

Capturing Silence | Curatorial Notes by Albert Yonathan Setyawan



Mizuma Gallery is pleased to announce *Capturing Silence*, a solo exhibition by Albert Yonathan Setyawan at Jogja National Museum (JNM), Yogyakarta, Indonesia, running from 6 October to 5 November 2023. Information about the exhibition can be found on our Instagram page @capturing.silence.

**Scroll down to read the curatorial notes in Bahasa Indonesia*

Curatorial Notes (English)

Clay or in this case baked clay very often reminds me of the idea of a 'body'. By the word 'body', I do not refer only to our corporeal or physical body, but also to the idea of body as a formal manifestation or an embodiment of abstract things – a mode of being in the world. It is fascinating to think about how working with this very mundane matter has allowed me to ponder over abstract concepts and philosophical ideas such as being and existence. As arbitrary as it may sound, it is not an implausible idea to start an argument about artistic practice, especially when we look at a form of practice that is built on experience and understanding of one particular material. Clay or baked clay (ceramic) is one of the oldest artistic mediums that humans have ever used. It is very ancient and yet it is still present and relevant in every part of human civilization today.

Myths and religions very often tell us stories of how clay or earth is used as one of the most important elements in the story of creation of human beings – a mythical cosmogony in which the human body was created from a mass of plastic material before the breath of life animated it into existence. Cosmogonic myth contains primordial images and very ancient archetypes of earth and the birth of life. While it is never clear as to why clay or earth is very often used as a metaphor of creation, we can perhaps make a general assumption that its plasticity, malleability, and flexibility to be shaped into various forms has inspired humans to elevate it from its mundane nature to a metaphor imbued with religious meaning. Many naturalists and evolutionists may disagree with this view as they believe that the human species is the result of a long process of evolution and natural selection. Perhaps to them, the stories and myths of creation are nothing more than fantasies and I share this view myself. However, for the sake of this argument, instead of simply disregarding this mythical view and dismissing it as entirely nonsensical, let us try to look at it from a different point of view – the point of view of human imagination, particularly related to matter or substance.

Scientific methodology unquestionably provides us with a way to gain some level of knowledge to understand our natural world. It requires us to see the world as an object of study that we can approach through observation and experimentation, hence our relation to the world is as subject to an object – the observer to the observed. However, this is by no means a complete and absolute form of knowledge. Without contesting the value of scientific inquiry, science does not penetrate to the very heart of things; Instead, science only provides abstract representations of aspects of the world that are of technological value.¹ This is how I have come to understand that human imagination leads us to understand the world not simply as an object of our rational observation, but as a lived experience in which we are a part of and directly involved in as the world unfolds before us. Scientific inquiries tend to look at matter as the accumulation of some chemical compounds through natural processes whereas imagination goes deep ‘into’ matter (poetically) in which matter is not simply just matter anymore. Matter such as clay or earth turns into some metaphors of creation, transformation, and interiority or a deep sense of rootedness.

This is something I have learned from Gaston Bachelard’s studies of the imagination and natural substances, most importantly his work on *Earth and Reveries of Rest* (1948 & 2011). Bachelard introduces the term ‘material imagination’/‘material images’. In his studies, matter turns into images and imagination leads us to poetry. To Bachelard, imagination is the most primary of all human functions. Imagination is not only the faculty of forming images of reality, but it is the faculty for forming images which go beyond reality.² The term ‘images’ in Bachelard’s studies is not to be simply understood as mental pictures in a similar sense to when we imagine or visualize things in our mind. It is also not metaphors, as ‘images’ in his term are what made it possible for various kinds of metaphors to flourish. ‘Images’ in Bachelard’s ‘material images’ refers to some kind of primordial and archetypal images that are rooted in our unconscious mind. ‘Images’ that go beyond the subject-object relation, beyond our conceptual definition of the world, and it concerns affectivity rather than rationality.³

Matter carries images of interiority with it. It draws us in, into the depth of it, therefore shall I say that all material images are the image of interiority as Bachelard explains it:

“Let me swiftly show that all matter we imagine, all matter on which we meditate, is at once the image of interiority. This interiority is deemed to be remote from us; philosophers explain that it lies hidden from us forever, that one veil is lifted only for another to be drawn straightaway over the mysteries of substance. Yet the imagination does not come to a halt because of these good reasons. It immediately turns a substance into a value, and therefore material images at once transcend sensations. While images of form and color may well be sensations that are transformed, material images engage us in a deeper affectivity, and this is why they take root in the deepest layers of the unconscious. Material images substantialize an *interest*.”⁴

Matter draws us into the depth of its smallness, into the depth of its substance, it triggers curiosity to go deep into its center. This understanding of material images and the images of interiority may find resonance with what many potters, ceramists or any artists or craftsmen who work intimately and intensively with one particular material known as tacit knowledge. Tacit knowledge refers to a form of knowledge an individual acquires through experience that is difficult to describe in words. It is a non-conceptual form of understanding based on the experience in relation to the body, therefore, it can also be understood as embodied knowledge.

Working with only one type of material may seem limiting and I have been asked about it so many times throughout the years. My answer was and is still contradictory to this view because I never see it as a limitation. Continuously engaging in the same process, using the same material, and the same method of making for a long period of time has allowed me to discover 'depth' in the process where materials and techniques are not only as a means to 'communicate' some meanings or concepts to be interpreted. Meaning is formed from the ground up, inward outward, built from the materiality of clay itself. We can look deep into the very core of matter beyond what is perceptible to our eyes, and we can even see it through a microscope. How amazing it is to know that inside matter, at the core of it and in the smallest part of it, we discover atoms consisting of protons, neutrons, and electrons floating around in a vast space not visible to our eyes. There is emptiness inside the atom. A vast space of micro universe invisible to the naked eye. Now, when I think of an object, I think of space. I imagine a form of 'inversion', meaning that whenever I think I am making something, I realize that what I am making is actually making me and it has been doing so over the years through its repetitive process. When I think that I am the subject observing the object, I have come to realize that I am part of what is being observed myself.

Questions about materiality are very rarely discussed in contemporary art practice where the artwork itself is seen as only a vehicle for conceptual contents, a sign process involving the signifier and the signified in semiotic terms, in which case the artwork is the signifier and whatever message or conceptual content it presumably represents is the signified. This dialectic of form and content is then tied to a broader socio-historical or political contexts which validate the artwork as part of a cultural or historical process. Thus, what made the artwork itself, whatever mediums used are often overlooked and ignored with an assumption that they are always replaceable with any other mediums readily available out there. Be it clay/ceramic, wood, polyester resin, plastic, aluminum, copper, or any other materials, it does not really have any substantial value to the overall reading of the work, and even if it does, it is usually secondary in comparison to its conceptual content. Therefore, the material is simply there as medium to serve conceptual purposes.

I have been using slip-casting technique for more than 15 years, so I have become quite proficient and I know the process very well. I usually start by making the main model from clay which is usually hand-built and hand-carved using very basic and simple pottery tools. Once the model is ready, the next step is mold-making. The mold is made of gypsum (calcium sulphate dihydrate), a naturally occurring soft-sulfate mineral which can be found in layers of sedimentary rocks. The first step of mold-making is mixing gypsum powder with water and then pouring the mixture all over the surface of a clay model inside a container. Once the mixture is set, the mold is then pulled off the model to dry and when it completely dries, it is ready for slip-casting. Gypsum is a highly porous material, so it is able to absorb the water contained in the clay slip. Molds are basically the negative shape of the model that covers the surface of the model. As the name suggests, the clay in this method is turned into a thick liquid slip by mixing a little more water to the clay. The slip is then poured into the already dried mold and as soon as the slip touches the interior surface of the mold, it forms a thin hard layer separating the liquid slip from the surface of the mold. This generally takes about five to six minutes for a small object. The longer the time, the thicker the layer. When it gets to a proper thickness, the rest of the slip is then poured out of the mold. Once the slip is set and hardened, it is taken off the mold. I repeat this process

for as many objects as I aim to make to complete one configuration. Slip-casting is a technique used to make reproduction of an object, hence repetition is in its very nature. Pattern making can also be seen as some kind of logical consequence of this repetitive process.

To me, plaster molds and clay slips have become some kind of components of a language, a non-conceptual language with its own vocabularies to express abstract ideas and make them perceptible. The process itself has become a space for me to think about those ideas. I sometimes wonder about the complexity of the experience of being in the world in this body. We go about our day doing whatever it is that we are already used to doing every day such as cooking, cycling, walking, etc. We never really think much about it when we are doing it because those are the kind of activities that we do with our body without much thinking. It is interesting to think that we know how to actively cope with the world with our body, but at the same time, the structure and mechanism of our very own body are concealed from us. We cannot see how it works without the help of some medical technology. This mechanism is hidden deep inside our own body. Perhaps this is the reason why as humans we are always curious to go into the depth of things. We project our consciousness into the things around us and as a result, those things produce some kind of reflective quality to help us think about what is concealed from us through analogies or metaphors to help us understand ourselves better. I think this is where material images come into play. This is what I have come to understand regarding my studio practice. I see it as a mode of being in the world. I call it 'art labor'. For this very reason and a more practical reason, I am committed to engaging in the process without the help from any studio assistants. For the objects to succeed as a record or a mark and for them to provide traces of the process, I have to be directly involved myself. This is where the meaning of repetition comes from – it comes from an act of trying to 'capture' the experience of existing in the world. The final artworks themselves become the embodiment of the making process. It is not spirituality as I used to think it was, at least it is not sufficient anymore to frame my practice using the term spirituality.

Since I began my practice, there was a time when I was convinced that I could frame my practice and understand it from the point of view of the expression of spirituality. I placed a lot of emphasis on the repetition itself which I understood as some kind of 'mantra' and on top of that, there was also the symbolism of the work that seems to be imbued with spiritual or religious meaning. This form of interpretation was indeed elaborated by different curators in some of the previous exhibitions. However, I have come to understand that the term spirituality has become less meaningful and has very little relevance with what I am trying to do in my practice. Most importantly, I do not see myself as a spiritual person; on the contrary, I see myself as more of a secular person. There is nothing spiritual about my work methods. To contemplate on something does not always have to be associated with spirituality. Contemplation in my practice means to focus my attention or concentrate on one thing, to think deeply on a specific subject. Overall, my strongest objection to the use of the term spirituality is, just as the word implies, a belief in the immaterial existence of the spirit as opposed to the material existence of the physical body. Spirituality seems to suggest that the very core of our being, the true essence of what we are as a person including our identity and personality, lies in the spirit while the body is only seen as a temporary and limited manifestation of ourselves in the world. Spirituality is based on dualism, something that I have been trying to overcome. Everything about spirituality implies that everything about our material existence is only worth considering as long as it serves the more divine purpose of our spiritual existence. And this view has become less and less relevant to me and my practice.

What I am is not a spirit that is manifested or contained in this physical body. I am this body. My mind (and possibly soul?) is inseparable from my bodily existence.⁵ They are two different modes, like looking at two sides of the same coin. Everything that I need to understand about my existence is already in the world and there is no such thing as

divine power beyond myself. Everything that I can experience in the world, I experience it through and in this body. That is why I see the act of making as an embodied experience which involves our whole physical, mental, and cognitive capacity. For this reason, the idea of skill always seems very elusive to me. Skill in the context of art making is commonly understood as hand skills. We use terms such as handy work, hand-built, hand-crafted, hand-painted, etc., for creative activities involving hand skills. There is a lot of emphasis put on the activity of the hands. In reality, if we look deeper into the act of making not only in ceramic practice, making requires us to use our body and most importantly our mental and cognitive capacity. The skills we acquired by using hands are the products of our mental and cognitive capacity. Moreover, when it comes to skillful coping in an activity in which we are using these skills, the tool we use almost becomes “transparent” once we have become used to them. This means that we do not constantly analyze it every time we use it, it has become a part of our body. In this case, the subject-object relation disappears and all that is left is the activity itself and how it flows in time. I see making as an embodied experience in which every aspect of our being is involved. It is a mode of being in the world. I agree with what Deleuze says that art is a capture of ‘forces’.⁶ And the word ‘forces’ in this context refers to all different aspects of our daily life with all their complexities. It is not so much an act of creation as an act of composing various elements that already exist around us.

In recent years, in my effort to better understand my own art practice, I have found philosophical relevance in phenomenology. Phenomenology is a philosophical approach that focuses on the structure of experience. It explains that meaning and value can be found in and come from the ‘lived experience’.⁷ The term can be understood as a person’s first-hand involvement or direct experience and the knowledge they gain from it. I understand that it is not an easy task to explain my art practice as ‘lived experience’ to the viewers who are not directly involved or shared the same experiences. This is ultimately what gives me the reason to curate this exhibition myself in the hope that the viewers will be able to see the artworks the way I see them and understand them the way I understand them. The exhibition itself can be seen as a new experience for the viewers from which certain key terms and codes that explain aesthetic or philosophical ideas can be accessed to provide the basis of their own understanding and interpretation of the kind of art practice they are witnessing. With this in mind, I decided to utilize the physical features of this three-storey building where the exhibition takes place to convey the idea of going into the interiority of matter. I see the building metaphorically as a body with intersections where multiple facets of my practice can be explored. I will try to present this idea by having the visitors go directly to the third floor (top floor) and explore the exhibition by going down to the ground floor. I want to replicate the experience of going into a labyrinth or a maze.

These multiple facets that represent various ideas and aesthetic concerns very often appear simultaneously in my practice. They are not to be considered as phases that begin and end one after the other. These visual ideas or concepts can appear and reappear at different times in different states of my practice. For example, at some point in around 2010, I was very interested in architectural forms. The idea came from thinking about the poetic aspect of space. I revisited this idea in 2019 when I began to read more about phenomenology through Gaston Bachelard’s work, *The Poetics of Space* (1964). The book conveys how one physical space that we occupy can become so familiar to us that at some point the space itself becomes almost ‘transparent’. As if the space itself becomes an extension of our bodily existence that carries our memories and imaginations. There are 93 artworks in this exhibition including selected works on paper. Based on the idea I have illustrated above, I decided to present all these artworks in sections not simply based on the years in which they were made, but thematically based on the intersection of those visual ideas and concepts.

For a few years between 2011 and 2015, I was very fascinated by labyrinths and mandalas, two types of concentric patterns that are very much associated with religious or spiritual practice. As I have explained in the beginning of this essay, during this time, I was still thinking that spirituality was the best term to frame and contextualize my practice.

However, I understand now that my fascination did not come mainly from any religious or spiritual interests. It came from my interest in looking into the concept of multiplicity which forms the basic structure of these patterns, for example, a mandala consists of multiplied images. They are visual representations that reflect an interest in the concept of 'multiple emanations' which is one of the prominent features of Esoteric Buddhism.⁸ Labyrinths and mandalas are indeed two visually distinct symbols coming from two very different traditions. However, they are similar in a way that they are both used symbolically to represent the cosmos and human consciousness. In addition, both symbols have what I call a 'performative' aspect in the way they are usually constructed and utilized for contemplation or meditation. I want to extend the idea that creative endeavor can be transformed into a form of meditation practice. I use the concentric diagrams of labyrinths and mandalas as vehicles to talk about the idea of going into the center of things in relation to the materiality of clay as I have explained previously. This theme is best represented by the selection of artworks on the top floor where the viewing of the exhibition starts.

From the top floor, the viewers are expected to continue down to the second floor. The selection of artworks on the second floor of the exhibition is visually different from the ones on the top floor. The viewers will find several artworks in rectangular and grid-like formations that seem to resemble tapestry work instead of concentric circular patterns that resemble labyrinths or mandalas. I have been using various symmetrical configurations since around 2009. When I first started working in this method, the configurations were relatively simpler, composed of only one type of form and in simple sequences. Over time, I found a way to make the objects slightly more detailed and the patterns much more complex and intricate. I combined two or three different forms into one module which I then duplicated and organized them in sequence to form a larger piece of installation and some of them can be seen in this section. In my earlier practice, I was really interested in the reproduction of form and the tension and relation between the mechanical and the manual, and I thought slip-casting had this aspect. The slip-casting method produces results that are technically the same, but they are not exactly the same forms anymore. Then, I began to think about what to do with all these forms, what would be the best way to present them? That was when I began to experiment with patterns. It was somewhat a natural progression from working with repetition. As I mentioned earlier, I translate this repetition, the repetitive process of slip-casting and patterning, as acts of capturing the senses and the experience of being in the world.

I want to overcome the dualism and binary opposition of form and matter or form and content. A structuralist view splits the artwork into two parts, its conceptual content and the material presence. Therefore, common questions such as "what is the message behind the work?" or "what is the meaning of the work?" which sometimes implies that this 'message' is so much more important than the presence of the artwork itself. Works of art become mere representations, and the act of experiencing works of art is reduced to an act towards interpretation from which the 'message' of the works is subtracted and decoded. Interpretation quite often takes over the experience. In my practice, I want these ceramic objects, first and foremost, to capture the senses through their materiality. They are not representations to be decoded or interpreted, but they become the meaning themselves. Instead of asking "what does it mean?", I would like the viewers to ask, "how does this make me feel?" or "what does it remind me of?" Because meaning is immanent in the experience itself. Art should speak to our emotions first, not our logical reasoning. For this reason, I have become more concerned about the way the ceramics are installed and placed in gallery settings, especially when it comes to lighting. The way the lighting is set in front of the work produces shadows which I realized could create an extra layer between the wall and the ceramics. The shadows seem to blur the boundary between the objects and the wall or the room for larger installations. They free the ceramics from their objecthood and draw the viewers closer to them so that they can discover all the little details and slight variations on the objects. They become ethereal and light, and they give a sense of familiarity and strangeness at the same time. This is why I consider *Capturing Silence* as a fitting title for this particular exhibition.

To conclude this essay, I would like to briefly explain the meaning of the word 'silence' in the title and what the word refers to in the context of this exhibition. I will try to explain 'silence' the way Max Picard defines it in his book, *The World of Silence*. Picard describes silence as an autonomous phenomenon. It is not the absence of speech or sound, nor simply what happens when we stop talking. 'Silence' is not a negative condition that sets in when the positive is removed. 'Silence' is an independent whole that subsists in and through itself. 'Silence' is as creative and transformative as language. Picard's definition of 'silence' is not an empirical description, but rather a poetic contemplation that speaks to our emotions:

"Silence reveals itself in a thousand inexpressible forms: in the quiet of dawn, in the noiseless aspiration of trees towards the sky, in the stealthy descent of night, in the silent changing of the seasons, in the falling moonlight, trickling down into the night like rain of silence, but above all in the silence of the inward soul, –all these forms of silence are nameless: all the clearer and surer is the word that arises out of and in contrast to the nameless silence."⁹

'Silence' reveals itself in a multitude of inexpressible forms, according to Picard. 'Silence' refers to poetic imagination or poetic images in Gaston Bachelard's term. It is not just a metaphor; on the contrary, 'images' or rather 'poetic images' are what make countless metaphors possible. Picard's definition of silence is in line with Bachelard's poetic imagination. According to Picard, images are silent, they speak in silence.¹⁰ In conclusion, this is what this exhibition is all about, it is about capturing silence. It is about making what is imperceptible, perceptible. To create a space in which we can contemplate on the idea of silence through the materiality of ceramic and repetition.

Curatorial Notes (Bahasa Indonesia)

Tanah liat atau dalam hal ini tanah yang dibakar atau tembikar, sering mengingatkan saya akan sebuah gagasan tentang 'tubuh'. Dengan kata 'tubuh', saya tidak hanya mengacu pada tubuh jasmani atau fisik tetapi juga pada ide tentang tubuh sebagai suatu manifestasi bentuk atau perwujudan hal-hal yang abstrak – sebuah cara untuk mewujudkan di dunia ini. Sangat menarik untuk dipikirkan bagaimana bekerja dengan materi yang sederhana ini telah memungkinkan saya untuk merenungkan beragam konsep abstrak dan ide filosofis seperti hal keberadaan dan eksistensi. Walaupun terkesan acak atau sewenang-wenang, bukanlah sebuah gagasan yang tidak masuk akal untuk memulai perdebatan tentang praktik kesenian, terutama mengenai bentuk praktik yang dibangun berdasarkan pengalaman dan pemahaman tentang satu material tertentu. Tanah liat atau tembikar (keramik) adalah salah satu medium seni tertua yang pernah digunakan oleh manusia. Medium ini sangat arkais tetapi masih tetap digunakan dan relevan di setiap bagian peradaban kehidupan manusia saat ini.

Mitos dan agama sering menceritakan bagaimana tanah liat atau tanah merupakan satu elemen yang sangat penting dalam cerita tentang penciptaan manusia – sebuah mitos kosmogoni di mana tubuh manusia diciptakan dari seonggok material yang plastis sebelum diberikan 'nafas hidup' untuk menghidupkannya. Mitos kosmogoni mengandung gambaran dan pola dasar yang sangat arkais tentang bumi dan asal mula kehidupan. Walaupun tidak jelas mengapa tanah liat atau tanah selalu digunakan dalam metafora penciptaan, kita mungkin bisa berasumsi bahwa alasannya adalah karena sifat tanah liat yang plastis, lentur dan mudah dibentuk menjadi beragam bentuk yang telah menginspirasi manusia untuk mengangkat materi sederhana yang duniawi ini menjadi sebuah metafora yang memiliki makna religius. Para naturalis dan evolusionis mungkin kurang setuju dengan pemikiran ini karena mereka percaya bahwa spesies manusia adalah hasil dari proses evolusi dan seleksi natural yang sudah sangat panjang. Mungkin bagi mereka, cerita dan mitos tentang penciptaan (manusia) tidak lebih dari sekedar fantasi dan saya sendiri setuju dengan pandangan ini. Tetapi, untuk tujuan mendiskusikan gagasan ini, daripada mengabaikan pandangan mitos ini dan

menganggapnya sama sekali tidak masuk akal, mari kita lihat dari sudut pandang yang berbeda, yaitu dari sudut pandang imajinasi kita sebagai manusia, terutama yang berkaitan dengan materi atau substansi.

Tidak perlu diragukan lagi bahwa metode ilmiah telah memberikan kita suatu cara untuk memperoleh pengetahuan tertentu untuk memahami alam kita. Kita dituntut untuk melihat dunia sebagai objek pembelajaran yang kita telaah melalui proses pengamatan dan percobaan yang menyebabkan hubungan kita dengan dunia adalah sebagai subjek terhadap objek – si pengamat terhadap objek yang diamati. Tetapi ini bukanlah bentuk pengetahuan yang komplet dan mutlak. Tanpa menentang nilai dari penelitian ilmiah, ilmu pengetahuan ilmiah tidak menembus ke bagian inti dari segala sesuatu, alih-alih ilmu pengetahuan ilmiah hanya memberikan representasi abstrak dari berbagai aspek dunia yang memiliki nilai teknologi.¹ Inilah cara saya memahami bahwa imajinasi manusia dapat membawa kita pada pengertian bahwa dunia bukanlah sekedar objek dari pengamatan rasional kita, melainkan sebagai perwujudan pengalaman hidup di mana kita merupakan bagian darinya dan berperan langsung di dalamnya, seiring dengan terungkapnya dunia di hadapan kita. Penelitian ilmiah cenderung hanya melihat materi sebagai akumulasi dari beberapa senyawa kimiawi yang terbentuk melalui proses natural, sementara imajinasi dapat menembus ke bagian ‘inti’ materi (dalam pengertian yang puitis) di mana materi tidak lagi hanya sekedar materi. Materi seperti tanah liat atau tanah kemudian diubah menjadi metafora penciptaan, transformasi, dan interioritas atau kesadaran mengakar yang mendalam.

Ini adalah sesuatu yang saya pelajari dari penelitian Gaston Bachelard mengenai imajinasi dan unsur alamiah, terutama tulisannya dalam *Earth and Reveries of Rest* (1948 & 2011). Bachelard memperkenalkan istilah *material imagination / material images*. Dalam penelitiannya, materi berubah menjadi gambaran dan imajinasi membawa kita kepada puisi. Bagi Bachelard, imajinasi adalah fungsi manusia yang paling utama. Imajinasi bukanlah hanya kemampuan membentuk gambaran realitas, melainkan kemampuan membentuk gambaran yang melampaui realitas.² Istilah *images* (gambaran) dalam penelitian Bachelard tidak sekedar dipahami sebagai gambaran mental dalam arti yang sama dengan saat kita membayangkan atau memvisualisasikan sesuatu dalam pikiran kita. Istilah ini juga bukan metafora karena *images* dalam istilahnya ini telah memungkinkan beragam bentuk metafora tumbuh berkembang. *Images* dalam istilah *material images* yang diungkapkan oleh Bachelard merujuk pada gambaran dan pola dasar arkais yang berakar dari pikiran bawah sadar kita. *Images* mampu melampaui hubungan antara subjek dan objek, melampaui definisi konseptual kita tentang dunia, dan lebih terkait dengan afektivitas daripada rasionalitas.³

Materi mengandung gambaran interioritas. Ia menarik kita ke dalamnya, dan oleh karena itu saya menyatakan bahwa semua *material images* (gambaran material) merupakan gambaran interioritas seperti yang dijelaskan oleh Bachelard:

“Perkenalkan saya untuk menunjukkan bahwa semua materi yang kita bayangkan, semua materi yang kita renungkan, sekaligus merupakan gambaran interioritas. Interioritas ini dianggap sebagai sesuatu yang jauh dari kita; para filsuf menjelaskan bahwa interioritas tersembunyi dari kita selamanya, bahwa satu tirai terbuka hanya untuk tirai lainnya diturunkan yang menutupi misteri substansi itu. Namun, imajinasi tidak berhenti hanya karena alasan tersebut. Ia segera mengubah sebuah substansi menjadi sebuah nilai, dan oleh karena itu, gambaran material mampu melampaui berbagai sensasi. Ketika gambaran sebuah bentuk dan warna dapat merupakan berbagai sensasi yang bertransformasi, gambaran material melibatkan kita dalam afektivitas yang mendalam dan ini adalah alasan mengapa hal ini berakar dari lapisan terdalam di pikiran bawah sadar kita. Gambaran material memperkuat sebuah *minat*.”⁴

Materi menarik kita ke kedalaman sifat kecilnya, ke kedalaman substansinya, memicu rasa ingin tahu untuk masuk ke dalam intinya. Pemahaman tentang gambaran material dan gambaran interioritas ini mungkin beresonansi dengan apa yang diketahui sebagai pengetahuan *tacit* oleh para perajin tembikar, seniman keramik, serta seniman atau perajin

lain yang berkarya secara intensif dengan satu jenis material tertentu. Pengetahuan *tacit* merujuk pada sebuah bentuk pengetahuan yang diperoleh oleh seseorang melalui pengalaman yang agak sulit dijabarkan dengan kata-kata. Ini merupakan suatu bentuk pemahaman non-konseptual berdasarkan pengalaman yang terkait dengan tubuh, oleh karena itu, ini dapat dipahami juga sebagai *embodied knowledge* (pengetahuan perwujudan tubuh).

Bekerja hanya dengan satu jenis material memang sepertinya memiliki banyak keterbatasan dan saya seringkali ditanya mengenai hal ini selama bertahun-tahun. Jawaban saya selalu bertentangan dengan pandangan ini karena saya tidak pernah melihatnya sebagai suatu keterbatasan. Terlibat dalam proses yang sama secara terus-menerus dengan material yang sama dan metode pembuatan yang sama dalam kurun waktu yang lama telah memberikan saya kesempatan untuk menemukan 'kedalaman' dari proses di mana material dan teknik tidak hanya sebagai cara 'mengkomunikasikan' berbagai makna dan konsep untuk diinterpretasikan. Makna dibangun dari bawah ke atas, dari dalam ke luar, yang dibangun dari materialitas tanah liat itu sendiri. Kita bisa melihat jauh ke dalam bagian paling inti dari sebuah materi, melampaui apa yang terlihat secara kasat mata, dan kita bahkan bisa melihatnya melalui mikroskop. Sangatlah luar biasa saat kita mengetahui apa yang ada di dalam sebuah materi, di bagian paling inti dan bagian terkecil materi tersebut di mana kita bisa menemukan atom yang terdiri dari proton, neutron, dan elektron yang bebas mengambang di ruang luas yang tidak bisa kita lihat secara kasatmata. Ada kekosongan di dalam atom. Sebuah ruang kosong di alam semesta mikro yang tidak bisa kita lihat dengan mata telanjang. Sekarang, ketika saya berpikir tentang sebuah objek, saya berpikir tentang ruang. Saya membayangkan sebuah bentuk 'inversi' yaitu setiap kali saya berpikir untuk membuat sesuatu, saya menyadari bahwa yang saya buat merupakan sesuatu yang membuat saya, dan inilah yang telah saya alami selama bertahun-tahun melalui proses yang repetitif. Ketika saya berpikir bahwa saya adalah sebuah subjek yang mengamati sebuah objek, saya menyadari bahwa saya sendiri adalah bagian dari apa yang diamati.

Pertanyaan-pertanyaan tentang materialitas sangat jarang didiskusikan dalam praktik seni kontemporer di mana karya seni itu sendiri hanya dilihat sebagai suatu sarana untuk mengantarkan konten konseptual, suatu proses penandaan yang melibatkan si penanda dan yang ditandai dalam istilah semiotik, di mana karya dilihat sebagai penanda dan apapun bentuk pesan atau konten konseptual yang mungkin direpresentasikannya sebagai yang ditandai. Dialektika bentuk dan konten kemudian dikaitkan dengan konteks sosio-historis atau politik yang lebih luas yang kemudian memvalidasi karya seni ini sebagai bagian dari sebuah proses kebudayaan atau sejarah. Oleh karena itu, yang menjadikan karya seni itu sendiri, apapun medium yang digunakan, seringkali tidak diperhatikan dan diabaikan dengan asumsi bahwa medium itu mudah tergantikan dengan medium lain yang tersedia di luar sana. Baik itu tanah liat/keramik, kayu, resin polyester, plastik, aluminium, tembaga, atau material lainnya, mereka tidak memiliki makna penting dalam pembacaan keseluruhan karya, danalaupun ada, seringkali makna itu bersifat sekunder jika dibandingkan dengan konten konseptualnya. Oleh karena itu, material hanya berfungsi sebagai medium untuk memenuhi tujuan konseptual.

Saya telah menggunakan teknik *slip-casting* (cetak-tuang) selama lebih dari 15 tahun, menjadikan saya cukup mahir dalam menggunakan teknik ini dan memahami prosesnya dengan sangat baik. Saya selalu memulai dengan membuat model utama dari tanah liat yang selalu saya bangun dan ukir dengan tangan menggunakan peralatan tembikar yang biasa dan sederhana. Setelah model utama jadi, langkah berikutnya adalah *mold-making* (pembuatan cetakan). Cetakan ini terbuat dari gipsum (*calcium sulphate dihydrate*), sebuah mineral sulfat lunak alami yang ditemukan dalam lapisan batuan sedimen. Langkah pertama dalam proses pembuatan cetakan adalah mencampurkan bubuk gipsum dengan air yang kemudian dituang ke seluruh permukaan model tanah liat di dalam sebuah wadah. Setelah campuran mengeras, cetakan ini kemudian dilepas dari model untuk dibiarkan mengering, dan ketika sudah benar-benar kering, kita bisa memulai proses cetak-tuang. Gipsum adalah material yang sangat berpori sehingga mampu menyerap air

yang terkandung dalam cairan tanah liat. Cetakan pada dasarnya adalah bentuk negatif dari model yang menutupi permukaan model tersebut. Sesuai dengan namanya, tanah liat dalam metode ini diubah menjadi cairan kental dengan mencampurkan lebih banyak air. Cairan ini kemudian dituangkan ke dalam cetakan yang sudah kering dan sesaat setelah cairan ini menyentuh bagian dalam permukaan cetakan, maka akan terbentuk lapisan tipis keras yang memisahkan cairan ini dari permukaan cetakan. Proses ini biasanya memakan waktu sekitar lima sampai enam menit untuk objek berukuran kecil. Semakin lama waktunya maka semakin tebal pula lapisannya. Jika sudah mencapai ketebalan yang sesuai, sisa cairan ini kemudian dituangkan ke luar dari cetakan. Saat cairan ini mengeras, bentuk ini kemudian dilepas dari cetakan. Saya mengulangi proses ini sesuai dengan jumlah objek yang ingin saya buat untuk suatu konfigurasi. Cetak-tuang adalah sebuah teknik yang digunakan untuk mereproduksi objek di mana repetisi merupakan sifat alami dari proses tersebut. Pembuatan pola juga bisa dilihat sebagai konsekuensi logis dari proses repetisi.

Bagi saya, cetakan plaster dan tanah liat telah menjadi semacam komponen sebuah bahasa, bahasa non-konseptual yang memiliki kosa kata tersendiri untuk mengekspresikan ide abstrak dan membuatnya dapat dipahami. Proses ini sendiri telah menjadi sebuah ruang untuk saya memikirkan ide-ide tersebut. Saya terkadang bertanya-tanya mengenai kompleksitas pengalaman hidup di dunia dengan tubuh ini. Kita menjalani kehidupan kita dengan melakukan apa yang sudah biasa kita lakukan setiap hari seperti memasak, bersepeda, jalan kaki, dan lain sebagainya. Kita tidak pernah berpikir panjang ketika kita melakukannya karena ini merupakan aktivitas yang kita lakukan dengan tubuh kita tanpa banyak berpikir. Ini adalah hal yang menarik untuk dipikirkan bahwa kita tahu bagaimana menghadapi dunia secara aktif dengan tubuh kita dan pada saat yang bersamaan, struktur dan mekanisme tubuh kita sendiri tersembunyi dari kita. Kita tidak bisa melihat cara tubuh kita bekerja tanpa bantuan teknologi medis. Mekanisme ini tersembunyi jauh di dalam tubuh kita sendiri. Barangkali ini adalah alasan mengapa kita sebagai manusia selalu merasa ingin tahu/penasaran untuk mendalami sesuatu. Kita memproyeksikan kesadaran kita pada segala sesuatu di sekitar kita, dan hal tersebut menghasilkan suatu kualitas reflektif yang membantu kita berpikir tentang apa yang tersembunyi dari kita melalui berbagai analogi atau metafora yang membantu kita untuk memahami diri kita dengan lebih baik. Saya pikir disinilah gambaran material mulai berperan. Ini yang akhirnya saya pahami tentang studio praktik saya. Saya melihatnya sebagai suatu cara untuk berada di dunia ini. Saya menyebutnya *art labor* (buruh seni). Karena alasan ini dan alasan praktis lainnya, saya berkomitmen untuk terlibat dalam proses berkarya tanpa bantuan dari seorang asisten studio. Agar objek ini dapat menjadi sebuah rekaman atau tanda, dan agar dapat menunjukkan jejak proses, maka saya harus terlibat langsung. Dari sinilah makna repetisi itu berasal – dari aksi yang mencoba untuk ‘menangkap’ pengalaman keberadaan di dunia ini. Hasil akhir karya itu sendiri merupakan perwujudan tubuh dari proses pembuatan. Ini bukanlah spiritualitas seperti yang pernah saya pikirkan dulu, setidaknya sudah tidak memadai lagi untuk membingkai praktik saya dengan menggunakan istilah spiritualitas.

Sejak saya memulai praktik saya, ada saatnya di mana saya yakin bahwa praktik saya dapat dibingkai dan dipahami dari sudut pandang ekspresi spiritualitas. Saya banyak menaruh penekanan pada repetisi itu sendiri yang saya pahami sebagai sebuah bentuk ‘mantra’ dan selain itu, terdapat juga simbolisme pada karya tersebut yang seolah-olah mengandung makna spiritual dan religius. Bentuk interpretasi ini sesungguhnya dielaborasi oleh berbagai kurator pada beberapa pameran sebelumnya. Namun, bagi saya istilah spiritualitas menjadi semakin kurang bermakna dan memiliki sedikit relevansi dengan apa yang saya coba lakukan dalam praktik saya. Yang paling penting adalah saya tidak melihat diri saya sebagai seseorang yang spiritual, tetapi sebaliknya, saya melihat diri saya sebagai seseorang yang sekuler. Tidak ada yang spiritual dalam metode berkarya saya. Berkontemplasi tentang sesuatu tidak harus selalu diasosiasikan dengan spiritualitas. Kontemplasi dalam praktik saya berarti memfokuskan perhatian atau mengonsentrasikan pikiran saya pada satu hal, memikirkan satu subjek spesifik secara mendalam. Secara

keseluruhan, bantahan terkeras saya terhadap penggunaan istilah spiritualitas adalah, seperti yang tersirat dalam kata itu sendiri, sebuah kepercayaan pada eksistensi non-materiil dari roh atau spirit, dan bukan eksistensi materiil dari tubuh jasmani. Spiritualitas seolah-olah menyiratkan bahwa inti dari keberadaan kita, esensi sejati kita sebagai seseorang termasuk identitas dan kepribadian kita, terletak di dalam roh sedangkan tubuh hanya dilihat sebagai manifestasi yang sementara dan terbatas dari diri kita di dunia. Spiritualitas berdasarkan pada dualisme, sesuatu yang saya ingin coba lampau. Semua tentang spiritualitas menyiratkan bahwa semua tentang eksistensi materiil kita hanya layak dipertimbangkan selama hal itu memiliki tujuan ilahi terkait dengan eksistensi spiritual kita. Pandangan ini menjadi semakin tidak relevan bagi saya dan praktik saya.

Saya bukanlah roh yang bermanifestasi atau berada dalam tubuh jasmani ini. Saya adalah tubuh ini. Pikiran saya (dan mungkin jiwa?) tidak dapat dipisahkan dari eksistensi tubuh jasmani saya.⁵ Keduanya adalah dua mode yang berbeda, seperti halnya melihat dua sisi dari koin yang sama. Semua yang perlu saya pahami tentang eksistensi sudah ada di dunia ini dan tidak ada yang namanya kekuatan ilahi diluar diri saya. Semua yang saya alami di dunia ini, saya alami melalui dan dengan tubuh ini. Inilah mengapa saya melihat aksi dalam berkreasi sebagai suatu pengalaman perwujudan tubuh yang melibatkan seluruh kapasitas fisik, mental, dan kognitif kita. Karena alasan ini, ide tentang *skill* (keterampilan) selalu menjadi sesuatu yang sangat sulit saya pahami. Keterampilan dalam konteks berkreasi sering dipahami sebagai keterampilan tangan. Kita menggunakan istilah-istilah seperti pekerjaan tangan, buatan tangan, kerajinan tangan, lukisan tangan, dan lain-lain, untuk aktivitas kreatif yang melibatkan keterampilan tangan. Banyak sekali penekanan pada aktivitas yang melibatkan tangan. Pada kenyataannya, jika kita lihat aksi berkreasi secara mendalam yang tidak hanya dalam praktik keramik, berkreasi menuntut kita untuk menggunakan tubuh kita dan yang paling penting adalah kapasitas mental dan kognitif kita. Keterampilan yang kita peroleh dengan menggunakan tangan adalah hasil dari kapasitas mental dan kognitif kita. Lebih dari itu, keterampilan dalam menghadapi sesuatu saat beraktivitas menggunakan keterampilan (tangan) ini, alat yang kita gunakan hampir menjadi 'transparan' ketika kita terbiasa melakukannya. Ini berarti kita tidak terus-menerus menganalisa aktivitas itu setiap kali kita melakukannya, melainkan aktivitas itu telah menjadi bagian dari tubuh kita. Dalam hal ini, hubungan subjek-objek menghilang dan yang tersisa hanyalah aktivitas itu sendiri dan bagaimana aktivitas itu mengalir seiring waktu. Saya melihat aksi berkreasi sebagai pengalaman perwujudan tubuh di mana setiap aspek keberadaan kita terlibat didalamnya. Ini adalah sebuah bentuk keberadaan di dunia. Saya setuju dengan apa yang dikatakan Deleuze bahwa seni adalah sebuah tangkapan berbagai *forces* (daya).⁶ Kata 'daya' dalam konteks ini merujuk pada beragam aspek dalam kehidupan sehari-hari kita dengan segala macam kompleksitasnya. Ini bukanlah suatu aksi mencipta melainkan suatu aksi menyusun beragam elemen yang sudah ada di sekitar kita.

Beberapa tahun belakangan ini, untuk memahami praktik seni saya dengan lebih baik, saya menemukan relevansi filosofis dalam fenomenologi. Fenomenologi adalah suatu pendekatan filosofis berfokus pada struktur pengalaman yang menjelaskan bahwa makna dan nilai dapat ditemukan dalam dan dari *lived experience* (pengalaman hidup).⁷ Istilah ini dapat dipahami sebagai keterlibatan langsung atau pengalaman langsung yang dialami seseorang dan pengetahuan yang didapatkan dari pengalaman tersebut. Saya mengerti bahwa bukanlah hal yang mudah untuk menjelaskan bahwa praktik seni saya merupakan 'pengalaman hidup' kepada pemirsa yang tidak terlibat langsung atau tidak mengalami pengalaman yang sama dengan saya. Hal inilah yang pada akhirnya menjadi alasan bagi saya untuk mengkurasi pameran saya sendiri dengan harapan bahwa pemirsa dapat melihat karya seni saya seperti saya melihatnya dan memahaminya seperti saya memahaminya. Pameran ini sendiri bisa dilihat sebagai sebuah pengalaman baru bagi pemirsa di mana anda dapat mengakses istilah dan kode penting tertentu yang menjelaskan ide-ide estetis dan filosofis untuk menjadi dasar pemahaman dan interpretasi anda sendiri tentang jenis praktik seni yang sedang anda saksikan. Dengan pemikiran ini, saya memutuskan untuk memanfaatkan fitur fisik bangunan tiga lantai di mana pameran ini diadakan untuk menyampaikan ide saya tentang memasuki interioritas materi. Saya melihat bangunan ini

secara metaforis sebagai sebuah tubuh yang memiliki banyak persimpangan di mana berbagai aspek praktik saya dapat dieksplorasi. Saya akan mencoba menghadirkan ide ini dengan mengajak pemirsa untuk langsung naik ke lantai tiga (paling atas) dan kemudian mengeksplorasi pameran ini dengan turun ke lantai dasar. Saya ingin meniru pengalaman masuk ke dalam labirin atau *maze*.

Berbagai aspek yang menggambarkan beragam ide dan pertimbangan estetis sering muncul secara bersamaan dalam praktik saya. Hal tersebut tidak untuk dianggap sebagai fase-fase yang berawal dan berakhir secara berurutan satu demi satu. Ide atau konsep visual ini bisa muncul berulang kali pada waktu yang berbeda di kondisi yang berbeda dalam praktik saya. Contohnya, pada suatu waktu sekitar tahun 2010, saya sangat tertarik dengan bentuk-bentuk arsitektur. Ide ini berasal dari pemikiran tentang aspek puitis dari sebuah ruang. Ide ini saya tinjau kembali di tahun 2019 ketika saya mulai banyak membaca tentang fenomenologi melalui karya Gaston Bachelard, *The Poetics of Space* (1964). Buku ini menjelaskan bagaimana sebuah ruang fisik yang kita tempati bisa menjadi sangat akrab bagi kita sehingga pada titik tertentu ruangan itu sendiri menjadi hampir 'transparan'. Seolah-olah ruangan itu sendiri menjadi perpanjangan dari eksistensi tubuh yang membawa ingatan dan imajinasi kita. Terdapat 93 karya seni dalam pameran ini termasuk beberapa karya pilihan yang menggunakan medium kertas. Berdasarkan ide yang sudah saya ilustrasikan di atas, saya memutuskan untuk menyajikan seluruh karya seni tersebut dalam beberapa bagian yang tidak hanya disusun berdasarkan tahun pembuatannya tetapi secara tematis berdasarkan persilangan antara berbagai ide dan konsep visual.

Selama beberapa tahun antara tahun 2011 dan 2015, saya sangat terpujau oleh labirin dan mandala, dua tipe pola konsentris yang sering diasosiasikan dengan praktik religius atau spiritual. Seperti yang sudah saya jelaskan pada awal esai ini, pada masa itu saya masih berpikir bahwa spiritualitas adalah istilah yang paling tepat untuk membingkai dan mengkontekstualisasikan praktik seni saya. Namun, saya sekarang mengerti bahwa rasa terpesona itu tidak berasal dari ketertarikan saya pada hal-hal religius atau spiritual. Sebenarnya ketertarikan saya berawal ketika melihat konsep penggandaan yang membentuk struktur dasar pola-pola ini, misalnya mandala yang terdiri dari berbagai gambaran yang digandakan. Mereka adalah representasi visual yang mencerminkan ketertarikan pada konsep 'multiple emanation' (pancaran yang berlipat ganda) yang merupakan salah satu fitur utama Buddhisme Esoterik.⁸ Labirin dan mandala pada dasarnya merupakan dua simbol yang berbeda secara visual yang berasal dari dua tradisi yang berbeda, tetapi keduanya serupa di mana mereka digunakan secara simbolik untuk menggambarkan alam semesta dan kesadaran manusia. Selain itu, kedua simbol tersebut memiliki apa yang kita sebut sebagai aspek 'performatif' yang sering dikonstruksi dan digunakan untuk kontemplasi atau meditasi. Saya ingin mengembangkan sebuah ide bahwa usaha kreatif dapat diubah menjadi sebuah bentuk praktik meditasi. Saya menggunakan diagram konsentris dari labirin dan mandala untuk mengungkapkan ide tentang memasuki inti dari sesuatu yang terkait dengan materialitas tanah liat, seperti yang sudah saya jelaskan sebelumnya. Tema ini sangat tepat direpresentasikan oleh beragam pilihan karya di lantai paling atas di mana pameran ini dimulai.

Dari lantai paling atas, pemirsa diharapkan untuk lanjut turun ke lantai dua. Pilihan karya di lantai dua pada pameran ini terlihat berbeda secara visual dengan karya yang ada di lantai paling atas. Pemirsa akan melihat karya yang berbentuk persegi panjang dan beragam formasi menyerupai *grid* (kisi) yang mirip dengan karya tapestri, dan bukan pola konsentris melingkar yang menyerupai labirin atau mandala. Saya telah menggunakan beragam konfigurasi simetris sejak sekitar tahun 2009. Ketika saya mulai menggunakan metode ini, konfigurasi yang saya gunakan masih relatif sederhana yang hanya terdiri dari satu jenis bentuk dan dalam urutan yang sederhana. Seiring waktu, saya menemukan cara untuk menciptakan objek yang lebih mendetail dan pola-pola yang jauh lebih kompleks dan rumit. Saya menggabungkan dua atau tiga bentuk yang berbeda menjadi satu modul yang kemudian saya duplikasi dan susun secara berurutan untuk membentuk sebuah instalasi yang lebih besar, dan beberapa karya tersebut dapat dilihat di

bagian ini. Pada awal praktik saya, saya sangat tertarik dengan reproduksi bentuk dan ketegangan serta hubungan antara yang mekanis dan manual, dan menurut saya teknik cetak-tuang memiliki aspek tersebut. Metode cetak-tuang menghasilkan produk yang serupa secara teknis tapi bentuknya tidak sama persis. Kemudian, saya mulai berpikir tentang apa yang bisa saya lakukan dengan bentuk-bentuk ini, bagaimana cara terbaik untuk menyajikannya? Saat itulah saya mulai bereksperimen dengan pola-pola. Ini sepertinya merupakan perkembangan alami dari bekerja dengan repetisi. Seperti yang saya jelaskan sebelumnya, saya menerjemahkan repetisi ini, suatu proses yang repetitif dalam cetak-tuang dan pembentukan pola-pola, sebagai aksi untuk menangkap beragam sensasi dan pengalaman dari keberadaan di dunia ini.

Saya ingin melampaui pertentangan dualisme dan biner mengenai bentuk dan materi, atau bentuk dan konten. Suatu pandangan strukturalis memisahkan karya seni menjadi dua bagian yaitu konten konseptual dan keberadaan material. Oleh karena itu, pertanyaan yang umum ditanyakan adalah “apakah pesan dibalik karya ini?” atau “apa makna dari karya ini?” yang sering kali menyiratkan bahwa ‘pesan’ ini jauh lebih penting dari keberadaan karya seni itu sendiri. Karya seni menjadi sekedar representasi, dan aksi mengalami karya seni direduksi menjadi aksi interpretasi yang darinya ‘pesan’ karya diambil dan dimaknakan. Interpretasi seringkali mengambil alih pengalaman. Dalam praktik saya, saya ingin objek keramik ini, yang terpenting dan terutama, mampu menangkap beragam sensasi dari materialitasnya. Mereka bukan representasi untuk dimaknakan atau diinterpretasi tapi mereka menjadi makna itu sendiri. Daripada bertanya “apa arti karya ini?”, saya ingin pemirsa bertanya “bagaimana perasaan saya saat melihat karya ini?” atau “karya ini mengingatkan saya akan apa?” Karena makna adalah imanen dalam pengalaman itu sendiri. Seni seharusnya mampu berbicara kepada emosi kita terlebih dahulu, bukan kepada penalaran logis kita. Karena alasan ini, saya lebih memperhatikan cara menampilkan dan menempatkan keramik di galeri ini, khususnya pencahayaan. Pengaturan pencahayaan di depan sebuah karya menghasilkan bayangan yang saya sadari mampu menciptakan lapisan tambahan antara dinding dan keramik. Bayangan ini seolah mengaburkan perbatasan antara objek dengan dinding atau ruangan pada karya instalasi yang lebih besar. Mereka mampu membebaskan keramik dari keobjekannya dan menarik pemirsa untuk mendekat agar anda bisa melihat semua detail kecil dan variasi antara objek yang satu dengan yang lain. Keramik tersebut menjadi halus dan ringan, memberikan rasa keakraban dan keanehan pada saat yang bersamaan. Inilah alasan saya menganggap *Capturing Silence* (Menangkap Hening) sebagai judul yang cocok, khususnya untuk pameran ini.

Untuk menyimpulkan esai ini, saya ingin menjelaskan dengan singkat makna dibalik kata *silence* (hening) pada judul pameran saya dan apa maksud kata tersebut dalam konteks pameran ini. Saya akan coba menjelaskan kata ‘hening’ seperti yang dijelaskan oleh Max Picard dalam bukunya, *The World of Silence*. Picard mendeskripsikan ‘hening’ sebagai sebuah fenomena mandiri. Fenomena ini muncul bukan karena ketiadaan perkataan atau suara, bukan pula muncul saat kita berhenti berbicara. ‘Hening’ bukanlah suatu kondisi negatif yang terjadi saat positif ditiadakan. ‘Hening’ adalah keseluruhan yang mandiri yang ada di dalam dan melalui dirinya sendiri. ‘Hening’ memiliki sifat kreatif dan transformatif yang sama dengan bahasa. Definisi ‘hening’ menurut Picard bukanlah sebuah deskripsi empiris melainkan kontemplasi puitis yang berbicara pada emosi kita:

“Hening mengungkapkan dirinya dalam seribu bentuk yang tidak bisa diungkapkan dengan kata-kata: dalam kesunyian subuh, dalam aspirasi pepohonan tak bersuara meraih langit, saat malam yang perlahan tiba, dalam keheningan pergantian musim, saat sinar rembulan tenggelam, menetes di malam ibarat hujan keheningan, tetapi yang terutama adalah kesunyian dalam jiwa, –semua bentuk keheningan ini tidak memiliki nama: semakin memperjelas dan memastikan kata yang kemudian muncul dari dan bertentangan dengan hening yang tanpa nama.”⁹

'Hening' menunjukkan dirinya dalam berbagai bentuk yang tidak bisa diungkapkan dengan kata-kata, menurut Picard. 'Hening' merujuk pada imajinasi atau gambaran puitis dalam istilah Gaston Bachelard. Bukanlah sekedar metafora, melainkan 'gambaran' atau lebih tepatnya 'gambaran puitis' yang memungkinkan munculnya beragam metafora. Definisi 'hening' oleh Picard sejalan dengan imajinasi puitis Bachelard. Menurut Picard, gambaran adalah hening, mereka berbicara dalam keheningan.¹⁰ Kesimpulannya, inilah inti dari pameran ini, yaitu tentang menangkap hening. Membuat apa yang tak terlihat menjadi terlihat. Menciptakan sebuah ruang di mana kita dapat merenungkan ide tentang hening melalui materialitas keramik dan repetisi.

Notes

¹ Thomas Baldwin's introduction in *Merleau-Ponty - The World of Perception*, trans. Oliver Davis (London & New York: Routledge, 2004), p. 13.

² Joanne H. Stroud's overview "Translating Bachelard's Material Imagination" in Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Repose*, trans. Mary McAllester Jones (Dallas: Dallas Institute Publications, 2011), p. xiii.

³ Ibid. p. vii.

⁴ Gaston Bachelard, *Earth and Reveries of Repose*, trans. Mary McAllester Jones (Dallas: Dallas Institute Publications, 2011), p. 3.

⁵ Anne Sauvagnargues, *Deleuze and Art*, trans. Samantha Bankston (London & New York: Bloomsbury Academic, 2013), p.41, Kindle Edition.

⁶ Ibid. p. 43.

⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Donald A. Landes, (London & New York: Routledge, 2012), p. xx.

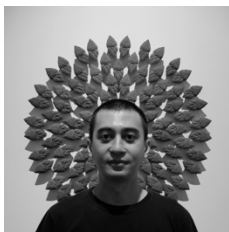
⁸ Elizabeth ten Grotenhuis, *Japanese Mandalas: Representations of Sacred Geography* (Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999), p. 9.

⁹ Max Picard, *The World of Silence*, trans. Stanley Godwin (Kansas: Eight Day Press, 2002), p. 26.

¹⁰ Ibid. p. 91.

Copyright and Image Credits: © Albert Yonathan Setyawan, courtesy of Mizuma Gallery.

About the Artist



Albert Yonathan Setyawan (b. 1983, Bandung, Indonesia) graduated from Bandung Institute of Technology with an MFA in Ceramics in 2012. Following that, he moved to Kyoto, Japan, to continue his research and training in contemporary ceramic art at Kyoto Seika University, from which he received his doctoral degree in 2020. He has participated in several major exhibitions such as the *55th Venice Biennale* (2013); *SUNSHOWER: Contemporary Art from Southeast Asia 1980s to Now* at Mori Art Museum, Tokyo, Japan (2017); and *Contemporary Worlds: Indonesia* at the National Gallery of Australia, Canberra, Australia (2019). Setyawan has undertaken artist residencies at Canberra's Strathnairn Arts Association, Australia (2016); and The Japan Foundation at Shigaraki Ceramics Cultural Park, Shiga, Japan (2009). His works are in the collections of Mori Art Museum, Tokyo, Japan; National Gallery of Australia, Canberra, Australia; Tumurun Private Museum, Solo, Indonesia; POLA Museum Annex, Tokyo, Japan; OHD Museum, Magelang, Indonesia; Museum of Modern Ceramic Art, Gifu, Japan; Singapore Art Museum, Singapore; and Shigaraki Ceramic Cultural Park, Shiga, Japan. Setyawan has built his artistic practice mainly in the field of contemporary ceramic art, however, at the same time he also translates his conceptual ideas into various mediums such as drawing, multi-media installation, performance, and video documentation. Setyawan currently lives and works in Tokyo, Japan.

About Mizuma Gallery

Executive Director Sueo Mizuma established Mizuma Art Gallery in Tokyo in 1994. Since its opening in Gillman Barracks, Singapore in 2012, the gallery aims for the promotion of East Asian artists in the region as well as the introduction of Southeast Asian artists to the international art scene. From 2014 to 2019, the artist residency space "Rumah Kijang Mizuma" opened in Yogyakarta, Indonesia, to create a new platform for dialogue by supporting exchanges between East Asia and Southeast Asia. Later in 2018, "Mizuma & Kips" in New York, USA, as a shared collaboration between Mizuma Gallery from Tokyo and Singapore and Kips Gallery from New York.

For inquiries, contact

info@mizuma.sg

T. +65 6570 2505

F. +65 6570 2506

www.mizuma.sg

www.mizuma.shop

www.mizuma-art.co.jp

Mizuma Gallery

22 Lock Road #01-34

Gillman Barracks

Singapore 108939

Gallery hours:

Tue–Sat: 11am–7pm

Sun: 11am–6pm

Closed on Mondays &
Public Holidays

Copyright and Image Credits:

© Albert Yonathan Setyawan, courtesy of
Mizuma Gallery.