



PUSAT  
PENGAJIAN PASCA SISWAZAH ASWARA

# MySPaR 2018

1ST MY SYMPOSIUM ON PRACTICE AS RESEARCH  
*"Practitioner's Mind"*

# Prosiding

Suntingan

**Azman Ismail, PhD**

**Wong Oi Min, PhD**

Rekabentuk

**Azrie Izham Hamzah**

RAKAN STRATEGIK



# MySPaR 2018

1ST MY SYMPOSIUM ON PRACTICE AS RESEARCH  
*“Practitioner’s Mind”*

**Panggung Eksperimen, ASWARA**  
464 Jalan Tun Ismail, 50480 Kuala Lumpur  
**28 November 2018 (Rabu)**  
9.00 pagi - 5.30 petang

**1**

**PROGRAM PENGAJIAN SENI  
DALAM PENYELIDIKAN  
BERASASKAN PRAKTIS**



**DR. KAMARULZAMAN**

Mantabla merupakan nama panggung kepada Dr. Kamarulzaman Mohamed Karim, pensyarah kanan Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI). Sebelum beliau belajar muzik secara formal, beliau terlibat dalam kesenian traditional Ghazal Melayu Negeri Johor sejak muda lagi. Beliau lulus dengan Diploma Muzik pada tahun 2002, dan Ijazah Komposisi Muzik (*Serious Composition*) pada tahun 2007 dari Universiti Teknologi Mara (UiTM). Beliau memperoleh Ijazah Sarjana dalam Penciptaan Seni (Muzik Nusantara) dari Institut Seni Indonesia (ISI), Yogyakarta, pada tahun 2010 dengan karyanya yang berjudul “Ratib Rewind”. Pada tahun 2014, beliau menerima PhD dalam bidang yang sama di ISI Surakarta dengan karyanya yang bertajuk *GhaMuhyi*. Karya tersebut sehingga kini telah menjadi penanda aras perkembangan komposisi baharu muzik Ghazal Melayu Johor. Kumpulan GhaMuhyi sering diundang untuk membuat persembahan di dalam dan luar negara seperti *World Youth Jazz Festival Malaysia*, *Bokor World Music Festival Indonesia*, *Pesta Raya Esplanade Singapore* dan *Folklore International Festival Malaysia*. Selain daripada menjadi pensyarah, komposer dan pemuzik, beliau juga merupakan Presiden Persatuan Ghazal Johor Malaysia hingga kini. Beliau turut aktif di dalam program-program di industri muzik serantau diantaranya beliau merupakan salah seorang juri di program *Dangdut Academy Asia* di Indonesia.

## Dilema Penciptaan Seni Dalam Ruang Akademik

**Kamarulzaman Mohamed Karim, PhD**  
**Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI)**

### **Abstrak:**

Penciptaan seni dalam ruang akademik di rantau Asia Tenggara sememang masih baharu. Kekeliruan untuk membezakan cabang-cabang falsafah serta pemerhatian yang berlebihan terhadap falsafah ilmu semata-mata, menjadikan seni dan semua unsur falsafahnya tidak dapat diterapkan dengan baik hingga sekarang. Paradigma penciptaan seni adalah berbeza dengan paradigma penelitian seni.

**Kata kunci:** Penciptaan seni dan ruang akademik.

Seni adalah salah satu cabang utama dari falsafah selain ilmu dan moral. Mencari kebenaran seni perlulah melihat dari falsafah seni itu sendiri. Keindahan tidak dapat dikatakan indah jika penafsiran dan ideanya bersumberkan dari kebenaran (logik) dan kebaikan (etika) semata-mata. Estetika seharusnya menjadi alat utama dalam penelitian dan pengkaryaan seni yang mengutamakan rasa sebelum akal (logik) dan budi (etika).

Penyataan di atas bukanlah mewakili pandangan seni untuk seni tetapi seni dan seluruh konsepnya harus menjadi rujukan serta panduan utama sebelum melihatnya dari cabang falsafah yang lain. Sebagaimana sebuah kebenaran (logik) memerlukan akal dan sebuah kebaikan memerlukan budi, begitu juga sebuah keindahan memerlukan rasa sebagai alat ukurnya. Akal, budi dan rasa akan saling bertindih antara satu sama lain dalam setiap fenomena yang terjadi dan diteliti atau dijadikan sumber pengkaryaan. Ironinya, rasa akan selalu 'ditenggelamkan' oleh akal disebabkan hegemoni kebenaran<sup>1</sup> yang logis dan kelemahan akan rasa keindahan. Kajian seni sudah berkembang dengan pesatnya terutama

---

<sup>1</sup> Kebenaran yang bersifat saintifik, analitik, mempunyai bukti konkrit dan boleh diukur menggunakan pendekatan ilmiah.

dari sudut metodologi dan panduan penulisan. *Qualitative research, practice-led* dan *practice-based* adalah di antara metodologi penelitian seni yang sering diterapkan oleh pelajar-pelajar yang mengambil bidang kajian seni. Bidang ini amat sesuai bagi golongan pengkaji seni yang ingin membuat penelitian dari perspektif pencipta, karya seni atau penikmat/ penonton dengan menggunakan pendekatan multi-disiplin. Di sini, peranan ilmu (sistemik) amat ketara sebagai paradigma penelitian ilmiah yang jelas.

Ahli akademik sepakat bahawa tingkat paling tinggi pendidikan formal untuk semua bidang ialah Doktor Falsafah. Untuk bidang seni, *Doctor of Musical Art (DMA)* atau *Doctor of Fine Art (DFA)* adalah salah satu pilihan lain yang setara dengan Doktor Falsafah dan tertumpu pada bidang amali seni (penciptaan atau persembahan). Walaubagaimanapun, di kebanyakan negara yang menawarkan DMA, tulisan ilmiah (disertasi) masih tetap diwajibkan sebagai salah satu syarat untuk lulus. Ini bermaksud beban pelajar yang ingin memilih bidang tersebut adalah dua kali ganda dibandingkan dengan Doktor Falsafah yang hanya mewajibkan tulisan ilmiah sahaja. Ada pula beberapa negara yang cenderung menggunakan format pengajian Doktor Falsafah bagi bidang amali penciptaan seni. Ini termasuklah negara Malaysia. Perkara tersebut memperlihatkan kecenderungan bebanan yang sama seperti program-program DMA- dengan disertasi. Ini disebabkan penulisan disertasi akan cenderung menggunakan paradigma dan format penulisan ilmiah berbanding paradigma intuitif atau imaginatif yang dominan digunakan oleh para seniman sewaktu proses penciptaan seni.

Tidak dinafikan pula ada negara yang hanya mewajibkan karya seni semata-mata sebagai produk akhir bagi program DMA atau DFA mereka. Pendekatan ini ada kewajarannya, tetapi kerugiannya ialah aspek falsafah penciptaan yang dilahirkan oleh pelajar-pelajar (seniman) tidak dapat didokumentasikan sebagai sumber pengetahuan alternatif selain ilmu. Proses kreatif yang dilalui oleh pencipta seni hanya disia-siakan begitu sahaja dan tidak dapat dijadikan sumber rujukan untuk masa akan datang.

Perlu diakui bahawa secara falsafah, kajian atau penelitian merupakan suatu aktiviti yang berbeza dengan penciptaan atau persembahan seni secara ontologi, epistemologi dan aksiologi. Melakukan *overlap paradigm* akan menyebabkan hasil yang tidak menepati falsafah bidang seni itu sendiri. Rasa dan estetika perlulah dimartabatkan dalam ranah akademik di universiti bagi program-program seni yang ditawarkan di pelbagai peringkat. Jika tidak, jurang diantara seniman *autodidact* dan seniman 'akademik' akan semakin membesar begitu juga dalam arena industri seni dan universiti.



**FAILLUL ADAM**

Mohd Nur Faillul bin Adam memiliki Diploma Seni Tari (2008), Ijazah Sarjana Muda dengan Kepujian- Persembahan (2011) dari ASWARA, *Master in Contemporary Dance Performance* (2014) di University of Limerick Ireland dan kini bekerja sebagai pensyarah sepenuh masa di Fakulti Tari ASWARA. Beliau berpeluang pergi ke New York dan Philadelphia dibawah program kesenian anjuran John F. Kennedy Fellowship (2009). Beliau terpilih untuk program Step Up di Ireland bersama Fabulous Beast Dance Theatre (2014) dan menyertai *EastPointWest Interdisciplinary Festival of Embodiment* (2018) anjuran Unity Space. Beliau bekerja dengan koreografer Slovakia, Anton Lachky secara intensif dalam festival tersebut. Beliau memenangi anugerah *Best Choreographer In a Mixed-Bill* dalam *BOH Cameronian Arts Award* 2016 untuk karya kolaborasi bersama Suhaili Michelline *Nasi Ekonomi* serta terpilih sebagai salah satu penerima anugerah Krishen Jit Astro Fund untuk membuat persembahan berdurasi panjang *Langkau*, sebuah kolaborasi tari dan teater.



**MURNI OMAR**

Murni Omar memiliki Diploma Seni Tari (2008), Ijazah Sarjana Muda dengan Kepujian- Persembahan (2011) dari ASWARA dan *Master in Contemporary Dance Performance* (2014) di University of Limerick, Ireland. Beliau pernah terlibat bersama Battery Dance Company USA dalam projek *Dancing To Connect* di Rimbun Dahan, Malaysia (2009). Beliau menyertai Professional Dance Lab yang dikendalikan oleh Iseli-Chiodi Dance Company dan terpilih untuk menyertai program Step Up dibawah Fabulous Beast Dance Theatre di Ireland. Beliau juga terpilih untuk membuat persembahan karya bertajuk *Where Two Seas Meet* di DPAC bersama koreografer Belanda, Katja Grassli bersama Ahli Falsafah Budaya Marc Colpaert (2016). Beliau terpilih sebagai salah satu penerima anugerah *Krishen Jit Astro Fund* untuk membuat persembahan berdurasi panjang *Langkau*, sebuah kolaborasi tari dan teater. Beliau juga mendapat Kelas Pertama semasa pengajian peringkat Sarjana di University of Limerick.

***Master in Dance Performance di University of Limerick:***  
**Aplikasi *Practice Based Research* dalam Proses Kreatif**  
**Koreografi**

**Mohd Nur Faillul Adam & Murni Omar**

**Fakulti Tari**

**Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA)**

**Abstrak**

Kertas kerja ini merupakan adalah mengenai program *Master in Dance Performance*, University of Limerick. Ia merupakan sebuah program praktikal (*taught programme*) sepenuh masa selama setahun. Setiap pelajar akan melalui kuliah-kuliah praktikal dan bertulis yang sama, namun pada projek penilaian akhir setiap pelajar akan dinilai secara individu berdasarkan proses *practice based research*. Dalam penilaian akhir, pelajar boleh memilih sama ada dinilai melalui penghasilan *dance film* atau persembahan secara langsung. Setiap pelajar akan membentangkan soalan atau topik dalam koreografi masing-masing dan dikehendaki menulis portfolio paper yang mengandungi proses kreatif, kaedah kajian, dan hasil kajian persembahan akhir tersebut. Selain itu, pembentangan ini juga akan berkongsi tentang dua proses kreatif yang dihasilkan melalui *practice based research* iaitu duet 'Sakit' dan solo 'Lost'. Setiap dua minggu pengarah program akan menjemput dua koreografer untuk bekerja secara intensif dengan para pelajar. Para pelajar akan melakukan persembahan informal di hadapan pengarah program, tutor, dan penonton. Tiada sebarang pentaksiran dilakukan secara formal, tetapi setiap koreografer akan berjumpa dengan pengarah program untuk berbincang tentang proses setiap pelajar. Markah para pelajar diambil dari perbincangan tersebut dan persembahan akhir di setiap dua minggu. Selain itu, para pelajar juga melakukan kolaborasi bersama pelajar-pelajar dari kursus Teknologi Muzik, Fakulti Kejuruteraan Sains dan menghasilkan sebuah koreografi daripada proses kolaborasi tersebut. Program ini menggalakkan pelajar untuk bekerja secara silang disiplin dengan bidang-bidang seni persembahan yang berbeza. Pelajar juga akan menghadiri kuliah-kuliah bertulis seperti *Arts for Business*, *Arts Festival*, dan lain-lain. Matlamat utama program adalah menghasilkan 'independent artist' yang berkebolehan untuk membawa nama dan karya masing-masing serta berkarya dalam bidang *interdisciplinary*.

## Pengenalan

*The Master of Arts in Dance Performance (Contemporary)* adalah program pascasiswazah sepenuh masa selama setahun. Ia memberi peluang kepada pelajar untuk menjalani proses bekerja di dalam studio secara intensif, melakukan kajian dalam tari kontemporari, melakukan persembahan, dan koreografi. Program ini direka bagi menyediakan setiap pelajar kaedah-kaedah yang meningkatkan potensi serta bakat tersendiri mengikut minat dan kecenderungan masing-masing sebagai seorang artis. Ia menyediakan pelajar bagaimana untuk bekerja dan berkecimpung dalam industri sebagai *independent artist*. Selain itu, kursus-kursus yang disediakan juga mendedahkan pelajar kepada bidang *interdisciplinary* di mana pelajar akan melakukan kolaborasi dengan para pelajar dari bidang teknologi muzik.

Para pelajar mempunyai peluang untuk bekerja dan mendapat bimbingan oleh koreografer-koreografer dari Ireland dan luar negara dalam proses penghasilan koreografi solo mereka. Selain itu, para pelajar juga akan didedahkan dengan teknologi media dan mempelajari kursus *Choreography For Camera* yang akan membantu dari aspek dokumentasi serta menjadi bahan-bahan yang boleh membantu mereka dalam menghasilkan karya pada masa hadapan. Program ini juga memperkenalkan pelajar kepada kaedah kreatif dalam kajian praktikal untuk meningkatkan keupayaan pelajar supaya menjadi lebih kreatif dan kritis dalam bidang persembahan, koreografi, dan akademik. Antara koreografer jemputan adalah Mark Baldwin, Rosemary Butcher, Jean Butler, H  l  ne Cathala, Jazmin Chiodi, Yoshiko Chuma, Patricia Crosbie, Sean Curran, Joan Davis, Colin Dunne, Rob Heaslip, Wendy Houstoun, Alexandre Iseli, Eva Karczag, Charles Linehan, Jodi Melnick, Henry Montes, Charlie Morrissey, Laura Murphy, Lisa Nelson, Mary Nunan, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Sandra Reeve, Liz Roche, John Scott, Mairead Vaughan, Mary Wycherley dan Catherine Young. Pelajar juga berpeluang untuk terlibat dalam acara-acara kesenian yang diadakan di Dance Limerick dan Light Moves Festival of Screendance.

## Ringkasan Program

Semester 1	Semester 2
DA6031 <i>Contemporary Dance Techniques for Performance 1</i> DA5141 <i>Practicum: Dance Performance Repertoire 1</i> MD6031 <i>Media Technologies for Performing Arts and Arts Research</i> MD6061 <i>Introduction to Somatics 1</i> MD6071 <i>Writing and the Documentation of Arts Practice 1</i>	DA6022 <i>Contemporary Dance Techniques for Performance 2</i> DA5142 <i>Practicum: Dance Performance Repertoire 2</i> MD6082 <i>Choreography for Camera</i> MD6072 <i>Writing and the Documentation of Art Practice 2</i> MD6062 <i>Critical Contexts of Arts Management and Cultural</i>
<b>Options: Policy Options: students can choose one option from the list below:</b>	<b>Policy Options: students can choose one option from the list below</b>
MD6111 <i>Colloquium 1</i> MD6091 <i>Professional Development for the Performing Arts</i> MD6101 <i>Interdisciplinary Improvisation</i> MD6021 <i>Introduction to Fieldwork Techniques</i> BR5001 <i>Broadening through Awareness, Activism and the Arts</i> MD6051 <i>Independent Study 1</i>	MD6092 <i>Introduction to Somatics 2</i> MD6102 <i>Colloquium 2</i> MD6052 <i>Independent Study 2</i>
<b>Semester 3: MD5522 Final Presentation</b>	

### Tenaga Dalam dan Tenaga Luaran: Koreografi *Duet Sakit*

Penyelidikan *practice-based* ini menumpukan kepada proses koreografi menggunakan proses heuristik dengan penglibatan turut serta dan pemerhatian, dengan menjadikan bidang Dance Theatre sebagai tumpuan utama. Kajian ini juga melihat kepada pertembungan antara tenaga dalam dan tenaga luaran yang terdapat dalam sesebuah koreografi. Dengan berpandukan kepada pengalaman sendiri, pengkaji melihat bagaimana pelakon teater biasanya melontarkan projeksi menggunakan tenaga dalam mereka semasa menyampaikan sesuatu cerita. Justeru, kajian ini mengkaji aspek-aspek yang ‘hilang’ dalam sesuatu koreografi, dimana sesetengah koreografer hanya memfokuskan kepada penggunaan tenaga luaran sahaja, iaitu pergerakan semata-mata. Beberapa *task* diaplikasikan dalam proses koreografi yang mana kebanyakan

darinya adalah Laban Movement Analysis (LMA), yang membantu dalam mencari kata kunci dalam kajian iaitu tenaga, intensiti, naratif, tiada naratif, dan koreografi.

Kajian bermula dalam program *Step Up* yang mana merupakan sebuah program residensi dikendalikan oleh Michael Keegan Dolland, koreografer berbangsa Irish dan pengarah kepada Fabulous Beast Dance Theatre. Pemerhatian dan penglibatan turut serta dilakukan bagi melihat pendekatan *Dance Theatre* ke dalam tari melalui program ini. Intensiti yang dikeluarkan dari tenaga dalaman membuatkan pergerakan lebih bertenaga, bermakna, dan menampilkan kualiti gerak yang merendah ke bumi. Kebanyakan *task* yang digunakan dalam *Dance Theatre* bertujuan untuk mengeluarkan emosi, ekspresi, intensiti, dan mood dengan lebih lancar serta tanpa sebarang paksaan. Kajian ini akan membincangkan secara mendalam tentang bagaimanakah mengesan tenaga dalaman dan luaran, melalui proses koreografi, dengan menggunakan pengalaman yang diperolehi dalam program *Step Up*.





Antara perkara penting yang pengkaji temui dalam proses ini ialah perhubungan antara badan dan intenisti dalaman yang mengeluarkan pelbagai lapisan tenaga. Contohnya, kualiti dan tenaga suatu pergerakan akan lebih mudah difahami apabila wujudnya intensiti ketika melaksanakan pergerakan tersebut. Berkenaan dengan aspek naratif dan pergerakan abstrak pula, kedua-dua perkara ini saling berkaitan dan berhubung antara satu sama dalam koreografi ini. Situasi ini didorong oleh penggunaan teks, ekspresi wajah, bunyi, dan objek props iaitu pengepit baju. Akhir sekali, proses *studio based research* telah membantu dalam proses sendiri pengkaji sebagai koreografer. Pengkaji tidak pernah terfikir bahawa suatu proses kreatif boleh diaplikasikan sebagai sebuah penyelidikan, sebelum ini pengkaji hanya memikirkan tentang tema dan konsep sebagai penggerak utama dalam proses penghasilan koreografi. Mencari satu lagi persoalan dalam koreografi selain tema dan konsep menjana idea-idea serta membuatkan proses lebih menarik. Apabila pengkaji mengaplikasikan aspek kajian dan persoalan dalam proses koreografi, proses penciptaannya menjadi lebih menarik, mengujakan, dan mencabar dari sudut yang positif. Setelah kajian selesai, pengkaji sering

bertanyakan soalan ‘apakah kaitan dan perhubungan antara *task* dengan soalan kajian?’, ‘Adakah koreografi telah membantu dalam menyelesaikan soalan kajian?’, Bagaimanakah untuk mengira jumlah intensiti kerana ia adalah entiti yang bukan berbentuk material?’. Soalan-soalan ini mungkin boleh dibawa dalam *studio based research* yang seterusnya.

### **Koreografi Solo ‘Lost’: Penyelidikan Terhadap Aspek Ruang**

Penyelidikan *practice-based* ini melihat kepada proses koreografi dengan penglibatan turut serta dan pemerhatian, dengan menjadikan penciptaan koreografi solo sebagai medium utama. Proses kreatif bermula dari eksplorasi koreografer dengan baju-baju yang diikat merentasi ruang studio. Namun, ekplorasi itu membawa kepada inspirasi ekplorasi pergerakan bergoncang apabila koreografer melihat pergerakan baju yang bergoncang. Dengan itu, koreografer membuat keputusan untuk melakukan eksplorasi pergerakan bergoncang, dengan menumpukan kepada konsep ruang yang ada pada tubuh badan manusia, ruang sekeliling, ruang yang wujud antara pergerakan dan muzik, dan ruang yang ada pada tempo muzik. Keempat-empat ruang ini membantu pengkaji yang juga memainkan peranan sebagai koreografer serta penari mampu mempersembahkan solo dengan intensiti, projeksi, dan kualiti persembahan yang baik. Pengkaji juga dapat mengetahui dengan lebih mendalam tentang bagaimana kajian tentang ruang membantu seseorang penari itu menyampaikan koreografi solo dengan lebih berkesan.



Daripada hasil kajian, pengkaji mendapati eksplorasi terhadap aspek ruang melalui pergerakan henjut memberi kefahaman yang pelbagai. Antara perkara menarik yang diperolehi daripada proses kreatif penghasilan koreografi solo ini ialah integrasi yang terhasil daripada intensiti penari itu sendiri akan mewujudkan ruang yang tiada had ketika melakukan apa-apa jenis pergerakan sekalipun. Tanpa intensiti dan fokus, sesuatu pergerakan yang ‘cantik’ dan ‘hebat’ akan menjadi tiada apa-apa. Akhirnya, pergerakan-pergerakan yang cantik itu hanya akan menjadi hiasan semata-mata di dalam sebuah koreografi. Memetik kata-kata seorang tokoh tarian kontemporari Amerika Syarikat Martha Graham, *Dancing is just discovery discovery discovery*, (*The New York Times* 1985). Kini, pengalaman melalui *studio based research* membantu minda pengkaji berada dalam sebuah ruang yang menarik kerana sentiasa menjana idea demi idea yang relevan kepada saya sebagai seorang penari, koreografer, dan mungkin artis.

2  
DARI PELAKSANAAN  
KEPADA REALISASI

Marlenny Deenerwan merupakan pemegang Ijazah Kedoktoran dalam bidang Theatre Performance dari Monash University, Australia, memiliki Ijazah Sarjana Kesenian dan Ijazah Sarjana Muda Seni Persembahan Drama dari Universiti Malaya, serta merupakan pemegang Diploma Seni Penulisan Kreatif Akademi Seni Kebangsaan. Marlenny merupakan antara penyelidik terawal dalam bidang teater di Malaysia yang melaksanakan pengajian kedoktoran dalam bidang *practice led research*. Sebagai penulis kreatif, Marlenny telah menghasilkan lebih 20 naskah drama pentas sejak 1999, puluhan drama televisyen sejak 2003, selain turut menyumbang kepada penulisan dokumentari, promo tv, rencana/ kritikan akhbar, dan lirik lagu. Beliau turut terlibat aktif sebagai pelakon, pengarah, dan penerbit drama pentas sejak tahun 1998. Beliau begitu prolifik dalam menghasilkan skrip untuk pementasan Bangsawan sejak tahun 2007 sehingga kini.



**DR. MARLENNY**

Marlenny menerima pendedahan besar dalam penyelidikan akademik apabila menyambung pengajian ke peringkat Sarjana Muda dan Sarjana di Universiti Malaya. Penyelidikan beliau tentang ritual Bobolian telah diterbitkan oleh Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara, berjudul *Bobolian Seni Teater Etnik Dusun*. Penerbitan lain termasuklah penulisan bab untuk penerbitan buku Makyong berjudul *Warisan Malaysia Warisan Dunia* terbitan Jabatan Warisan Negara, dan makalah *Warisan Masyarakat Minang di Kuala Lumpur* terbitan Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Wilayah Persekutuan Kuala Lumpur. Beliau turut menjalankan penyelidikan ke atas Wayang Kulit Kelantan (2002), upacara Bobolian di Sabah (2007-2010), upacara Sembah Guru Makyong di Kuala Besut Terengganu (2010), dan acara Kaul Mukah di Sarawak pada 2011. Marlenny turut terlibat membangunkan silibus Penulisan Skrip Bangsawan dan Penulisan Skrip Teater Tradisional untuk Jabatan Penulisan Artistik Universiti Teknologi Mara (UiTM) pada 2009. Beliau juga pernah bertugas sebagai pensyarah sambilan di institusi ASWARA, UPSI, USIM, dan UiTM. Kini beliau berkhidmat sebagai Pensyarah Kanan dan Ketua Jabatan Drama di Pusat Kebudayaan Universiti Malaya.

## **Mengetahui dan Menguasai Pengalaman: Sebuah Proses Pelaksanaan Penyelidikan Berasaskan Persembahan**

**Marlenny Deenerwan, PhD**

**Jabatan Drama  
Pusat Kebudayaan  
Universiti Malaya**

### **Abstrak**

Di Malaysia, penyelidikan berasaskan persembahan (PaR) merupakan sebuah pendekatan yang secara relatifnya masih baharu tetapi semakin menampakkan kepentingannya, terutama dalam bidang seni persembahan. Selain cara kualitatif yang konvensional, projek persembahan menjadi elemen integrasi yang sangat penting bagi tujuan penilaian dalam sebuah penyelidikan seperti ini. Kertas ini mengemukakan sebuah proses kerja penyelidikan yang dilaksanakan dengan menggunakan kaedah penyelidikan berasaskan persembahan. Objektif penulisan ini adalah untuk memberikan kefahaman mendalam kepada para penyelidik terutama calon pasca siswazah yang ingin meneroka elemen-elemen dalam metodologi ini. Penulisan ini mengemukakan projek penyelidikan PhD pengkaji yang dilaksanakan bermula 2011 hingga 2015, bertujuan sebagai inisiatif untuk membangunkan satu siri konvensi sebagai pandu arah kepada persembahan Bangsawan kontemporari. Setelah rekaan penyelidikan dibangunkan pada 2012-2013, fasa pertama penyelidikan lapangan bermula pada Februari sehingga Mei 2013, yang mana sebuah konvensi persembahan Bangsawan dikemukakan berdasarkan amalan Seniman Negara A. Rahman Bakar (Rahman B.). Komponen persembahan dalam projek ini membabitkan proses pembikinan teater sepenuhnya yang terbahagi kepada fasa pra-produksi (Julai-Ogos 2013), produksi (Ogos-Disember 2013), dan pasca produksi (Disember 2013). Peranan pengkaji dalam projek persembahan ini adalah sebagai penulis skrip dan juga pereka produksi. Bahagian estetika dan kreatif produksi ini direka sepenuhnya dalam bingkai konvensi Rahman B. Pengkaji menggunakan model PaR Robin Nelson untuk menerangkan bagaimana proses ini dapat mentafsir projek ini dalam posisinya sebagai sebuah penyelidikan akademik. Nelson menentengahkan prinsip-prinsip *know how*, *know what*, dan *know that* untuk menjadikan ilmu yang terselindung lebih eksplisit, serta mengemukakan proses dan kerangka konsep metodologi ini. Tiga penemuan utama dalam pelaksanaan metodologi PaR adalah i) kepentingan mengetahui dan menguasai pengalaman praktikal untuk membolehkan ilmu pengetahuan diintegrasikan ke dalamnya, ii) kepentingan refleksi dalam proses pembinaan ilmu pengetahuan, serta iii) memunculkan aspek intelektual yang selama ini terkandung dalam sesebuah pengalaman praktikal.

## Pengenalan

DALAM perkembangan terkini, kurikulum kursus-kursus teater di universiti-universiti Eropah, United Kingdom (UK) dan Amerika Syarikat (US) tidak lagi terbatas kepada topik-topik konvensional seperti sejarah teater, dramaturgi, serta analisis teoritikal dan tekstual. Selaras dengan perkembangan pemikiran moden dan pasca moden, jabatan-jabatan teater dan drama di universiti khususnya di UK tempat di mana konsep ini bermula, menggalakkan amali studio untuk menjana pemikiran baharu dalam bidang ini. Soalan-soalan penyelidikan tidak lagi terjana hasil daripada amalan persembahan, tetapi juga daripada apa yang dilakukan oleh seseorang pengamal untuk mencapai hasil berkenaan. Pada masa yang sama, penyelidik teater tradisional telah menunjukkan peningkatan kecenderungan dalam mengkaji elemen-elemen intrinsik, tidak lagi terbatas dalam skop sejarah dan asal-usul sesebuah kesenian semata-mata. Ini melibatkan penyelidikan ke atas pengetahuan praktikal yang hanya diketahui oleh pengamal berkenaan, yang tidak pernah dikodifikasi, dan ia terselindung dalam tubuh badannya. Keperluan untuk mengekod pengetahuan yang terselindung ini menjadi semakin bernilai, khususnya dalam era kontemporari yang mana persembahan pasca moden mencipta semula bentuk kesenian tradisional.

Seperti yang dinyatakan oleh Lelia Green:

*“Practice led research needs to prove that research should not only be done, it should be seen to be done: and should also be shown to be done. Practice-led researchers seek ways to justify a dividing line between art-as-itself and art as practice-led research (Green, 2007: 2).”*

Agak sukar untuk menjustifikasi pembahagian sedemikian memandangkan pengetahuan terselindung ini kerap kali tidak dapat dilihat oleh mata kasar. Ia juga tidak dapat

diukur menggunakan pemboleh ubah atau formula saintifik. Amalan dan memori yang terkandung dalam tubuh badan Rahman B. sejak lebih 80 tahun tidak mungkin dapat diiktiraf sebagai sebuah penyelidikan akademik. Pengkaji memerlukan cara khusus untuk menghuraikan pengalaman hidupnya, bagi membolehkannya diukur, dirumus, dianalisis dengan kritikal dan dijelaskan dengan eksplisit. Pengiktirafan akademia ini sangat penting bagi menjadikan hasil penyelidikan itu sah dan dapat dirujuk.

Di sinilah metodologi PaR menjadi sangat berguna, sebuah kaedah yang dapat mengesahkan dengan jitu akan persoalan penyelidikan dalam sesuatu amalan. Sangat penting untuk membezakan antara penyelidik yang menggunakan amalan persembahannya bagi membangunkan persoalan baharu dan artis yang hanya mencipta dan membuat persembahan tanpa sebarang minat dan tujuan untuk membangunkan penyelidikan. Yang mana ia akan membawa kepada kenyataan Lelia Green yang berikutnya iaitu: *“Then every published novelist might claim a Masters in Creative Writing, and every exhibited painter a Doctorate”* (Green, 2007: 2). Bahagian seterusnya menjelaskan bagaimana pengkaji melaksanakan sebuah penyelidikan yang terhasil daripada sebuah amalan persembahan, iaitu amalan kesenian Bangsawan oleh Seniman Negara Abdul Rahman Bakar (Rahman B.). Objektif penyelidikan ini adalah untuk membangunkan sebuah siri konvensi sebagai pandu arah kepada persembahan Bangsawan kontemporari. Namun proses penyelidikan yang ditempuhi turut menjawab pelbagai persoalan penyelidikan merangkumi posisi Bangsawan dalam perkembangan teater kontemporari di Malaysia, dan juga kefahaman antara generasi dalam usaha mempertahankan kelangsungan kesenian ini. Konvensi yang dibangunkan kemudiannya diaplikasikan dalam sebuah persembahan Bangsawan selama lima malam berturut-turut yang berlangsung daripada 13 hingga 17 Disember 2013 di Panggung Bandaraya Kuala Lumpur. Sesi akademik yang berlangsung kemudiannya tidak saja melihat konvensi ini dalam konteks pementasan Bangsawan, tetapi lebih penting lagi ia mendalami

konsep, konteks, dan falsafah yang muncul dalam persembahan berkenaan, yang seterusnya memposisikannya sebagai sebuah penyelidikan akademik.

### **Proses Merekabentuk Penyelidikan**

Ketika melaksanakan penyelidikan ini, pengkaji mengaplikasikan pendekatan kualitatif dalam konteks PaR. Pada tahun-tahun awal penyelidikan, pengkaji memberi tumpuan kepada pengumpulan data menerusi kajian lapangan dan menganalisis konvensi Bangsawan yang diamalkan oleh Rahman B. Selain melakukan temubual, pengkaji melakukan aktiviti pemerhatian dengan menyertai kelas Bangsawan para pelajar diploma yang diajar oleh Rahman B. selama satu semester di Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA). Pengkaji memerhati, merakam, dan mencatat kegiatan pengajaran dan pembelajaran dalam kelas berkenaan. Ini membawa kepada proses penetapan konvensi-konvensi Rahman B. pada tahun kedua dalam projek penyelidikan ini, yang belum pernah dibentuk secara sistematik dan bertulis. Konvensi-konvensi ini kemudiannya diaplikasi dalam persembahan Bangsawan *Hikayat 1001 Malam* pada penghujung 2013.

Pengkaji kemudiannya menggunakan model PaR Robin Nelsen untuk menjelaskan cara prosedur praktis ini dapat diposisikan dalam kerangka akademik. Yang berikut adalah proses metodologi penyelidikan ini berlangsung. Pengkaji membahagikan penjelasan kepada seksyen kaedah kualitatif, projek persembahan, seterusnya tentang bagaimana model Nelson ini digabungkan dalam mod penyelidikan akademik.

#### **i. Kaedah kualitatif**

Pelaksanaan prosedur kualitatif konvensional memulakan penyelidikan ini membabitkan proses temubual, pemerhatian, serta analisis kandungan untuk mengutip data. Maklumat-

maklumat yang diperolehi kemudiannya dihimpun dan disahkan menggunakan triangulasi sebelum dianalisis bagi menghasilkan satu siri konvensi.

**a. Temubual**

Maklumat temubual daripada Rahman B. menjadi data primer yang digunakan bagi menentukan struktur amalannya sebagai asas kepada projek penyelidikan ini. Manakala maklumat daripada para pegawai Kementerian digunakan bagi melihat pelaksanaan projek Semarak Bangsawan sebagai projek revival Bangsawan yang paling berjaya di Malaysia. Hasil temubual dengan para penggiat kontemporari terpilih pula berguna bagi menganalisis tuntutan kontemporari dalam persembahan Bangsawan, manakala maklumat daripada para sarjana menjadi alat pengukur bagi menyeimbangkan kehendak penggiat lama dan juga penggiat baharu. Berdasarkan analisis ke atas data-data ini, pengkaji membangunkan komposisi konvensi dan mengadaptasinya kepada cita rasa audien kontemporari, mengambilkira pandangan kesemua informan yang ditemubual.

**b. Pemerhatian dan mendengar**

Pengkaji turut menghadiri kelas-kelas Bangsawan yang dilaksanakan oleh Rahman B. di ASWARA bermula Mac hingga Mei 2013. Turut dikunjungi adalah galeri peribadi Rahman B. yang terletak bersebelahan rumahnya di Kampong Bharu Kuala Lumpur. Pengkaji meneliti koleksi kostum, prop, tirai, dan lukisan kepunyaan beliau, yang mana di sebalik setiap koleksi ini ada cerita tersendiri yang tersimpan dalam setiap pembikinan karya berkenaan. Selain ilmu yang diperolehi daripada sesi pembelajaran di ASWARA, galeri seni beliau menjadi sekolah yang begitu penting kepada pengkaji di sepanjang tempoh penyelidikan lapangan ini. Proses informal ini telah

mendedahkan jajaran kisah peribadinya yang sangat berharga dalam pengalamannya bermain Bangsawan. Di sinilah ilmu-ilmu terselindung diperolehi, menjadi justifikasi kepada setiap amalan Bangsawan beliau yang tidak dikodifikasi.

**c. Analisis kandungan**

Kaedah ini digunakan untuk meneliti data primer dan sekunder, seperti keratan akhbar, catatan-catatan rasmi kerajaan Malaysia, buku, jurnal, laman web peribadi, rakaman video/audio, buku-buku program, laporan bengkel/ seminar/ persembahan dan fotografi Bangsawan pada masa silam. Ketika menulis sejarah Bangsawan di Malaysia pasca 1990, pengkaji bergantung sepenuhnya ke atas sumber atas talian dan keratan akhbar disebabkan kurangnya dokumentasi yang diterbitkan dalam media lain.

**d. Kaedah triangulasi**

Triangulasi digunakan untuk memperkukuhkan dapatan kajian selanjutnya. Validasi data dilaksanakan dengan memperoleh maklumat sekurang-kurangnya daripada tiga informan berlainan pada masa dan lokasi berbeza. Pengesahan ini penting mengambilkira subjek penyelidikan ini yang dibina berasaskan perkara-perkara yang tidak pernah didokumentasi. Di penghujung kajian lapangan pada Mei 2013, pengkaji membangunkan satu siri konvensi untuk diuji dan diukur menerusi sebuah projek persembahan.

**ii. Projek persembahan Bangsawan *Hikayat Seribu Satu Malam***

Persediaan untuk menerbitkan persembahan ini bermula pada Julai 2013. Pengkaji menerima tajaan daripada Dewan Bandaraya Kuala Lumpur dengan kolaborasi Monash University.

Persembahan selama tiga malam ini dimasukkan ke dalam slot projek Semarak Bangsawan yang mana tiket-tiket dijual pada harga RM5.00 (lima Ringgit Malaysia). Proses persembahan membabitkan proses pembikinan teater sepenuhnya dan dibahagi kepada tiga fasa seperti berikut:

1. Pra produksi (penyelidikan, pertemuan, rekaan, perancangan)
2. Produksi (latihan, pembangunan, dan persembahan akhir)
3. Pasca produksi (refleksi dan perancangan penambahbaikan)

### iii. Model PaR Robin Nelsen: menggabungkan metodologi dan praktis

Pengkaji berminat dengan elemen-elemen utama yang dikemukakan oleh Nelson, terutamanya idea untuk membawa keluar pengetahuan yang terselindung dalam cara yang dinamik dan dialogik. Dalam modelnya, Nelson membangunkan tiga prinsip iaitu: *know how*, *know what*, dan *know that* untuk menghasilkan sebuah praxis. Prinsip *know how* memberi tumpuan kepada pengetahuan mendalam dan peribadi dalam diri pengkaji, termasuklah pengetahuan yang diperolehi menerusi pengalaman dan ransangan deria, pengetahuan performatif, pengetahuan terselindung, dan pengetahuan yang sedia wujud dalam diri. Manakala *know what* menekankan kepentingan refleksi kritikal untuk menjadikan hal terselindung muncul sebagai ilmu yang eksplisit, *know that* pula melengkapkan model Nelson dengan menuntut pengetahuan akademik ini diposisikan sebagai sebuah penyelidikan dalam akademia.

#### ***Know how*: mengetahui dan memanifestasi pengetahuan**

Salah satu cabaran utama dalam PaR adalah untuk menjadikan pengetahuan terselindung muncul sebagai sebuah pengetahuan yang eksplisit. Dalam konteks penyelidikan pengkaji ini, hal-hal tentang lakonan, pergerakan, dan ucapan berirama dalam Bangsawan adalah contoh

ilmu-ilmu terselindung yang terkandung dalam pengetahuan Rahman B., yang perlu diartikulasi dengan eksplisit oleh pengkaji secara akademik. Dalam sesetengah contoh, *know how* tertanam dalam tubuh badan pengamal dan dipertunjukkan dalam cara proses tubuh yang berkaitan dengan persepsi kita. Sebagai pengamal Bangsawan sejak enam belas tahun, pengkaji telah mengharungi latihan formal dan informal dalam kesenian ini. Sejak 1998, pengkaji telah terbabit dalam belasan produksi Bangsawan dan memegang pelbagai peranan daripada petugas di belakang pentas, pengurus pentas, sehinggalah menjadi penulis dan pengarah persembahan. Pengkaji juga telah melaksanakan pementasan Bangsawan di panggung teater sekecil Matic hinggalah di panggung megah seperti Istana Budaya Kuala Lumpur. Pengkaji juga berpengalaman sebagai Setiausaha Persatuan Bintang Timur pada 2002 dan turut membangunkan silibus Penulisan Bangsawan untuk Jabatan Penulisan Artistik, Universiti Teknologi Mara Malaysia (UiTM), kursus yang pertama seumpamanya di Malaysia pada ketika itu. Dalam tempoh inilah pengkaji membangunkan kemahiran *know how* dalam tubuh dan memori.

### ***Know what: proses membikin persembahan***

Kaedah utama yang digunakan untuk membangunkan *know what* daripada *know how* adalah refleksi kritikal – berhenti sejenak, berdiri dan berfikir dengan teliti dan mendalam tentang apa yang telah anda lakukan. Menerusi proses refleksi ini, pengkaji secara berterusan melihat semula konvensi-konvensi yang dibangunkan dengan melihat kemampuan pelakon, dan mengambil kira impak terhadap penerimaan audien dalam setiap keputusan yang diambil. Pengkaji secara terus-menerus menyoal diri sendiri dalam usaha menjawab soalan-soalan penyelidikan yang telah dibangunkan di awal penyelidikan. Pengetahuan praktikal dalam tubuh badan dan memori pengkaji yang diperolehi daripada Rahman B. secara lisan dan

fizikal membolehkan pengkaji mengetahui secara implisit, contohnya bagaimana rupa bentuk lakonan Bangsawan, serta jenis bunyi, muzik, dialog yang patut digunakan.

### ***Know that: kerangka konseptual***

*Know that* membabitkan pengetahuan teoritikal atau apa yang dikatakan oleh Nelson sebagai “pengetahuan sebagai orang luar”. Ia menuntut pengkaji melakukan apa yang dituntut oleh penyelidikan tradisional iaitu menulis sorotan literatur. Di sinilah penyelidikan tradisional dan konvensional mengambil tempat dalam kajian PaR. Dalam masa praktis persembahan menjadi teras utama penyelidikan, persoalan-persoalan penyelidikan telah dijana daripada kajian literatur dan ditegakkan dalam sebuah kerangka konseptual. Dalam penyelidikan ini, bagi menjelaskan soalan kajian, pernyataan masalah, matlamat, objektif, analisis dan dapatan kajian, pengkaji masih bertapak di atas teknik penyelidikan konvensional.

### **Kesimpulan**

Tiga penemuan utama dalam pelaksanaan metodologi PaR menggunakan model Robin Nelson ini adalah:

- i.) kepentingan mengetahui dan menguasai pengalaman praktikal untuk membolehkan ilmu pengetahuan akademik diintegrasikan ke dalamnya*

Penglibatan pengkaji yang aktif dalam seni persembahan Bangsawan membenarkan pengkaji menulis sejarah Bangsawan era baharu berdasarkan pengalaman hidup pengkaji. Perspektif sebagai penyelidik hadir bukan sahaja sebagai pemain, tetapi juga sebagai ahli produksi, pentadbir sebuah persatuan Bangsawan, dan juga seorang guru. Justeru, seorang penyelidik dalam metodologi ini perlu mengetahui dan menguasai bukan sahaja sejarah bentuk kesenian yang dikaji, tetapi juga konteks penyelidikannya, dan nilai-nilai intrinsik yang merupakan pengetahuan teras<sup>4</sup>.

*ii.) kepentingan refleksi dalam proses pembinaan ilmu pengetahuan*

Dalam projek penyelidikan ini, pengkaji melakukan proses latihan berulang-ulang kali, serta melaksanakan ujikaji demi ujikaji sambil menguji keputusan yang dilakukan secara berterusan. Refleksi bukan sahaja berlaku dalam diri-sendiri, tetapi proses refleksi melibatkan komunikasi pengkaji dengan penyelia penyelidikan yang dilantik, serta bersama anggota produksi yang terlibat dalam projek persembahan *Bangsawan* ini. Hasil refleksi didokumentasi di dalam jurnal, dan dijadikan landasan untuk pengkaji merombak, mencipta semula, atau mengekalkan keputusan yang telah diambil.

*iii.) memunculkan aspek intelektual yang selama ini terkandung dalam sesebuah pengalaman praktikal*

Adakalanya, Rahman B. sendiri tidak mempunyai istilah khusus untuk menjelaskan apa yang diamalkannya, tetapi amalan itu telah terkandung dalam tubuh badan dan memorinya selama lebih 80 tahun. Ada waktu-waktu tertentu dalam sesi temubual atau latihan yang berlainan, beliau menggunakan istilah-istilah yang berbeza untuk menerangkan situasi yang sama. Inilah perkara biasa yang dihadapi ketika berurusan dengan penggiat tradisional memandangkan ilmu yang terselindung terletak dalam pengetahuan yang hidup bersama jiwa mereka. Oleh sebab itu, adalah penting untuk para penyelidik dalam bidang PaR ini mempunyai kemahiran untuk memindahkan pengetahuan berkenaan dalam bentuk eksplisit, bagi memunculkan intelektualiti yang membentuk nilai akademik dalam amalan berkenaan.

Model PaR Robin Nelsen ini telah menjadi kerangka yang sangat kukuh sepanjang berlangsungnya proses penyelidikan pengkaji. Teknik-teknik konvensional dalam bentuk prosedur kualitatif masih berguna, terutama dalam usaha meninjau pengetahuan silam

sebelum munculnya praktis ini dan juga untuk melakukan refleksi secara kritikal selepas persembahan. Model PaR Robin Nelson pula telah menjadi pelengkap dengan menyediakan kerangka yang efektif untuk memindahkan ilmu Bangsawan daripada tubuh badan dan memori Rahman B., seterusnya membantu melahirkan pandangan-pandangan baharu dalam bidang ini.

Menerusi kaedah PaR ini, pengkaji berhasil mengemukakan bahawa persembahan Bangsawan Rahman B. mengemukakan dua prinsip penting iaitu ketertiban dan kemasyhuran, yang mana kedua-dua prinsip ini telah menjadi identiti dalam persembahannya. Dalam masa yang sama, pengkaji menyambung perdebatan sarjana Bangsawan di Malaysia mengenai kategori Bangsawan, yang mana pengkaji menyatakan bahawa “Bangsawan merupakan sebuah teater kontemporari dalam setiap era ia berada”. Tesis ini berjaya dicapai bukan sahaja menerusi pelaksanaan kaedah PaR secara teknikal, tetapi juga setelah pengkaji memanifestasikan seluruh pengetahuan dan penguasaan yang pengkaji miliki dalam kesenian Bangsawan, dalam sebuah bingkai akademik.

## Rujukan

- Bonenfant, Y. (2012). "A portrait of the current state of PaR: Defining an (In) Discipline", in Boyce-Tillman, J., Bryden, I., Taiwo, O., de Faria, T. and Brown, R. 'PaR for the Course: Issues involved in the development of practice-based doctorates in the performing arts', published online by PALATINE/Higher Education Academy for the Humanities and the Arts.
- Candy, Linda. (2014). *Practice Based Research: A Guide. Creativity and Cognition Studios*. University of Technology, Sydney, CCS Report: 2006-V1.0 November.
- Green, Lelia. (2014) "Recognising Practice-led Research ... at last!" Unpublished conference paper. Hatched 07 Arts Research Symposium, Perth Institute of Contemporary Arts, Perth, 20 April, 2007. Web. 15 June 2014.
- Green, Lelia. *Recognising Practice-led Research ... at last!* Unpublished conference paper. Hatched 07 Arts Research Symposium, Perth Institute of Contemporary Arts, Perth, 20 April, 2007. Web. 15 June 2014.
- Nelson, Robin. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Richards, Alison. (1992). *ADSA Policy on Performance as Research. Australian Drama Studies Association*. Brisbane, Australia, 1992.



**DR. MARZELAN**

Marzelan Salleh has lived in Malaysia and UK. His music such as *Bani Jawi*, *Bangkit*, *Puteri Gunung Ledang*, *Rukun*, *Hijrah*, and *Tarian Cinta* have been inspired by Asian nuance and Western European music combined with transcultural contemporary ideas. His music has been performed in United Kingdom and Malaysia alongside composers such as John Pickard, Michael Ellison, and Dieter Mack. Performances of his compositions at major international music festivals and concerts include New Music in the South West, Bristol New Music Festival, Contemporary Music Venture Concert Series and University of Bristol's New Music Ensemble Concerts. Marzelan Salleh has worked and collaborated with prestigious music ensembles and musicians namely, *Quatuor Bozzini*, the Brodowski Quartet, New Music Ensemble Bristol, and Manos Charalabopoulos, to name a few. Marzelan Salleh has attended composition workshops and masterclasses by renowned composers and musicians such as Pierre Boulez, Sir Peter Maxwell Davies, John Pickard, Trevor Wishart, Philip Glass, and Nigel Clarke.

Marzelan Salleh received his PhD in Composition from the University of Bristol under the supervision of Dr. Michael Ellison, and previously did his Masters in Composition at the University of Salford with Prof. Alan Williams. Marzelan Salleh's first involvement in music began as a saxophonist in St. John Institution Kuala Lumpur's marching band. After which he enrolled into Universiti Teknologi MARA Malaysia, where he studied clarinet and obtained a first class degree. Composing music has always been his main interest, which led him to obtain a scholarship to pursue contemporary music composition in the UK. Currently, Marzelan Salleh is a senior lecturer at the Cultural Centre, University of Malaya.

# **Intercultural Activity in Composing *Puteri Gunung Ledang* for Solo Piano**

**Marzelan Salleh, PhD**

**Department of Music, Cultural Centre, University Malaya**

## **Abstract**

Inevitably, the concept of interculturalism also extends into cultural and artistic phenomena, which includes music and music composition. By the 20th century up until now when global travel and communication is easy, intercultural activity especially through music is widespread and relevant to Malaysian current times. The abundance of music compositions labeled intercultural since the 1900s clearly proves its effectiveness and strength as society continues to embrace them. The emergence of young and new contemporary composers contributes to the advancement of musical ideas and updated knowledge towards contemporary music compositions both locally and internationally. Through them, intercultural resources and tools for composing from various cultures are explored in creative ways. In this article, I discuss the constructive and valuable importance of the emergence of interculturalism in music compositions, explore compositional possibilities, and justify my approach through my own original composition for solo piano, *Puteri Gunung Ledang*, which includes active references towards gamelan musical nuances juxtaposed with Western compositional styles, thus demonstrating two contrasting musical influences colliding and collaborating into a single work of art of personal musical expressions.

**Keywords:** piano music, contemporary music, intercultural, composition techniques, music composition, Malaysian composer

## **Introduction**

Composers have successfully connected both worlds of totally different tradition, culture and sound into one piece of musical composition. They have been able to do this connection by having both worlds of instruments correspond with each other in their own ways, not by having them make a certain similar connection, but instead, through realizing that traditional musical qualities cannot be changed, and neither can western musical qualities. Therefore the only way to achieve a unified sound and structure of both worlds is to merge and fix them together through their differences and dissimilarities.

A composer that moved me in the direction of writing for solo piano is John Cage. After listening to his works such as *Dream, In a Landscape, Oceans of Sounds* and *Suite for Toy Piano*, he spurred me into composing and delivering a piece for solo piano. John Cage, more of a musical philosopher than a composer, was also a devotee of Zen Buddhism and the I-Ching. He introduced chance techniques into his music and the world of composition. However these piano works mentioned above do not contain chance mechanisms. Instead, these pieces attracted me because it is the output or result of a Western (American) composer after listening and studying Asian music, and at the same time I am an Asian composer listening to and studying Western music.

## **Notational and Instrumental Devices of *Puteri Gunung Ledang***

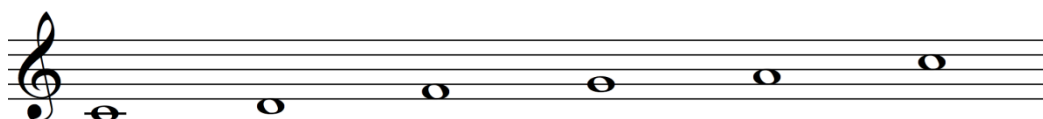
In accordance with my research interest into intercultural music, instead of integrating Asian traditional instruments into an orchestra, I have always wanted to write for a Western musical instrument using an Asian idiom for its music. Therefore, I made the decision to write *Puteri Gunung Ledang*, for solo piano, as my initial step towards opening up a new area of writing Asian music for a Western musical instrument, using only conventional musical notation. I aim to deliver a composition of totally Asian-sounding themes and motives without having any graphic or experimental music notation.

## Gamelan Nuances – Pitch and Thematic Material

To realize this, I have selected two modes from the gamelan music to portray a Javanese princess as my main character of this piece. *Puteri Gunung Ledang*, or Princess of Mount Ledang is a legendary character of a Javanese princess from Indonesia. Her love for Hang Tuah, a Malay warrior, is sacrificed for the sake of his life, which was in the hands of the Malaccan Sultan, who was also vying for her love. The position of the princess in this love triangle sets the backdrop for this solo piano piece. Gamelan music is present in Malaysia and Indonesia. Two types of gamelan music exist in Indonesia, which are the Balinese gamelan and the Javanese gamelan. Malaysian gamelan is most similar in character as Javanese gamelan music, which is calmer, sensuous, and soft in character and played at a lower speed, while Balinese gamelan music is more active, bright, aggressive and fast.<sup>2</sup> The pitches that are used for *Puteri Gunung Ledang* are not specifically related to any form of the gamelan modal systems but portray a subtle reference to that practice. The two modes used are *slendro* and *pelog*. *Slendro* and *pelog* scales are often used in gamelan music of Southeast Asia such as in Indonesia and Malaysia. *Slendro* is often used in Malaysian gamelan music while *pelog* is often found in Indonesian gamelan music. Appropriately for this piece, the *pelog* scale will represent the princess and the *slendro* scale will represent *Hang Tuah*.

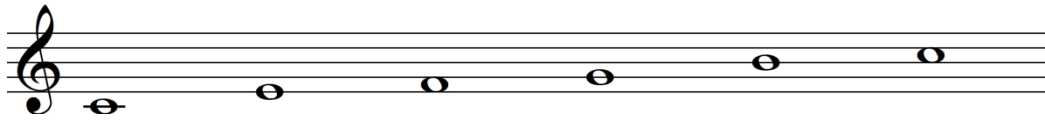
For *Puteri Gunung Ledang*, I have chosen to highlight gamelan music, which suits the background of this composition most appropriately as it is in line with the identity of the piece, which is representing a legendary Javanese princess, and her love and sacrifice for her lover *Hang Tuah*. The *slendro* (Example 1) and *pelog* (Example 2) modes in *Puteri Gunung Ledang* are notated out below.

Ex. 1: *Slendro*



<sup>2</sup> William P. Malm. (1996). *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. USA: Prentice Hall Inc.

Ex. 2: *Pelog*



These two modes are used separately and at times together in juxtaposition or followed by one another in a dovetailing manner thus, creating harmonies or heterophony texture within this piece (Example 3). And at times, more often than not, I have begun the *slendro* and *pelog* scales from different degrees, meaning not only starting from the beginning of the *slendro* or *pelog* scale but from different notes in the scales. This directly gives an audibly different sense of colour instantly.

Ex. 3: *Slendro* and *Pelog* used

Musical notation for Ex. 3, consisting of two systems. The first system is for Piano (Piano) and is in 3/4 time. It starts at measure 21 with a tempo marking of ♩ = 138 *Meno mosso*. The right hand plays a melodic line with dynamics *pp*, *p*, *f subito*, and *pp*. The left hand plays a bass line with dynamics *p* and *pp*. The second system is for Piano (Pno.) and is in 4/4 time. It starts at measure 23. The right hand plays a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*. The left hand plays a bass line with dynamics *p* and *pp*.

### Elements of Gamelan: Melodic Colours and Musical Gestures

At bars 40 – 45, quintuplets and semiquaver triplets run through a flurry of gamelan-like scales, accompanied in the bass clef by lower sounding punctuation notes similar to the sounds of a *kenong* in a Gamelan ensemble. These *kenong* accompaniments act as a counter-melody to the melody above (Example 4). *Kenongs* are gong-like instruments, similar to a *bonang* but bigger. Hitting a soft mallet on its knob plays them. They are wide and tall,

cradled gongs, placed on their side suspended on cords in a rack. In traditional gamelan music, *kenongs* are punctuating instruments, linking the gongs to the rest of the gamelan ensemble.

Ex. 4: Gamelan-like scales accompanied by *kenong* counter-melody

### Gamelan Nuances - Harmonic Colours and Textures

As shown in Example 1 and Example 2, both gamelan scales in *Puteri Gunung Ledang* are in the white keys without any chromatic inflections or passing notes. Therefore, one might expect to hear in this piece an open sound of non-tension. But to counter and create tension here in this music, I am using minor second intervals and tritone intervals from the gamelan scales themselves, thus naturally adding colouristic qualities to the music (Example 5). These notes, which I call ‘interferences’, are added to the aesthetic of my music. They are merely intuitive inflections and are not related to any chromaticism or tonality relations.

Ex. 5: Minor second and tritone intervals

Even in the harmonies, these minor seconds and tritones are present to deliver darker colours in the music (Example 6).

### Ex. 6: Minor second and tritone intervals in the harmonies

♩=48 **A tempo**

26

*p* *mp* *pp* *mp* *p* *mp*

*p* *mp*

*piu mosso*

*Led.* *Led.* *Led.*

### Form and Structure

In order to create a constant sense of movement and direction in this piece, there is an audible sense of the pitches slowly evolving. Highlighting these colourful evolving pitches involves careful compositional techniques, which refers to considerations of tone colour, transposition, register, doublings and dynamics. The two distinctive representation of characters in the piece using two different modes is dramatized more effectively when implemented into different registers and transposed throughout the piano. Ultimately, in the end, these pitches will provide the overall form and structure of the pitch material.

*Puteri Gunung Ledang* in shape has a more continuous arc and broader gestures. Having made *Puteri Gunung Ledang* a fully notated piece makes it even easier to have a greater degree of pitch control. The use of octave and unison doubling between different groups are used to highlight a particular pitch or group of pitches. As an end result, the pitches of *Puteri Gunung Ledang* are connected audibly in the overall structure. This piece has shown how strands of unity can be maintained in this music, as recurrent focal pitch classes and pitch-class groupings form large-scale associations within a modal framework.

### Conclusion - Composition Technique and Style

The increasing confluence of Eastern and Western cultures in the twenty-first century makes music an expression which is universal and yet, authentic. I regard this piece as the initial important step towards maturity in composing in an idiom, which I began to explore in larger works eventually later in my compositions. Implementing gamelan scales into my pieces opened up new tonalities and tonal approaches which widened my scope even further when

developing my pieces structurally and in form. Later on also, I realized gamelan scales could incorporate well with other modes such as Middle-eastern *maqams*, which strengthens my research and discovery more when intercultural composition is the main purpose of study.

## References

- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After (3<sup>rd</sup> ed.)*. Oxford: Oxford University Press.
- Jensen, M. (2009). John Cage, Chance Operations, and the Chaos Game: Cage and the "I Ching". *The Musical Times*, 150(1907), 97-102. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/25597623>
- Jo, H. W. (2015). The Music of John Cage: Early Piano Compositions. *International Journal*, 3(1), 25-34.
- Malm, W.P. (1996). *Music Cultures of the Pacific, the Near East, and Asia*. USA: Prentice Hall Inc.
- Matusky, P. & Tan, S. B. (2017). *The Music of Malaysia: The Classical, Folk and Syncretic Traditions*. Routledge.
- Schwartz, E. & Childs, B. (Ed.). (1998). *Contemporary Composers on Contemporary Music*. New York: Da Capo Press.
- Tenzer, M. (2006). *Analytical Studies in World Music*. Oxford University Press. Retrieved from <https://books.google.com.my/books?id=LC234H9sxOUC>
- Tenzer, M., & Moja, I. M. (2013). *Balinese Gamelan Music: (Downloadable Audio Included)*. Tuttle Publishing. Retrieved from <https://books.google.com.my/books?id=KH4-BAAAQBAJ>
- Tenzer, M., & Roeder, J. (2011). *Analytical and Cross-Cultural Studies in World Music*. Oxford University Press. Retrieved from <https://books.google.com.my/books?id=9B1wAgAAQBAJ>. 30 July 2018.
- Perspectives on Tradition and Modernity*. *Ethnomusicology Forum*, 14(1), 57- 81. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/20184501>



**WONG JYH SHYONG**

Wong Jyh Shyong (JS) is Lecturer in the Dance Department at the Cultural Centre, University of Malaya. Known as a contemporary dance choreographer and dancer, he is now bringing his practice into academia as a practitioner-researcher. He received his Master of Fine Arts from Graduate Institute of Choreography, Taipei National University of the Arts in 2013 and Bachelor of Fine Arts from The Hong Kong Academy for Performing Arts with First Class Honours in 2005. He was previously a dancer with Cloud Gate Dance Theatre of Taiwan from 2005 to 2009. In the 9th and 11th BOH Cameronian Arts Awards in Malaysia, he received the Best Featured Performer award for his homecoming performance in 2011 and 2013. From 2013 to 2016, he was the artistic director of DPAC Dance Company as well as Damansara Performing Arts Centre. Thus far, JS has staged his own choreography and commissioned creations in various festivals and venues in Australia, Taiwan, Japan, Hong Kong, Singapore, India and Malaysia. He is currently the Vice President of MyDance Alliance, a non-profit organisation which bring together a community of dance practitioners and dance enthusiasts that supports and promotes dance in Malaysia.

## **Choreography as Research: A Self-review on a Production of a Master of Fine Arts Programme at the Taipei National University of the Arts**

**Wong Jyh Shyong  
Cultural Centre  
University of Malaya**

### **Abstract**

Choreography is the art of making dance in which the act of making is the practice of knowing-in-doing. This notion of knowing-doing evidences the substantial presence of practical knowledge as a key method of inquiry in artistic research. However, in the Western intellectual tradition, theory and practice are distinguishably separated by the definition and the methodology of generating knowledge. Despite the debates on what practice constitutes research in the academic setting, Master of Fine Arts (MFA) programmes have gained recognition as the terminal degree for arts practitioners. This master's degree allows practitioners to develop their artistic practice whereby the presentation of the practitioner's artistic work is assessed as the graduation project. In Taiwan, Taipei National University of the Arts (TNUA) is the most prestigious university for performing and visual arts. The Graduate Institute offers two master's degrees and the MFA in Choreography requires students to present a graduation production with the submission of a written paper of the production as the final assessment. Besides MFA programmes, Practice as Research (PaR) has slowly emerged as an academic study programme in higher education within the arts for more than two decades. For PaR, a research inquiry that establishes new knowledge in the field of study is the fundamental requirement in the artistic practice. The research outcomes are required to be documented with multiple modes of evidence that reveal the moments of discovery in knowing-doing through critical reflection on the process. Hence, this review examines the application of PaR in the choreographic process of my TNUA MFA graduation production from year 2012 to 2013. The focus of the review is on the development of the research inquiry and the strategies used to answer the inquiry. In this review, I begin with the introduction of key terms through literature reviews, followed by an introduction to the MFA programme at TNUA. In terms of the process of choreography, I elaborate on my research inquiry, research of choreographic content, and the inputs from theatre studies, and conclude with a self-reflection.

**Keywords:** practice as research, choreography, MFA production

## Introduction

Research is human nature whenever there is a need for discovery. In general, “research is anything that you do to acquire information. . . . so that he/she can understand what happens or why something happens” (Hei & David, 2006: 7). It’s an act of thinking and investigating on how to generate *knowledge* or in other words what could be the “truth about something” (Lim, 1992: 1), “phenomenon or series of phenomena” (*The international Webster's comprehensive dictionary of the English language*, 1996: 1071) and an “answer . . . about the world” (Dane, 1990: 337). Everyone knows how to research but what constitutes research and what practice constitutes research in the academic setting are distinguished by the definition and the methodology of generating knowledge. Nelson (2013) stated that there are three levels of research ranging from *personal research* to *professional research* and *academic research* in his book *Practice as Research in the Arts*. Personal research is the research people do every day to find out “what is known”; professional research “involves networking, finding sources, collating information”; but only academic research “involves conducting a research inquiry to establish new knowledge” (Nelson, 2013: 25). Therefore, a research inquiry and contribution to knowledge that is shared with a wider community are the essential necessities that constitute academic research.

Apart from that, the emphasis on “formalised procedures, presentation formats, spoken and written idioms, codes of practice alongside informal conventions around the production and communication of one’s knowledge” (Franklin, 2013: 8) are what make academic research distinct from personal and professional research. These emphases have elevated the challenges and also the debates on how a practice can be researched in a formalised method and what codes to use to analyse the process and findings. Despite the challenges and the division between theory and practice in the Western intellectual tradition, practice as research (PaR) has risen for more than two decades, and some countries,

especially Australia and United Kingdom, have played an important role in developing PaR. In 2013, Nelson defined PaR “as a research project in which practice is a key method of inquiry and where, in respect of the arts, a practice is submitted as substantial evidence of a research inquiry” (2013: 8). Nelson further argued that “knowing-doing is inherent in the practice” (p. 10) and practical knowledge in knowing-doing is “able to be articulated by way of a traditional thesis in words alone” (2013: 9).

People learn to ride a bicycle by riding it (Nelson, 2013). This is an example of knowing-doing for an activity of daily living but what is knowing-doing in the practice of choreographing? What research in choreography constitutes a research inquiry of PaR? What is the substantial evidence that goes beyond personal research to establishing new knowledge? Choreography is defined as the art of making dance. As an artistic praxis, pragmatic concerns on searching for significant theme and content, researching on movement vocabulary, devising a compositional structure, and refining the final choreography are the fundamental practices of a choreographer. The question arises here of whether these researches in the process of making are either PaR projects or research within the paradigm of personal and professional research. In 2014, Schippers has compared a recital that developed innovative forms of interpretation with another recital that preserved the classical conventions. According to Schippers, although both recitals involve research and the artistic achievements of both could be equally superb, “but the latter does not necessarily qualify all music-making as research” (2014: 4) because it does not generate new knowledge.

In the development of contemporary dance, the emergence of *Tanztheater* under the direction of German’s choreographer Pina Bausch is one of the examples in which a research inquiry can be evident in the practice (Nelson, 2013). Based on an inquiry into the intention behind movement, Bausch developed a new form of dance theatre that reveals the human condition through the manifestation of the moving body (Muller, 2013). This outcome of

Bausch's choreographic practice has redefined the expression of dance and theatre and established new knowledge in the field of performing arts. However, Nelson (2013) highlighted that "to set the bar for *new knowledge* . . . is to set it too high [for practitioner-researcher]" and "*substantial insights* [that emerge in the process of making] are more readily attainable" (p. 27) as the research outcome for PaR.

Choreography is a multi-layered process and the mode of research inquiry encompasses compositional method, form and style, interdisciplinary collaboration, technological development, intercultural research and so on. For the assessment, the final performance is a crucial moment to summarize the practical outcomes and the documentation of the knowing-doing process needs to be submitted after the performance. PaR submission is generally comprised of multiple modes of evidence that reveal the moments of discovery through critical reflection on the process. The submission usually includes:

A product (exhibition, film, blog, score, performance) with a durable record (DVD, CD, video); documentation of process (sketchbook, photographs, DVD, objects of material culture); and complementary writing which includes locating practice in a lineage of influences and a conceptual framework for the research. (Nelson, 2013: 26).

In the following section, I will give an insight into the Masters programme offered by Taipei National University of the Arts (TNUA) before I elaborate on my process of preparing my graduation production in the later section.

### **Master of Fine Arts in Choreography at TNUA**

TNUA is the most prestigious university in Taiwan for performing arts and visual arts. The TNUA dance school offers a combination of three years for high school and four years for undergraduate study for the Bachelors of Fine Arts under the Department of Dance and two to four years Masters study under the Graduate Institute. The Graduate Institute offers two

degrees: the Master of Fine Arts (MFA) in either the performance or choreography track, and the Master of Arts in dance theory. For the choreography track, students earn the MFA in dance upon completing at least thirty eight credit hours of coursework, a graduation production and a written paper of the production. According to TNUA Graduate Institute's general affairs officer Ye Kuo-Lung (personal communication, October 27, 2018), there are four Malaysians who have graduated from this programme, namely Vincent Tan Lian Ho in 1997, Kathyn Tan Chai Chen in 2015, Jack Kek Siou Kee in 2018 and me in 2013.

"Based on TNUA's objective of educating students across a broad east-west discipline, from traditional to contemporary, encompassing both theory and practice, the faculty aims to balance the excellence of conservatory training with a broad academic education" (School of Dance, Taipei National University of the Arts, n.d., para. 2). Apart from compulsory practical courses, students majoring in performance and choreography at TNUA Graduate Institute are therefore required to comprehend the contextualization between practical and theoretical study through taking academic courses. During my study, I took courses such as Research in Western Dance History, Research Method and Writing, Form & Style in Choreography, Special Topics on Dance, Independent Study and Choreographer's Master Series: Creativity Explored. These courses paved the way for me to examine my practice as a dancer and choreographer from the academic perspective.

Following the MFA production and report guidelines, the graduation production carries eighty percent of the grade and the written report is the remaining twenty percent for the final assessment. There is a minimum requirement of forty minutes for the total duration of the graduation production and graduate students are allowed to choreograph either a full length or mixed bill production. The choreography has to comprise one solo or duet, one trio or quartet and one group dance of minimum five dancers with at least twelve minutes for any one section of the choreography. There are also specific requirements for the use of music

and collaboration with a designer. The choreography must consist of at least three different styles of music: an item of classical music or music with clear structure; an item of music of the twentieth century; and an item of music specifically composed for the choreography. With the aim of encouraging artistic collaboration, the choreographer has to work with at least one designer for either the costume, set or props of the choreography.

In terms of the public performance, three examiners have to attend the same performance and the assessment of the thesis concert happens right after the performance. The graduate student who has passed the graduation production is then allowed to proceed to his production report writing. The final submission of the report includes a video recording of the graduation production, programme book, and a written report of a minimum of twelve thousand words. The chapters of the writing consist of an abstract, introduction, main body, conclusion, footnote and references. Following the American curriculum, TNUA's Masters programme does not enforce PaR. Nevertheless, the use of personal and professional research in the process of choreographing and report writing are compulsory. The emphasis of TNUA's MFA in choreography is on the practice of choreographing. To what extent a choreography major student engages on the level of research much depends on his supervisor and his own preference. In fact, my supervisor Ho Hsiao-Mei is solely a dance practitioner who also specializes in choreography, not an academic researcher. She gave me absolute freedom to explore my choreographic ideas and there was no specific requirement on the research content.

### **Research Inquiry**

For my thesis concert, I nevertheless decided to choreograph with a different entry point than my usual practice, since it was my first time creating a full-length choreography with my own dancers. I wished to take the opportunity to answer a research inquiry instead of beginning

with (conventionally with a desire or inspiration to express something) a choreographic theme. In my observation, there are two types of inquiry: thematic or inspirational inquiry and research inquiry. Thematic inquiry is what every choreographer does when he searches for and further studies the theme of the choreography. The research—from choreographic content to the form of expression—being done here is likely to find out and develop new material from what is already known, either with or without professional research methods. On the other hand, research inquiry in PaR is set to discover substantial insights from the knowing-doing. Based on analysis of my choreography from the year 2009 to 2011, there are two approaches in the initiation of my choreographic practice: thematic inquiry and inspirational inquiry from movement improvisation (Wong, 2013).

In early 2012, I began to prepare my graduation production entitled *Folks* with a research inquiry because there was an urgency to solve a choreographic problem at that particular time. Dance is a form of language and communication. It can make explicit emotional responses and provoke thought, but it cannot signify concrete things or ideas. I envisioned to create and appreciate a dance that was able to move audiences from being passive to emotionally and critically engaged. However, after I have watched quite a number of dance performances ranging from pure dance to conceptual work, I was frequently lost. I had difficulty connecting myself to the dance work that I saw. In contrast, I found that theatre performances were able to stimulate my imagination with impactful reflection. Hence, I questioned the form of contemporary dance especially its abstraction of movement vocabulary and its compositional methods that distance the audience.

### **The Choreographic Process & Research of Choreographic Content**

Based on the research inquiry above, I started to search for a theme for the choreography of my graduation production. I was wondering how I could relate my creation with the audience.

I wished to get inspiration from the people I had met and the places I had lived. The theme should be a shared experience among people, I decided. Since I planned to present my graduation production in Malaysia—an act of returning to my home country—instead of at TNUA, the theme could centre on the notion of home. I used mind maps to sketch out the main branches of keywords that are related to *home* as the central subject and other layers of smaller branches with more detailed ideas. Finally, I decided to examine the characteristics of interpersonal relationship patterns in the Chinese family, such as the power structure, psychological problems, gender role differentiation and marital issues.

I began with personal research to find out the definition and meaning of home to me as my choreographic theme through autobiographic writing. I was particularly interested in the bond between family members and how family is shaped by culture, society and historical context. From the autobiographic notes that I had written, I drafted some compositional directions for studio exploration. In some of my choreography including this graduation production, I started the rehearsal with a set of questions that was designed for the dancers' group interview. I had set the outline for the discussion topics with semi-structured interview questions before the rehearsal. This group interview section allowed me to understanding the perspective from my dancers' point of view and also to put the creative team on the same page of my choreographic inquiry. The dancers were also asked to do autobiographic writing based on a set of structured interview questions.

Some of the questions were: What is home? What is your home? What are the characteristics of your family members? What are the family issues? What is the power structure? Besides personal research, professional research was being conducted to analyse the content of the choreography through literature reviews on related issues. Combining both the personal and professional research outcomes at the end, I collected the important keywords for character building and movement development.

## **The Inputs from Theatre Studies**

In order to answer my research inquiry on abstraction in contemporary dance, I referred to the art of making theatre. Based on my working and learning experiences as a choreographer in theatre productions from 2009 to 2011, my choreographic hypotheses are: if a dramatic text could lead to a plot, theme, events and characters, could the setting of story, plot, theme, events and characters shape the performance text of a piece of choreography in return? If there is a dramatic structure in storytelling, what is the dramatic structure in movement-telling? Can the objectivity in realism coexist with the subjectivity in abstraction? In my graduation production, I wished to explore the use of dramatic text such as characterization, plot setting and dramatic structuring in the process of creating the choreography. In simple terms, characterization was a character building device that I used to introduce the behaviour and the state of mind of a character.

In my choreography, I formed a fictional traditional Chinese family by assigning roles to five of my core dancers: a father as the master of the family, a mother who takes care of things inside the family and should obey the husband, an obedient son as the focus of the family, and twin sisters who are in a period of juvenile rebellion. This characterization setting led to a phase of movement development whereby the dancers and I worked out stylistic movements such as a specific way of walking and posing to represent and to differentiate each character. I also selected certain parts of the dancers' autobiographies as a source of literary inspiration to develop their solo compositions. The written text became a stimulus for the dancers and their interpretation of the interview questions were then re-interpreted with kinetic responses. Subtext was in use when there were group interactions between the characters in some of the dance scenes. I was imaging the subtext during the

group rehearsal so that the duration and quality of the movement could be carefully crafted according to the dramatic structure of the scene.

The dramatic structure which I observed in theatre studies gave me a guideline to examine the structure of the choreography either as a whole or in an individual scene. The structural principle of exposition, rising action, climax, falling action, and denouement reminded me that the intensity of movement has the power to create tension and release tension, as well as achieve suspension, introduction and completion in choreography. In total, there were six scenes in my graduation production: the opening's family portrait, the education offered by the father to the son, the love of the mother to the son, the resistance of the sisters, the mother and father's duet and the finale's family portrait. These scenes were set based on a fictional storyline and each scene consisted of a series of plots that expressed selected family issues on interpersonal relationship patterns.

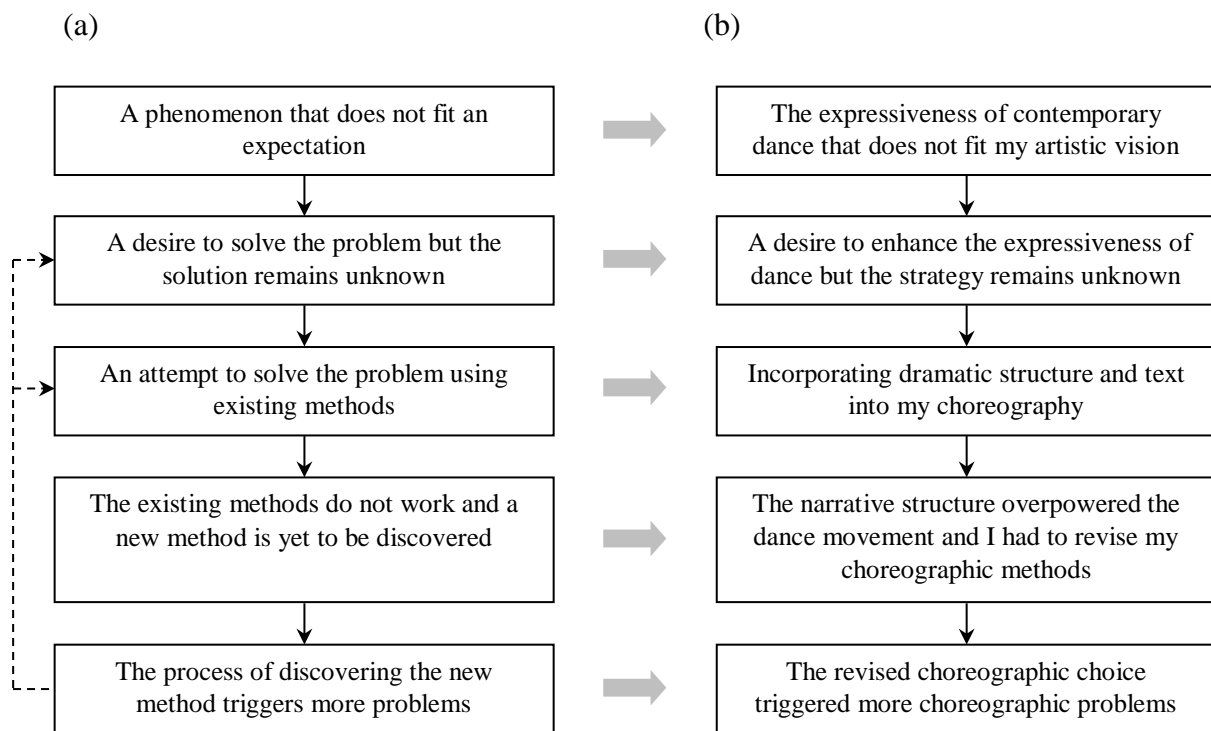
The cause and effect principle is important in theatre studies as it helps to create a coherent and rational development of the sequence of events. I utilised the principle of cause and effect in choreographing the transitions between movement phrases through the building of rules on what the next movement should be and why some movements could not fit within the context. The more I have practised the principle, the more I have discovered there is some kind of logic behind movement. The moments and durations of introducing, ending, repeating and varying movement requires a dramaturgical analysis and the knowing-doing generates endless choreographic problems. The detailed analysis of movement development stimulates a series of new questions: Why this movement? How long can it be sustained? When to introduce a new movement? Is there a need of new movement? How to introduce the new movement? What is new movement? Is it the best moment to repeat the movement theme? These questions go on and on, and the attempts to find answers for these questions are the moments of discovery in the knowing-doing process.

## **The Process of Problem Finding and Solving in Choreography**

Taiwanese playwright and theatre director Stan Lai (2006) affirmed that to create is to come out with a question and it is the desire to reveal the truth that matters. In order to examine the shaping and the development of my research inquiry, I referred to psychological studies of the problem-finding process because I was interested to investigate the process of thinking in a choreographer's mind. Based on Chen's (2012) literature reviews on the definition of problem finding in psychology, I concluded that there are five steps that I practiced in order to discover and answer my research inquiry (see **Figure 1(a)**). Firstly, a problem finding begins with a phenomenon that does not fit an expectation. Secondly, it must have a solution but the solution remains unknown. Thirdly, there is an attempt to solve the problem using existing methods. Fourthly, the existing methods do not work and a new method is yet to be discovered. Lastly, the process of discovering the new method triggers more problems. At the end, the last step might go back to the second or third step if there is no satisfactory outcome. The process of problem finding and solving could carry on in cycles until the day of the performance or in a few production across years.

Placing my choreographic inquiries in parallel with the problem-finding process (see **Figure 1b**), my research inquiry began firstly with the expressiveness of contemporary dance that does not fit my artistic vision. Secondly, my next step was to look for an unknown goal with which it was possible to (re)invent or enhance the expressiveness. Thirdly, referring to the principles of theatre studies, I attempted to add dramatic structure and text into my choreography. Fourthly, the narrative structure overpowered the dance movement and I had to revise my choreographic methods. Lastly, every choreographic choice triggered more choreographic problems. In order to summarize the process of problem finding and

solving—both in cognitive psychology and choreography, Figure 1 below demonstrates the relationship of the dance creation and problem discovery:



**Figure 1.** Five developmental steps of the research inquiry and the strategies used to answer the inquiry: (a) The processes of problem finding and solving in cognitive psychology; (b) The processes of answering research inquiry in my MFA production.

### Self-Reflection as Conclusion

In conclusion, this review has examined how choreography—as a key method of inquiry—constitutes research in the academic setting of TNUA. The application of PaR in the choreographic process of my MFA graduation production is being investigated through the elaboration on the discovery of research inquiry and choreographic solutions. There is currently no emphasis on PaR in the MFA in Choreography at TNUA as the programme is predominantly based on practical merit. In fact, the term PaR was considerably new at the time of my master's. Therefore, the application of PaR in the choreographic process of my

MFA graduation production from year 2012 to 2013 was a coincidence. I am aware that my application does not generate new knowledge for a wider community although there are substantial insights on the personal level. The presentation of this review is the first step in sharing the insights I experienced, and the beginning stage of what I have taken in bridging the gap between practice and research.

Through literature reviews of this self-review, I am now able to identify the characteristics of PaR. I have then used these characteristics to reflect upon my doing-without-knowing, as I experienced it at the time, from finding to answering a research inquiry. Based on the definition of PaR, choreography as an artistic practice constitutes research through following characteristics:

1. A research inquiry as a key method of inquiry (e.g., inquiry on compositional method, form and style, interdisciplinary collaboration, technological development, intercultural research and so on).
2. A method to answer the research inquiry (e.g., the five developmental steps of the strategies used to answer the research inquiry in Figure 1).
3. A submission of the practice (the performance) and the documentation as substantial evidence that reveal the moments of discovery through critical reflection on the process.

## References

- Chen, L. J. (2012). *The research of problem-finding*. Guangzhou: JiNan University Press.
- Dane, F. (1990). *Research methods*. California: Books/Core Publishing Company.
- Franklin, M. I. (2013). *Understanding research: Coping with the quantitative-qualitative divide*. New York: Routledge.
- Hei, K. C., & David, M. K. (2006). *Writing the research paper*. Serdang: Universiti Putra Malaysia Press.
- Lai, S. C. (2006). *Stan Lai on creativity*. Taipei: Commonwealth.
- Lim, H. P. (1992). *A Manual for research students*. Kuala Lumpur: United Chinese School Committees' Association of Malaysia.
- Muller, H. (2013). Expressionism?: "Ausdruckstanz" and the new dance theatre in German. In R. Climenhaga (Ed.), *The Pina Bausch sourcebook: The making of tanztheater*. Oxon: Routledge.
- Nelson, R. (2013). *Practice as research in the arts: Principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Schippers, H. (2014). Practitioners at the centre: Concepts, strategies, processes and products in contemporary music research. In S. D. Harrison (Ed.), *Research and research education in music performance and pedagogy*. Netherlands: Springer.
- Wong, J. S. (2013). *"Folks": A choreographic research*. (Master), Taipei National University of the Arts.



FASYALI FADZLY

**Fasyali Fadzly Saipul Bahri** adalah seorang pendidik, pengarah dan penulis. Fasyali pernah menghasilkan dan mengarah teaternya sendiri. Antaranya adalah *Teater Juta-Juta* yang pernah memenangi anugerah Pengarah Terbaik, Naskhah Asal Terbaik dan Persembahan Kumpulan Terbaik dalam *BOH Cameronian Arts Award 2014*, *Berani Mati*, *Kota Hitam*, *Kawan-kawan Yang Kita Suka* dan turut mengarah naskhah *Oedipus*, *'Art'* dan *Jebat*. Naskhah terbaharu beliau bertajuk *Ingatan* pernah dipentaskan Georgetown Festival (Malaysia), *One Table Two Chairs Meeting* (Jepun) dan *Pesta Boneka* (Indonesia). Selain itu beliau pernah terlibat di dalam pertemuan, konvensyen, konferensi dan penyelidikan berasaskan praktis di beberapa buah negara seperti Kanada, Republik Czech, Australia, Jepun, Indonesia, Singapura dan Thailand. Selain itu, Fasyali turut menulis artikel dan ulasan teater yang diterbitkan oleh laman web portal tempatan dan antarabangsa. Beliau turut terlibat sebagai penyelidik utama untuk *My Arts Memory Project* – sebuah projek arkib digital yang menghimpunkan maklumat berkaitan produksi teater Malaysia. Sekarang beliau berkhidmat sebagai pensyarah di ASWARA.



TENGGU IEFIZ

**Tengku Iefizulasyrifie Putra Tengku Alaudin** meraih Diploma Teater di Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA) pada 2009 dan Pelajar Terbaik Fakulti Teater ASWARA dan melanjutkan pelajaran ke peringkat Ijazah Sarjana Muda Seni Teater di University of Middlesex (UK) meraih Sarjana dalam bidang Pengajian Gerak dari Royal Central School of Speech & Drama (UK). Beliau telah diperkenalkan dalam dunia seni persembahan ketika menyertai Tunas Budaya pada usia yang masih muda. Beliau telah berpeluang berlakon di bawah arahan pengarah terkemuka negara seperti Rahim Razali, Hatta Azad Khan, Ahmad Yatim, Rosminah Tahir, Kee Thuan Chye, Namron, Adlin Aman Ramli, Rohani Yousof, Marlia Musa dan ramai lagi. Pada tahun 2009, beliau telah dianugerahkan sebagai Antara kerja seni beliau adalah seperti *Swordfish + Concubine*, *Langkau*, *Ribut*, *Baba*, *Family Business*, *Jenin*, *Tujuh Hari Juhari*, *Jerebu* dan banyak lagi. Kini beliau berkhidmat sebagai pensyarah di Fakulti Teater ASWARA.

## **Retrospektif dan Perbandingan terhadap Kajian Berasaskan Praktis**

**Fasyali Fadzly Saipul Bahri & Tengku Iefizulasyrifie Putra Tengku Alaudin**

**Fakulti Teater**

**Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan (ASWARA)**

### **Abstrak**

Pengajian Sarjana di luar negara agak mencapah dari segi perlaksanaannya. Pelajar diberi peluang untuk menerokai pelbagai ruang menjalankan penyelidikan dengan pendekatan yang di luar kebiasaan. Namun, terdapat perbezaan perlaksanaannya di universiti-universiti yang membuka ruang penyelidikan tidak konvensional ini. Tidak semuanya mengikut model dan acuan yang serupa. Inilah keunikan penyelidikan berasaskan praktis yang kurang difahami oleh golongan penyelidik konvensional. Kertas kerja ini akan membandingkan pelaksanaan pengajian berbeza yang diamalkan oleh dua institusi pengajian tinggi iaitu University of Calgary (Canada) dan Royal Central School of Speech and Drama (UK). Perbandingan akan ditumpukan kepada gaya implementasi penyelidikan dan bagaimana hasil penyelidikan diterjemahkan sama ada melalui produksi, laboratori ataupun dokumentasi. Perbandingan juga akan menekankan konsep dokumentasi penyelidikan yang terhasil daripada kajian di dalam studio ataupun kerja-kerja produksi.

**3**  
**PENYELIAAN PENYELIDIKAN**  
**BERASASKAN PRAKTIS**



**DR. NORZIZI**

NORZIZI meraih Diploma Teater dari ASWARA, Ijazah Sarjana Muda (Kepujian) – Seni Layar dari Universiti Teknologi MARA, *Master of Fine Art (MFA) - Theatre Directing* dari Middlesex University, London dan Doktor Falsafah dari University of Wollongong, Australia. Kerjaya seni beliau bermula sebagai pengacara televisyen dan pelakon menerusi drama televisyen, filem dan puluhan teater. Antara teater lakonan beliau; *Itik Liar* arahan Dato' Tarmimi Siregar, *Tiang Seri Tegak Berlima* arahan Rohani Yousoff, *Demi Zaiton* arahan Dato' Noordin Hassan, Bangsawan *Raja Laksamana Bentan* arahan Rahman B, Bangsawan *Siti Zubaidah* arahan Zakaria Ariffin, Mak Yong *Anak Raja Gondang*, Mak Yong *Raja Bongsu Sakti* arahan Khatijah Awang, *Nyonya* arahan Rosminah Tahir, *Bulan Menangis* dan *Pelayaran Nur Atma* arahan Siti Rohayah Attan. Beliau kemudiannya mengorak langkah sebagai pengarah teater dan muncul sebagai pengarah termuda yang berpeluang mengarah di Istana Budaya pada 2003 melalui teater Mak Yong *Raja Tangkai Hati*. Antara arahan beliau adalah *Teater Muzikal Kanak-kanak Aladdin* di Istana Budaya, Mak Yong *Titis Sakti* di Kuala Lumpur Performing Arts Centre (KLpac), *Medea* di The Actors Studio, *Usikan Rebab* di KLpac yang membolehkan beliau memenangi Anugerah Pengarah Terbaik dalam *BOH Cameronian Arts Award 2013*. Arahan terakhir beliau adalah *Throne of Thorns* pada Februari 2017 di Aswara. Selain aktif sebagai seniman beliau juga adalah pensyarah dan merupakan Ketua Pusat Pengajian Teater di Fakulti Filem, Teater dan Animasi, Universiti Teknologi MARA

**Teori dan Praktis Bergerak Seiring dalam Penyeliaan  
Penyelidikan Berasaskan Praktis: Satu Refleksi Pengalaman**

**Norzizi Zulkifli, PhD**

**Universiti Teknologi MARA**

**Abstrak**

Kertas kerja ini akan membincangkan tentang proses penyeliaan tesis dan projek kreatif boleh dilakukan di peringkat Ijazah Doktor Falsafah. Penyelidikan berasaskan praktis sangat mencabar kerana memerlukan penulisan tesis dan juga pada masa yang sama menyempurnakan sebuah projek kreatif kedoktoran yang terbina berdasarkan kajian tesisnya. Oleh kerana itu, kertas kerja ini merupakan reflektif pengalaman penulis diselia oleh dua penyelia beliau. Kertas kerja ini juga membincangkan tentang tiga tahun setengah proses kerja yang dibuat setiap semester. Kerana ia merupakan penyelidikan berasaskan praktis makanya perancangan teliti harus dilakukan untuk memastikan kesempurnaan tesis dan projek kreatif kedoktoran. Proses-proses yang dimuatkan dalam kertas kerja ini dapat memberi panduan kepada bakal penyelia untuk menyelia para pelajar dalam melakukan penyelidikan berasaskan praktis. Antaranya pemahaman teori dan aplikasi praktis mesti berjalan seiring kerana ianya mendokong antara satu sama lain. Fokus utama tulisan ini ialah tesis yang dihasilkan di University of Wollongong, Australia bertajuk *Intercultural Theatre Praxis: Traditional Malay Theatre Meets Shakespeare's The Tempest* manakala projek kreatif kedoktorannya yang bertajuk *Throne of Thorns* yang merupakan sebuah teater kontemporari yang mengadunkan teknik persembahan dari teater tradisional Melayu. *Throne of Thorns* dipersembahkan oleh sepuluh pelakon Australia dan telah dipentaskan di Australia pada tahun 2015 dan di persembahkan pula di Malaysia oleh ASWARA pada tahun 2017.

## Pendahuluan

Kertas kerja ini merupakan reflektif terhadap penyeliaan yang telah dibuat sepanjang pengajian saya melengkapkan Ijazah Kedoktoran di University of Wollongong, Australia di bawah seliaan Dr. Catherine McKinnon (penyelia utama), seorang pengarah dan penulis teater dan penyelia kedua ialah Dr. Jany Hayes yang mempunyai kepakaran dalam teknik lakonan Yat Malmgren telah membimbing saya dengan sebaiknya dari segi akademik mahupun praktis. Ijazah kedoktoran saya merupakan penyelidikan berdasarkan praktis dengan tajuk tesisnya *Intercultural Theatre Praxis: Traditional Malay Theatre Meets Shakespeare's The Tempest* yang membincangkan tentang polemik *intercultural theatre* Timur dan Barat, evolusi teater tradisional Mak Yong, kajian pengarah di Malaysia serta analisis fasa penciptaan dan proses kerja kreatif. Manakala, projek kreatif kedoktoran pula yang bertajuk *Throne of Thorns* adalah sebuah persembahan kontemporari yang merupakan respon saya terhadap naskhah *The Tempest* dan dipersembahkan dengan mengambil teknik persembahan dari teater tradisional Melayu, terutamanya Mak Yong. *Throne of Thorns* yang dipentaskan di Australia pada 2015 dan juga di Malaysia pada 2017 bertempat di ASWARA.

Di dalam sebuah seminar penyelidikan berasaskan praktis suatu ketika dulu, saya pernah mendengar soalan yang bertanyakan 'Mana dulu? Tulis atau buat produksi dulu?' Makanya saya terinspirasi dari soalan tersebut untuk menulis kertas kerja ini. Ianya cuba mengungkap proses saya di bimbing oleh kedua-dua penyelia saya. Makanya saya meninjau semula semua nota-nota penyeliaan, sepanjang tiga tahun setengah menyiapkan tesis. Diharapkan muntahan proses ini mampu memberi idea untuk bakal penyelia di Malaysia untuk memulakan fasa penyeliaan penyelidikan berasaskan praktis.

## Tahun Pertama

Tahun pertama saya simpulkannya sebagai tahun mencari diri dan tahun memahami kajian sendiri. Ternyata PhD ini membawa saya ke zaman lampau dan ia seolah satu lingkaran hidup. Tatkala saya cuba mendaki ke puncak tertinggi dunia akademik dan pada yang masa yang sama ia membawa saya pulang ke zaman lampau. Ia membawa pautan kenangan sejak di zaman kanak-kanak yang sebenarnya membawa kepada proses mengenal diri. PhD bermula dengan sebuah pencarian diri. Makanya saya percaya peri pentingnya penyelia membawa pelajar mencari dan mengenal dirinya sebelum kemudiannya memahami kajiannya. Antara tugas awal yang diberikan, di bulan pertama saya memulakan pengajian, penyelia meminta saya menulis sebuah coretan *my memories* di mana saya mesti menulis tentang memori lalu. Beliau menyuruh saya berfikir tentang sebuah pengalaman atau insiden yang begitu diingati antara saya dengan ibu bapa. Untuk tugas ini, beliau menyuruh saya tulis seolah cerpen di mana harus ditulis dengan begitu terperinci penceritaan situasinya, digambarkan seolah *close up shot* dan jika perlu dialog, tuliskan dialognya. Tugas ini sekitar tiga perenggan sahaja. Ini antara tugas terberat untuk saya mengingati apakah memori saya dengan kedua-dua ibu bapa saya. Lama saya memikirkan apakah ingatan dan memori yang tidak boleh saya lupakan, Seolah-olah tiada. Saya bawa lagi ingatan ke zaman lampau. Akhirnya saya menemukan sesuatu. Semasa saya menulis *flashback* itu tatkala saya menemui cerita apakah yang saya tuliskan ini, bercucuran airmata saya jatuh tidak boleh di tahan-tahan. Memori ini berlegar di ruang mata dan minda, saya kemudiannya langsung jadi mengerti mengapakah saya memilih topik ini di dalam PhD saya. Dengan terjumpanya diri, makanya pasti tidak berlaku hasrat untuk bertukar topik. Dan ianya membawa kepada firasat yang 'ya, saya di landasan yang betul'.

Sebenarnya penting untuk merasakan berada di landasan yang betul. Ini adalah kerana tanggungjawab seterusnya adalah untuk mula menggali topik PhD itu. Makanya penyelia saya menyusun untuk memberi pemahaman yang lebih mendalam. Oleh kerana itu di setiap pertemuan beliau memberi tugas-tugas kecil untuk memantapkan kajian saya. Apabila membaca sesuatu, beliau sentiasa mengingatkan yang pentingnya mempunyai pemikiran sendiri, mengenalpasti apa yang saya suka/setuju dan apa yang saya tidak suka/setujui tentang sesuatu bacaan itu. Personal refleksi

penting untuk di catatkan. Antara tugas yang beliau beri pada saya adalah menulis artikel tentang pengarah teater yang dipilih, baca buku utama kajian yang dipilih dan saya dikehendaki untuk *review* atau *summary of the book*, pilih persembahan teater untuk di bincangkan.

Kekerapan pertemuan dengan penyelia di mulakan dengan setiap minggu di tiga bulan pertama pengajian. Kemudiannya dua minggu sekali dan kemudian sebulan sekali. Di dalam pertemuan-pertemuan itu, saya menyimpulkan proses seliaan di tahun pertama dapat di bahagikan kepada beberapa bahagian kajian:

- 1) Kajian pengarah
- 2) Kajian teks drama
- 3) Penontonan Online/DVD
- 4) Menonton persembahan teater
- 5) Buku-buku utama kajian
- 6) Kajian teori
- 7) Senarai buku rujukan

Saya juga dikehendaki untuk mengkaji pengarah-pengarah teater *intercultural theatre*. Tugas di mulakan dengan mengkaji pengarah *intercultural theatre* Ariane Mnouchkine dan seterusnya ke pengarah-pengarah lain. Saya membaca tentang latar belakang pengarah, karya-karya arahnya dan impak karya beliau. Saya juga dikehendaki untuk menyenaraikan dan membahagikan pengarah kepada eranya. Seperti contoh pengarah teater *intercultural theatre* terbahagi kepada pengarah yang mengarahkan teks klasik, mengarah teks kontemporari ataupun membawakan karya baru. Makanya samada saya dikehendaki untuk menulis atau membincangkan sahaja tentang karya-karya para pengarah ini di pertemuan dengan penyelia. Pada masa yang sama kajian teks drama juga dimulakan di mana pelbagai karya-karya barat dari yang klasik ke kontemporari harus di baca dan dibincangkan. Ini adalah proses untuk mencari teks yang paling tepat untuk digunakan bagi projek

kreatif kedoktoran. Seterusnya saya juga di kehendaki untuk menonton persembahan-persembahan bukan sahaja teater malahan apa jua kesenian yang lain. Dengan melihat hasil kerja pengarah-pengarah yang lain dapat membuka mata bagaimanakah bentuk persembahan, kreativiti dan interpretasi yang di buat oleh mereka ini. Kemudian, saya juga dikehendaki untuk menonton persembahan-persembahan teater di bukan sahaja di Wollongong mahupun Sydney. Malahan saya pernah semata-mata ke Melbourne untuk menonton satu persembahan yang saya terlepas tontonannya di Sydney. Saya mewajibkan diri saya menonton semua persembahan pelajar atau pensyarah di universiti saya sendiri sebagai satu cara untuk masih menonton teater dengan kadar yang lebih murah dan supaya tahu apakah bentuk dan aras kerja-kerja pengarah pelajar ijazah dan para pensyarah. Ini amat penting dalam memahami penanda aras persembahan di Australia mahupun di Wollongong juga. Seterusnya saya kerap juga menonton persembahan di Illawarra Performing Arts Centre (Ipac) di Wollongong dan seterusnya menonton teater-teater di Sydney baik di panggung kecil mahupun panggung ternama. Ternyata tiket memang mahal dan tiada banyak diskaun untuk pelajar. Penyelia saya juga sering membawa saya ke Sydney untuk menonton persembahan teater dan ada masanya beliau menetapkan teater mana yang wajib ditonton. Ini seharusnya berlaku ‘perhubungan menonton’ antara penyelia dan pelajar supaya hubungan dan perbincangan juga boleh terjalin di luar mesyuarat bulanan penyeliaan. Seterusnya, buku-buku utama untuk kajian, saya dikehendaki untuk membuat *summary of the books*. Buku itu juga dibincangkan oleh saya dengan kedua-dua penyelia. Jika penulisan saya tidak mencapai tahapnya, ditulis lagi dan di hantar di minggu seterusnya. Kemudian yang penting adalah saya juga dikehendaki untuk berbincang tentang teori-teori untuk mencari teori manakah yang relevan untuk kajian saya. Setiap pembacaan buku, kemudiannya turut membincangkan tentang teori-teori ini untuk difikiran. Antara yang pernah di bincangkan seperti teori-teori *intercultural theatre, identity, post dramatic, actor and spectator relationship* dan sebagainya. Senarai buku atau apa jua bahan untuk rujukan perlu sentiasa ditambah bilangannya dan di kemaskinikan. Dimulakan di awal pengajian saya dikehendaki untuk menyenaraikan 20 buku atau bacaan utama topik saya. Kemudian keperluan utama untuk menambah senarai bahan-bahan rujukan ini dari masa ke masa.

## Pecahan Pelaksanaan

TAHUN 1	SEMESTER 1	Baca dan Tulis – Tesis dan Projek Kreatif  Proposal Kedoktoran
	SEMESTER 2	Baca dan Tulis – Tesis dan Projek Kreatif  Proposal Kedoktoran
TAHUN 2	SEMESTER 1	Kajian Lapangan <i>Transcribed interview</i>  Bab 1, 2, 3
	SEMESTER 2	Bab 1, 2 ,3, 4  Perancangan Produksi – (tempah studio, bengkel, mesyuarat produksi)
TAHUN 3	SEMESTER 1	Tempoh Produksi – bengkel, latihan dan persembahan
	SEMESTER 2	<i>Final writing</i> – menulis bab 5, 6
<i>EXTENSION</i>	SEMESTER 1	<i>Finalize and submit</i>

## Tahun Kedua

Sebaik sahaja pembentangan *Higher Degree Presentation (HDR Presentation)*, saya melaksanakan kajian lapangan saya ke Malaysia dengan menjelajah ke tiga buah negeri iaitu Pulau Pinang, Kelantan dan Kuala Lumpur untuk menemual aktivis Mak Yong, para sarjana Mak Yong dan pegawai pentadbir kesenian Mak Yong. Dua bulan membuat kajian lapangan ini saya telah menemubual 24 orang. Kemudiannya saya pulang ke Australia, mula *transcribe 24 interview* ini. Setelah proses ini dilakukan saya menganalisis data-data ini kesemua temubual ini dan menulis mengenainya dalam salah satu bab saya.

Seterusnya, daripada kajian teks-teks drama yang dibaca akhirnya saya telah memilih *The Tempest* karya William Shakespeare. Keputusan memilih teks dibuat di akhir tahun pertama. Oleh kerana itu, pengajian tahun dua dimulakan dengan kajian mendalam terhadap naskhah ini. Selain itu, saya dikehendaki untuk membentangkan karya-karya *The Tempest* arahan pengarah lain yang telah dibuat di seluruh dunia. Pembentangan ini di buat dua sesi pertemuan di mana lebih kurang 6 karya yang saya pilih untuk dipertontonkan sedutannya kepada penyelia. Kemudian kami berbincang tentang pementasan-pementasan yang dibuat ini yang meliputi pengarahnya dari Itali, China, Korea, Amerika. Dengan penontonan ini saya terkesan bagaimana babak yang sama tetapi diinterpretasi dengan pelbagai oleh para pengarah. Setelah melalui proses penontonan online dan DVD ini, dilanjutkan proses kerja seterusnya untuk mengkaji dengan lebih mendalam teks *The Tempest*. Setelah menonton *The Tempest* ini, penyelia meminta saya untuk menyenaraikan 7 *sequences* dari *The Tempest* yang mana saya harus memilih babak yang saya rasakan penting dalam naskhah ini. Dari 7 *sequences* ini saya diperlukan untuk menulis *Overall Story Sentence* dan juga mempunyai *Creative Project Research Question*. Ini bermakna pementasan saya haruslah mencapai dan menjawab *Creative Project Research Question*. Di setiap *sequence* juga mempunyai *research question* di mana apabila bermula proses pengarahannya nanti, babak yang di buat oleh saya itu mesti sentiasa harus di rujuk

dengan *research question* dalam setiap babak adakah mencapai saranan atau kehendak *research question* tadi.

Tahun dua pengajian dimulakan juga dengan menyiapkan kerangka setiap bab dalam tesis. Penyelia saya menyebutnya sebagai *Bullet Points for Chapter*. *Bullet points* ini sekiranya telah diluluskan oleh beliau, makanya barulah saya mula menulis bab itu dengan menjawab soalan-soalan yang telah saya tulis atau rancang. *Bullet points* ini merupakan soalan dan jawapan.

Contohnya bab sejarah perkembangan Mak Yong. *Bullet point* pertama – contoh:

### **Sejarah Perkembangan Mak Yong**

- Apakah asal usul Mak Yong?
  - Mak Yong bermula pada...
- Apakah makna perkataan Mak Yong?
  - Mak Yong berasal dari perkataan...

### **Struktur Persembahan Mak Yong**

- Apakah struktur persembahan Mak Yong?
  - Mak Yong di mulakan dengan...

*Bullet points* adalah soalan-soalan yang harus ditimbulkan dan kemudiannya harus di jawab oleh pelajar itu sendiri. Ia harus menimbulkan soalan dan kemudiannya mencari jawapan terhadap persoalan itu. Di akhir *bullet points* itu, saya perlu menulis *argument* bab itu. Saya mendapati tujuan *bullet points* ini di buat supaya pelajar merangka dan membina kerangka bab yang akan di tulis. Ini membantu penyelia juga boleh mengetahui apakah yang akan ditulis oleh pelajar dalam sesebuah bab sebelum bab itu ditulis. Dengan *bullet points* juga membantu penyelia untuk melihat adakah terdapat topik yang tertinggal untuk di utarakan atau apa yang di tulis (*bullet points* itu) barangkali tersasar jauh dari apa yang seharusnya ada dalam struktur bab itu

Di semester dua di tahun kedua juga saya diperlukan untuk membuat jadual perancangan produksi. Bilakah bengkel teater saya akan mula di lakukan, ujibakat, latihan pertama dan seterusnya. Saya harus mula memilih tenaga produksi, membuat tempahan studio dan juga mula menunjukkan rekaan-rekaan set pentas yang seperti dalam bayangan saya. Kerja pengurusan produksi telah mula di buat. Lakaran rekaan pentas, *model box*, rekaan kostum, rekaan tatacahaya, *composition planning* semua di tujukkan kepada penyelia. Di peringkat ini, semua pertemuan dengan penyelia berupa mesyuarat produksi di mana saya harus membentangkan *story board*, lakaran rekaan set, kostum dan sebagainya. Segala proses di perbincangkan dan penyelia akan bertanya bertubi-tubi soalan untuk di jawab. Di peringkat ini penyelia saya bukan sahaja menerima bulat-bulat idea dan konsep pengarahannya. Sebaliknya setiap keputusan dan pemilihan saya akan dipersoalkan. Ini menyebabkan setiap keputusan pengarahannya itu tidak dibuat berdasarkan hati. Ada banyak pemikiran di sebalik setiap yang di pilih.

### **Tahun Ketiga**

Pada perancangan awal, saya mengusulkan projek kreatif kedoktoran di buat pada di akhir tahun dua. Ini untuk membolehkan saya mempunyai satu tahun untuk menyiapkan penulisan tesis. Tetapi untuk memenuhi kehendak penyelia dan fakulti makanya projek kreatif kedoktoran ini diminta di buat pada awal tahun dan kerana itulah projek ini dimulakan pada bulan Februari 2015. Ini bermakna saya mempunyai hanya satu semester untuk menulis bab produksi saya dan menyiapkan beberapa bab yang lain. Oleh kerana itu saya masih menyarankan projek kreatif kedoktoran sebaiknya di buat pada hujung tahun kedua pengajian. Seperkara lagi adalah, kerana penyelia saya berkehendakkan latihan yang begitu padat di mana Oktober telah di adakan bengkel seminggu sekali. Bulan November berlatih dua kali seminggu, Disember tiga kali seminggu dan Januari (intensif) lima kali seminggu dari jam 9 pagi-5 petang. Makanya latihan intensif menjelang produksi menyebabkan proses penulisan tesis terhenti kerana tumpuan dan tenaga telah dicurahkan untuk latihan intensif. Oleh kerana itu, bakal penyelia harus mengambilkira beberapa bulan sebelum produksi pelajar, akan terjejas tumpuan dan tempo penulisan tesis. Oleh kerana itulah saranan ini di buat untuk memastikan

tahun terakhir, ditumpukan sepenuhnya perhatian untuk analisis data dari projek kreatif kedoktoran dan menulis bab kesimpulan serta memantapkan bab-bab yang sebelumnya. Oleh kerana itu saya juga menyarankan sekiranya pelajar tidak menyiapkan 3 atau 4 bab, makanya projek kreatif kedoktorannya barangkali perlu ditangguhkan. Kerana beban kerja dan tekanan akan lebih berlaku dalam tempoh menangani produksi. Jika bab 1,2,3 sudah di tulis pun, sekurang-kurangnya telah dua kali di semak oleh penyelia. Ini untuk memastikan juga pelajar bersedia dan berada di tahap kematangan dalam tesis dan pemikiran sebelum melalui tempoh produksi. Selain itu, tekanan menyiapkan projek kreatif kedoktoran ini adalah sangat tinggi berbanding dengan proses pengarahan konvensional para seniman.

Penyelia dikehendaki untuk hadir ke latihan bagi memantau perkembangan produksi. Bengkel pada awal produksi sebelum latihan di mulakan penting untuk menguji idea dan konsep pengkaji. Saya melakukan bengkel sebanyak 3 malam dan di malam ke 4, *showcase* bengkel tersebut dan di hadiri oleh penyelia. Dari sini penyelia secara visualnya dapat lebih memahami konsep dan halatuju kerja kreatif dengan lebih berkesan. *Workshop plan* juga dikehendaki di bentangkan kepada penyelia. Ini untuk memastikan bengkel itu adakah di terajui sejajar dengan objektif projek kreatif kedoktoran. Setelah bengkel di jalankan, barulah pengkaji menjalankan latihan. Saya memulakan latihan di bulan yang pertama eksplorasi babak-babak di dalam *The Tempest*. Semua proses eskplorasi ini kemudiannya saya catit dan mula menulis skrip *Throne of Thorns*. Di bulan kedua barulah para pelakon mendapat skrip setelah melalui proses pembentukan kerja kolaborasi pengarah dan pelakon di bulan pertama latihan. Sebulan sebelum pementasan *preview* kepada penyelia dan dua minggu sebelum show, sekali lagi *preview* dan final *preview* di malam full dress. Pemantauan berterusan amat penting oleh penyelia dalam memastikan pelajar berada di landasan yang sewajarnya. Di setiap latihan, setiap hari saya dikehendaki mempunyai *reflective diary* yang mencatat segala apa yang di lakukan, segala apa yang difikirkan dalam latihan setiap hari. Saya juga merakam gambar dan video latihan. Pendokumentasian proses latihan amat penting di lakukan. Di dalam latihan terdapat *model box* untuk menunjukkan kepada pelakon mengenai rekaan set dan kedudukan pelakon di atas pentas.

## Kesimpulan

Menerusi pengamatan saya, ijazah kedoktoran penyelidikan berasaskan praktis ini amat sukar dijalankan, kerana penulisan tesis itu sememangnya mencabar dan menuntut segala fokus dan tenaga, dan apabila di tambah pula dengan keperluan untuk melakukan praktis yang mana pastinya menuntut lebih masa, fokus dan seluruh tenaga makanya penyelidikan berbentuk ini ia amatlah mencabar. Oleh kerana tiga tahun tempoh yang diberikan untuk mengkaji, menulis dan melakukan projek kreatif dan ini adalah masa yang sangat padat makanya penyelia harus sentiasa memastikan pelajar mengikuti *timeline* yang telah dirancang oleh pelajar dan penyelia. Jumlah dan bebanan kerja dengan tempoh masa yang singkat dikhuatiri sukar untuk dilaksanakan seperti yang dirancang. Pemantauan yang konsisten dan bimbingan yang padu akan memudahkan proses pelajar. Seperti yang dimaklumkan teori dan praktis bergerak seiring. Antara cabaran lain dalam pengajian adalah mengalami kesukaran untuk membahagikan minda untuk fokus bagi penulisan akademik dan pada waktu yang sama hendak berfikir kreatif dan memperkasakan kesenimanan. Ini amat mencabar. Oleh kerana itu, kebolehan untuk mengawal minda penting untuk memastikan bila masanya untuk berfikir dan menulis sebagai seorang ahli akademik dan bila masanya sebagai seorang seniman.

Penyelidikan berasaskan praktis adalah sebuah penyelidikan yang membolehkan seniman yang juga para akademik untuk memantapkan keserjanaan dan kesenimanan. Melalui perjalanan PhD *practice as research* sememangnya memperkukuhkan kesenimanannya kerana dalam proses ini bukanlah menghasilkan karya kreatif semata yang hanya menjadi ukuran, tetapi sebenarnya proses yang dilalui oleh pengkaji (*practitioner/researcher*) itu sangat berbeza dengan praktisnya sebelum ini. Oleh kerana itu, penemuan baru dalam proses penciptaan karya seni dalam projek kreatif kedoktoran itu, lahirlah penemuan terkini dalam praktis seseorang pengkaji itu. Apabila seniman mencari sesuatu yang lebih dalam kesenimanannya maka penyelidikan berasaskan praktis menepati keperluan seniman mencari keserjanaan. Seniman sarjana dan Sarjana Seniman. Makanya ia bukan tanggungjawab yang mudah dan bukan semua mampu menempuhnya kerana dalam penghasilan karya seni bukan lagi berasaskan firasat sebaliknya keputusan kesenimanannya amat bergantung kepada keserjanaannya. Itu yang membezakan.

### Personal And Service Particulars

Name : Assoc. Prof. Dr. Mohd Zahuri Khairani  
Ic Number : 671122-08-5389  
Position : Associate Professor  
Principal Of Za'ba College  
E Mail : Mzahuri@Gmail.Com  
Zahuri@Fskik.Upsi.Edu.My  
Portfolio : [Http://Mzahuri.Wixsite.Com/Portfolio](http://Mzahuri.Wixsite.Com/Portfolio)  
University : Sultan Idris Education University

### Academic Qualification

Phd (Fine Art) 2011 - Sheffield Hallam University, United Kingdom  
Ma (Fine Art) 2002 - University Of Sarawak, Malaysia  
Ba (Hons) Fine Art 1998 - University Of Sarawak, Malaysia  
Teachers Diploma 1990 – Sultan Idris Teachers Institute

### Field Specialization

Research In Fine Art  
Practice Based In Fine Art  
Art Education  
Cultural Studies  
Performing Arts  
Student Affairs Administration



**PROF. MADYA DR. MOHD ZAHURI**

### Research Interests

Fine Art– Studio Practise / Research  
Art Education  
Cultural Studies  
Performing Arts  
Student Affairs Of College Resident

### Work Experiences

2018 Associate Professor  
2016/2017 Acting Deputy Vice Chancellor Student Affairs And Alumni, Sultan Idris Education University (September 2016-April 2017).  
2015 Until Now: Resident Artist At Sarang Art Hub, Tanjong Malim.  
2013 Until Now: Research Fellow At Upsi Education Research Laboratory.  
2012-2016: Chairman Of Principals Council, Sultan Idris Education University.  
2011 Until Now: Senior Lecturer, Principal – College Of Za'ba, Sultan Idris University Of Education, Malaysia  
2006 Lecturer, Principal – College Of Aminuddin Baki, Sultan Idris Education University, Malaysia  
2005 Principal – College Of Aminuddin Baki, Sultan Idris Education University, Malaysia  
2005 Lecturer, Coordinator Theatre In Education (Minor Programme)  
2004 Lecturer, Director Of Cultural Centre, Sultan Idris Education University, Malaysia  
2003 Lecturer, Sultan Idris Education University, Malaysia

## **Art, Visual Culture and Globalisation: Re-Interpreting Contemporary Malaysian Culture**

**Mohd Zahuri Khairani, PhD**

**Kolej Za'ba**

**Universiti Pendidikan Sultan Idris (UPSI)**

### **Abstract**

The question of the impact of globalisation towards the movement of art in the age of post modern give a new meaning in visual art with local touch. The overwhelming of globalisation affects the economy, politics and society particularly in Malaysian culture. My research addresses the question of the impact of globalisation on Malaysian art and visual culture by focusing on the indigenous Malay craft tradition in term of techniques, media and motifs. The aim of this study is to enrich my Malaysian national art heritage and expand a new approach to craft production. The researcher reflected upon the research question based on the production of artefacts through the 'lens' of specific craft tradition which to test the veracity and applicability of this statement. The findings of this research will be presented in the production of artworks, based on the studio practice method.

**Keywords:** arts, visual culture, globalization, hybridity, studio-based practice, pua kumbu.

## **Introduction**

The question of the impact of globalisation towards the movement of art in the age of post-modern give a new meaning in visual art with local touch. The overwhelming of globalisation affects the economy, politics and society particularly in Malaysian culture. My research addresses the question of the impact of globalisation on Malaysian art and visual culture by focusing on the indigenous Malay craft tradition in term of techniques, media and motifs. The aim of this study is to enrich my Malaysian national art heritage and expand a new approach to craft production.

The researcher will reflected upon the research question based on the production of artefacts through the ‘lens’ of specific craft tradition which to test the veracity and applicability of this statement. The current researcher is using practice based approach and set up the research objectives which are:

1. To understand the effects of globalisation to art, craft and visual culture in the Malaysian context.
2. To explore the appropriate use of media for the production of images that illuminate globalisation to art, craft and visual culture in the Malaysian context.
3. To produce artefacts that explicitly refer to objects and motifs found in indigenous Malay craft traditions.
4. To test through the production of and critical reflection on, artefacts that illuminate a new understanding of the dynamic that obtains between globalisation, contemporary art and craft traditions in the Malaysian context.

## **Context of the Research**

The point of departure for this research is the importance of the assessing and responding to the effects of globalization on Malaysian visual culture. The interpenetration of global and local cultural influences, products and processes is now a fact of life in Malaysia. What will ultimately emerge from this confluence of cultures has yet to be seen; it is not assumed that the mere fact of globalisation

means that Malaysian visual culture is necessarily subject to such forces asymmetrically. However, as Featherstone (1995) has recognized, globalisation is already viewed as a platform that enables new species of exogenous culture now considered as 'common culture' to penetrate and alter local cultures. It is no longer an option to deny globalisation as a part of our life. Yet, part of our response to the effects of globalisation must be to make the concept and process of cultural interpenetration explicit in terms of a proposed practice of contemporary art.

Globalisation plays an integral part in shaping the future of all culture, and contemporary art is no exception (Giddens, 1999). We are undergoing a transformation which is shifting from a modernist to a postmodernist paradigm. In one way, the researcher envisage this research as a means to help Malaysian artists consider how to understand the opportunities and challenges that are emerging alongside the cultural shift we call globalisation. Discussion of globalisation is interesting as Malaysia has always been a hub of international trade and ethnic, cultural and religious exchange. As an art practitioner working with various media, techniques and types of handicrafts the researcher would like to construct contemporary Malaysian images that embody, if not celebrate, these dynamic aspects of cultural change.

This research focuses on the conditions necessary for the production of a new kind of contemporary art in dialogue with traditional Malaysian craft. An art practice that aspires to combine and reconstitute two different indigenous craft traditions; namely, the Pua Kumbu and Batik. The Pua Kumbu is a large warp '*ikat*' patterned cloth which is used for many rituals of an Iban's life from birth to death. Batik is the traditional patterning found in the everyday 'sarong' used by most of Malaysian peoples. One distinct feature of Malaysian Batik is the modern unrestrained motifs which often draw from local cultural expression and tradition, using a repertoire of floral and abstract themes.

Using different methods, techniques, and media, the researcher critically reflects on the tension between the demands of contemporary art and the traditional practice and context of use of these crafts. The researcher has chosen these traditional crafts for two reasons: (1) their prominence in Malaysian culture, and (2) their abiding presence in the researcher's creative life. The artefacts that have been produced to reflect upon critically will function as transitional objects. These works of art

will be situated somewhere between traditional Iban identity and the absolute flux of identity that characterizes the demands of a rapacious globalisation. As such, the current researcher envisions these works of art as strong mediators that will enable us to navigate the transition between Malaysian contemporary cultural reality and an imagined future of cultural autonomy.

### **Globalization: The Relation with Malaysian Culture**

Globalization is international integration which can be described as a process by which the people of the world are unified into a single society. This process is a combination of economic, technological, sociocultural and political forces. In this research, the current researcher is interested in the impact of globalization towards traditional craft – Pua Kumbu and Batik and the production of new artworks from these fabrics. The researcher will also look at the relation between globalization in Malaysian culture. The globalizing of culture as Featherstone (1990) points out, even in the absence of the cultural homogeneity and integration which might be afforded by a world state, it would seem that global culture exists, carried through networks which are not tight to any particular jurisdiction or national cultural milieu. The researcher feels that, by producing the artworks from local fabrics combined with modern technology will give a new idea of how this hybrid process can open a new understanding towards contemporary Malaysian visual art.

Steger (2003) points out that globalization refers to a multidimensional set of social processes that creates flexibility in the cultural elements - with greater tolerance and acceptance towards external changes and more open to adaptations that are relevant with the local needs. Waters (1995) claims that a form of globalization has been in progress throughout history, the outcome of capitalism in the modern ages and the product of the ‘disorganized capital’ of post-industrialism and post-modernity. The current researcher has decided to produce artwork which is derived from the understanding of the ways that modern

material nowadays has been used to create traditional craft. Furthermore, the production of these intermediary artworks will expand on any tendency of looking the local craft as just a traditional fabric.

As Mackay (2000) claims that cultural imperialism is an important way of understanding the globalization of culture. This notion relates to the practice of promoting, distinguishing, separating, or artificially injecting the culture or language of one culture into another. Furthermore, Mackay stressed, new technologies are key components of cultural globalization. The current researcher strongly believes that the art movement in Malaysia now has been influenced from the West and the artworks produced in part examine the practice of modern technology on local fabrics.

Tomlinson (1999) states, globalization has been correlated with global culture which made all nations, communities and individuals closer together. Moreover, Tomlinson points out globalized culture are simply the global extension of western culture which homogenizes the world's rich cultural diversity. Malaysia in the colonial era was the turning point of global culture where internal and external values were mixed up through the Portuguese, Dutch, Japan and British imperialism. At this point, the researcher stressed on how globalization and global culture may affect the production of visual art such as the internet, where all the nations are able to get instant news, images from other continents and share the information in any subjects. An additional important aspect of globalization is the increasing level of social-cultural consciousness of global interdependence. As Robertson (1992) puts it, globalization refers also to the compression of the entire world.

Tomlinson (1999) points out the rapid development of modern social life is shaped by globalisation, while Schirato (2006) compliments Tomlinson's statement by regarding globalisation as a part of the process of post modernization. "Globalization" is defined as a

process of fabricating ideas of the global and the local in social theory. As Eric (2006) stresses, “globalization” is needed to retain elements of local values, yet adaptation is needed for it to function and retain authority on a global level. Hence, 'the intersection of the global and the local is producing new matrixes to legitimize the production of hybrid identities, thus increasing the realm of self-definition also provide new material to rework one's identity and can empower people to revolt against traditional forms and styles to generate new, more emancipatory ones' (Cvetkovich, 2000).

As Beynon (2000) states, cultural globalisation is not just a top-down process, but involves a process of localization. It is important for us to understand that “glocalization” is not merely about combining global and local images; the process requires a sound understanding of social, political, cultural and economic interactions. It may be the case that globalisation is not, so to speak, a ‘global’ phenomenon within a particular local culture or national-state; rather, globalisation will have an uneven impact on aspects of cultural, economic, political and social life. We need to determine how, for example, visual culture in general is transformed under the sign of the global. We also need to identify those elements of cultural life that may be vulnerable to extinction, and will not be able to be folded into a greater, globalised culture.

## **Hybridity**

Hybridity in art and culture is central to the investigation of the question of globalisation and contemporary art. Bhabha (1994) claims that hybridity defines the borderline of cultural differences, whereas Krady (2005) focuses on hybridity as a catalyst for cultural transformation that is in itself a symptom of global economic power. Ashcroft et al (2000) refers to colonisation as a medium for transculturalism. As colonisation is seen as a 'forced' action, globalisation has a more subtle way of moulding the local culture to accept changes, thus has a bigger chance to act as a mechanism to 'fuse'

the local and global culture. This area of research supports my exploration into affect and consequences of globalisation on art and visual culture in Malaysian context.

As Beynon (2000) points out, cultural hybridization is a process of recontextualization and meaning re-attribution: foreign cultural imports are assigned fresh meanings within the receiving culture. Furthermore, Beynon stresses that, in cultural hybridization, globalisation is seen to be setting up dialectic between the local and global, out of which are being born increased cultural options. Papastergiadis (2002, 2005) claims that hybridity is a scale of social development and used as a "methodological concept" to measure the changes in society. Finally, Young (1995) says that hybridity is a process of cultural fusion yet retaining each other's' unique characteristic. In this research, the researcher intends to question how the process of hybridity in art asserts itself and if it is something other than mere pastiche or montage. After the production of artworks, it purposely blends together the local elements and modern technology as well as western culture to construct new perceptions of visual art in Malaysian culture. This is my response towards the process of modernization in Malaysia which affects our contemporary visual arts. The cultural hybridization process occurs in the image that has been printed on both Pua Kumbu and Batik.

## **Methodology**

This research adopts descriptive, comparative and heuristic methods within an overarching practice-led methodology. The methodological approaches that are employed in this research are appropriate with practice-led research projects, including: bibliographic research and critical reflection on artistic practices. The research involves the formation of a database on visual culture (particularly the development of an image bank drawn from Malaysian subject matter) from which the researcher drew the images subjected to digital and other types of transformation. Collecting cultural-specific imagery is seen to be an integral part of the research methodology and this process will encourage and sustain multi-disciplinary approaches to the research questions. Critical reflection on my own work and that of other artists remains a key component of my research methodology. The production of artefacts in

the context of a varied studio practice, developing and employing throughout the course of the research materials and techniques are deemed appropriate in the production of artefacts that embody the quality of 'local' cultural forms in dialogue with, or resistant to, forms associated with an exogenous, 'global' culture.

### **Studio Project: Prints on 'Pua Kumbu' and 'Batik'**

#### **Text selection**

Digitally altered imagery and texts derived from Iban proverbs are combined on Pua kumbu and Batik textiles to suggest a recontextualisation of these various cultural streams. The proverbs are meant to invoke a tension between traditional local life and the rapid changes in lifestyle caused by Malaysia's increasing participation in global political and economic developments. Each proverb is meant to resonate with and recontextualise the image that it accompanies. The Iban proverbs were taken from the book *Jaku' Dalam* by Janang Ensering, published by The Tun Jugah Foundation, Malaysia, 2006. There are more than 9,457 proverbs in the book and only 46 were selected at the final stage. The proverbs were translated to Malay Language prior to the English translation. The symbiotic element not only gave birth to a collection of 'piece de resistance', but by juxtaposing the text, visual images and fabrics, the artist is able to portray and define the impact of globalisation on the Malaysian political, social and economic ground. The proverb consists of the attitude between local life and the modern way of life style. The size of Pua Kumbu is approximately 107cm X 53cm (26 pieces) and 180cm X 44cm (4 pieces). The size of *batik* is approximately 140cm X 94cm (18 pieces).

The artist strongly feels that the process of recontextualisation of Pua Kumbu and Batik – by adding textual element would add more value to the existing functions of the selected materials. Even now, Pua Kumbu and Batik are no longer serving their typical function in the Malaysian society, such as wall decorative items or as a part of traditional clothing. Crafts such as shoes, handbags and accessories based on these materials flooded the markets, showing that the process of cultural commercialization is widespread in Malaysia. Nonetheless, it is almost impossible to stop the process

modernization that goes along the way, for example printed Pua Kumbu and Batik, although not considered as authentic but well accepted as representations of the real thing. Coupled with the arrival of the information age and the impact of on-going globalisation, the production of Pua Kumbu attempts to explore new direction (Kam Kow, 2004).

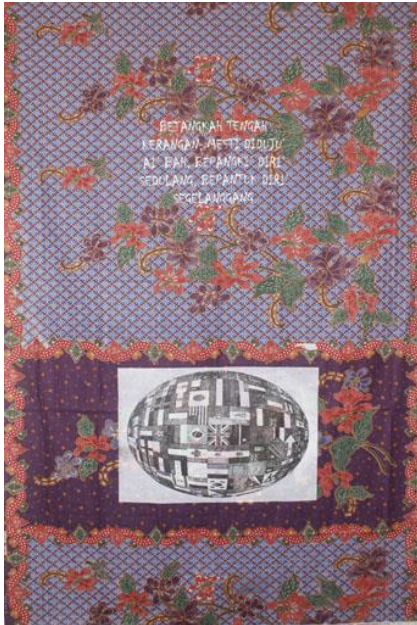
Ancient artefacts are traded daily and replicas are accepted as representations that retain the intricacies and the beauty of the originals. As the artist still retains the original designs of the Pua Kumbu and Batik, the cultural values that are embedded in the materials are not tarnished by the process of recontextualization done by the artist. The audience are able to see the details of the designs, and see how traditional words of wisdom are presented in a more illustrated way.

### **Image Selection**

Besides the images related to politics, economics and social in Malaysia, visual images of western arts were combined. Images from western were chosen as there are similarities between the religious elements, cultural performance and the way of life in the work and the Iban culture. Politics has a dominant role in the Malaysian culture. The economy and the social field are very much shaped by the aspiration to achieve political stability and the local contemporary arts scene is very much affected by these too (Anuar, 2004). In Malaysia, visual arts started in the 1930's and the artist feels that local cultures should be introduced and presented in a way that is suitable with the world of globalisation. Therefore, selected images in this project not only fusing the western and eastern images together, but also a symbol of the '*mind journey*' of the artist, based on the experience and interpretation that could well shaped the Malaysia arts scene. Locally in Malaysia, some might consider the artist works as provocative but in a different setting, non-Malaysian might be able see and interpret the works from different perspectives.

## References

- Anuar, Z. (2004). Continuing Conversations. *In: National Art Gallery. Continuities: Contemporary art of Malaysia at the turn of the 21<sup>st</sup> Century*. Kuala Lumpur: Lai Prints.
- Ashcroft, B., Et Al. (2000). *Post-colonial studies: The key concepts*. London: Routledge.
- Beynon, J and Dunkerley, D. (2000). *Globalization: The reader*. London: Routledge.
- Bhabha, H. (1994). *The location of culture*. London: Routledge.
- Chong, Kam Kow. (2004). *Curatorial message. in: National Art Gallery. Continuities: contemporary art of Malaysia at the turn of the 21<sup>st</sup> Century*. Kuala Lumpur: National Art Gallery.
- Featherstone, M. (1990). *Global culture: Nationalism, globalization and modernity*. London: Sage.
- Featherstone, M. (1995). *Undoing culture: Globalization, postmodernism and identity*. SAGE Publications Ltd.
- Giddens, A. (1999). ***Runaway world: How globalisation is reshaping our lives***. London: Routledge.
- Kraidy, M. (2005). *Hybridity or the cultural logic of globalisation*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mackay, H. (2000). "The globalization of culture?" *In: Held, D. A globalizing world? Culture, economics, politics*. London: Routledge.
- Papastergiadis, N. (2002). "Restless hybridity". *In: RAEEN, R, CUBITT, S and Sardar, Z. (editors). The third text reader on art, culture and theory*. London: Continuum.
- Papastergiadis, N., (2005). *Hybridity and ambivalence: Places and flows in contemporary art and culture, theory culture & study*, 22:39, 2005, pp.56- 57.
- Schirato, T. & Webb. J. (2006). *Understanding globalisation*. Thousand Oaks: Sage Publications.
- Steger, M. B. (2003). *Globalization: A very short introduction*. New York: Oxford University Press Inc.
- Tomlinson, J. (1999). *Globalisation and culture*. Cambridge: Polity Press.
- Waters, M., (1995). *Globalization*. London: Routledge.
- YOUNG, R. (1995). *Colonial desire: Hybridity in theory, culture and race*. London: Routledge.



#9

**PRINTS ON BATIK**

**136cm X 88cm, 2008**



#9

**PRINTS ON PUA**

**107cm X 53cm, 2008**



# MySPaR 2018

1ST MY SYMPOSIUM ON PRACTICE AS RESEARCH  
*"Practitioner's Mind"*



**PUSAT  
PENGAJIAN PASCA SISWAZAH ASWARA**