhatian pada gagasan tentang diri/ komunitas/ desa. Soal apakah strategi ini akan berhasil untuk jangka panjang, tentunya hal itu akan menjadi percakapan lain. Namun, pada kasus Jatiwangi Cup, rasanya kerja kami untuk menciptakan sesuatu yang bisa dibanggakan oleh desa cukup berhasil —seturut kinerja jangka panjang JaF di wilayah ini. Sekarang,

binaraga jebor sebagai perlombaan tahunan sudah dikelola sendiri oleh jebor-jebor. Ia juga turut mendorong pertumbuhan pariwisata lokal di sini. Barangkali ini bukan satu-satunya cara untuk menjaga keberlanjutan sejarah dan tradisi jebor, tapi kami berharap dari sini muncul percakapan yang lebih lanjut. Jatiwangi Cup telah memberi kami, sebagai pekerja seni, kesempatan untuk menjadi bagian dari pembangunan sebuah tradisi baru.

AI Bagaimana kalian melihat peran kalian sebagai seniman dalam Jatiwangi Cup seturut perkembangannya bertahun-tahun ini? Kami menangkap betapa licinnya medan kerja kalian dalam kerja semacam ini, antara bermaksud sebagai mendorong masyarakat untuk mempunyai inisiatif sekaligus juga menciptakan karya seni yang hidup dan terus berkembang. Apakah kalian merasa bahwa adalah tugasnya “seniman”, atau bahkan sekedar akal-akalan dari seorang “seniman” ketika bekerja dengan cara ini?

GS Kisah-kisah mengenai Jatiwangi Cup tidak pernah kami bagikan dengan sadar dalam bingkai proyek seni ataupun kerja komunitas. Ketika Togar dan saya berbicara mengenai lomba ini, tentu saja percakapan itu sejak awal terjadi karena saya adalah seorang kurator dan Togar adalah seorang seniman. Bagaimanapun juga, kami tidak merasa bahwa semua yang kami kerjakan dengan serta merta perlu diklaim sebagai proyek seni atau proyek kreatif. Binaraga jebor ini bisa dimiliki semua orang. Siapapun yang tertarik, boleh memilikinya dengan caranya masing-masing. Iya, memang kami merupakan bagian dari proses penciptaan edisi perdana Jatiwangi Cup, tetapi lomba ini tidak pernah hanya menjadi milik kami. Jadi, ketika kami membicarakannya sekarang-sekarang ini, mendekatinya sebagai orang-orang yang berbagi kesenangan, rasa takjub, serta berbagai pertanyaan-pertanyaan yang dimunculkan oleh lomba ini.

Memamerkan ragam aspek dari Jatiwangi Cup selalu adalah akibat dari percakapan dengan para pembuat pamerannya. Maka dari itu, tujuannya selalu untuk menjadi semacam pengumuman akan adanya lomba ini, selain juga sebagai sebetuk solidaritas terhadap praktik-praktik penciptaan non-objek yang dipamerkan bersama dengannya. Kami merasa penting untuk mengabarkan pada khalayak bahwa model praktik seperti ini ada. Sebagai orang yang ikut mengompori lahirnya binaraga jebor ini, pada awalnya kami tidak mempertimbangkan bagaimana ia akan dibaca atau dialami oleh penonton yang baru mengenalnya. Sekarang, 2019 ini, menuju edisi ke-5 Jatiwangi Cup, kami tertarik untuk menjelajahi ragam posisi penonton dalam

karya kami. Kami tiba pada taraf ini karena penyelenggaraan lomba ini sudah berjalan autopilot, sebagai ritual hidup yang telah menjadi rutin, sebagai sebuah tradisi yang dikelola oleh masyarakatnya sendiri. Kami ingin menjadi orang-orang yang memang datang untuk menonton binaraga jebor ini, terhibur olehnya, dan pulang dengan membawa banyak kisah tentangnya. Kami ingin menguji-coba apakah kami sendiri bisa mengambil sesuatu yang berbeda dari lomba ini, dari Jatiwangi, dari lokasinya, dari bagaimana ia dihelat.

[Unorganised Response]

- 1 Sebagaimana dikutip dari halaman mereka: “Perjanjian ini membayangkan ASEAN sebagai pasar tunggal dan basis produksi, kawasan yang sangat kompetitif, dengan pembangunan ekonomi yang adil, dan terintegrasi penuh ke dalam ekonomi global. Begitu AEC terwujud, ASEAN akan ditandai dengan pergerakan bebas barang, jasa, dan investasi serta aliran modal dan keterampilan yang lebih bebas.” Sumber: <http://investasean.asean.org/index.php/page/view/asean-economic-community/view/670/newsid/755/about-aec.html>

Daniela Ortiz in conversation with Marleen Boschen

[Unorganised Response]

[DO]

Daniela Ortiz, born in Cusco, Peru, lives and works in Barcelona. She generates visual narratives that challenge structures of colonial, patriarchal and capitalist power. Her recent projects and research deal with the European migratory control system, its links to colonialism and the legal structure created by European institutions in order to inflict violence towards racialised and migrant communities. She is the mother of a 2 year old, gives talks, workshops, participates in discussions and works through formats such as children's books to take a critical distance from Eurocentric conceptual art aesthetics.

[MB]

Marleen Boschen is a researcher, artist and curator and has been developing the Unorganised Response programme with Auto Italia since 2017. She is a PhD candidate at Goldsmiths, University of London working on the intersections of ecology, decolonial thought and the politics of care.

[DO]

Daniela Ortiz, lahir di Cusco, Peru, tinggal dan bekerja di Barcelona. Dia mengumpulkan narasi-narasi yang menantang struktur kekuasaan kolonial, patriarkal, dan kapitalis. Proyek-proyek dan penelitiannya yang terkini mengangkat persoalan sistem kontrol migrasi Eropa, kaitannya dengan kolonialisme dan struktur legal yang diciptakan oleh institusi-institusi Eropa yang mengakibatkan timbulnya kekerasan terhadap komunitas migran dan kulit berwarna. Dia adalah ibu dari 2 anak, aktif memberikan ceramah, lokakarya, dan berpartisipasi dalam diskusi-diskusi, serta kerja-kerja dalam berbagai bentuk lainnya—seperti buku anak-anak—untuk mengambil jarak kritis dari estetika seni konseptual yang Eurosentris.

[MB]

Marleen Boschen adalah seorang peneliti, seniman dan kurator, yang telah mengembangkan program Unorganised Response (Respon Tak Beraturan) bersama Auto Italia sejak 2017. Dia adalah kandidat PhD di Goldsmith, University of London, dengan studinya mengenai persimpangan ekologi, pemikiran dekolonial, dan politik kepedulian.

to denounce the Spanish government's racist strategy of forcibly removing migrant children from their parents.

I have a political and social responsibility within my own community to take part in these actions. When my son was born I considered returning to Peru because I felt that Cusco would be a healthier context to raise him in than Europe. There is a school that I like in the countryside there that employs Indigenous and Mestizo teachers, and they teach the Quechua language. However the area I considered returning to near to my father's home is changing because a mining company has been given authorisation to extract resources from the rainforest there. This has resulted in people in the neighbourhood receiving death threats from the company, meaning that it has become too dangerous to return. You become involved in this kind of work and political organising when you find yourself in these conflicted positions. You have no choice other than to deal with it in that sense and just do it – it's impossible to think of shutting my eyes to racism in Europe. I could not sleep if I was turning a blind eye.

MB You're extremely busy with your work across education, art and activism, which come together in your practice. Can we start by getting a sense of what you've been doing recently and how your different ways of working interrelate?

DO For the last eight years I've been an active member in the anti-racism movement, which not only involves making denouncements and demonstrations through my artwork, but working with groups to develop research on migration control systems, and accompanying people attending meetings at the immigration office. During this time I have been exploring how this activist work is a part of my artistic practice. This concerns both practical matters, because I lack the resources needed for an artist studio, and the ways in which my artistic work comes together with my political activity and daily life.

MB I'm interested in how you sustain this level of energy: coping with the exhaustion of working artistically and theoretically on the biopolitics of these issues whilst also being affected directly as a migrant in Europe. Could you say something about the pressure of not necessarily performing but embodying this all the time?

DO There is no escape because it is not my decision. It began when I was born in Peru, and continued when I arrived in Spain. Integrating into a racist system is exhausting. When an individual arrives they tend to fulfil what the system expects, which is to live and perform under racist European rules. Performing under these rules during my first three years in Europe felt absolutely emotionally devastating. Yesterday I spoke at an event in a squatted building focused on organising street protests

MB Does this connect to how you think about your agency as an artist? For example in your piece *Condecoración* (2016) you address the power dynamics of visibility and invisibility, and of making things visible that are usually hidden from plain sight in the migrant control system. This refers specifically the actions of companies such as Frontex that profitably maintain the violent infrastructures of migration control. Why is it important for you to make this kind of work as an artist?

DO As a community of people working together we all have different skills and perform a variety of roles that support one another, including producing food, and raising children. As an artist you have understand how to use tools of communication. I feel a responsibility to use these skills to produce work that narrates our current condition, material that when historicised will describe our shared experiences to future generations. Contemporary art also provides a large platform from which to can talk to wider society, one that can be used to explain certain things. I consider the use of this platform to come with strong responsibility through which to analyse the narrative and aesthetics of these conditions.

MB Can you talk more about the ways that you work with cultural institutions within Europe, and the ways in which you think about this idea of community and audience?

DO I do not believe that cultural institutions are an appropriate context for art. This is because

European and Eurocentric institutions are built on a model that is designed to detach art from people and everyday public life. This is done through using complex systems of language to describe contemporary art, and through failing to create spaces that communities feel they can use. That being said, I work with cultural institutions because they provide opportunities to earn money and support my life. I have had a few experiences in Europe working with organisations that are interested in de-institutionalising the ways in which they work. For example, I have been touring a project to various museums and art institutions titled *ABC of Racist Europe* (2017), a children's book exploring in which different words are scrutinized and explained through both their Eurocentric and white-centric interpretation. The higher level of circulation the project has experience within racialised and migrant communities – as a PDF accessible online – has been more interesting to see. There is a clear interest in engaging with the work from communities that institutions fail to make contact with.

MB There has been a wave of interest in programming events focused on decolonisation and anti-racist discourse within institutional spaces over the past few years. However these events are often one off and do not appear to affect organisations on a structural level.

DO One of the criteria you need to fulfil in order to access a residents permit in Europe is a cultural integration test. In Spain they are managed by Instituto Cervantes, an institution that promotes the Spanish language and cultures. To pass the exam, you need to answer questions on Museo Reina Sofía, Guggenheim Museum Bilbao, and Picasso's *Guernica* (1937). The Ministry of Justice therefore uses culture and cultural organisations within racist mechanisms designed to decide whether an individual is sufficiently integrated and therefore able to obtain a citizen card or the right to Spanish nationality. If cultural institutions are interested in decolonising they should be using their resources to work against migration control systems. At the moment, museums programming events on issues arising from colonialism never act on the ways in which culture is used as a tool against people as part of racist integration processes. Cultural institutions continue to benefit from the cultural value of participating in these conversations. If I were to discuss these issues in artworks yet never attend protests and demonstrations it would be the same, as I would be profiting off these issues. However, museums do exactly that. One day it's colonialism, and then the next day it's postmodernism. They don't have a position.

MB Do you have any set principles or demands when you work with institutions?

DO Usually the people who invite me to participate in projects know who they are inviting. I often turn down invitations though. For example, I was recently invited to participate in a talk on the topic of colonialism at an art fair in Spain. I turned down the invitation because I felt that it was not the right space and audience for that conversation. Similarly, I declined an invitation to exhibit in a project on the subject of feminism because there were only two racialised people invited to be a part of the exhibition. I told them that I don't want to be part of a programme that is made up of 90% white people, and become the artist that fulfils a migrant quota. I am tired of being that quota.

MB We have spoken in the past about your experience dealing with legal paperwork, and you mentioned that you are making a film about legality and the law as a colonial instrument. Can you talk a little more about this new project?

DO I'm currently producing *The Palace of the Law*, a 30 minute documentary on the ways in which the introduction and application of law was used as a colonising tool in the Global South. At this time, systems of law were used as a tool by European countries to legitimise the stealing of land, deportation of migrant people and for massacring Indigenous societies. The documentary is narrating some of these histories, including a history of the Palace of Justice of Peru that is a replica of the Palace of Justice of Barcelona. The will include an analysis of different elements of the buildings architectural design, and question how they were designed to portray specific modes of colonial representation.

MB Has working on the documentary and researching histories of law meant that you've developed a lot of new skills in interpreting legal language?

DO I have been working with law for a long time. I have always found it fascinating because law is the tool through which capitalist, racist and patriarchal ideology is translated into reality. Spain established immigration law in 1985, an act through which they created a political theory on the 'illegal immigrant'. Racism obviously existed in the country before that date, but this law enabled the country to create a whole new system of persecution, detention and deportation of migrant bodies through incredibly complex legal language.

MB This reminds me of the ways that language and critical theory can create barriers to the ways in which people are able to engage with contemporary art...

DO Yes, reading legal documents is very similar to critical theory. In *The Palace of the Law*, there are many complex things I want to explain but I have to find a simple language to describe abstract legal frameworks. I again feel a sense of responsibility to properly communicate and disseminate learning about these ideas. The thing with contemporary art is that it expects its audience to commit a long time trying to understand what it is trying to communicate. It's like my experiences with political theory and legal paperwork in that you have to read the same page four times to understand it, because it has been designed so that people are unable to read it in a simple way. It's not that we are unintelligent and cannot understand, but there is a gap between language and how these ideas are experienced in reality.



[Unorganised Response]

Daniela
MB Ortiz dan Marleen Boschen dalam percakapan

● Anda sangat sibuk dengan kerja-kerja seputar pendidikan, seni dan aktivisme, yang hadir secara bersamaan di dalam praktik Anda. Bisakah kita mulai dengan membicarakan apa yang sedang Anda kerjakan saat ini dan bagaimana cara kerja Anda yang berbeda-beda ini bisa saling berhubungan satu sama lain?

DO Delapan tahun terakhir ini saya telah menjadi anggota aktif gerakan anti-rasisme, yang tidak hanya melulu membuat kecaman dan demonstrasi melalui karya-karya saya, tapi juga bekerja bersama kelompok untuk mengembangkan penelitian tentang sistem kontrol migrasi, dan menemani orang-orang menghadiri pertemuan-pertemuan di kantor imigrasi. Selama periode ini, saya telah mengeksplorasi bagaimana kerja aktivis ini menjadi bagian dari praktik artistik saya. Fokus perhatian saya tertuju pada keduanya, baik itu urusan-urusan praktis, karena saya kekurangan sumber daya yang diperlukan untuk studio

seniman, maupun perkara bagaimana caranya agar kerja artistik saya dapat berjalan beriringan dengan aktivitas politik dan kehidupan sehari-hari saya.

MB Saya tertarik dengan bagaimana Anda mempertahankan energi sebesar ini: mengatasi rasa lelah dari kerja artistik dan teoritis yang mengangkat isu-isu biopolitik, sekaligus juga sebagai seorang migran di Eropa yang secara langsung terkena dampak permasalahan yang terkait dengan isu-isu tersebut. Dapatkah Anda menceritakan tekanan yang harus dihadapi, tidak hanya sekedar untuk menjalankan peran tertentu saja, tapi juga meleburkan diri sepenuhnya ke dalam permasalahan ini sepanjang waktu?

DO Tidak ada ruang untuk melarikan diri, karena ini bukanlah keputusan saya. Ini semua bermula saat saya lahir di Peru, dan terus berlanjut ketika saya sampai di Spanyol. Berintegrasi ke dalam sebuah sistem yang rasis itu sangat melelahkan. Ketika seorang individu datang, mereka cenderung untuk memenuhi apa yang diharapkan oleh sistem, yaitu untuk hidup dan bekerja dibawah aturan-aturan Eropa yang rasis. Bekerja dibawah peraturan-peraturan itu selama tiga tahun pertama di Eropa, benar-benar terasa sangat merusak secara emosional. Kemarin saya berbicara di sebuah acara yang digelar di sebuah gedung kosong yang kami okupasi tanpa ijin. Acara ini difokuskan untuk mengorganisir protes jalanan guna mengecam strategi rasis dari pemerintah Spanyol yang secara paksa memisahkan anak-anak migran dari orang tua mereka.

Saya memiliki tanggung jawab politik dan sosial di dalam komunitas saya, untuk mengambil bagian dari aksi-aksi tersebut. Ketika anak lelaki saya lahir, saya mempertimbangkan untuk kembali ke Peru, karena saya merasa bahwa Cusco akan memberikan atmosfer yang lebih sehat untuk membesarkannya, daripada Eropa. Ada sebuah sekolah di daerah pedesaan yang saya sukai disana. Sekolah ini memperkerjakan guru-guru dari penduduk asli dan orang-orang Mestizo, dan mereka mengajarkan bahasa Quechua. Namun daerah yang telah saya pertimbangkan untuk saya tuju kalau nanti kembali ke Peru, yang berada di dekat rumah ayah saya, telah berubah karena kehadiran sebuah perusahaan tambang yang diberi otoritas untuk mengekstrak sumber daya hutan hujan disana. Keberadaan tambang ini telah memberikan ancaman kematian bagi penduduk yang tinggal di sekitarnya, dan artinya menjadi terlalu berbahaya bagi saya untuk pulang kembali ke Peru. Anda menjadi terlibat di dalam kerja-kerja dan pengorganisasian politik jika Anda berada dalam posisi yang berkonflik seperti ini. Anda tidak punya pilihan, selain menghadapi

dan melakukannya — sungguh tidak mungkin untuk berpikir tutup mata terhadap rasisme di Eropa. Saya tidak akan bisa tidur kalau saya membutakan diri terhadap masalah ini.

MB Apakah ini berhubungan dengan bagaimana Anda berpikir tentang agensi Anda sebagai seorang seniman? Contohnya dalam karya Anda *Condecoración* (2016), Anda berbicara tentang dinamika kekuasaan dari yang tampak dan tak tampak, dan membuat hal-hal yang ada di dalam sistem kontrol migran, yang biasanya tersembunyi dari pandangan umum, menjadi nampak ke permukaan. Hal ini secara khusus merujuk pada aksi-aksi dari perusahaan seperti Frontex, yang mengambil keuntungan dengan mengelola infrastruktur kekerasan dari sistem kontrol migran. Sebagai seorang seniman, kenapa penting bagi Anda untuk membuat karya-karya semacam ini?

DO Sebagai sebuah komunitas orang-orang yang bekerja bersama, kami semua memiliki ketrampilan yang berbeda-beda dan memainkan berbagai peran yang dapat mendukung satu sama lain, termasuk menyediakan makanan dan membesarkan anak. Sebagai seorang seniman, Anda memiliki pemahaman tentang bagaimana caranya menggunakan alat-alat komunikasi. Saya merasa bertanggungjawab untuk menggunakan ketrampilan saya ini untuk menciptakan karya yang dapat menarasikan kondisi kami saat ini, material yang jika dituliskan dalam sejarah, dapat memberikan gambaran bagi generasi mendatang perihal kondisi yang sedang kami alami bersama saat ini. Seni kontemporer juga menyediakan panggung yang cukup besar untuk berbicara dengan masyarakat yang lebih luas, panggung yang bisa digunakan untuk menjelaskan hal-hal tertentu. Saya beranggapan bahwa, dengan disertai tanggung jawab yang kuat, melalui panggung ini kita dapat menganalisa narasi dan estetika dari kondisi komunitas migran ini.

MB Bisakah Anda bercerita lebih jauh mengenai cara Anda bekerja dengan institusi-institusi yang ada di Eropa, dan bagaimana Anda berpikir tentang gagasan mengenai komunitas dan audiens?

DO Saya tidak percaya bahwa institusi-institusi kebudayaan adalah latar yang pantas untuk seni. Karena Eropa dan institusi-institusi yang Eurosentris dibangun diatas sebuah model yang dirancang untuk mengasingkan seni dari orang-orang dan kehidupan sehari-hari mereka. Proses pengasingan ini dilakukan melalui pemakaian sistem bahasa yang rumit untuk mendeskripsikan seni kontemporer, serta melalui kegagalan untuk menciptakan ruang-ruang yang mampu membuat komunitas merasa bahwa mereka bisa menggunakannya.

[Unorganised Response]

Meskipun demikian, saya tetap bekerja dengan institusi-institusi kebudayaan, karena mereka menyediakan kesempatan untuk memperoleh uang dan mendukung hidup saya. Saya punya beberapa pengalaman di Eropa, bekerja dengan organisasi-organisasi yang tertarik untuk melakukan de-institusionalisasi terhadap cara kerja mereka. Sebagai contoh, saya telah mengelilingkan sebuah proyek ke beberapa museum dan institusi-institusi seni. Proyek ini berjudul ABC of Racist Europe (ABC dari Eropa yang Rasis, 2017), sebuah buku anak-anak yang mengeksplorasi perbedaan kata-kata, dengan jalan menelaah dan menjelaskan kata-kata melalui interpretasi Eurosentris maupun whitesentris mereka. Bagi saya, lebih menarik untuk melihat tingginya sirkulasi proyek ini di dalam komunitas migran dan kulit berwarna—dalam bentuk file PDF yang bisa diakses secara daring. Ada kepentingan yang jelas dari komunitas untuk bisa terlibat dengan proyek ini, sementara institusi-institusi tersebut justru gagal membuat kontak dengannya.

MB Beberapa tahun terakhir ini, ada gelombang ketertarikan untuk mengambil fokus wacana dekolonisasi dan anti-rasisme di dalam penyusunan program kegiatan di ruang-ruang institusional. Namun kegiatan-kegiatan tersebut seringkali hanya terjadi sekali saja dan tampaknya tidak mempengaruhi organisasi pada level struktural.

DO Salah satu kriteria yang anda butuhkan untuk dapat mengakses ijin tinggal di Eropa adalah tes integrasi kebudayaan. Di Spanyol, tes ini dikelola oleh Instituto Cervantes, sebuah institusi yang bertugas untuk mempromosikan bahasa dan kebudayaan Spanyol. Untuk lolos ujian tersebut, Anda perlu menjawab pertanyaan-pertanyaan tentang Museo Reina Sofia, Guggenheim Museum Bilbao, dan Guernica karya Picasso (1937). Dengan demikian, kementerian hukum menggunakan budaya dan institusi-institusi kebudayaan yang bekerja di dalam mekanisme rasis, yang didesain untuk menentukan apakah seorang individu dianggap telah cukup terintegrasi, sehingga bisa mendapatkan kartu penduduk atau berhak mendapatkan kewarganegaraan Spanyol. Jika institusi-institusi kebudayaan tertarik untuk melakukan dekolonisasi, mereka seharusnya menggunakan sumber daya yang mereka miliki untuk bekerja melawan sistem kontrol migran. Saat ini, museum-museum yang membuat program kegiatan yang mengangkat isu-isu yang muncul dari kolonialisme seakan-akan menafikkan bahwa budaya telah digunakan sebagai alat untuk melawan orang-orang, dengan menjadikannya sebagai bagian dari proses integrasi yang rasis. Institusi-institusi kebudayaan senantiasa memperoleh keuntungan dari nilai kultural

dengan turut berpartisipasi di dalam diskusi-diskusi yang mengangkat isu-isu kolonialisme itu. Jika saya berbicara mengenai isu-isu tersebut di dalam karya saya, namun saya tidak pernah ikut terlibat di dalam protes-protes dan demonstrasi, jadinya sama saja saya dengan mereka, karena saya hanya mengambil keuntungan dari isu-isu tersebut. Bagaimanapun juga, itulah yang dilakukan oleh museum-museum itu. Hari ini mereka mengangkat isu kolonialisme, besoknya mereka bicara soal posmodernisme. Mereka ini tidak punya sikap.

MB Apakah Anda punya prinsip-prinsip atau tuntutan tertentu saat bekerja dengan institusi?

DO Biasanya orang-orang yang mengundang saya untuk berpartisipasi di dalam sebuah proyek, sudah tahu siapa yang mereka undang. Meskipun saya juga sering menolak undangan-undangan tersebut. Sebagai contoh, akhir-akhir ini saya diundang untuk bicara soal kolonialisme di sebuah art fair di Spanyol. Saya menolak undangan itu, karena saya merasa tempat dan audiensnya tidak tepat untuk diskusi itu. Contoh yang lain, saya menolak sebuah undangan untuk berpameran di sebuah proyek tentang feminisme, karena hanya ada dua orang kulit berwarna yang diundang untuk menjadi bagian dari proyek itu. Saya sampaikan kepada mereka bahwa saya tidak ingin menjadi bagian dari program yang diisi oleh 90% orang kulit putih, dan menjadi seniman yang hanya digunakan untuk memenuhi kuota migran saja. Saya sudah capek menjadi kuota itu.

MB Kita telah membicarakan pengalaman Anda saat berurusan dengan dokumen-dokumen hukum, dan Anda menyebutkan bahwa saat ini Anda sedang membuat film tentang legalitas dan hukum sebagai instrumen kolonial. Bisakah Anda bercerita lebih banyak soal proyek baru ini?

DO Saat ini saya sedang memproduksi The Palace of the Law (Istana Hukum), sebuah film dokumenter berdurasi 30 menit, yang menceritakan bagaimana pengantar dan penerapan hukum telah digunakan sebagai alat untuk mengkolonisasi negara-negara di Selatan. Sekarang, sistem hukum digunakan oleh negara-negara Eropa untuk melegitimasi pencurian lahan, pendeportasian kaum migran, dan pembunuhan masal terhadap masyarakat penduduk asli disana. Dokumenter ini menarasikan sejarah dari femonema tersebut, termasuk sejarah the Palace of Justice (Istana Keadilan) di Peru yang merupakan replika dari The Palace of Justice (Istana Keadilan) Barcelona. Dokumenter ini juga memasukkan analisis atas berbagai elemen desain arsitektur gedung tersebut, dan mempertanyakan

bagaimana dia secara spesifik dirancang untuk menggambarkan moda representasi kolonial.

MB Apakah dengan menggarap dokumenter dan meneliti sejarah hukum ini berarti Anda telah mengembangkan banyak sekali kecakapan baru dalam menginterpretasikan bahasa hukum?

DO Saya sudah lama sekali menekuni bidang hukum. Saya selalu merasa bidang ini sangat menarik, karena hukum adalah alat dimana ideologi kapitalis, rasis, dan patriarkal diterjemahkan ke dalam realitas. Spanyol mengesahkan undang-undang imigrasi pada tahun 1985, sebuah undang-undang dimana mereka menciptakan teori politik tentang 'illegal migran'. Rasisme jelas-jelas sudah ada di negara ini sebelum undang-undang itu disahkan, tapi undang-undang itu telah memberikan otoritas kepada negara untuk menciptakan sebuah sistem penganiayaan, penahanan, dan pendeportasian yang sama sekali baru terhadap kaum migran, melalui sistem bahasa hukum yang kompleks.

MB Hal ini jadi mengingatkan saya betapa bahasa dan teori kritis dapat menciptakan rintangan bagi orang-orang untuk terlibat dengan seni kontemporer....

DO Ya, membaca dokumen-dokumen legal itu sangat mirip dengan membaca teori kritis. Dalam *The Palace of the Law*, ada banyak sekali hal-hal rumit yang ingin saya jelaskan, tapi saya harus menemukan bahasa yang sederhana untuk menggambarkan kerangka hukum yang abstrak itu. Lagi-lagi, saya merasa bertanggungjawab untuk berkomunikasi dan menyebarluaskan proses pembelajaran atas ide-ide ini dengan cara sebaik-baiknya. Persoalannya dengan seni kontemporer adalah, dia mengharapkan audiens untuk terus berkominen dalam jangka waktu yang panjang, untuk dapat memahami hal-hal yang ingin dia komunikasikan. Ini seperti pengalaman saya membaca teori politik dan dokumen-dokumen legal, dimana anda harus membaca naskah yang sama hingga empat kali agar dapat memahaminya. Ini bukan berarti kita tidak pintar dan tidak bisa memahaminya, tapi memang ada jarak antara bahasa dan bagaimana ide-ide itu dialami di tataran realitas.

[Unorganised Response]

Kate Cooper in conversation with Jamal Nxedlana

[Unorganised Response]

[KC]

Kate Cooper is an artist and co-founder of Auto Italia, whose work explores how computer-generated technologies propose positions of autonomy and withdrawal within digital representation. She was recently in residence at the Rijksakademie van Beeldende Kunsten in Amsterdam and her work has been shown at the Hayward Gallery, London; Stedelijk Museum, Amsterdam, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Institute of Contemporary Art, Boston; Tate Modern, London; Palais de Tokyo, Paris and Whitechapel Gallery, London amongst others.

[JN]

Jamal Nxedlana is a cultural entrepreneur and visual artist with a multi-faceted approach to working across platforms and mediums. He is the founder of Bubblegum Club, a digital publication and content production studio that creates and curates pop culture. His work as an artist has mostly been as a founding member and creative director of CUSS, a Johannesburg based artist group producing work that “responds to commercial, cultural and technological super-hybridity through the filter of urban trends, material artifacts, and youth culture in contemporary post-post-colonial South Africa”.

[KC]

Kate Cooper adalah seorang seniman dan salah satu pendiri Auto Italia, karyanya mengeksplorasi bagaimana teknologi yang dihasilkan komputer menawarkan posisi otonomi dan penarikan diri ke dalam representasi digital. Baru-baru ini dia menjalani program residensi di Rijksakademie van Beeldende Kunst en di Amsterdam. Karyanya telah dipamerkan di Hayward, London; Stedelijk Museum, Amsterdam, KW Institute for Contemporary Art, Berlin; Institute of Contemporary Art, Boston; Tate Modern, London; Palais de Tokyo, Paris dan Galeri Whitechapel, London dll.

[JN]

Jamal Nxedlana adalah wirausahawan budaya (cultural entrepreneur) dan perupa yang bekerja lintas platform dan medium melalui pendekatan multi-aspek. Dia adalah pendiri Bubblegum Club, sebuah terbitan digital dan studio produksi konten yang menciptakan dan mengkurasi budaya pop. Sebagian besar praktik keseniannya dilakukan seturut dengan perannya sebagai anggota pendiri dan direktur kreatif CUSS, sebuah kelompok seniman di Johannesburg yang menghasilkan karya yang “merespon hibriditas super pada wilayah komersial, budaya, dan teknologi melalui filter tren perkotaan, artefak material, dan budaya anak muda di pasca-pasca-kolonial Afrika Selatan kontemporer”.

KC I wanted to start the conversation by asking you about your practice. Can you tell me a little bit about your work with both CUSS Group and Bubblegum Club? I am interested in the way you manage to negotiate producing work within both contemporary art and commercial contexts, in particular the ways that you engage with brands and various distribution systems. Does this have an effect on your ability to represent yourself and the work of your collective?

JN It is important for me to understand each space and each distribution system. I have to be intentional with what I produce, with the way I position it and with how I understand each space I operate in. For example most of the fashion photography I produce is promoted and lives on Instagram, whereas my art production as a member of CUSS is barely on social media: instead we create custom platforms on and offline for this work. The branded content I produce as part of Bubblegum Club is made within very limited time frames, whereas the work with CUSS is created over months or even years, allowing for way more reflection over the course of its development.

I think the different personas and ways of working I adopt for different roles have helped with the ability to represent myself, as well as the different groups I'm a part of. There are overlaps, of course, but the way I practice as a member of CUSS is different to the way I operate as co-founder of Bubblegum Club. At Bubblegum Club I am an entrepreneur as much as I am a creative director – the economic aspects of a project are just as important as the creative. I have always been

in between spaces and disciplines, so a lot of my practice has actually been trying to respond to the question you have asked me. I don't have it all figured out yet, and actually I don't feel pressured to do so. The tension that comes from trying to reconcile the different concerns that arise in art practice and in commercial contexts is interesting. It becomes a subject matter – especially in the work we do at CUSS, which looks at these tensions and contradictions more critically.

KC I think this gets to the heart of what I find exciting in your approach to making work and makes me think about my own experiences working with Auto Italia. To briefly describe the project, Auto Italia is an artist-run organisation and project space that commissions new artistic work. It was founded in 2007 by a group of artists who were living, working and commissioning new exhibitions and projects from a squatted car garage in Peckham, South London, and the programme remains committed to the development of collaborative models for producing and distributing art. It aims to challenge dominant market-driven structures through a peer and artist-led approach.

When I was working full time with Auto Italia I was always really fascinated by the way that collaboration was meant to work or operate as "art" and move in that space. The framing of the work and collaboration as an artist-led project is important, but equally so are the economic and labour relations that play into that.

How we made the thing work on a practical level felt political in many ways: particularly the way we got hold of space in one of the most expensive cities in the world, and how we paid for projects with very little access to funding.¹ The amount of work and personal sacrifice from everyone involved was staggering and even now, 12 years on, the energy, talent and underpaid labour that the project demands from its staff members is significant.

Now I'm working both in the UK and in Amsterdam, focusing on solo projects as an artist. The challenges still revolve around the negotiation of spaces of creative labor and being financially solvent. There are a lot of secrets in the 'art world' in terms of who has access to funding and pay. Some artists find this whole discussion boring but I've always been interested in how you navigate that at the same time as the commercial art market, which dominates the ability of artists to support themselves. I'm always looking for examples in which we have the power to collectively refuse things, instead building alternative models and collective opportunities.

JN What you said about Auto Italia, that it was something that was meant to work or operate as art – I think CUSS is that in some ways. The group is the art and how we navigate our contexts and the art world is the medium but also the practice.

In South Africa, at this point, I feel the only way it would be possible for people to run a similar arts organisation would be through having a commercial division, either selling products or providing services, which could then be supplemented by public and/or private funding. I say this because in my 9 years living in Johannesburg, I have seen independent organisations with a similar purpose to Auto Italia come and go. I'm sure this also happens in London, but what is different in our case is that there are no survivors, no special cases that beat the odds. This is due to an underdeveloped arts industry and community, together with very little arts funding. The funding that does exist is being focused on cultural heritage projects. The issue of underpaid labour is something I'm trying to negotiate – especially at Bubblegum Club – because all that's happening is that we are doing the commercial work to keep the organisation running, and then having to work overtime to do the work that has no direct commercial reward: running the programmes and platforms that contribute to the scene.

When it comes to thinking about politics and art practice I would say that CUSS is similar to Auto Italia in that we have organised in difficult circumstances, but also in the content of the work, which I feel over time has begun to tackle political issues more directly. Maybe that's because it's been difficult to sustain "building alternative models and collective opportunities", as you mentioned. Now we reflect more on how we used to operate, which may be making the content more political.

KC I want to understand how you link the content of your projects to the economic and political infrastructure they might inhabit. For example, I'm interested in how the CUSS project is located in museums, particularly outside of South Africa, and how those economics feed directly into the work, the politics and the framing.

JN I feel like we are invited to shows because of the way we work and also where we are from: our home base, Johannesburg, is the context a lot of our work responds to. These two elements are key in CUSS and in the work we produce, whatever the setting. The economic and political infrastructures come from the way the work is read in foreign contexts and this is always something that is interesting

to us and something we consider, respond to and sometimes play with. We have also found that our work, although responding to the local, speaks to global issues and trends and maybe represents what a particular global issue or trend looks like in South Africa. I don't think we are deployed in a tokenistic way. I think other practitioners around the world work in the way that we do – with an interest in technology, on and offline, cross disciplines, independently and commercially – and when curators put on shows looking at whatever conceptual framework we fit into, I don't think it's odd that they would be interested in having perspectives from around the world, including SA. But also you can never be quite sure of the intentions. This can obviously be limiting but for us, but – speaking for myself within the group – we don't feel pressured to talk about Johannesburg and South Africa in our work, we want to.

KC

I want to ask you about the different creative economies in which you operate: how you work with brands but also how as artists you support yourselves, being based in Joburg with very little state funding. How do you navigate this?

JN

With CUSS we are predominantly self-funded, trying as much as possible to produce work that doesn't cost money – just time. I think the way we work and the people we work with reflect this ethos of making: hacking the available resources and technologies to try and create high production value, which is an aesthetic and practice in itself. We now operate on a project-by-project model in conjunction with piggy-backing. We are fortunate to be invited to shows at institutions where mostly we have a production budget and artist fee, so we always try and maximise these opportunities. For example, we will piggy-back off a funded production which has allowed us to hire film equipment, which we will use to experiment or test a technique for another self-initiated project while we have it. We try to be as resourceful as possible.

With Bubblegum Club it's a bit different because we are a cultural organisation, and in many other countries we would get some public funding. I've been on so many trips, especially to Europe, and organisations like Bubblegum Club are at least partly funded by state. A question I get asked constantly is: how is Bubblegum Club funded? It's a loop: the cultural side that reports on cultural production in South Africa and beyond, and also organises residencies and hosts exhibitions, is funded by the content production studio which creates content for brands and organisations.

We have been registered as a for-profit company from the very beginning, because after more than 10 years as independent practitioners we felt that self-funding through this business model was the best way to create something sustainable. Something that could make a positive and long-lasting impact, as opposed to creating something amazing that only serves the scene for a short while and then isn't able to continue. That's one of the biggest issues when it comes to growing our local scene: we get stuck at start-up phase rather than developing institutions that can live beyond individuals and can create the history, value and knowledge needed for a culturally rich and diverse scene.



[Unorganised Response]



- 1 Auto Italia worked in both squatted spaces and through donated buildings. In 2007 we squatted a building called '*Auto Italia South East*' in Queens Road Peckham, later being moved on by the housing group Family Mosaic to a building on Glengall Road, also in Peckham where we didn't have to pay rent but did have to cover utilities on the building. In 2012 we were offered a temporary space at a newly built site at Kings Cross being developed by developers Argent where we covered reduced business rates and utilities and in 2016 we took on a lease on a space managed by Acme Studios where we now do pay rent.

Kate Cooper dalam percakapan dengan Jamal Nxedlana

KC Saya ingin mulai dengan pertanyaan mengenai praktik Anda. Bisakah Anda cerita sedikit tentang kerja Anda bersama CUSS Group dan Bubblegum Club? Saya tertarik dengan cara Anda menegosiasikan pembuatan karya dalam konteks seni rupa kontemporer dan komersial, khususnya cara Anda terlibat dengan beragam merek dan sistem distribusi. Apakah hal ini berdampak pada kemampuan Anda untuk merepresentasikan diri Anda dan karya kolektif Anda?

JN Penting bagi saya untuk memahami masing-masing ruang dan sistem distribusi. Saya harus mempunyai maksud yang jelas dengan apa yang saya buat, cara saya memposisikan karya, dan bagaimana saya memahami masing-masing ruang tempat saya beroperasi. Sebagai contoh, sebagian besar foto mode yang saya buat dipromosikan dan hidup di instagram, dan sebaliknya, karya seni saya sebagai anggota CUSS jarang sekali tampil di media sosial. Konten bermerek yang saya produksi sebagai bagian dari Bubblegum Club dibuat dalam jangka waktu yang pendek, sedangkan karya saya dengan CUSS diciptakan selama berbulan-bulan atau bahkan bertahun-tahun, yang mengijinkan adanya lebih banyak refleksi selama masa pengembangannya.

Saya pikir ragam persona dan cara kerja yang saya adopsi untuk ragam peran inilah yang mengasah kemampuan saya untuk merepresentasikan diri dan berbagai kelompok dimana saya menjadi bagian di dalamnya. Tentu saja ada tumpang tindih disana, tetapi cara saya berpraktik bersama CUSS berbeda dengan cara saya beroperasi

sebagai pendiri Bubblegum Club. Saya adalah seorang wirausahawan (entrepreneur) sekaligus direktur kreatif Bubblegum Club. Di sini, dalam setiap proyek, aspek ekonomi sama pentingnya dengan aspek kreatif. Saya selalu berada di wilayah antara dan juga disiplin antara, jadi banyak praktik saya yang sejatinya berusaha untuk merespon pertanyaan Anda tadi. Saya belum memecahkan semua pertanyaan-pertanyaan itu, tapi saya tidak merasa perlu untuk buru-buru menyelesaikannya. Tegangan yang muncul dari upaya untuk mendamaikan perbedaan kegelisahan yang muncul dalam praktik artistik dan dalam konteks komersial adalah sesuatu yang menarik. Hal ini menjadi subject matter—khususnya dalam kerja-kerja yang kami lakukan di CUSS, yang memandang tegangan dan kontradiksi tersebut secara lebih kritis.

KC Bagi saya, inilah bagian paling menarik dari pendekatan Anda dalam berkarya, dan membuat saya berpikir tentang pengalaman saya sendiri saat bekerja dengan Auto Italia. Untuk penjelasan singkatnya, Auto Italia adalah organisasi yang dikelola oleh seniman dan ruang proyek yang mengkomisi kerja artistik baru. Didirikan pada 2007 oleh sekelompok seniman yang tinggal, bekerja dan mengkomisi beberapa pameran dan proyek dari sebuah garasi mobil yang sudah tak terpakai di Peckham, London Selatan. Program ini mempertahankan komitmen untuk mengembangkan model-model kolaboratif guna memproduksi dan mendistribusikan seni. Auto Italia bermaksud menantang struktur dominan—yang digerakkan oleh pasar—melalui pendekatan a peer and artist-led (kegiatan dan/ ruang yang digerakkan oleh rekan sejawat dan seniman).

Ketika saya bekerja penuh waktu dengan Auto Italia, saya selalu merasa kagum dengan gagasan bahwa kolaborasi itu dimaksudkan untuk bekerja atau beroperasi sebagai “seni”, dan bergerak di ruang itu. Pembingkai kerja dan kolaborasi sebagai artist-led project adalah sesuatu yang penting, tetapi hubungan ekonomi dan pekerja yang berperan di dalamnya juga sama pentingnya.

Bagaimana kami membuat semua itu bekerja pada tataran praktis, terasa politis dalam banyak hal: terutama cara kami mempertahankan ruang yang berada di salah satu kota termahal di dunia, dan bagaimana kami digaji untuk proyek-proyek dengan dana yang minim.¹ Jumlah pekerjaan dan pengorbanan personal dari semua orang yang terlibat sangat mengejutkan. Bahkan hingga sekarang, 12 tahun kemudian, energi, bakat, dan tenaga kerja murah yang dibutuhkan oleh proyek-proyek tersebut dari para pegawainya, sangat signifikan jumlahnya.

Saat ini saya sedang bekerja di Inggris dan Amsterdam, fokus pada proyek solo sebagai seorang seniman. Tantangannya masih berkisar pada negosiasi ruang bagi para pekerja kreatif dan bisa tercukupi secara finansial. Ada banyak sekali rahasia di dalam “dunia seni” dalam hal siapa yang memiliki akses terhadap pendanaan dan bayaran.

Bagi beberapa seniman, seluruh percakapan ini bisa jadi membosankan, tapi saya selalu tertarik dengan bagaimana Anda menavigasi hal tersebut, pada saat pasar seni komersial mendominasi kemampuan seniman untuk menghidupi dirinya. Saya selalu mencari contoh di mana kami memiliki kekuatan untuk menolak sesuatu secara kolektif, alih-alih membangun model alternatif dan peluang kolektif.

JN Apa yang Anda katakan tentang Auto Italia, bahwa proyek ini adalah sesuatu yang dimaksudkan untuk bekerja atau beroperasi sebagai seni—saya pikir CUSS juga demikian. Kelompok adalah seni, dan cara kami menavigasi konteks dan dunia seni adalah medium sekaligus praktik kami.

Di Afrika Selatan, pada titik ini, saya merasa satu-satunya jalan yang memungkinkan bagi orang-orang untuk mengelola organisasi seni semacam itu adalah dengan memiliki divisi komersial, baik itu menjual produk atau menyediakan jasa, yang kemudian bisa ditambah dengan dana publik dan / atau swasta. Saya mengatakan ini, karena selama 9 tahun tinggal di Johannesburg saya telah menyaksikan bagaimana organisasi independen—yang bertujuan sama dengan Auto Italia—datang dan pergi. Saya yakin hal ini juga terjadi di London. Bedanya, dalam kasus kami di Johannesburg, tidak ada yang bisa selamat, tidak ada kasus khusus sebuah organisasi independen yang berhasil menghadapi masalah tersebut. Hal ini dikarenakan industri dan komunitas seni yang terbelakang, serta minimnya sumber pendanaan untuk seni. Dana yang ada difokuskan untuk proyek-proyek warisan budaya. Isu mengenai pekerja yang digaji rendah adalah sesuatu yang saya coba negosiasikan—terutama di Bubblegum Club—karena pada kenyataannya kami menggarap kerja-kerja komersial untuk menjaga agar organisasi tetap berjalan, dan kemudian kami harus bekerja lembur untuk kerja-kerja yang tidak menghasilkan keuntungan komersial: menjalankan program dan platform yang memberikan kontribusi pada komunitas seni.

Jika berpikir soal politik dan praktik seni, menurut saya CUSS mirip dengan Auto Italia, dalam hal bahwa kami berorganisasi di dalam kondisi yang sulit. Juga dalam hal

konten karya. Seiring berjalannya waktu, kami mulai menggarap isu-isu politik secara lebih langsung. Bisa jadi, ini terjadi karena sulit untuk terus-menerus “membangun model-model alternatif dan peluang-peluang kolektif”, seperti yang Anda katakan tadi. Sekarang, kami melakukan refleksi lebih jauh mengenai bagaimana kami dulu beroperasi, yang mungkin membuat konten karya kami menjadi lebih politis.

KC Saya ingin mengerti bagaimana Anda menghubungkan konten proyek Anda dengan infrastruktur ekonomi dan politik yang ditempatinya. Sebagai contoh, bagaimana proyek CUSS ditempatkan di museum-museum, khususnya di luar Afrika Selatan, dan bagaimana faktor ekonomi tersebut secara langsung dimasukkan ke dalam karya, politik, dan pemingkiaan .

JN Saya rasa kami diundang berpameran karena cara kami bekerja dan dari mana kami berasal. Markas kami, Johannesburg, adalah konteks yang direspon oleh karya-karya kami. Kedua unsur tersebut adalah kunci di dalam CUSS dan pada karya-karya yang kami buat, apapun latarnya. Infrastruktur ekonomi dan politik datang dari pembacaan karya dalam konteks luar negeri, hal ini selalu menarik bagi kami, sebagai sesuatu yang kami pertimbangkan, respon, dan kadang-kadang kami bermain-main dengannya. Kami juga mendapati bahwa karya kami, meskipun merespon persoalan-persoalan lokal, namun berbicara mengenai isu-isu atau tren global, dan mungkin cukup merepresentasikan perwujudan isu-isu dan tren global tertentu di Afrika Selatan. Saya tidak berpikir bahwa kami diposisikan semata-mata sebagai representasi simbolis. Ketika kurator membuat sebuah pameran—apapun kerangka konseptualnya—menurut saya sudah sewajarnya jika mereka ingin mendapatkan sudut pandang dari seluruh dunia, termasuk dari Afrika Selatan. Karenanya, menjadi tidak aneh jika karya-karya kami bisa masuk di dalam pameran tersebut. Saya rasa para praktisi lain di seluruh dunia juga bekerja dengan cara yang sama seperti kami—dengan ketertarikan pada teknologi, di dalam dan di luar jaringan (online dan offline), lintas disiplin, secara independen dan komersial. Tapi Anda juga tidak pernah bisa benar-benar yakin dengan maksud sebenarnya. Hal ini jelas-jelas dapat membatasi untuk orang lain, tapi—bagi saya sendiri yang berada di dalam kelompok ini—kami tidak merasa terpaksa untuk membicarakan Johannesburg dan Afrika Selatan di dalam karya kami, kami memang ingin melakukannya.

KC Saya ingin bertanya kepada Anda tentang perbedaan ekonomi kreatif yang Anda jalankan: bagaimana Anda bekerja dengan merek-merek, dan bagaimana caranya

membiayai diri Anda sebagai seniman, tinggal di Johannesburg dengan dukungan dana yang sangat minim dari pemerintah. Bagaimana Anda menavigasi hal ini?

JN Secara umum kami melakukan pendanaan mandiri untuk CUSS. Karenanya kami berusaha keras untuk membuat karya yang tidak menghabiskan uang—hanya waktu saja. Saya pikir cara kami bekerja serta orang-orang yang bekerja dengan kami merefleksikan etos penciptaan ini: meretas sumber daya dan teknologi yang tersedia untuk menciptakan nilai produksi yang tinggi, termasuk nilai estetis dan nilai praktis di dalamnya. Saat ini kami beroperasi dengan model proyek demi proyek yang saling membonceng satu sama lain. Kami cukup beruntung diundang berpameran di institusi-institusi yang memberikan anggaran untuk produksi dan honor seniman, jadi kami selalu mencoba untuk memaksimalkan peluang-peluang tersebut. Sebagai contoh, kami memboncengi produksi dari sebuah proyek yang mendapatkan dana untuk menyewa alat-alat produksi film. Dalam prakteknya, kami juga akan menggunakan peralatan tersebut untuk bereksperimen atau melakukan uji coba teknis untuk proyek-proyek mandiri lainnya yang sedang kami kerjakan pada saat itu. Kami mencoba untuk menyiasatinya secerdik mungkin.

Sedikit berbeda halnya dengan Bubblegum Club, karena kami adalah organisasi budaya, dan di beberapa negara lain kami bisa memperoleh dana publik. Saya telah banyak bepergian, terutama ke Eropa, dan organisasi seperti Bubblegum Club didanai oleh negara, setidaknya sebagian. Pertanyaan yang terus-menerus saya terima adalah: bagaimana Bubblegum Club didanai? Dengan cara yang terus berputar: bagian kebudayaan Bubblegum Club, yang melaporkan produksi budaya di Afrika Selatan dan sekitarnya mengelola residensi dan menyelenggarakan pameran-pameran, didanai oleh studio produksi konten yang menciptakan konten untuk merek-merek komersial dan organisasi.

Sejak awal kami telah terdaftar sebagai perusahaan bisnis. Karena setelah lebih dari 10 tahun beroperasi sebagai praktisi independen, kami merasa bahwa pendanaan mandiri melalui model bisnis adalah cara terbaik untuk menciptakan sesuatu yang berkelanjutan. Sesuatu yang dapat memberikan dampak positif untuk jangka panjang, berkebalikan dengan menciptakan sesuatu yang luar biasa yang hanya melayani komunitas seni untuk sesaat dan kemudian tidak bisa berlanjut. Hal itu adalah salah satu masalah terbesar dalam upaya mengembangkan komunitas seni lokal: kami

justru terjebak di fase awal pembentukan organisasi, alih-alih membangun institusi-institusi yang dapat hidup melampaui individu dan menciptakan sejarah, nilai, dan pengetahuan yang dibutuhkan untuk panggung seni yang kaya dan beranekaragam secara kultural.

[Unorganised Response]

1 Auto Italia bekerja di ruang-ruang yang tak terpakai (squatted spaces) dan melalui gedung-gedung yang disumbangkan. Pada 2007, kami menduduki sebuah gedung bernama 'Auto Italia South East' di Queens Road Peckham, kemudian dipindahkan oleh grup perumahan Family Mosaic ke sebuah gedung di Glengall Road, masih di kawasan Peckham, di mana kami tidak harus membayar sewa gedung, tapi cukup menanggung tagihan bulanan listrik, air, perawatan gedung, dll. Pada 2012, kami ditawari sebuah ruang sementara di sebuah situs yang baru dibangun di King Cross. Situs ini dibangun oleh developer Argents, kami mendapatkan potongan harga sewa dan layanan gedung di sini. Dan pada 2016, kami menyewa sebuah ruang yang dikelola oleh Acme Studio, dan kami membayar sewa gedung secara penuh sekarang.

The forgotten history of Logobi, an Ivorian dance on the streets of Paris.

[Unorganised Response]

Christelle Oyiri

Christelle Oyiri (also known as Crystallmess) is a DJ, producer, writer and multi-disciplinary artist. Through Oyiri's multidisciplinary practice she tackles subjects of experimental futurisms, digital culture, and 'the warm embrace of black secrecy'. She has exhibited at Lafayette Anticipations and La Gaité Lyrique in Paris, Cinema Nova in Brussels, Les Urbaines and Espace Arlaud in Lausanne, and Auto Italia in London amongst others. In addition, she tours internationally through her work as a DJ and producer and is currently a recipient of the NTS Artist Development Programme award.

Christelle Oyiri (juga dikenal sebagai Crystallmess) adalah seorang DJ, produser, penulis, dan seniman multidisiplin. Melalui praktik multidisiplinnya, dia menggarap subyek-subyek futurisme eksperimental, budaya digital, dan 'the warm embrace of black secrecy'. Dia telah berpameran di Lafayette Anticipations dan La Gaité Lyrique di Paris, Cinema Nova di Brusel, Les Urbaines dan Espace Arlaud di Lausanne, serta Auto Italia di London, dll. Sebagai seorang DJ dan produser musik, dia telah menggelar tur internasional dan menjadi seniman penerima NTS Artist Development Programme award untuk periode 2019 ini.

The forgotten history of logobi, an Ivorian dance on the streets of Paris. Christelle Oyiri.

Pure joy, celebration, kinship. These are the words that come to my mind when I think about dancing and music. It is like your psyché and body joining hands and making sense of a society that wants to dissociate and desensitise both of these entities. Holding on to dancing and music, I often invoke their powers through DJing, trying clumsily to create communal transe, influenced by the hybrid energy of coupé décalé and logobi. The former is a music genre from then war-torn Ivory Coast, my father's homeland. It gained prominence there in the early 2000s, and then turned into a lifestyle and social phenomenon in the African clubs of Paris. Stemming from coupé-décalé itself, logobi is a dance coming from the streets of Abidjan, Ivory Coast. From the art of miming wearing handcuffs to imitating bird flu symptoms, the dance moves are always playful.

In an astonishing turn of events in the late 2000s-early 2010s, this logobi went from being an Ivorian local dance to a working class black French youth phenomenon in Paris's banlieues. Dancers would form crews and perform in subway stations, in malls or simply outside. They were creating a club ethos, at a time when clubs were rejecting them and youth centres were either impoverished or closing down due to austerity. These acts of African joy were radical in a country where colourblindness and assimilationism are institutionalised: from the ban on the word "race" in the country's legislation, to the lack of commemoration of black history, to the fact that the country's anti-racist organisations tend not to be led by any people of colour. While France has the biggest black population in Europe, that population's contribution to French music is rarely recognised in genres other than rap. The absence of black people from the great French club culture narrative is never discussed.

Sonically logobi was an oddity in the most noble sense: a fusion between the frenetic tecktonik/hard-tech Belgian sound and the hard-hitting coupé-décalé. But rather than staying marginal, it has mutated and heavily infused into mainstream French music, all while being wrapped in secrecy and submitted to erasure. When France sealed their second World Cup triumph in 2018 with a 4-2 win over Croatia, I was intrigued by the soundtrack of this long-awaited victory: defender Presnel Kimpembe provided the ultimate playlist and party vibes, and videos of the whole team dancing non-stop and singing along to "Seka Seka" by Maréchal DJ and songs by DJ Caloudji immediately went viral. These names might not ring a bell to many in the English-speaking world, but to see West African music

(not coming from Ghana or Nigeria) occupying a mainstream stage was incredible. Many French West Africans felt seen.

On the other hand, as a black femme electronic musician and DJ I operate from a place of marginality. French electronic music hasn't exactly been known for its diversity of voices and paths. The bourgeois assert themselves as house connoisseurs or synth pioneers, rewriting the history of techno and house without giving credit to its black American roots. Jean-Michel Jarre stating he invented rave, David Guetta being named one of the founding fathers of house music. If African American contributions are being erased in genres they have birthed, what about black French electronic music legacy?

This unresolved question led me to produce *Collective Amnesia: In Memory Of Logobi* – a multi-disciplinary performance combining DJing, film and 3D in remembrance of the gestures of France's black youth.

Indeed, beyond dance and music, logobi produced a DIY digital ecosystem, language, and even its own form of social media known as "info-cybers". Info-cybers were mainly databases compiling logobi tracks and dancers' profiles, as well as the community of cute boys and girls that were logobi-adjacent. They participated in what writer Nabeel Zuberi describes as "dematerialization" in an illuminating essay for the journal *Science Fiction Studies*, titled "Is This the Future? Black Music and Technology Discourse"¹, which considered sound recording as a space for possible rematerialization. In *Collective Amnesia: In Memory Of Logobi*, sound and voice is used to piece together a story with different timelines.

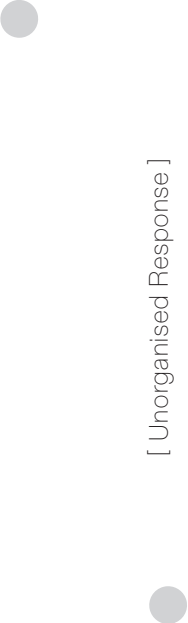
I first decided to write on logobi in 2016 – but despite my research and knowledge of many people who had participated in the movement, I gathered very few testimonies. When I did, they were tinged with shame. This grey area didn't stop me from pursuing my research, and I drew conclusions from this deafening silence. A question was raised: Why had nothing been ever written on this subject? Why were people shying away from answering questions that weren't harmful? Logobi was stigmatised, not only by outsiders, but its main protagonists.

I was deeply interested in the resourcefulness of banlieue kids who used technology as a fortress, well before the era of social media. The well-known website *Niggaz With Enjaillement*, which showcases daily viral African dance videos, comes directly from this era. (The term *enjaillement* itself comes from Ivorian dialect *fouchi*, and means "having fun"). Though rappers like MHD and Njiska, as well as underground electronic artists like NON WORLDWIDE's Nkisi, regularly take cues from logobi, and though tributes are sprinkled on tracks and mixes from time to time, the movement never gained the recognition it deserved.

Rather than falling into the pit of reconstituting the history and importance of logobi in a literary and linear way, fictional story-telling and polyphonia were used. Such processes of transmission used by griots, a class of West African poets who maintain oral tradition and history. Rather than asking for a shallow visibility, *Collective Amnesia* serves as a poetic archive rooted in the now and doesn't aim for objectivity. *Collective Amnesia* aims to explore these subjects while using a fictional story: a young woman (French R&B artist Helma Mayissa) becomes amnesic and tries to find cues from her past thanks to art, sorcery, music and a crucial friendship with a young immigrant (artist Saray Escoto). They wander in symbolic spaces aiming to piece together the memory of logobi, the vassal for remembrance.

In creating *Collective Amnesia: In Memory Of Logobi*, I was heavily inspired by the work of DJ Spooky and his performance *Rebirth Of A Nation* – a live remix of *Birth Of Nation* by D.W. Griffith (1915). His experimental use of DJing as a tool to showcase new narratives definitely inspired my work. On the other hand, my thoughts on logobi as the first black French sonic hybridity were fostered by reading the writings of the Cybernetic Culture Research Unit, a diverse group of thinkers who experimented in conceptual production by welding together a wide variety of sources, and who found a singular resonance in the intersection between rave culture, black American/black British-Jamaican sounds, Afrofuturism, and accelerationism.

“We refuse amnesia as a method.” This was said by Aimé Césaire in *Discourse on Colonialism* (1956). Being black, and being black French in particular, forces you to be your own archivist: to seek out history, even ultra-contemporary history. I refuse to allow it to be wiped out of the collective memory.



[Unorganised Response]

This text has been developed from an original article commissioned by Dazed Digital, *The forgotten history of logobi, an Ivorian dance on the streets of Paris* (2018).

1 Nabeel Zuberi, *Is This the Future? Black Music and Technology Discourse*, (Science Fiction Studies Vol. 34, No. 2, Afrofuturism, 2007), 283-300.

Sejarah Logobi yang Terlupakan, Tarian Pantai Gading di Jalanan Paris

Kegembiraan sejati, perayaan, kekeluargaan. Tiga kata itulah yang menyeruak ke dalam benak saya ketika memikirkan musik dan tarian. Rasanya seperti tubuh dan jiwamu saling bergandengan, berjuang bersama, berusaha memahami masyarakat yang ingin menanggalkan kepekaan dan melepaskan diri dari kedua entitas itu. Dengan berpegang teguh pada tarian dan musik, saya kerap membangkitkan kekuatan mereka melalui aksi DJ, mencoba menciptakan trans komunal di bawah pengaruh energi coupé décalé dan logobi dengan iramanya yang tersendat-sendat. Yang pertama, coupé décalé adalah genre musik dari Pantai Gading yang saat itu dilanda perang—yang juga adalah tanah kelahiran ayah saya. Musik ini mulai terkenal disana pada awal 2000an, dan berkembang menjadi gaya hidup dan fenomena sosial di klub-klub Afrika di Paris. Dicanok dari musik coupé-décalé itu sendiri, logobi adalah tarian yang datang dari jalanan Abidjan, Pantai Gading. Tarian ini selalu membangkitkan kerianan dengan gerakannya yang bermain-main, mulai dari gerak pantomim orang yang mengenakan borgol, hingga aksi meniru orang yang terserang gejala flu burung.

Melalui proses peralihan yang menakutkan sepanjang akhir 2000an hingga awal 2010an, logobi telah bertransformasi, dari tarian lokal orang-orang Pantai Gading menjadi femonema anak muda kelas pekerja kulit hitam di pinggiran kota Paris (Paris's banlieues). Para penari membawa kru panggung mereka untuk pentas di stasiun-stasiun bawah tanah, di mal, atau sekedar di ruang terbuka lainnya. Mereka menciptakan etos klub pada saat klub-klub itu sendiri menolak mereka, serta pusat-pusat kegiatan anak muda dibuat jatuh miskin ataupun ditutup karena alasan penghematan. Kegembiraan Afrika adalah sesuatu yang radikal di negara yang telah melembagakan asimilasionisme dan sikap abai terhadap kulit berwarna ini: mulai dari larangan penggunaan kata "ras" di dalam undang-undang negara, minimnya upacara peringatan bagi sejarah kulit hitam, hingga kenyataan bahwa organisasi-organisasi anti-rasisme milik negara cenderung tidak dipimpin oleh orang-orang kulit berwarna. Perancis memiliki populasi kulit hitam terbesar di Eropa, namun kontribusi dari populasi ini untuk musik Perancis jarang sekali diakui, terutama dalam genre-genre di luar rap. Absennya orang-orang kulit hitam pada narasi budaya klub Perancis tidak pernah diperbincangkan sama sekali.

Secara bunyi, logobi adalah sebuah keanehan dalam arti yang paling mulia: sebuah perpaduan antara frenetic tecktonik/hard-tech Belgian

sound dan ketukan keras coupé-décalé. Namun, alih-alih tetap berada di ranah pinggiran, musik ini telah bermutasi dan merasuk ke dalam arus utama musik Perancis, justru pada saat ia dibungkus dalam selubung kerahasiaan dan menyerah untuk dihapuskan. Ketika Perancis berhasil memenangkan piala dunia untuk kedua kalinya pada 2018, dengan skor kemenangan 4-2 atas Kroasia, saya terpana dengan musik latar dari kemenangan yang telah lama ditunggu-tunggu ini: bek Presnel Kimpembe menyuguhkan daftar lagu pilihan dan atmosfer pesta yang terbaik. Video seluruh pemain timnas Perancis yang menari tanpa henti sambil menyanyikan lagu "Seka-Seka" karya Maréchal DJ dan lagu-lagu karya DJ Caloudji segera menjadi viral. Nama-nama tersebut bisa jadi tidak akan menggugah perhatian orang-orang yang tinggal di belahan di dunia yang berbahasa Inggris. Tetapi bagi kami, seluruh warga Perancis keturunan Afrika Barat, rasanya sungguh luar biasa menyaksikan musik Afrika Barat (yang bukan dari Ghana atau Nigeria) hadir di panggung utama, dan hal ini membuat kami merasa terlihat.

Di sisi lain, sebagai seorang DJ dan musisi elektronik perempuan berkulit hitam, saya beroperasi dari tempat-tempat marjinalitas. Musik elektronik Perancis tidak pernah benar-benar dikenal akan keberagaman suara dan jalur musiknya. Kaum borjuis menyatakan diri sebagai pecinta house music atau perintis synth, mereka menulis ulang sejarah techno dan house music tanpa memberikan kredit kepada akarnya, yaitu orang-orang kulit hitam Amerika. Jean-Michel Jarre mengatakan bahwa dialah penemu rave, David Guetta dinobatkan sebagai salah satu pendiri house music. Jika kontribusi orang-orang Afrika-Amerika dihapuskan dari genre musik yang mereka lahirkan, lalu bagaimana dengan warisan musik elektronik dari orang-orang kulit hitam Perancis?

Pertanyaan yang belum terjawab ini menuntun saya untuk memproduksi *Collective Amnesia: In Memory Of Logobi* (Amnesia kolektif : Dalam Ingatan Logobi)—sebuah pertunjukan multidisiplin yang memadukan aksi DJ, film dan 3D dalam rangka mengenang ekspresi pemuda kulit hitam Perancis.

Memang, melampaui tarian dan musik, logobi telah menciptakan sebuah swakriya (Do It Yourself) ekosistem digital, bahasa, dan juga media sosial yang dikenal dengan sebutan "info-cybers". Secara umum, info-cybers ini adalah basis data yang berisi kumpulan track dan profil para penari logobi, serta komunitas pemuda-pemudi imut pengikut logobi. Mereka terlibat dalam apa yang penulis Nabeel Zuberi gambarkan sebagai "proses dematerialisasi" jam esainya yang mencerahkan di jurnal *Science Fiction Studies*, berjudul "Is This the Future? Black Music and Technology Discourse (Inilah Masa Depan? Wacana Musik kulit Hitam dan Teknologi)".¹ Di sini Zuberi melihat proses perekaman bunyi sebagai ruang yang memungkinkan bagi proses rematerialisasi. Dalam *Collective Amnesia: In Memory of Logobi*, bunyi dan suara digunakan untuk mengumpulkan cerita dengan lini masa yang berbeda.

Saya pertama kali memutuskan untuk menulis logobi pada 2016. Namun sayangnya, di samping hasil penelitian dan pengetahuan saya tentang banyak orang yang terlibat dalam gerakan ini, saya hanya mengumpulkan sedikit sekali testimoni. Ketika saya melakukannya (mengumpulkan testimoni), mereka tersipu malu. Wilayah abu-abu ini tidak menyurutkan niat saya untuk melanjutkan penelitian, dan saya menarik kesimpulan dari keheningan yang memekakkan telinga ini. Mengapa orang-orang menghindari pertanyaan-pertanyaan tidak berbahaya ini? Logobi telah distigmatisasi, tidak hanya oleh orang luar, tapi juga oleh pendukung utamanya.

Saya sangat tertarik dengan kecerdikan anak-anak pinggiran (banlieue) dalam menggunakan teknologi sebagai benteng pertahanan, jauh

sebelum era media sosial. Niggaz with Enjaillement (Negro dengan Kegembiraan), situs internet ternama yang secara harian menayangkan video-video tarian Afrika yang viral, berasal dari era ini. (Istilah enjaillement sendiri berasal dari dialek orang-orang Pantai Gading yang disebut nouchi, yang berarti “bersenang-senang”). Meskipun musisi rap seperti MHD dan Niska, serta musisi elektronik bawah tanah seperti Nkisi dari NON WORLDWIDE, secara rutin mengambil cues mereka dari logobi, dan meskipun tributes bertaburan di atas tracks dan mixes dari waktu ke waktu, gerakan ini tidak pernah mendapatkan pengakuan yang semestinya.

Alih-alih jatuh ke dalam lubang perangkap untuk menyusun kembali sejarah dan pentingnya logobi secara literer dan linier, Collective Amnesia memilih menggunakan penceritaan fiksi dan polifonia. Proses transmisi semacam ini digunakan oleh griot, kalangan penyair Afrika Barat yang mempertahankan tradisi lisan dan sejarah. Alih-alih menuntut visibilitas yang dangkal, Collective Amnesia berfungsi sebagai arsip puitis yang berakar pada masa kini dan tidak bertujuan untuk obyektivitas. Collective Amnesia bermaksud untuk mengeksplorasi subyek-subyek ini sembari menggunakan cerita fiksi: seorang wanita muda (musisi R&B Perancis Helma Mayissa) yang menjadi amnesia dan mencoba menemukan isyarat dari masa jalannya berkat seni, sihir, musik, dan persahabatan dengan seorang pria muda (seniman Saray Escoto). Mereka berkeliaran di imajinasi simbolis dan menjadi pengabdian ingatan, dengan tujuan mengumpulkan ingatan tentang logobi.

Dalam menciptakan Collective Amnesia: In Memory Of Logobi, saya terinspirasi oleh karya DJ Spooky dan pertunjukan Rebirth Of A Nation—sebuah pertunjukan remix Bird of Nation karya D.W. Griffith (1915). Eksperimen dia atas penggunaan aksi DJ sebagai alat untuk menampilkan narasi-narasi baru, jelas-jelas mengilhami karya saya. Di sisi lain, pemikiran saya atas Logobi sebagai bunyi hibrida orang-orang kulit hitam Perancis yang pertama, mengadopsi tulisan-tulisan dari Cybernetic Culture Research Unit, kelompok pemikir dari berbagai disiplin ilmu, yang melakukan eksperimen dalam produksi konseptual dengan memadukan beragam sumber. Mereka juga menemukan resonansi tunggal di persimpangan antara budaya rave, black American/black British-Jamaican sounds, Afrofuturism, dan accelerationism.

“Kami menolak amnesia sebagai metode.” Kalimat ini diucapkan oleh Aimé Césaire dalam Discourse on Colonialism (Wacana Kolonialisme, 1956). Menjadi orang kulit hitam, dan khususnya menjadi orang kulit hitam Perancis, memaksamu menjadi juru arsip bagi dirimu sendiri: agar dapat mengetahui sejarah, bahkan untuk sejarah yang paling kontemporer sekalipun. Saya menolak untuk membiarkan sejarah ini dihapus dari ingatan kolektif.

Tulisan ini dikembangkan dari versi asli artikel yang dikomisikan oleh Dazed Digital, berjudul The forgotten history of logobi, an Ivorian dance on the streets of Paris (Sejarah Logobi yang Terlupakan, Tarian Pantai Gading di Jalanan Paris, 2018).

1 Nabeel Zuberi, Is This the Future? Black Music and Technology Discourse, (Science Fiction Studies, Vol. 34, No. 2, Afrofuturism, 2007), hal. 283-300.

This publication forms part of UNORGANISED RESPONSE, a programme of work exploring the ways in which artistic production is used as a tool for influence by organisations engaged in international cultural relations and diplomacy. Bringing together artists, activists and community organisers, the project asks how creative workers navigate local and international cultural infrastructures when commissioned to build connections, engender trust, and respond to complex geopolitical events.

Publikasi ini adalah bagian dari UNORGANISED RESPONSE, sebuah program kerja yang mengeksplorasi bagaimana produksi artistik digunakan oleh organisasi-organisasi yang terlibat dalam hubungan dan diplomasi internasional sebagai alat untuk membangun pengaruh. Dengan mengumpulkan para seniman, aktivis, dan penggerak komunitas, proyek ini bertanya tentang bagaimana para pekerja kreatif menavigasi infrastruktur lokal dan internasional ketika mereka ditugaskan untuk membangun koneksi, menumbuhkan kepercayaan, dan merespon peristiwa-peristiwa geopolitik yang kompleks.