



V O I C E
A G A I N S T
R E A S O N

#VARMACAN #VoiceAgainstReason

18.11.23 – 14.04.24

Pameran ini berpusat pada sebuah pertanyaan utama: Apa yang mendorong seorang perupa, individu, atau komunitas untuk menyuarakan pemikiran yang tampak tak masuk akal, atau untuk menantang status quo? Pameran ini menampilkan suara-suara dan sudut pandang baru yang bermunculan dari kawasan Asia Pasifik, membawa kita melintasi keunikan lanskap di Indonesia dan Asia Tenggara. Kami bermaksud mempertanyakan pemahaman yang konvensional dan ingin membangkitkan pemikiran yang lebih mendalam. Dalam lanskap yang beraneka bentuk ini, para perupa menjelajahi sejarah dan dampak kolonialisasi dari berbagai sudut pandang, mengeksplorasi lahirnya nasionalisme dan struktur yang tercipta karenanya, serta hubungan antara teknologi yang telah usang dan degradasi lingkungan.

Dalam pameran ini, narasi-narasi personal, sejarah, dan politik berkait kelindan dengan geografi — narasi-narasi lokal berbanding lurus dengan penjelajahan meluas terhadap koneksi global seturut lanskap budaya yang beragam, melintasi ruang dan waktu. Bahasa dan sejarah berfungsi sebagai perangkat dan media, memungkinkan adaptasi inovatif dalam menjelajahi wilayah yang berliku-liku antara yang puitis dan yang politis. Dalam hal ini, pameran ini dikurasi berdasarkan tiga permainan kata atau benang merah, yang dapat ditelusuri:

Mother, Father, Fortress - yang mengeksplorasi hubungan antara kenyamanan dan kendali, patriarki, matriarki, dan belenggu yang mengekang.

#everystupidlittlething - di mana upaya pengumpulan penjelasan, pencatatan, dan pengarsipan digunakan untuk mengungkap absurditas dan humor, menjelajahi kerumitan kehidupan manusia dan berbagai susunan yang mereka bangun.

Obsolescence/Extinctions - Sejak era reproduksi mekanis, kita telah menyaksikan berbagai metode produksi yang kuno dan kurang efisien jadi tergantikan. **Obsolescence/Extinctions** menghadirkan para perupa yang bekerja baik di studio maupun di tengah masyarakat, mengungkapkan konsekuensi dari penggantian ini: narasi yang terlupakan, keahlian yang menghilang, pelanggaran hukum, pemahaman kritis yang berubah, kerusakan lingkungan yang dipicu perilaku manusia, perang, konflik, dan potensi kepunahan manusia.

Voice Against Reason menempatkan seni dan agensi artistik sebagai perbatasan kreativitas, sebuah ruang di mana bahasa dan sejarah dilengkungkan menjadi bentuk-bentuk baru. Pameran ini mendorong batas-batas dari hal yang dapat dikelola, dengan berani mengajukan sejumlah pertanyaan sulit yang mengangkangi garis antara paham intelektual yang memetakan manusia dan wilayah, serta dampak langsung yang dirasakan manusia akibat pemetaan tersebut.

This exhibition centers around a key question: What motivates an artist, an individual, or an entire community to express seemingly irrational thoughts or to challenge the status quo? The exhibition features emerging voices and perspectives emanating from the Asia Pacific, taking us through the unique landscapes of Indonesia and Southeast Asia. We aim to challenge typical understandings and incite deeper thought. In this multifaceted landscape, artists delve into the history and effects of colonization from various angles, exploring the birth of nationalisms, the structures they create, and the ties between technological obsolescence and environmental degradation.

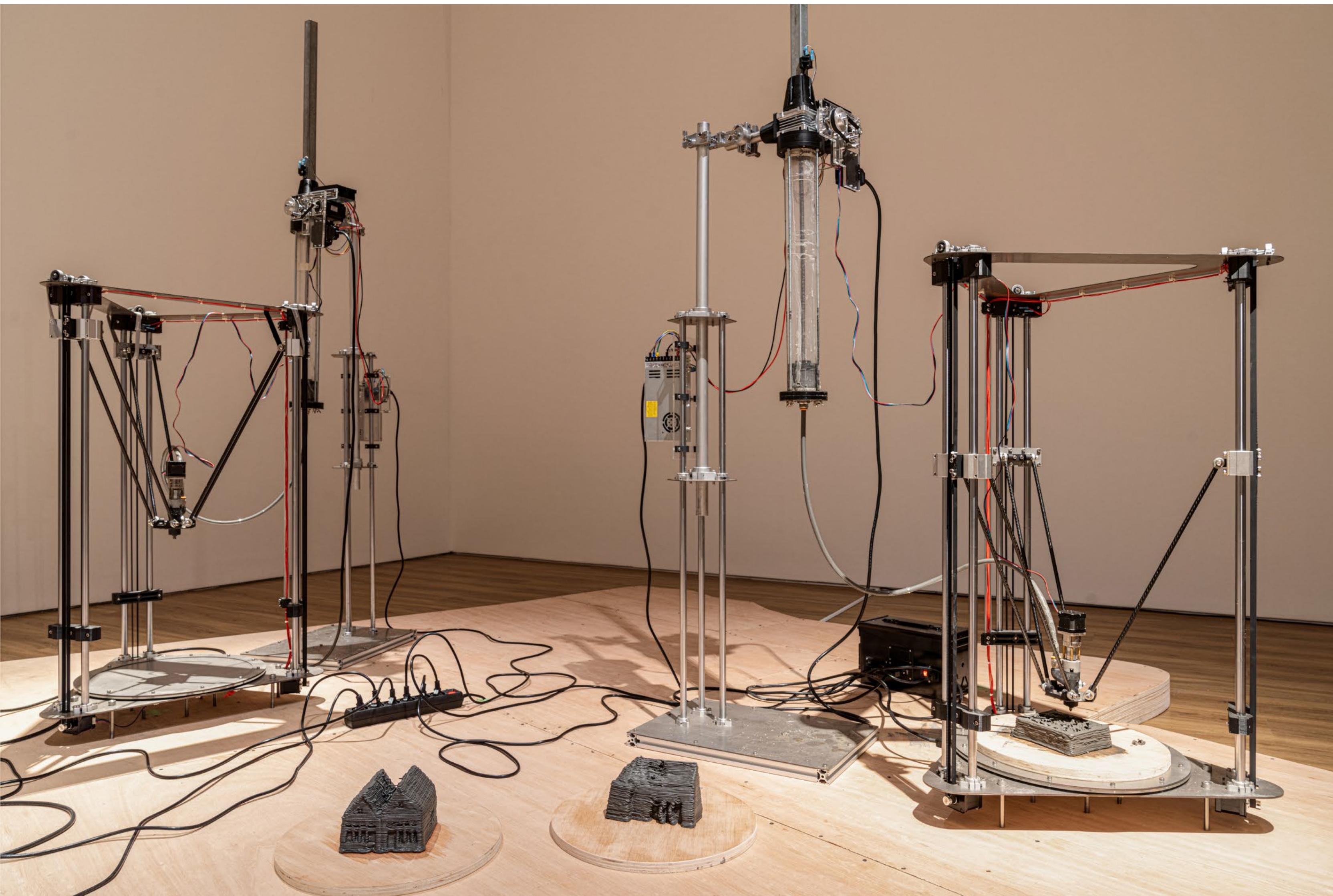
In this exhibition, personal, historical, and political narratives intertwine with geography — local narratives are balanced with a broad exploration of global connections across diverse cultural landscapes, and across time and space. Language and history serve as both tools and canvases, allowing for inventive adaptations that navigate the intricate territory between the poetic and the political. Following this, the exhibition has been organized around three wordplays or core threads that you will encounter as you experience this exhibition:

Mother, Father, Fortress - Explores the interplay of comfort and control, patriarchies, matriarchies, and strongholds of confinement.

#everystupidlittlething - Uses processes of description, cataloguing and archiving to expose absurdity and humor, exploring the complexities of life and human organization.

Obsolescence/Extinctions - Since the age of mechanical reproduction, we've seen numerous outdated and less efficient production methods replaced. *Obsolescence/Extinctions* brings together artists working in both studios and amongst communities, illuminating the consequences of these replacements: fading narratives, dwindling skill sets, legal disobedience, altered critical understandings, human-induced environmental degradation, war, conflict, and potential human extinction.

Voice Against Reason positions art and artistic agency as a frontier of creativity, a place where language and history are bent to new forms. It pushes the boundaries of what can be governed, daring to pose challenging questions that straddle the line between intellectual disciplines mapping people and territories and the real human impact of being mapped.



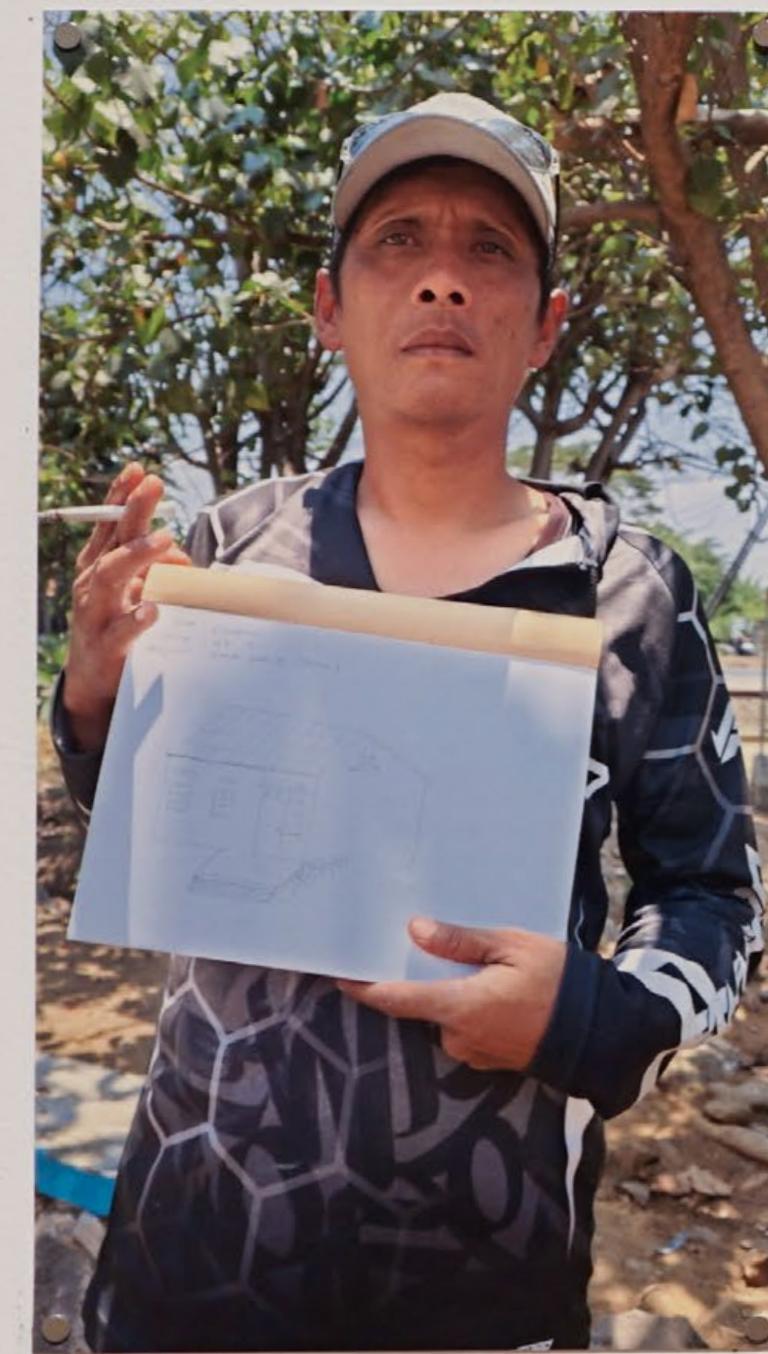
Bagus Pandega
(l. / b. Indonesia, 1985)

Yesteryears (2023)

Instalasi mesin cetak tiga dimensi,
lumpur Sidoarjo, papan kayu lapis
Installation of three dimensional
printing machine, Sidoarjo mud, plywood base
Dua mesin cetak tiga dimensi,
masing-masing 200 x 180 x 180 cm
Two three-dimensional printing machines,
200 x 180 x 180 cm each

Koleksi milik perupa | Atas izin ROH
Collection of the artist | Courtesy of ROH

PANDUAN PAMERAN | EXHIBITION GUIDE



NAMA : GUNAWAN
UMUR : 42 th
pekerjaan : buruh pabrik (rotan)



Sejak bulan Mei 2006, Pulau Lusi (Lumpur Sidoarjo) yang terletak di pesisir Sidoarjo telah menjadi situs dari sebuah bencana besar. Semburan lumpur panas senantiasa meluap dari gunung lumpur yang meletus. Malapetaka ini menyebabkan puluhan ribu keluarga kehilangan tempat tinggal, meluluhlantakkan perkampungan, dan menimbulkan kerugian hingga milyaran rupiah.

Yesteryears berupa instalasi mesin cetak tiga dimensi yang diciptakan dan dirancang oleh perupa Bagus Pandega menggunakan komponen-komponen sumber terbuka. Mesin ini menggunakan lumpur dari Pulau Lusi untuk mencetak patung berdasarkan gambaran rumah yang dikumpulkan dari penduduk setempat. Ibarat tugas Sisyphus, mesin-mesin tersebut membangun sebuah rumah setiap harinya, yang kemudian dihancurkan, dan lumpurnya didaur ulang, untuk digunakan kembali dalam pembangunan rumah di hari-hari berikutnya. Proses penciptaan dan pembongkaran mencerminkan bagaimana kisah-kisah individu dan kekuatan alam bersinggungan dan berdampak pada pembentukan memori kolektif di Pulau Lusi.

Since May 2006, Lusi Isle (Lumpur Sidoarjo/Sidoarjo Mud), located along the coast of Sidoarjo, has been the site of a significant disaster. Mud has been spewing almost continuously from an erupting mud volcano. This catastrophe has displaced tens of thousands of families, eradicated villages and caused billions of dollars in damage.

Yesteryears is an installation that consists of 3D-printing machines created and designed by Bagus Pandega using open-source components. These machines utilize mud sourced from Lusi Isle to print sculptures based on drawings of houses the artist collected from local residents. In a manner echoing Sisyphean tasks, each day the machines construct a house, which is then destroyed, with the mud recycled and used for the construction of houses in the following days. The process of creation and deconstruction reflect the ways in which individual stories and forces of nature intersect and impact the formation of collective memory in Lusi Isle.

Nadiah Bamadhaj
(l. / b. Malaysia, 1968)

Perpetuity (2023)

Video 12 kanal, resolusi 4K (2160p)
12 channel video, 4K resolution (2160p)
Durasi | Duration 8' 14"

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



Dalam tradisi Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat, *laku dodok* merujuk pada gerak tubuh yang harus dilakukan oleh *abdi dalem* (pegawai keraton yang bekerja di dalam dinding istana), ketika berjalan di hadapan Sultan, keluarga atau kerabatnya, para penasihat, atau individu yang berstatus lebih tinggi. Dalam situasi ini, *abdi dalem* harus merendahkan diri hingga pada posisi hampir berjongkok seraya mereka melintas.

Instalasi Nadiah Bamadhaj terdiri dari rekaman 12 *abdi dalem* yang tengah melaksanakan *laku dodok*, dan ditampilkan melalui 12 kanal monitor yang disinkronisasikan. Monitor-monitor ini disusun melingkar di atas lantai, seolah *abdi dalem* dalam karya ini sedang melakukan *laku dodok* dalam siklus tak terbatas. Sebagaimana tercermin pada judul karya itu sendiri – *Perpetuity*, seolah-olah dalam keadaan kontinuitas (tanpa batas), instalasi video ini berjalan tanpa awal atau akhir. Nadiah menghadirkan sekelompok *abdi dalem* yang seluruhnya merupakan laki-laki – bergerak tanpa henti seraya terus merendahkan tubuhnya – sebagai simbol dari kekekalan, atau mungkin keabadian. Karya ini dengan halus mengkritisi kekuasaan yang diasumsikan dalam sistem monarki dan patriarki – dan juga tindakan bertekuk lutut yang menyuburkan dan menopang struktur ini.

In the traditions of Keraton Ngayogyakarta Hadiningrat, *laku dodok* refers to the gestures that must be performed by the *abdi dalem* (civil servants operating within palace walls), when passing in front of the Sultan, his family or relatives, courtiers or others of higher stature. In these situations, the *abdi dalem* must lower themselves to an almost squatting position as they pass.

Nadia Bamadhaj's video installation records 12 *abdi dalem* performing *laku dodok*, and it is shown on 12 synchronized monitor channels. The monitors are arranged in a circle at floor-level, as if the *abdi dalem* are engaged in an endless loop of *laku dodok*. Indeed, as reflected in the title of the work itself – *Perpetuity*, as if in a state of (infinite) continuity, the video installation runs without beginning or end. Nadiah depicts an all-male group of *abdi dalem* – continuously moving while always lowering themselves – as a symbol of perpetuity, or perhaps of permanence. This work subtly critiques the assumed powers within monarchical systems as well as within patriarchal systems – and the genuflections that nourish and sustain these structures.

Chang En Man

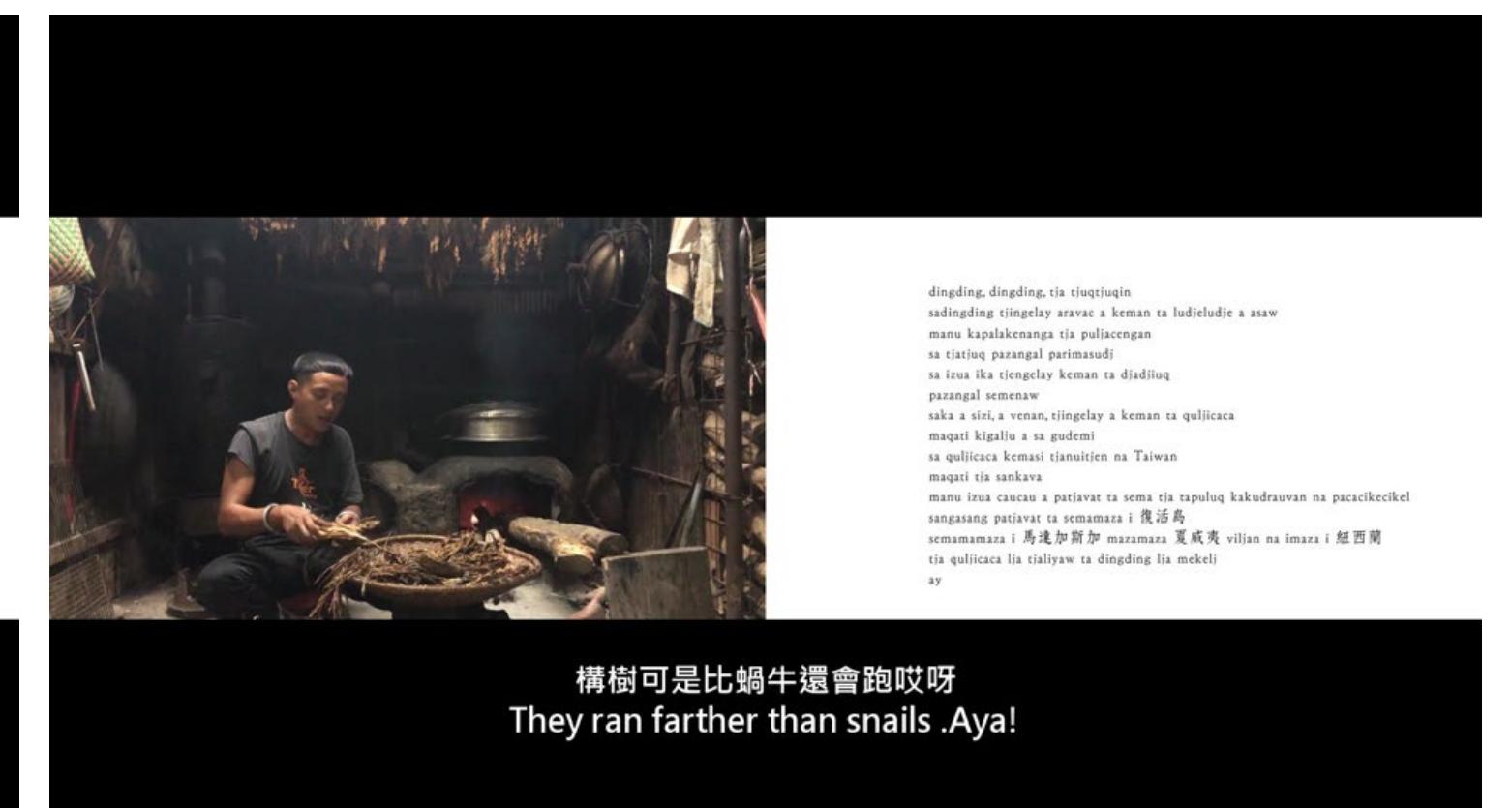
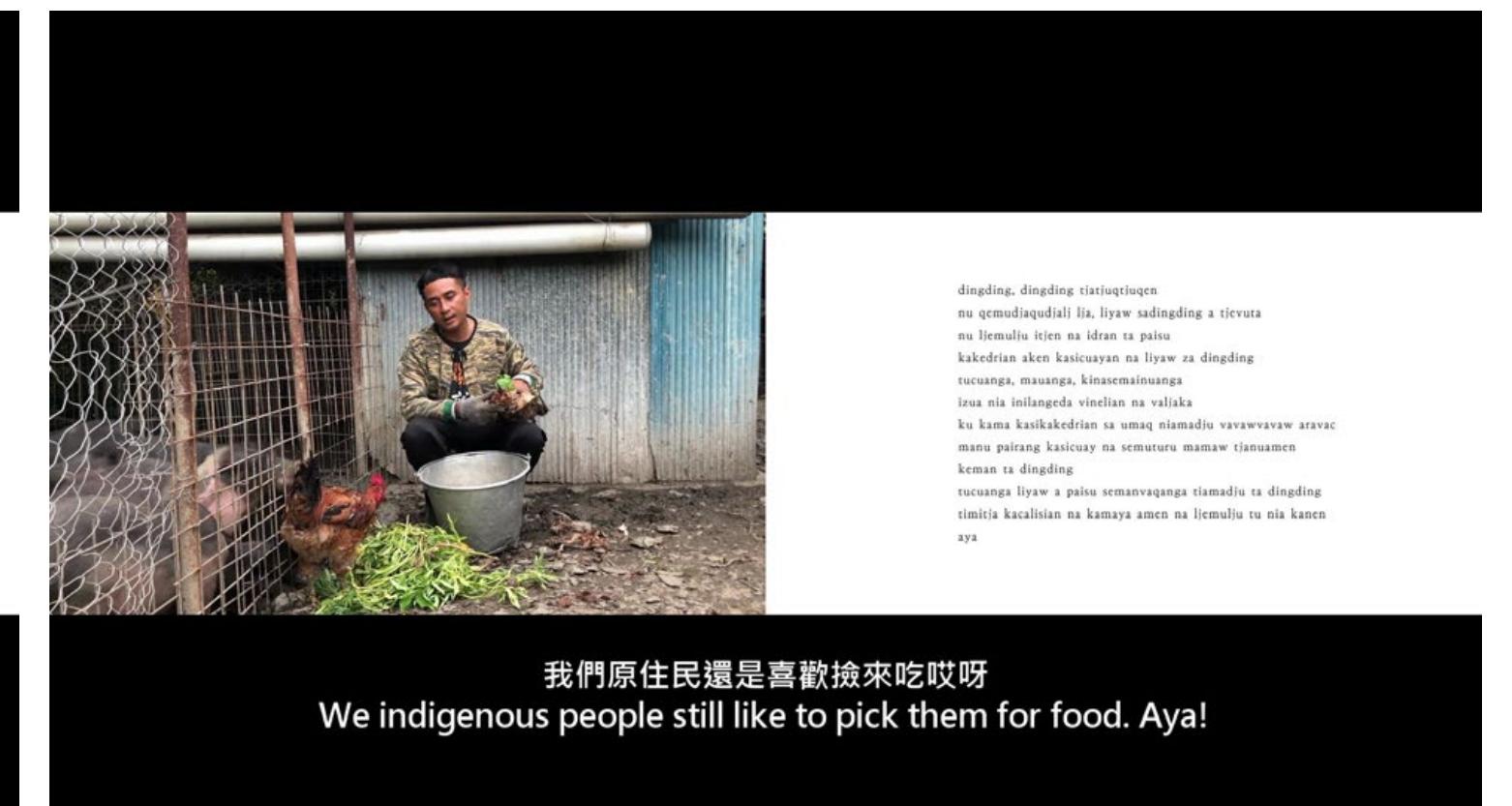
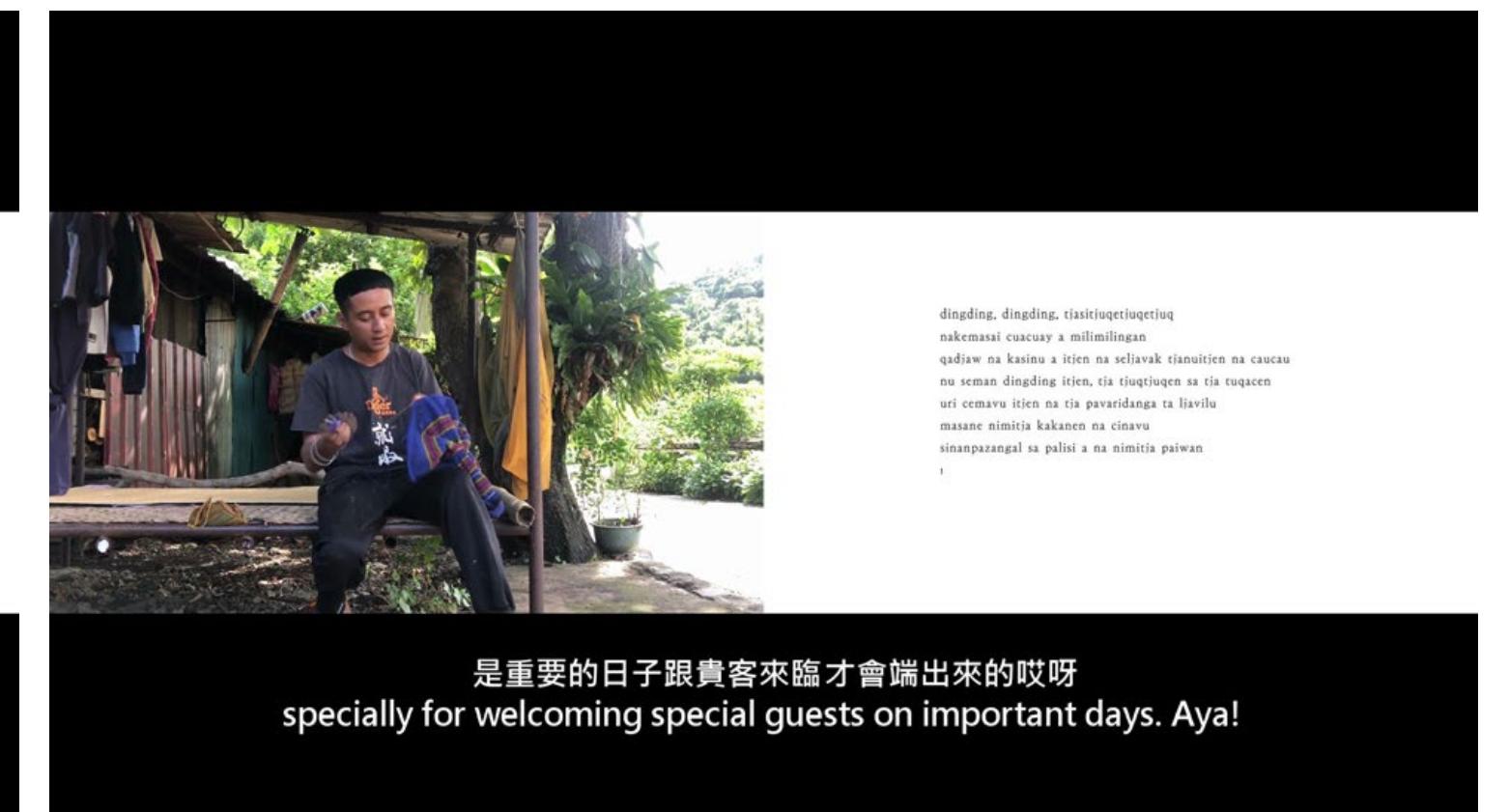
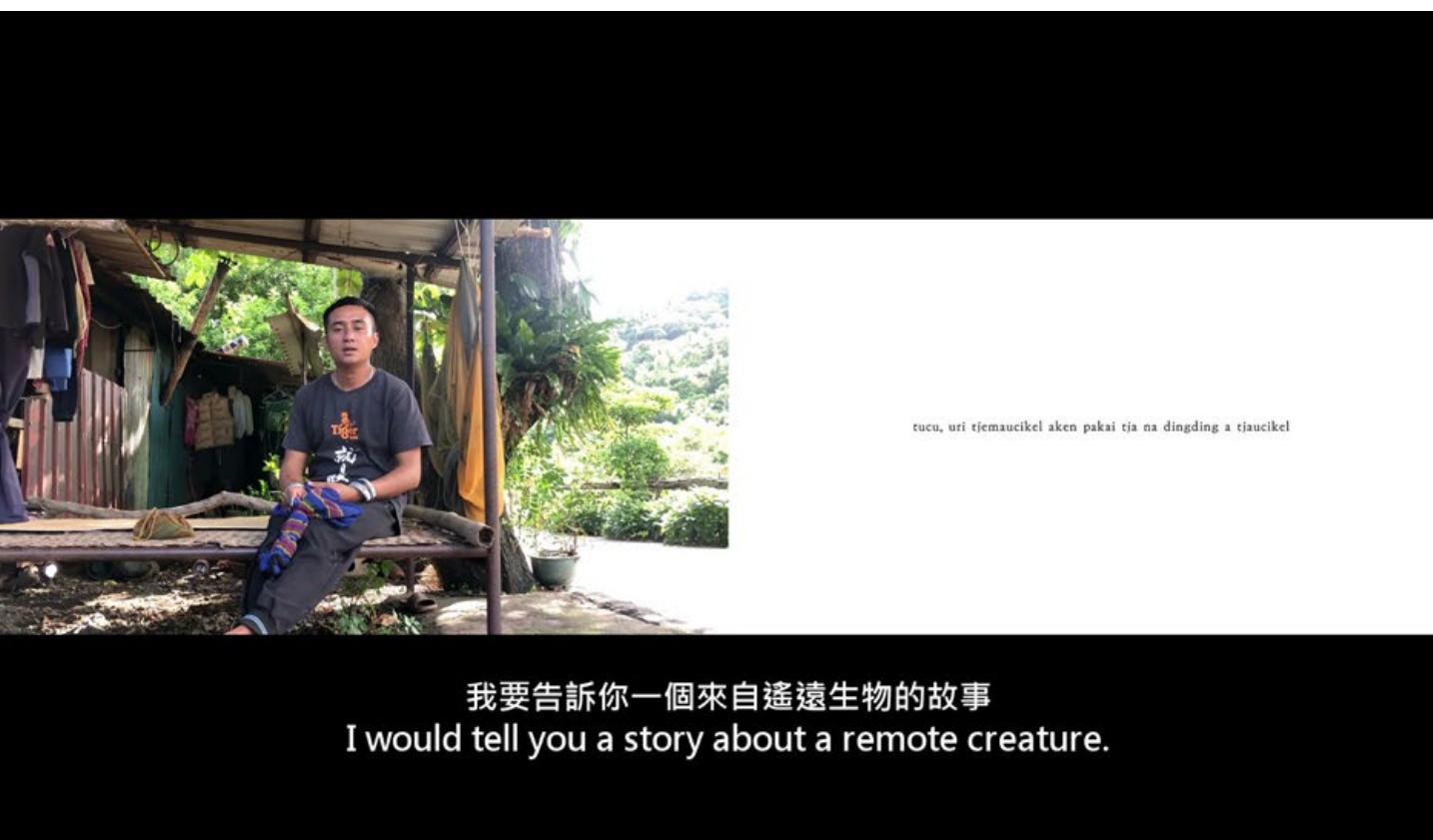
(l. / b. Taiwan, 1967)

Snail Paradise Trilogy: Setting Sail or Final Chapter (2021)

Video kanal tunggal
Single channel video

Durasi | Duration 14' 35"

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



Sebuah resep untuk Cinavu

Resep ini adalah salah satu hidangan khas masyarakat adat Paiwan di kawasan pegunungan di bagian tengah Taiwan, yang biasanya disajikan dalam kesempatan istimewa. Bahan utamanya, *Achatina fulica* (bekicot raksasa Afrika) pertama kali dikenalkan ke Taiwan oleh pejabat pemerintah kolonial Jepang, yang membawa spesies ini dari Singapura pada 1933. *Achatina fulica* merupakan spesies invasif yang telah menyebabkan bencana pertanian di Taiwan, sekaligus juga menjadi salah satu peninggalan masa penjajahan yang memberi signifikansi terhadap budaya makanan pada sebagian besar masyarakat adat di negara tersebut.

Dalam bahasa Paiwan, *cinavu* adalah metode memasak yang dibungkus dengan daun; sama halnya dengan lepat atau bacang dalam hidangan Jawa atau Tionghoa.

Menyiapkan Bekicot

Simpan bekicot dalam kandang selama tujuh hari untuk mengosongkan usus mereka. Karena banyak parasit pada bekicot, memasaknya dengan benar hingga matang adalah langkah utama untuk sterilisasi. Bekicot akan terus mengeluarkan lendir, bahkan ketika sudah mati. Lendir ini dapat dihilangkan dengan

abu kayu bakar atau daun pohon murbei kertas, spesies asli Taiwan. Terdapat dua cara untuk mendapatkan daging bekicot; dengan membuka cangkang untuk mengambil dagingnya secara langsung, atau merendamnya dalam air dingin dan merebusnya perlahan hingga mendidih, kemudian menggunakan batang bambu untuk mengambil daging setelah dingin. Buang organ dalam bekicot, gunakan bagian depan daging untuk hasil terbaik.

Bahan

- A. Isian: bekicot, daging babi bagian perut, *millet* atau jawawut, garam.**
- B. Lapisan daun pertama: daun *Khasya Trichodesma*; atau diganti dengan daun yang tahan masak, dapat dimakan, misalnya daun mengkudu muda.**
- C. Lapisan daun kedua: rumput perak Tiongkok; atau diganti dengan daun yang lebih tahan masak dan tidak beracun, misalnya daun pisang.**

Metode

- 1. Cuci dan rendam beras selama sekitar satu jam, potong daging perut babi menjadi serpihan sekitar ukuran jari kelingking,**

- campur dengan daging bekicot yang telah diproses dan bulir millet untuk isian (A) dan bumbui dengan garam.**
- 2. Ambil satu sendok makan isian dan letakkan di lapisan daun pertama (B), bungkus isian menjadi bentuk panjang dan tipis.**
 - 3. Bungkus sekali lagi dengan lapisan daun kedua (C) dan ikat dengan tali.**
 - 4. Letakkan *cinavu* yang sudah dibungkus dalam panci besar, rendam dengan air, didihkan dengan api besar, kemudian masak dengan api sedang-rendah selama sekitar satu jam.**
 - 5. Lepaskan lapisan daun kedua yang membungkusnya, dan sajikan isian bersama dengan lapisan daun pertama.**

A recipe for Cinavu

This recipe is one of the traditional dishes of the Paiwan Indigenous community in the mountainous region of central Taiwan, typically served on special occasions. The main ingredient, *Achatina fulica* (giant African snail), was first introduced to Taiwan by the Japanese colonial government officials, who brought it from Singapore in 1933. *Achatina fulica* is an invasive species that has caused agricultural disasters in Taiwan and is also a colonial legacy that significantly influences the food culture on Indigenous communities in the country.

In the Paiwanese language, *cinavu* refers to a leaf-wrapped cooking method similar to *lepat* or *bacang* in Javanese or Chinese-Indonesian cuisine.

Preparing Snails

Store snails in a cage for seven days to cleanse their intestines. Snails must be cooked well-done because of potential parasites. Snails continue to produce slime even after death, which can be removed using wood ash or leaves from the native Taiwanese paper mulberry tree. There are two ways to obtain snail meat: by directly opening the shell to get the meat directly or by putting the snails into a large pot

of cold water until boiling, and using a bamboo stick to scoop out the meat after cooling. Discard snail organs and use only the front part of the meat for the best result.

Ingredients

- A. Filling: snails, pork belly, millet or sorghum, salt.
- B. First layer of wrapping: *Khasya Trichodesma* leaves; or substitute with an edible and cook-resistant leaves, such as young mulberry leaves.
- C. Second layer of wrapping: Chinese silver grass; or substitute with a non-toxic, stronger and cook-resistant leaves such as banana leaves.

Method

1. Wash and soak rice for about 1 hour, cut pork belly into finger-sized strips, mix with processed snail meat and millet for the filling (A), and season with salt.
2. Take one tablespoon of the filling and place it on the first layer of leaves (B), wrap the filling into a long and thin shape.
3. Wrap again with the second layer of leaves (C) and tie it with a string.
4. Place the wrapped *cinavu* in a large pot, fill with water, bring to a boil over high heat, and then cook over medium-low heat for about an hour.
5. Remove the second layer of leaves and serve the filling along with the first layer of leaves.

Heman Chong
(l. / b. Malaysia, 1977)

Sabotase Sederhana (2023)

Teks apropiasi yang diterjemahkan dari Bahasa Inggris ke dalam Bahasa Indonesia, instalasi dinding spesifik pada ruang, dimensi dan bahan menyesuaikan area pajang, didistribusikan secara bebas sebagai PDF. Appropriated text translated from English to Indonesian, site specific installation, dimension and medium adjusted to the space, distributed freely as a PDF.

Atas izin perupa, STPI dan Amanda Wilkinson Gallery
Courtesy of the artist, STPI and Amanda Wilkinson Gallery



Heman Chong menggunakan berbagai bentuk komunikasi, seperti teks, objek, instalasi, dan pengalaman mendalam (*immersive*), untuk memahami bagaimana manusia dapat terhubung dengan benda-benda di lingkungan mereka. Chong tertarik oleh berbagai jenis penulisan, khususnya tulisan yang dibuat untuk tujuan tertentu dalam konteks yang unik. Ia telah membangun koleksi tulisan yang substansial, menyimpannya dengan harapan bahwa suatu hari nanti ia dapat memberikan perspektif baru pada tulisan tersebut.

Sabotase Sederhana berasal dari berkas rahasia CIA, yaitu “Simple Sabotage Field Manual” atau “Panduan Lapangan Sabotase Sederhana”. Berkas ini dirancang sebagai paparan taktik-taktik halus untuk mengacaukan Blok Poros semasa Perang Dunia II. Sang perupa menemukan instruksi ini dari sebuah buku yang ditulis oleh sekelompok ahli strategi bernama Galford, Frisch, dan Greene, yang telah mengapropriasi panduan ini kepada generasi pembaca yang lebih luas, untuk melaksanakan taktik tersebut dalam dunia kerja modern.

Dalam pameran ini, **Sabotase Sederhana** telah diterjemahkan ke dalam Bahasa Indonesia, dan sengaja ditempatkan di tempat-tempat yang tidak lazim dalam galeri. Chong mengambil jarak untuk menyajikan teks-teks ini. Ia percaya bahwa akan lebih bermakna jika pembacanya dapat terlibat secara aktif dengan kehidupan dan realitas, menjadikan mereka partisipan daripada hanya menjadi konsumen pasif. Chong memilih untuk menjaga jarak dan membiarkan keterlibatan ini terbentuk secara alami, di mana hubungan dapat berkembang dengan sendirinya, tanpa paksaan atau arahan dari sudut pandang tertentu.

Karya Heman Chong dapat dipandang sebagai sistem sekaligus strategi yang mencerminkan serta mempertanyakan bagaimana teknokrasi membentuk dunia dan berkontribusi dalam kapitalisme yang unik. Ia menyebut aspek kekaryaannya ini sebagai “kompleksitas permukaan”, yang menjadi paradoks sebab gagasan ini mengusulkan bahwa kerumitan seluruh sistem kreatif sesungguhnya telah terkandung dalam bagian karya seni yang tampak. Dalam banyak cara, karya sang perupa berhasil karena merespon dan beradaptasi dengan kondisi sistem dan material yang memengaruhi proses pembuatan karya, termasuk lukisan, kartu nama, dan iklan majalah. Ia mengambil unsur-unsur tersebut, bermain dan memelintirnya, bahkan terkadang merusaknya dari dalam.

Heman Chong uses various forms of communication, such as texts, objects, installations, and immersive experiences, to understand how people connect with objects in their environment. Intrigued by different types of writing, especially when they were created for very specific purposes in unique contexts. He has built up a substantial collection of such writings, stashing them away with the hope that one day he can give them a fresh perspective.

The work *Simple Sabotage* originated from a once-classified CIA document called the “Simple Sabotage Field Manual” that was created to describe subtle tactics for undermining the Axis powers from within during World War II. The artist encountered these instructions in a book by strategists Galford, Frisch, and Greene, who has appropriated the manual for a broader generation of audience to combat those tactics in the modern workplace.

For this exhibition, *Simple Sabotage* has been translated into Indonesian, and intentionally placed in liminal and unusual spaces within the galleries. Chong presents these texts with a degree of detachment, he believes it is more valuable for viewers to actively engage with life and reality, making them participants rather than just passive consumers. Chong prefers to step back and allow this engagement to unfold naturally, letting the relationship develop in its own way, rather than imposing a specific viewpoint.

Heman Chong’s works can be seen as both systems and strategies that reflect and question the technocratic systems that shape the world and contribute to a unique version of capitalism. He calls this aspect of his work “surface complexity,” which is a paradox because it suggests that the visible part of an artwork holds within it the complexity of the entire creative system. In many ways, his works are successful because they respond and adapt to material conditions of the systems that govern the making of a work, including paintings, business cards, and magazine ads. He then takes these elements, plays and twists them, and sometimes breaks them apart from the inside.



Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, Hyphen—, Tom Nicholson bersama Ary "Jimged" Sedy, Aufa Ariaputra, Nasikin Ahmad

***When the flood is over: No. 32* (2023)**

Pepasang termasuk 23 boneka (patung resin) di atas meja; dua video HD berwarna; satu set diorama no. 32 beserta cetakannya yang disimpan di Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso.
Installation comprising 23 dolls (cast resin figurines) on a table; two HD videos in colour; a second set of dolls for diorama no. 32 along with their moulds, stored at Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso

Penghargaan | credits

Para pembicara / speakers: Anusapati, Ari Sutondo, JJ Rizal, Mon Mudjiman. Para pemotong / sculptors: Telo Studio dan Ady Try Laksono, Andrea Gani Hidayat, Ari Sutondo, Baramasta Iid Ulfitra, Dirga Yudhistira Indrajaya, Hudalil Musttaqim, Mon Mudjiman, Qomari Hidayatulloh. Kru / crew: Bagyo, Liemena Sapriya Putra (Teken), Muhammad Berri Mondigir, Sarah Aulia Rudiana, Sarino, Supriyanto (Ncang), Titis Sekar

Karya dikomisi oleh Museum MACAN dengan dukungan dari Pemerintah Australia melalui pendanaan bidang seni dan badan penasihat Creative Australia.
Commissioned by Museum MACAN through the support of the Australian Government through Creative Australia, its principal arts investment and advisory body.

Hyphen— berterima kasih untuk dukungan dari Foundation for Arts Initiatives (FfAI). Hyphen— acknowledges funding support from Foundation for Arts Initiatives (FfAI).

When the flood is over dimulai dengan pertanyaan mengenai konservasi: bagaimana menjaga koleksi diorama yang luar biasa luas di Museum Sejarah Nasional, yang terletak di bawah Monumen Nasional. Diorama ini dibuat di bawah pengawasan seniman pahat terkemuka Indonesia, Edhi Sunarso (1932–2016), selama tahun 1960-an dan 1970-an, dan menceritakan tentang keberadaan masyarakat Indonesia. Pembuatan diorama oleh Sunarso melibatkan tim besar yang terdiri dari pemotong muda dan pelukis-pelukis ternama yang mengikuti panduan teks yang dihasilkan oleh kelompok sejarawan. Pak Edhi sendiri pernah menyatakan kepada Presiden Sukarno bahwa bahan yang digunakannya hanya akan bertahan selama dua dekade.

Pada tahun 2007, upaya untuk meninjau kembali dan merevisi diorama dan konservasinya diprakarsai oleh sekelompok sejarawan tetapi tidak ada kemajuan. Baru-baru ini, ada panggilan terbuka kepada para arsitek untuk mengusulkan ‘pembaruan’ Museum Sejarah Nasional, termasuk pembaruan diorama. Mengantisipasi tindakan ceroboh—atau, lebih buruk lagi, ahistoris—atas nama pembaruan, *When the flood is over* adalah upaya independen untuk melestarikan diorama yang dibuat di tengah gejolak perubahan politik besar-besaran di pertengahan tahun 1960an. Diprakarsai dan dikerjakan oleh sekelompok warga sipil yang bekerja dalam solidaritas, *When the flood is over* merupakan realisasi bahwa

ini akan menjadi proses upaya sendiri jangka panjang—bahkan tidak akan pernah berakhir—yaitu menyalin gambar-gambar diorama dengan tangan, satu diorama pada sekali waktu, untuk secara perlahan menghasilkan set diorama yang akan disimpan di Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, di Yogyakarta.

Iterasi pertama dari proyek ini mengambil subjek Diorama No. 32, yang menampilkan pembacaan Proklamasi Kemerdekaan pada 17 Agustus 1945. Dua puluh tiga patung lilin (figur cor resin) dari diorama yang luar biasa ini disalin secara kolektif melalui panggilan terbuka yang mengumpulkan enam seniman muda bersama dua seniman undangan, Ari Sutondo dan Mon Mudjiman, yang pada zaman mudanya bekerja dalam tim diorama di bawah Pak Edhi. Sejumlah sejarawan, seniman, dan peneliti diundang untuk berbicara selama proses menyalin figur ini. Diselesaikan di Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, dengan pemotong Nasikin sebagai kepala studio, proses-proses ini menjadi dasar karya video yang mendokumentasikan setiap proses pembuatan karya ini. Instalasi *When the flood is over* di Museum MACAN menampilkan 23 figur berwarna dari diorama Proklamasi. Sebuah set kedua dalam cetakan dan tidak dicat, sementara disimpan di Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, menunggu saat mereka perlu disusun di tempat figur asli di Museum Sejarah Nasional.

When the flood is over adalah meditasi tentang sejarah dan pedagogi — mempelajari sejarah, belajar membuat dan membuat ulang, belajar berpikir lintas generasi dan arkeologi waktu. Ketika banjir sudah berakhir, renungkanlah kata-kata: pada pernyataan, tulisan, pembicaraan, penceritaan ulang, dan proses untuk mewujudkannya. Hal ini mengikuti cara yang rumit bahwa proses pembuatan ini juga merupakan keterikatan imajinasi dan imajinasi ulang, di dalam dan di luar seni.

When the flood is over begins with a question of conservation: how to conserve the extraordinary, vast cycle of dioramas at Museum Sejarah Nasional, located in the underground of the National Monument. These dioramas were made under the supervision of Indonesia's eminent sculptor Edhi Sunarso (1932–2016) during the 1960s and 1970s and narrate the coming into being of the Indonesian people, Sunarso's diorama-making involved huge teams of young sculptors and prominent painters following elaborate textual guidance generated by a collective of historians. Pak Edhi himself had stated to President Sukarno that the materials he used to make the dioramas would only last for two decades.

In 2007, an attempt to revisit and revise the dioramas and their conservation was initiated by a collective of historians but nothing proceeded. Recently, an open call was made for architects to propose 'an update' of the Museum Sejarah Nasional, including a renewal of the dioramas. Anticipating a careless—or, even worse, ahistorical—move in the name of rejuvenation, *When the flood is over* is an independent attempt to conserve these dioramas made in the turmoil of a huge political shift in the mid 1960s. Initiated and worked on by a group of civilians working in solidarity, *When the flood is over* is also the realisation that it will be a long-term—if not never-ending—DIY process of copying the diorama figures by hand, one diorama at a time, to slowly generate sets of the dioramas to be stored in the Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, in Yogyakarta.

The first iteration of this project takes as its subject Diorama No. 32, which presents the reading of the Proclamation of Independence on August 17, 1945. The 23 dolls (cast resin figurines) from this remarkable diorama are copied collectively through an open call, which gathered six young sculptors along with two invited sculptors Ari Sutondo and Mon Mudjiman, who as young men worked in the

diorama team under Pak Edhi. A number of historians, artists, and researchers were invited to speak during the process of copying these figures. Completed at the Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, with the sculptor Nasikin as the studio chief, these processes are the basis of a video work that follows every stage of the process. The installation at Museum MACAN presents the 23 painted figures of the Proclamation diorama. A second set, housed in their moulds, left unpainted, are held in perpetuity at Griya Seni Hj. Kustiyah Edhi Sunarso, in waiting for the moment they need to array in the place of the original figures at Museum Sejarah Nasional.

When the flood is over is a meditation on histories. It is also a meditation on pedagogy – learning history, learning to make and re-make, learning to think across generations and archaeologies of time. When the flood is over dwells on words: on proclamations, writing, speaking, re-telling, and on the processes of making they precipitate. It follows the complex ways that these processes of making are also entanglements of imagining and re-imagining, within and beyond art.

Emiria Soenassa

(l. Hindia Belanda / b. Dutch East Indies, 1894-1964)

Alam Benda (tahun tidak diketahui / date unknown)

Cat minyak di atas kanvas

Oil on canvas

65 x 50 cm

Koleksi milik | Collection of Yudistira



Emiria Soenassa mulai melukis di usia senja. Menurut penelitian Heidi Arbuckle, biografi Emiria tersusun dari berbagai sejarah dan kisah lisan yang fenomenal. Di Belgia dan Austria Emiria sempat mempelajari musik terutama teknik euritmika Dalcroze yang mengartikulasikan nada dengan tubuh. Ia juga terdidik dan bekerja sebagai perawat, lalu berturut-turut menjadi administrator perkebunan, pemburu gajah, dan peracik racun untuk perburuan. Di tahun 1938, ia terlibat dalam pembentukan Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia (PERSAGI) bersama dengan sejumlah rekan-rekan perupa lainnya seperti S. Sudjojono, Agus dan Otto Djaya, Basoeki Abdullah. Sepanjang akhir 1940-an, ia terlibat dalam diplomasi pembebasan Papua dari penjajahan Belanda bersama Silas Papare (1918–1978) dan Partai Kemerdekaan Indonesia Irian (PKII).

Emiria merupakan pribadi yang misterius. Sejumlah spekulasi dan perdebatan mengenai jati diri Emiria yang sesungguhnya terangkum dalam berbagai sumber, entah itu sejarah lisan, dokumen-dokumen arsip, ataupun liputan-liputan media. Emiria mengklaim dirinya sebagai Putri Tidore, dengan gelar “Emiria Soenassa Wama’na Putri Al’alam Mahkota Tidore”. Namun rekoleksi dari sejumlah kenalan lama Emiria mengingat beliau sebagai seorang keturunan Minahasa yang terlahir di Tanawangko, Sulawesi Utara, dengan nama Elma Wilhelmina Parera.

Terlepas dari misteri akan asal usulnya, rekam jejak hidup Emiria mencerminkan pribadi seorang perempuan yang modern. Acap bepergian, bekerja, bahkan terlibat dalam aktivitas politik dan

perjuangan nasional. Hal ini tidak lazim bagi perempuan pada masa itu. Pameran ini mempresentasikan empat lukisan karya Emiria, satu dan yang lainnya seakan menjadi jendela bagi kita untuk ‘mengintip’ kehidupan seorang Emiria. Kontras antara lokal dan internasional dihadirkan dalam presentasi ini. Seorang penari tradisional terlihat menghadap bokor (mangkuk lebar) berisi kuncup dan kelopak bunga di samping anjing yang sedang meringkuk lelap. Interior eklektik menampilkan buah-buahan seperti durian, apel, vas bunga krisan kuning dan putih, meja berhiaskan ukiran, lukisan wanita yang tengah mengulurkan tangannya, dengan kertas dinding bermotif. Pada tembok yang menyeruak dari dinding, terdapat juga lukisan dua sisi, yang bagian depannya menampilkan figur dua orang Papua yang tengah memegang anak panah, sedangkan di belakangnya, terdapat lukisan potret seorang wanita Eropa.

Berbeda dengan rekan-rekan sezamannya yang kerap mengangkat tema-tema nasionalis populer, ia memilih untuk menggambarkan kehidupan masyarakat pelosok Indonesia dan kaum perempuan. *Papuan Archer* (sekitar 1941) adalah satu dari tiga lukisan karya Emiria yang diikutsertakan dalam pameran PERSAGI pada 1941. Lukisan ini begitu gelap dan kontras dengan lukisan *Gambar dari Njonja O* (1942) di baliknya, yang menampilkan figur seorang wanita Eropa dalam warna porselen kebiruan. *Gambar dari Njonja O* dapat dikatakan unik, karena lukisan ini adalah satu-satunya karya dengan subjek Eropa yang dipamerkan pada pameran tunggalnya tahun 1946 di Bataviasche Kunstkring.

Emiria Soenassa began painting later in life. According to the research of Heidi Arbuckle, her biography has been constructed from a variety of fantastic oral histories and accounts. In Belgium and in Austria, Emiria studied music, especially Dalcroze eurythmics, a progressive technique that uses body movements to articulate musical expressions. She also trained and worked as a nurse, then as a plantation administrator, elephant hunter, and even a maker of poisons for hunting. In 1938, she was involved in the formation of Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia, or PERSAGI (The Union of Indonesian Painters) together with artists such as S. Sudjojono, Agus and Otto Djaya, and Basoeki Abdullah. Throughout the 1940s, she was involved in diplomatic efforts to liberate Papua from the Dutch, alongside Silas Papare (1918–1978) and Partai Kemerdekaan Indonesia Irian (PKII). She also claimed to be a daughter of the Tidore Sultanate, and had even at one point presented a claim to the UN as the rightful monarch of West Irian.

Emiria is a mysterious figure. Speculations and debates regarding Emiria's true identity are summarized from various sources, including oral histories, archival documents, and media coverages. Emiria claimed to be a Princess of Tidore, with the title "Wama'na Putri Al'alam Mahkota Tidore". However, the recollections from Emiria's old acquaintances remember her as a Minahasan woman who was born in Tanawangko, North Sulawesi, with the name Elma Wilhelmina Parera.

Despite the mystery of her origins, track record reflects the personality of a modern woman. Frequently traveling, working, and even being involved in political activities and national struggles. This was not common for women at the time. This exhibition presents four paintings by Emiria, one and the other seem to be a window for us to 'peek' into Emiria's life. The contrast between local and international is presented in this presentation. A traditional dancer is seen facing a *bokor* (a wide bowl) filled with flower buds and petals alongside a dog curled up soundly. An eclectic interior featuring fruits like durian, apple, a vase of yellow and white chrysanthemums, a table ornamented with carvings, painting of a woman stretching her hands and motif-laden wallpaper. On the wall that protrudes from the wall, there is also a double-sided painting, the front of which shows the figures of two Papuans carrying arrows, while behind it, there is a portrait of a European woman.

Unlike her contemporaries who often focused on popular nationalist themes, she chose to depict the lives of people from the remote parts of Indonesia and women. *Papuan Archer* (c. 1941) was one of three paintings by Emiria included in the 1941 PERSAGI exhibition. This painting is very dark and contrasts with the painting *Gambar dari Njonja O* (1942) behind it, which shows the figure of a European woman painted in bluish porcelain tone. *Gambar dari Njonja O* is a unique work, it is the only painting with a European subject exhibited at his 1946 solo exhibition at the Bataviasche Kunstkring.



Galih Johar

(I. / b. Indonesia, 1990)

u & me (2021)

Dua buah gunting

Two scissors

18 x 18 x 8 cm

Koleksi milik perupa | Collection of the artist

Galih Johar

(l. / b. Indonesia, 1990)

Silikonisti (2020)

Ponsel yang terkunci, vas periuk, batu pasir

Locked smartphone, stoneware vase, sandstones

14 x 10 x 10 cm

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



Galih Johar

(l. / b. Indonesia, 1990)

Tosan Edgy Series 12 Siluet (2022–2023)

Lollipop permen keras

Hard candy lollipop

Dimensi beragam

Variable dimensions

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



Dalam seri *Tosan Edgy*, Galih Johar dengan jenaka memparodikan kerajinan yang terkait dengan karya empu (ahli pembuat keris), trisula (tombak bermata tiga dengan gagang panjang), dan jenis-jenis pusaka lainnya. Ketertarikan sang perupa terhadap permainan kata terlihat jelas dalam judul-judul karyanya – *tosan aji*, sebuah istilah dalam bahasa Jawa yang mengacu pada senjata tradisional yang sakral, biasanya berupa senjata tajam atau runcing. Humor Galih bersifat holistik – komedi pada tataran formal, linguistik, dan kontekstual. Ketahanan humor dan leluconnya berbanding lurus dengan produktivitasnya. Setidaknya, hal itu terlihat jika melihat unggahan di akun media sosial pribadi sang perupa.

Kelakar-kelakar Galih mendemistifikasi sifat-sifat keramat pusaka, sekaligus menerapkan kemungkinan-kemungkinan kompleks pada benda-benda yang kerap kita jumpai dalam kehidupan sehari-hari. Aproriasi benda-benda mulia yang penting dalam narasi pertempuran bersejarah dan monarki kuno, disandingkan dengan benda-benda yang akrab dengan keseharian. Sikat gigi bercabang, es lolipop sabun batangan, papan catur dengan kode QR untuk kotak– identitas dan fungsi penggunaan yang biasa diubah menjadi hal-hal yang lucu dan bodoh, dengan semangat penemuan yang menyala-nyala.

In his series *Tosan Edgy*, Galih Johar humorously parodies the craft associated with the work of the empu (expert keris-maker), *trisula* (long-handled tridents) and other *pusaka* (sacred heirlooms). The artist's fondness for puns is evident in the title's word play – *tosan aji*, a Javanese term referring to sacred traditional weapons, typically edged or pointed hand-held weapons. Galih's humor is categorically holistic – comedic at formal, linguistic, and contextual levels. The endurance of his humor and jokes is directly proportional to his productivity. At least, that's how it can be seen when looking at the uploads on the artist's personal social media accounts.

Galih's jokes demystify the sacred qualities of heirlooms, while concurrently applying complex possibilities to the most ordinary of everyday objects. The appropriation of noble items, significant in the narratives of historical battles and ancient monarchies, is juxtaposed with parades of commonplace, mundane objects. A pronged toothbrush, bar soap popsicle, chess board with QR codes for squares– the identities and use-function of the ordinary are transformed into funny and stupid things, in splendidly inventive ways.



Shilpa Gupta
(l. / b. India, 1976)

Threat (2008-2009)

Sabun mandi
Bathing soaps
15 x 6.2 x 4 per sabun;
72 x 229 x 107 cm tumpukan 4500 sabun
15 x 6.2 x 4 each soap;
72 x 229 x 107 cm stack of 4500 soaps

Karya ini adalah tumpukan lebih dari 4.500 batang sabun berwarna kulit, yang masing-masing diukir dengan kata "THREAT" ("ANCAMAN"). Pada periode tertentu dalam pameran ini, sang perupa mengundang pengunjung untuk mengambil satu sabun. Seiring berjalannya pameran, keberadaan fisik karya ini perlahan akan sirna dari ruang pameran dan tersebar ke berbagai rumah di seluruh Jakarta.

Dalam bentuknya yang menyerupai dinding, sabun-sabun yang terlihat seperti batu bata ini menginisiasi perbincangan mengenai batas, baik yang bersifat fisik maupun sosial, yang memisahkan dan menghubungkan beragam realitas. Seiring penggunaan sabun-sabun ini, kata "THREAT" lambat laun terhapus, menimbulkan pertanyaan mengenai apa yang dapat dianggap sebagai ancaman, apakah itu kasat mata dan dapat dirasakan, serta bagaimana mereka dapat dihapuskan secara kolektif? Hal ini dapat diartikan sebagai upaya bersama untuk berperan dalam mengatasi ketakutan buatan dan ancaman yang tak terlihat.

Shilpa menghadirkan unsur performatif melalui interaksi publik yang terhubung dengan kehidupan sehari-hari mereka. Ia membuka ruang interpretasi yang lebih luas mengenai subjektivitas objek sehari-hari dan menantang persepsi kita dalam mendefinisikan objek, tempat, manusia, dan pengalaman.

This work is a stack over 4,500 bars of flesh-colored soap, each one embossed with the word "THREAT". At certain moments during this exhibition, the artist invites the public to take a soap. Over the duration of the exhibition, the physical artwork will slowly disappear from the exhibition space and disperse into homes across Jakarta.

Resembling a wall, the soap's brick-like shape initiates a conversation about border, both physical and social, that separate and connect diverse realities. As these soaps are used, the word "THREAT" slowly washes away, prompting questions about what may constitute a threat, is it visible and perceptible, and how they may be collectively erased? This can be seen as a communal effort to play a role in addressing manufactured fears and invisible threat.

Shilpa brings a performative element through public interaction linked to their personal everyday life. She opens a broader space for interpretation of subjectivity of everyday objects and challenges our perception in defining objects, places, people, and experiences.

I Ketut Muja

(I. Hindia Belanda / b. Dutch East Indies, 1944–2014)

Rwa Bhineda (date unknown)

Ukiran pada kayu tenggulun

Carving on tenggulun wood

196 x 120 x 70 cm

Dimensi beragam

Variable dimensions

Koleksi peninggalan perupa | Estate of the artist



Lahir di Singapadu, Bali, pada tahun 1944, I Ketut Muja adalah figur penting dalam perkembangan seni patung Bali. Banyak karya-karyanya diukir dari akar pohon tua, kemudian ditempa menjadi bentuk-bentuk yang mistis dan surealis. I Ketut Muja berguru pada I Wayan Tangguh, seorang empu yang ahli dalam menciptakan topeng Bali dari Singapadu. Setelah ia menguasai kerajinan ini, Muja pun terdorong untuk mempelajari bentuk-bentuk seni tradisional lainnya, seperti Bade dan Lembu, yang adalah sejenis struktur dan patung yang digunakan dalam upacara pemakaman Ngaben. Pengalaman ini menuntunnya untuk mengeksplorasi potensi seni patung lebih dalam. Pada tahun 1960an, ia belajar dari I Made Rondin, pematung asal Badung. Nama Muja mulai dikenal sebagai pematung kenamaan Bali pada tahun 1970-an.

Rwa Bhineda merupakan sebuah konsep yang mendasari falsafah hidup dalam keyakinan masyarakat Bali. Dalam Bahasa Sansekerta Kuno, *Rwa* berarti “dua,” dan *Bhineda* berarti “yang berbeda.” Dalam hal ini, *Rwa Bhineda* dapat diartikan sebagai dualitas atau dualisme – dua hal yang bertentangan namun tak terpisahkan. Kedua hal tersebutlah yang menciptakan keseimbangan. Tidak ada yang dianggap sepenuhnya baik atau sepenuhnya buruk, yang satu tak harus mengalahkan yang lainnya, karena keduanya setara dan saling melengkapi.

Dalam pameran ini, patung Muja ditampilkan di dekat karya ciptaan putra sulungnya, I Wayan Jana. Menurut Jana, ukiran ayahnya yang ekspresif menyimpan emosi dan pemikirannya yang terinspirasi dari pengalaman pribadinya. Teknik dan eksplorasi mematung Muja yang menyimpang dari teknik ukir Bali pada umumnya juga tercermin dalam karya-karya Jana, walaupun kedua perupa mengembangkan gayanya masing-masing. Seperti falsafah *Rwa Bhineda*, ayah dan anak bersanding dalam ruang pamer ini, tidak ada satu yang lebih baik daripada yang lainnya, mereka hadir sebagaimana adanya, bukan sebagaimana harusnya.

Born in Singapadu, Bali, in 1944, I Ketut Muja is an important figure in the development of Balinese sculpture. Many of his works were carved from old tree roots, transforming them into surrealist-mystical forms. I Ketut Muja apprenticed under I Wayan Tangguh, an empu specializing in Balinese mask-making based in Singapadu. Once he became proficient in this craft, Muja was compelled to study other traditional art forms such as Bade and Lembu, which are structures and sculptures used in Ngaben funeral rituals. These experiences led him to a deeper exploration of the potential of sculpture. In the 1960s, he studied under I Made Rondin, a sculptor from Badung. By the 1970s Muja was starting to gain recognition as one of the leading Balinese sculptors.

Rwa Bhineda is a concept that forms the basic principles of life as understood by the Balinese. In Old Sanskrit, *Rwa* means “two” and *Bhineda* means “those which differ.” In this sense, *Rwa Bhineda* can be construed as duality or dualism – two opposite which are inseparable but together, create balance. There is nothing considered completely good or completely evil, one does not always have to prevail over the other, things are equal and ultimately complement each other.

In this exhibition, Muja’s sculpture is displayed near a work made by his eldest son, I Wayan Jana. According to Jana, his father’s highly expressive carvings serve to record his emotional conditions and his thoughts, as inspired by his personal experiences. Muja’s techniques and explorations, which deviate from the usual Balinese carving techniques, are also reflected in Jana’s works, despite the two artists having developed their own unique personal styles. Much like the philosophy of *Rwa Bhineda*, father and son appear together in this exhibition space, none better than the other, as they are, not as they should be.

I Wayan Jana
(l. / b. Indonesia, 1968)

Bisma (2023)

Ukiran pada kayu suar
Carving on suar wood
100 x 200 x 50 cm

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



Menurut sang perupa: “Segala hubungan di dunia ini bermula dari sebuah pertemuan.”

Dalam wiracarita Mahabhrata, pertemuan antara Prabu Santanu dari Hastinapura dan Dewi Satyawati memengaruhi Dewabrata, sang putra mahkota. Demi kebahagiaan ayahnya, Dewabrata bersumpah untuk tidak menikah seumur hidupnya, sehingga hanya keturunan Satyawati yang akan menduduki tahta kerajaan.

Sumpahnya ini menyentuh para dewa yang kemudian menamainya Bisma – dia yang memiliki sumpah yang dahsyat. Untuk menghormatinya, Bisma diberikan kekuatan untuk menentukan sendiri waktu kematianya.

Sebuah kompetisi mengantarkan Bisma bertemu dengan Dewi Amba, satu dari tiga putri Kasi. Amba jatuh cinta dengan Bisma, namun ia teguh dengan sumpahnya. Secara tidak sengaja, ia melesatkan panah yang menusuk dada Amba. Di akhir hayatnya, Amba bersumpah untuk membalaskan dendamnya kepada Bisma.

Beberapa dekade kemudian, terjadilah perebutan tahta Hastinapura yang menimbulkan perang Bharatayuddha. Bisma berperang di pihak penguasa, keluarga Kurawa, meskipun ia sudah tahu bahwa kemenangan akan berpihak pada Pandawa. Meski demikian, ia tetap bertarung dengan penuh keberanian, mengalahkan setiap prajurit yang menghadapinya.

Pada hari kesepuluh, Bisma berhadapan dengan Srikandi yang tidak lain merupakan reinkarnasi Amba. Melihat Srikandi berdiri berhadapan dengannya, Bisma meletakkan senjatanya.

Dari belakang Srikandi, Arjuna melepaskan rentetan panah. Bisma pun terjatuh, namun tubuhnya tidak menyentuh tanah karena tertahan oleh panah-panah yang menusuk tubuhnya. Pada hari kedelapanbelas, pertempuran berakhir dengan kekalahan Kurawa. Dan akhirnya, Bisma menyerah kepada takdirnya.

Melalui Bisma, I Wayan Jana kembali kepada gaya ukiran kayu tradisional yang dipelajarinya dari sang Ayah, I Ketut Muja, yang juga seorang pemotong. Bagi perupa, Bisma adalah simbol dari bakti kepada orangtua; sebagaimana ia menjelaskannya, “Keberadaan kita adalah buah dari pertemuan kedua orangtua kita.”

According to the artist: “All relationships in this world begin with an encounter.”

In the epic Mahabharata, the encounter between Prabu Santanu of Hastinapura and Dewi Satyawati affected Dewabrata, the heir apparent. For the sake of his father’s happiness, Dewabrata took a vow of lifelong celibacy so only Satyawati’s descendants would succeed the throne.

His vow moved the Gods who named him Bisma – he of the fierce vow. To honor him, Bisma was granted the ability to decide the time of his own death.

A competition brought Bisma to a meeting with Dewi Amba, one of the three Kasi princesses. Amba fell in love with Bisma, but he held firm to his vows. Accidentally, he let fly an arrow that pierced Amba’s chest. As her life faded, Amba vowed to take her revenge on Bisma.

Decades passed. When the dynastic struggles for the Hastinapura throne erupted into the Bharatayuddha, Bisma fought on the side of the Kurawa ruling family, despite already knowing that victory would go to the Pandawa. Nevertheless, he fought valiantly, dooming all the warriors who stood in front of him.

On the tenth day of the battle, Bisma came face to face with Amba, now reincarnated as Srikandi, a Pandawa war commander. Seeing her standing in front of him, Bisma lowered his weapon.

From behind Srikandi, Arjuna launched a barrage of arrows. Bisma fell, but his body did not touch the ground, due to the dozens of arrows propping him up. On the eighteenth day, the battle ended with Kurawa’s defeat. Finally, Bisma succumbed to his destiny.

Through *Bisma*, I Wayan Jana returned to the traditional wood carving style he learned from his father, the sculptor I Ketut Muja. To the artist, *Bisma* becomes a symbol of filial piety; as he describes it, “Our existence today is the fruit of our parents’ encounter.”



Ika Arista

(l. / b. Indonesia, 1990)

Keris Panangko (2022)

Besi, nikel, meteorit, kayu
Iron, nickel, meteorite, wood

47 x 10 cm

Koleksi milik perupa | Collection of the artist
Karya dikomisi oleh Museum MACAN melalui dukungan dari British Council.
Commissioned by Museum MACAN through the support of the British Council.

Ika Arista tinggal di Aeng Tong Tong, sebuah desa di Sumenep, Madura. Ia memiliki ketertarikan yang mendalam dalam warisan budayanya, yaitu pembuatan senjata tradisional seperti keris, badik, dan tombak yang diturunkan dari generasi ke generasi empu (ahli pembuat keris). Dalam bidang yang didominasi oleh laki-laki, Ika merupakan sosok yang menonjol sebagai salah satu dari sebagian kecil empu perempuan.

Sebagai seorang empu, Ika mengamati banyaknya masyarakat dalam desanya yang masih memercayai kekuatan keris untuk menyelesaikan permasalahan sehari-hari; mulai dari mengendalikan hujan hingga mengatasi serangan binatang liar. Dia tidak terkejut dengan masyarakat Aeng Tong Tong yang memandang keris sebagai benda mistis—mulia, membawa keberuntungan dan sakral.

Ia menegaskan bahwa keris masih tetap relevan hingga saat ini, terutama bagi generasi muda. Relevansi ini bersifat lintas sektoral dan lintas perspektif - selain materialitas keris, dan hubungannya dengan hal-hal magis dan spiritual, penggunaan keris dalam kehidupan sehari-hari di desa, juga mengangkat isu-isu keterasingan sosial dan politik, serta akses yang tidak merata terhadap layanan kesehatan dan pendidikan. Ika mulai mengeksplorasi ide-ide ini dan mengembangkan karya ini pada puncak pandemi COVID-19, yang melanda banyak daerah, termasuk Sumenep. Ika percaya bahwa kurangnya sarana kesehatan yang mudah diakses di Sumenep dan pemahaman yang tidak merata tentang pandemi adalah beberapa alasan mengapa banyak masyarakat yang masih mempercayai kekuatan mistis keris.

Ika Arista lives in Aeng Tong Tong, a village in Sumenep, Madura. She has a deep interest in the cultural heritage of traditional weapons including *keris*, *badik*, and *tombak*, passed down through generations of *empu* (expert *keris*-maker). In a male-dominated world of traditional weapon-making, Ika stands out as one of the very few female *empu*.

As an *empu*, Ika observes that many within her community maintain a belief in the *keris*'s power to resolve daily challenges; warding off everything from rainfall to wild animal attacks. She is not surprised that many people in Aeng Tong Tong continue to view the *keris* as a mystical object—numinous, auspicious and sacred.

She asserts that *keris* remains relevant today, particularly for the younger generation. This relevance is intersectional and multifaceted – in addition to the materiality of the *keris*, and its connection to magical and spiritual uses, the use of *keris* in the everyday life of the village, also raises issues of social and political alienation, and unequal access to health services and education. She began exploring these ideas and developing this particular piece at the height of the COVID-19 pandemic, which ravaged many communities, including those in Sumenep. Ika believes that a lack of easily accessible medical infrastructure in Sumenep and an uneven understanding about the pandemic are some of the reasons why many communities still believe in the mystical properties of the *keris*.



Jumaadi (l. / b. Indonesia, 1973)

***Migration of Flora and Fauna* (2023)**

Cat akrilik diatas kanvas Kamasan
Acrylic on Kamasan canvas
300 x 1200 cm

Koleksi milik perupa | Atas izin perupa
Collection of the artist | Courtesy of the artist

Karya dikomisi oleh Museum MACAN dengan dukungan dari Pemerintah Australia melalui pendanaan bidang seni dan badan penasihat Creative Australia.
Commissioned by Museum MACAN through the support of the Australian Government through Creative Australia, its principal arts investment and advisory body.

Karya ini mencerminkan ketertarikan Jumaadi pada perpindahan manusia, perasaan keterikatan dan alam. Berangkat dari pengamatan sang perupa terhadap dunia yang dipandu oleh kepekaan puitis yang memadukan kiasan-kiasan sastrawi dengan pengetahuan sejarah, karya lukisan besarnya menyoroti imajinasi manusia yang tak terbatas.

Migration of Flora and Fauna mengeksplorasi bagaimana perpindahan manusia turut mendorong perpindahan tumbuh-tumbuhan, hewan, serta budaya. Motif-motif rumit seperti pohon berdahan rimbun, sungai berkelok-kelok, bukit dan gunung menyimbolkan keindahan alam. Sekilas, lukisan ini tampak seperti dongeng dari masa silam. Namun, bagi sang perupa, karya ini merupakan kisah kita di masa kini dan kerinduan kita akan kampung halaman. Dalam hal ini, ***Migration of Flora and Fauna*** tak hanya membahas hubungan antara manusia dan alam, tetapi juga mengangkat gagasan mengenai rasa ketersingan.

Penggunaan kanvas Kamasan sebagai medium menunjukkan keterhubungan sang perupa dengan leluhurnya. Lahir dan tumbuh di Sidoarjo, garis leluhur Jumaadi dapat ditarik hingga Majapahit, kerajaan Hindu-Buddha kuno yang berpusat di daerah Jawa Timur sekarang. Setelah dua abad diisi dengan perebutan kekuasaan, kerajaan ini akhirnya runtuh pada abad ke-16. Banyak pengikut setia Majapahit melarikan diri ke Bali, membawa serta budaya, tradisi dan cara hidup lama mereka. Salah satunya adalah metode mencelupkan kain ke dalam bubur beras sebelum kain tersebut dilukis untuk keperluan upacara keagamaan – metode yang saat ini kita kenal sebagai Kamasan.

This work reflects Jumaadi's fascination with human migration, experiences of belonging and nature. Inspired by his observations of the world and guided by a poetic sensibility that intertwines literary allusion with historical knowledge, his large-scale paintings revolve around the boundless capacity of the human imagination.

Migration of Flora and Fauna explores the ways human migration drives the movement of plants, animals and culture. Intricate motifs such as tree branches, winding rivers, hills and mountain tops signify the beauty and time and geographic locations. This depiction conjures a sense of a dreamlike place from a distant past. However, for the artist, this large-scale painting encapsulates the stories of our time and our shared yearnings for home. In this sense, *Migration of Flora and Fauna* becomes as much about human relationships and connection to nature as they are about issues of displacement.

The medium of Kamasan canvas alludes to the artist's own ancestral connection. Born in Sidoarjo, Jumaadi's ancestry goes back to Majapahit, the Hindu-Buddhist empire based in East Java. In the 16th century, the empire collapsed after two centuries of decline with conflict over succession. Many of its residents retreated to Bali and brought along their customs. This includes the special method of dipping cloth in rice paste before painting illustrations over them as part of religious ceremonies – a method popularly known today as Kamasan.

Jumaadi (l. / b. Indonesia, 1973)
and the Shadow Factory (didirikan / est. Indonesia)

**Sirkus di Tanah Pengasingan:
Oyong-oyong Ayang-ayang** (2023)

Overhead Projector (OHP), wayang dari potongan kertas

Overhead Projector (OHP), puppets made of paper

Durasi 45' – 60', dimensi beragam

Duration 45' – 60', variable dimensions

Koleksi milik perupa | Atas izin perupa.

Collection of the artist | Courtesy of the artist.

Karya dikomisi oleh Museum MACAN dengan dukungan dari Pemerintah Australia
melalui pendanaan bidang seni dan badan penasihat Creative Australia.

Commissioned by Museum MACAN through the support of the Australian Government
through Creative Australia, its principal arts investment and advisory body.

Karya ini didukung oleh Metis melalui Metis Tetrad Program (Jakarta).

This work has been supported by Metis through the Metis Tetrad Program (Jakarta).



Sirkus di Tanah Pengasingan: Oyong-oyong Ayang-ayang adalah pertunjukan karya Jumaadi dan The Shadow Factory. Ratusan wayang kertas hadir dalam berbagai ukuran dan bentuk—setiap wayang kertas mewujudkan potongan peristiwa dan dimainkan secara terampil oleh dua orang pawang bayang-bayang di atas dua mesin OHP (*overhead projector*) diiringi dengan musik eksperimental.

Sirkus di Tanah Pengasingan: Oyong-oyong Ayang-ayang mengadaptasi kisah 823 pejuang pergerakan kemerdekaan Indonesia yang diasingkan oleh pemerintah kolonial Hindia Belanda ke Boven Digoel, Papua, pada tahun 1926. Di tengah kesulitan yang melanda, para pejuang ini beralih pada musik dan seni untuk mempertahankan semangat hidup. Mereka menggunakan perkakas seadanya, seperti paku, bilah

cangkul, kaleng kosong, rantang, dan peralatan makan untuk menciptakan seperangkat gamelan. Pada tahun 1942, setelah Jepang mengambil alih Hindia Belanda, para pejuang ini dilarikan ke Australia dan memboyong gamelan ini ke sana. Setelah kemerdekaan, sebagian dari para pejuang kembali ke tanah air. Namun, nasib sebagian besar dari mereka tidak diketahui karena kisahnya tidak banyak diceritakan lagi.

Melalui perpaduan seni visual, musik, dan puisi, Jumaadi dan The Shadow Factory, membayangkan kembali pertunjukan wayang kulit di masa kini—menghadirkan karya inovatif yang jenaka, mengusik, tetapi terasa akrab dengan kita. Eksplorasi medium kertas dan musik mengajak kita merasakan keindahan syahdu dan melihat bagaimana seni mendorong kita untuk bertahan hidup.

Sirkus di Tanah Pengasingan: Oyong-oyong Ayang-ayang (*Shadows from the Land of Exiles*) is a shadow play performance by Jumaadi and the Shadow Factory. Consisting of hundreds of intricate paper cut-outs in various sizes and shapes – each paper cut-out represents a fragment of a story, skillfully maneuvered by two shadow makers on two overhead projectors, accompanied by an experimental sound ensemble.

Sirkus di Tanah Pengasingan: Oyong-oyong Ayang-ayang adapts the remarkable story of 823 Indonesian nationalist activists who were exiled to Boven Digoel, Papua, in 1926 by the Dutch East Indies government. In the face of adversity, these individuals turned to music and art as a means of sustenance. They melted down found materials,

including nails, blades, empty tin cans, pans, and eating utensils to create a gamelan. In 1942, when Japan took over the Dutch East Indies, these exiles were transported to Australia and they brought with them the gamelan. Following Indonesian independence, some of the activists returned to their homelands. However, the fate of many remains unknown as their stories have faded into oblivion.

Weaving together art, music, and poetry, Jumaadi and the Shadow Factory reimagine a traditional wayang puppet theater – presenting an innovative work that is both lighthearted and unsettling, yet familiar. Through an exploration of paper and music, they invite us to experience beauty and see the way art encourages us to stay alive.

Khadim Ali

(l. / b. Pakistan, 1978)

***Fragments of Identity* (2023)**

Bordir mesin dan manual pada kain dan pewarna sintetis

Machine and hand embroidery on fabric and synthetic dye ink

395 x 260 cm

Atas izin perupa dan Milani Gallery | Didukung oleh Pemerintah Australia
melalui pendanaan bidang seni dan badan penasihat Creative Australia.

Courtesy of the artist and Milani Gallery | Supported by the Australian
Government through Creative Australia, its principal arts investment
and advisory body.



Apa yang bisa puisi berikan untuk ingatan? *Syahnamah* (*Pustaka Raja-Raja*) merupakan karya sastra Persia yang hidup dalam batin Khadim Ali. Sejak kecil, *Syahnamah* dinyanyikan oleh kakeknya. Gubahan puisi yang dilantunkan itu kelak membentuk dunia Ali, seiring kenyataan yang ia hadapi sebagai seorang Hazara yang tumbuh besar di Quetta, wilayah Pakistan yang tak jauh dari perbatasan dengan Afganistan.

Ketertarikan Ali terhadap penenunan karpet dipicu oleh insiden tragis pada tahun 2011 ketika rumah orangtuanya di Quetta dihancurkan oleh pengebom bunuh diri. Di tengah reruntuhan, ia menemukan sepasang karpet yang merupakan hadiah dari neneknya untuk ibunya. Temuan ini memicu kecaguman Ali terhadap seni menenun karpet dan kenangan yang tersimpan dalam tekstil tersebut. Perjalanan artistik ini membawanya menciptakan karya tapestri berskala besar, sering kali bekerja sama dengan artisan penenun Hazara bawah tanah.

Ali memandang tapestrinya sebagai entitas hidup. Mereka diwarnai dengan gaya unik lukisan miniatur Mughal dan sastra Persia klasik dan modern. Melalui tapestri ini, filsafat Persia menyatu dengan pengalaman personal Ali sebagai anggota komunitas Hazara. Pada bagian atas *Fragments of Identity*, terdapat sekumpulan burung yang terbang di langit, termasuk di antaranya makhluk mitos yang menyerupai burung phoenix yang dikenal dengan Simurgh. Adegan ini merujuk pada sebuah puisi Persia, *Manṭiq-uṭ-Tayr* (Konferensi

Burung) karya penyair sufi Farid ud-Din Attar. Sebuah kawanan burung terbang di antara awan untuk menyeberangi tujuh lembah berbahaya demi bertemu dengan Simurgh, yang diyakini sebagai pemberi kebijakan dan kebijaksanaan, serta Dewi Penyembuhan.

Di bawah mereka, tenda biru menjulang menyerupai *Loya Jirga* – Majelis Agung, atau sebuah pertemuan nasional besar yang menghimpun perwakilan dari berbagai komunitas etnis, agama, dan suku di Afghanistan. Di tengah kerumunan, seorang laki-laki berbusur panah berdiri di atas orang-orang yang tengah dilanda kekacauan di sekitar patung Buddha yang roboh. Peristiwa ini sejatinya merujuk pada penghancuran monumen Buddha Bamiyan pada Maret 2001, yang diperintahkan oleh pendiri Taliban, Mullah Omar.

Ali sering kali menyatukan dualitas ikonografis melalui simbolisme dalam karyanya. Makhluk bersayap perlambang kebebasan, kebijaksanaan, dan kepemimpinan disandingkan dengan asosiasi kekuatan udara mekanis dan peperangan. Demikian pula, sebuah tenda melambangkan perlindungan untuk dewan perdamaian bertentangan dengan luka dan penderitaan etnis minoritas. Ali menggambarkan dunia sebagai samudera kehidupan, dengan makhluk-makhluk menyerupai ikan berkepala manusia hidup berdampingan dengan beragam umat manusia. Penggambaran ini memperlihatkan adanya kebaikan dan kejahatan yang saling berdampingan dalam sejarah kemanusiaan dan peradaban, serta mencerminkan kompleksitas pengalaman manusia.

What can poetry contribute to memory? *Shahnama* (*Book of Kings*) is a piece of Persian literature that deeply resonates with Khadim Ali. From a young age, he'd listen to his grandfather reciting the *Shahnama*. The sung poetry would go on to shape Ali's world, along with the realities he experienced as a Hazara, growing up in Quetta, a region of Pakistan not far from the Pakistan-Afghanistan border.

Ali's interest in rug weaving was sparked by a tragic incident in 2011 when suicide bombers destroyed his parents' home in Quetta. Amidst the wreckage, he discovered a pair of rugs that had been a gift from his grandmother to his mother. This discovery sparked Ali's fascination with rug weaving and the memories embedded in these textiles. His artistic journey led him to create large-scale tapestries, often in collaboration with underground Hazara artisan weavers.

Ali describes his tapestries as living entities. They are infused with the distinctive style of Mughal miniature painting and classical and modern Persian literature. Through these tapestries, Persian philosophy and Ali's personal experiences as a member of the Hazara community merge together. In the top section of *Fragments of Identity*, there is a flock of birds flying overhead, amongst them is the mythical phoenix-like creature known as Simurgh. This scene alludes to a Persian poem, *Mantiq-ut-Tayr* (*Conference of Birds*) by the sufi poet Farid ud-Din Attar. A flock of birds take flight among the clouds

to cross seven treacherous valleys in order to meet the Simurgh, that is believed to be a bestower of good and wisdom; as well as a Goddess of Healing.

Beneath them, a blue tent resembles the place of *Loya Jirga* – the Grand Assembly, or a mass national gathering that brings together representatives from different ethnic, religious, and tribal communities in Afghanistan. In the middle, a man with arrows stands over people in turmoil surrounding a fallen Buddha figure. This event refers to the actual destruction of the Bamiyan Buddha monument in March 2001, which had been ordered by Taliban founder Mullah Omar.

Ali frequently incorporates iconographic dualities within the symbolism, within his work. Winged creatures symbolizing freedom, wisdom and leadership are juxtaposed with the association of mechanical air forces and warfare. Similarly, a tent representing a shelter for a peace council, is contrasted with the suffering experienced by ethnic minorities. Ali, depicts the world as an ocean of life, with fish-like creatures with human heads coexist with a diverse range of humanity. This portrayal acknowledges the simultaneous presence of goodness and evil within humanity and human history, reflecting the complexities of the human experience.



Khadim Ali
(l. / b. Pakistan, 1978)
Silent Ark (2023)

Bordir mesin dan manual
pada kain dan pewarna sintetis
Machine and hand embroidery
on fabric and synthetic dye ink
Empat panel, 570 x 1114 cm
Four panels, 570 x 1114 cm

Atas izin perupa dan Milani Gallery |
Didukung oleh Pemerintah Australia melalui
pendanaan bidang seni dan badan
penasihat Creative Australia.
Courtesy of the artist and Milani Gallery |
Supported by the Australian Government
through Creative Australia, its principal arts
investment and advisory body.

Silent Ark menggambarkan migrasi hewan di tengah kobaran api. Hewan-hewan berusaha menyelamatkan diri ke arah sebuah gua di puncak gunung, berupaya mengelak dari nyala api yang disemburkan oleh sang naga. Karya ini dikembangkan pasca kebakaran hutan yang melanda pada tahun 2019–2020 di Australia.

Gunung yang terpampang dalam lanskap ini merupakan Uluru, sebuah monolit batu pasir yang menjulang di Wilayah Utara, Australia. Uluru merupakan tempat suci yang erat kaitannya dengan kisah-kisah nenek moyang mengenai penciptaan, dari suku Pitjantjatjara. Ali menggabungkan pemahaman ini dengan serangkaian imajinasi hewan dan makhluk mitos. Dalam adegan ini, makhluk mitos menyerupai phoenix yang dikenal sebagai Simurgh terbang di langit bersama burung-burung yang bermigrasi; seekor naga menyemburkan api, yang menjadi simbol bencana dan pemanasan global yang diciptakan manusia.

Silent Ark depicts migrating animals amid a raging fire. Animals flee towards a cave atop a mountain, attempting to evade the flames spewed by a dragon. This work was developed after the catastrophic bushfire season of 2019–2020 in Australia.

The mountain in this scene depicts Uluru, a sandstone monolith located in the Northern Territory, Australia. Uluru is a sacred place and closely tied to ancestral stories of the creation, of the Pitjantjatjara peoples. Ali combines this understanding with an imaginative array of animals and mythical creatures. Within this scene, the mythical phoenix-like creature known as Simurgh soars in the sky alongside migrating birds; a dragon spews flames, which is a reference to disaster and human created global warming.

Khadim Ali
(l. / b. Pakistan, 1978),
Mumtaz Khan Chopan
(l. / b. Afghanistan, 1990),
Ali Froghi
(l. / b. Afghanistan, 1995), and
Hassan Ati
(l. / b. Afghanistan, 1995)

Voice and Noise (2023)

Video, layar, audio, benda temuan

Video, screens, audio, found objects

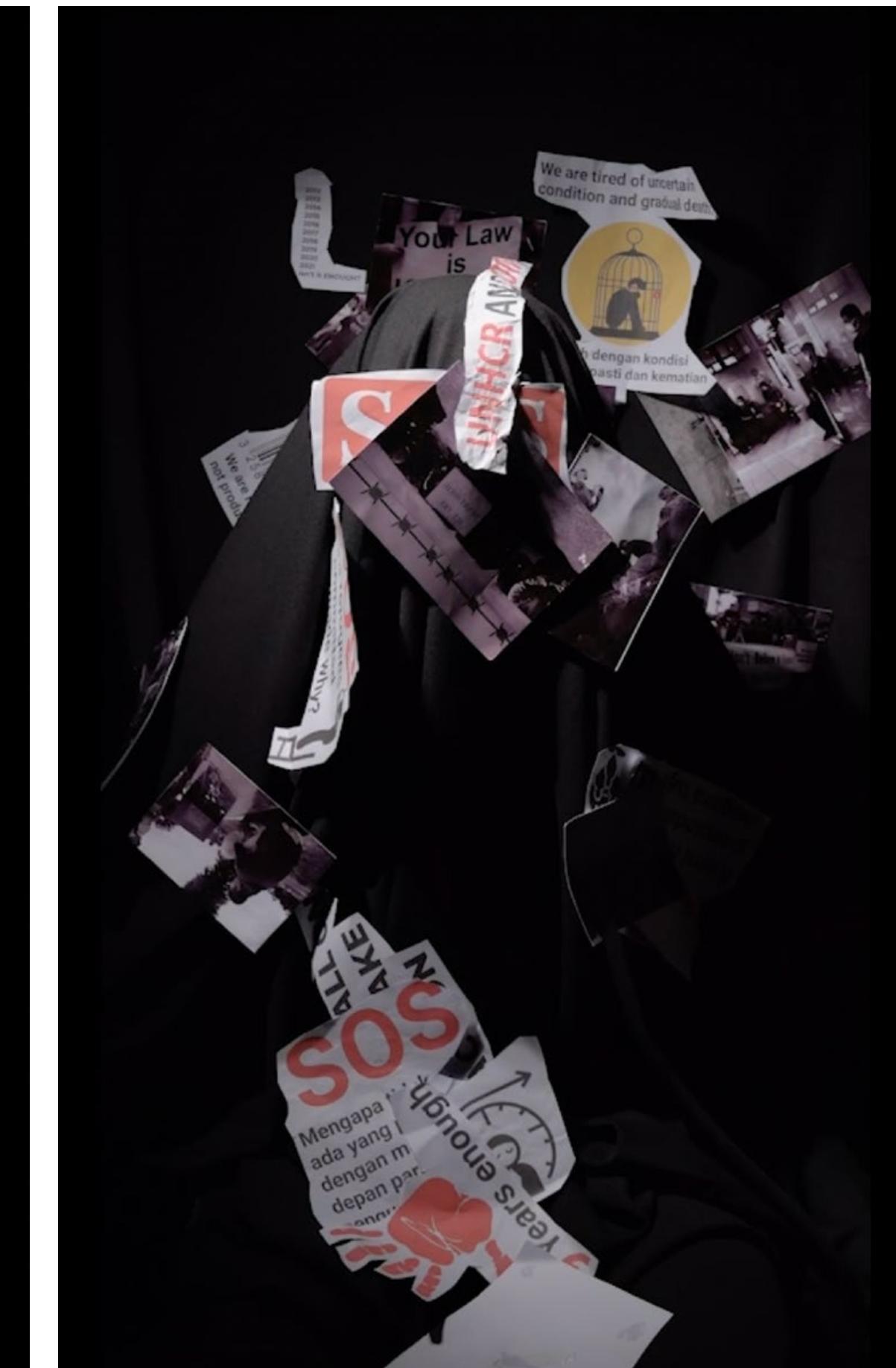
Durasi | Duration 2' - 3'

Koleksi milik perupa | Collection of the artist

Videografer | Videographer: Yasa Ali

Karya dikomisi oleh Museum MACAN dengan dukungan dari Pemerintah Australia melalui pendanaan bidang seni dan badan penasihat Creative Australia.

Commissioned by Museum MACAN through the support of the Australian Government through Creative Australia, its principal arts investment and advisory body.



Video ini berasal dari kisah-kisah para individu yang menemukan diri mereka terdampar sebagai pengungsi di Indonesia. Sebagai titik transit, Indonesia menjadi ‘tempat peristirahatan’ sementara, di mana orang-orang bermukim dengan ketidakpastian yang mendalam, menanti kesempatan untuk kembali ditempatkan. Bagi sebagian besar dari mereka, pintu menuju jalan pulang ke rumah terasa tertutup rapat. Krisis, perang, dan diskriminasi yang menghantam negeri yang dahulu disebut sebagai rumah, telah menjadikan harapan untuk pulang menjadi hal yang mustahil. Akibatnya, penantian mereka layaknya merambat dalam labirin tak berujung, dan hari-hari mereka diliputi oleh perasaan terasing.

Karya ini memperlihatkan gestur sehari-hari yang tampak sederhana. Para perupa berkolaborasi dengan para pengungsi untuk merangkai kisah-kisah dan menggambarkan berbagai objek sehari-hari yang digunakan di kamp pengungsian. Dengan menitikberatkan bunyi dan derau sehari-hari, karya ini mencoba untuk menerjemahkan situasi yang penuh ketidakpastian dan terombang-ambing.

Hubungan antara objek dan aktivitas yang menghidupkannya – seperti memasak, menenun, makan, bersenandung lagu – memenuhi relung waktu dalam labirin yang tampak tak berujung ini, di mana repetisi merajut narasi akan harapan dan kebuntuan, serta seluruh kondisi emosional yang ada di antaranya. Dengan pengulangan yang saling tumpang tindih dari satu hari ke hari berikutnya, segalanya mulai menjadi kabur dan kehilangan makna aslinya.

This video springs from the stories of people who find themselves stranded as refugees in Indonesia. Indonesia serves as a transit point—a ‘stopover’—where people dwell with profound uncertainty, awaiting their chance for resettlement. For many, going back home is a closed door. The crises, war and discrimination consuming the places they once called home have made return impossible. As a result, their wait extends like an unending labyrinth, their days framed by experiences of alienation.

This work captures seemingly ordinary daily gestures. The artists have collaborated with refugees to simply convey stories and to illustrate an array of daily objects used in refugee camps. By accentuating the sounds and noises of daily life, the work attempts to translate their state of uncertainty and limbo.

The relationship between objects and the activities that animate these objects – like cooking, weaving, eating, humming out a tune – fills the time in this seemingly infinite labyrinth, where repetition weaves a narrative of hope and dead-ends, and all the emotional states in-between. Through this repetition, and the folding and overlapping of one day in to the next, things begin to lose their original meaning.

Meiro Koizumi
(l. Jepang / b. Japan, 1976)

Good Machine Bad Machine (2022)

Instalasi video multi-kanal dengan patung tangan robot
Multi-channel video installation with robot arm sculpture
Durasi | Duration 35' 14"; 32' 03"

Atas izin perupa, Annet Gelink Gallery (Amsterdam)
& MUJIN-TO Production (Tokyo)
Courtesy of the artist, Annet Gelink Gallery (Amsterdam)
& MUJIN-TO Production (Tokyo)



Good Machine, Bad Machine merupakan sebuah instalasi multimedia yang menampilkan tiga orang aktor yang terhipnotis dalam sebuah sesi yang menyerupai interogasi, di bawah pengaruh hipnosis. Penghipnosis membisikkan sugesti-sugesti untuk mengendalikan emosi para aktor, yang mengulangi frasa-frasa tertentu berdasarkan instruksi dari figur dengan otoritas tersebut. Penghipnosis memegang otoritas tertentu atas individu-individu ini.

Cara kita berkomunikasi, berinteraksi, memanipulasi dan dapat memanipulasi, semuanya beroperasi dalam batas-batas sebuah sistem kontrol yang tercipta melalui bahasa. Kata-kata yang berulang kali diucapkan oleh para aktor merefleksikan gagasan tentang kekuasaan – keinginan akan kebebasan – dan hubungan antara manusia dan mesin. Keadaan emosi para aktor menjadi sentimen-sentimen yang terprogram. Sebuah lengan robotik turut ditampilkan di bersama instalasi video ini, seakan menyinggung pertanyaan tentang batasan antara manusia dan mesin, dan bagaimana otoritas dan teknologi membentuk pemikiran dan hasrat kita sehari-hari sebagai individu dan komunitas.

Di balik ketiga layar video ini, terdapat sebuah proyeksi video yang memperlihatkan cuplikan yang telah difilmkan oleh sang perupa selama sebelas tahun, sejak gempa bumi dan tsunami Tōhoku pada 2011, yang menyebabkan bencana nuklir Fukushima. Cuplikan sejumlah aktivitas publik di Jepang ini memberi latar belakang dan konteks yang menghubungkan mekanisme kontrol dengan realitas sosial tertentu. Proyek ini menantang kita untuk memberikan bentuk terhadap mekanisme misterius ini, dan merenungkan hubungan antara alam bawah sadar manusia, tubuh kita dalam ruang sosial, dan peran bahasa dalam membentuk tindakan dan pengalaman kita. Sang perupa seakan-akan bertanya kepada kita: Apakah tubuh yang mengelola alam pikir kita? Atau jasmani yang mendikte akal?

Good Machine, Bad Machine is a multimedia installation that presents three actors being hypnotized in an interrogation-like session, under hypnosis. The hypnotist whispers suggestions to control the emotions of the actors, who repeat phrases under instructions from this authority figure. The hypnotist holds a particular authority over these individuals.

The ways through which we communicate, interact, manipulate, and are able to manipulate, all operate within the boundaries of a control system created through language. The words repeatedly uttered by the actors reflect ideas of power – of the desire for freedom – and of human-machine connection. The emotional states of the actors, become programmed sentiments. A robotic arm is presented alongside this video installation and it alludes to this question of the boundary between human and machine, and how authority and technology shape our minds and our daily desires as individuals and as a community.

Behind these three video screens, is a video projection with footage that the artist has filmed over a span of eleven years, since the Tōhoku earthquake and tsunami in 2011, which caused the Fukushima nuclear disaster. Serving as both a backdrop and context, these snippets of public activities in Japan connect the mechanisms of control with a particular social reality.

This project challenges us to assign a form to this mysterious mechanism, and for us to contemplate the relations between the human subconscious, our bodies in social spaces, and the role of languages in shaping our actions and experiences. The artist appears to ask us: Does our body manage our mind? Does the physical dictate the mental?

Natasha Tontey

(l. / b. Indonesia, 1989)

Garden Amidst the Flame (2022)

Film HD | HD Film

Durasi | Duration 27' 41"

Edisi 1/3, 1 DCP dan 3 Edisi Perupa

Edition of 1/3, 1 DCP, and 3 APs

Koleksi milik perupa | Collection of the artist

Perupa berterima kasih kepada Kawasaran Wulan Lengkoan, yang telah bekerja sama dalam pengembangan karya ini.

The artist acknowledges Kawasaran Wulan Lengkoan, with whom she collaborated for the development of this work.

Diproduksi bersama dengan Auto Italia, London, bermitra dengan La Becque, La Tour-de-Peilz, Stroom Den Haag, The Hague, and Shedhalle, Zürich. Dengan dukungan dari Gubernur Sulawesi Utara Bapak Olly Dondokambey, Wale Papendangan (Sonder, Minahasa), Bank SulutGo, Dinas Pariwisata Daerah Provinsi Sulawesi Utara, dan Yayasan Kebudayaan Minahasa (Jakarta). Produced with Auto Italia, London, in partnership with La Becque, La Tour-de-Peilz, Stroom Den Haag, The Hague, and Shedhalle, Zürich. With generous support from the Governor of North Sulawesi Mr. Olly Dondokambey, Wale Papendangan (Sonder, Minahasa), Bank SulutGo, Department of Tourism of North Sulawesi Provincial Region, and Yayasan Kebudayaan Minahasa (Jakarta).



Dalam kosmologi Minahasa, manusia pertama adalah seorang perempuan, dikenal dengan Opo Karema. *Garden Amidst the Flame* merupakan bagian dari eksplorasi berkelanjutan Natasha Tontey terhadap cara pandang dunia Minahasa, yang terkait erat dengan warisan masyarakat adat di Sulawesi Utara, Indonesia. Selama penelitiannya, Natasha menyelami kehidupan masyarakat Minahasa – mengamati praktik adat, berpartisipasi dalam ritual, dan menjalani perjalanan ziarah ke tempat-tempat yang penting bagi masyarakat Minahasa.

Karya Natasha menelusuri dinamika gender dalam kehidupan Minahasa dan mengajukan wawasan yang lebih mendalam mengenai bagaimana pola pikir heteronormatif serta pandangan yang berpusat pada laki-laki meresap dalam interaksi kita sehari-hari. Pemikiran ini membuka jalan bagi kita untuk merenungkan bagaimana sistem pengetahuan masyarakat adat berpotensi memengaruhi cara masyarakat untuk menghargai keragaman yang lebih luas.

Garden Amidst the Flame terinspirasi dari pengalaman sang perupa dalam upacara Karai, sebuah ritual yang umumnya dilaksanakan untuk memberikan ketangguhan pada prajurit Minahasa – umumnya diperuntukkan bagi laki-laki. Dalam pandangan sang perupa, ini memperkuat norma-norma maskulin yang sudah berlaku. Natasha menantang hal ini dengan menampilkan seluruh prajurit dalam film ini sebagai perempuan.

Karya ini mengisahkan perjalanan seorang gadis remaja bernama Virsay, yang menjelajahi alam spiritual yang misterius dan tak dikenal. Virsay mengalami serangkaian peristiwa luar biasa – menemukan kepala ayam jantan yang disembelih di dalam hutan, mengalami transformasi menjadi seorang prajurit Minahasa, mengikuti sebuah upacara adat, dan akhirnya, menyaksikan kehadiran Coelacanth – ikan kuno yang pernah diyakini punah, namun kini ditemukan kembali di perairan Manado, Sulawesi Utara.

In Minahasan cosmology, the first person was a woman – Opo Karema. *Garden Amidst the Flame* forms part of Natasha Tontey's ongoing exploration into the Minahasan world-view, deeply rooted in the Indigenous heritage of North Sulawesi, Indonesia. Throughout her research, Natasha immerses herself in the Minahasan community's way of life – observing customary practice, participating in rituals, and undertaking pilgrimages to sites significant to the Minahasa people.

Her work investigates the gender dynamics in Minahasan life and extrapolates these for a broader consideration of how heteronormative and male-centric interpretations permeate our everyday interactions. This opens a pathway for us to contemplate the potential impact of Indigenous knowledge systems on society's recognition of its greater diversities.

Garden Amidst the Flame draws from the artist's experience of the *Karai* ceremony, a ritual that is typically performed to bestow invincibility upon Minahasan warriors – usually reserved for men. In the artist's perspective, it reinforces masculine tropes. Natasha challenges this by depicting all of the warriors in this film, as female.

The work tells the journey of a teenage girl, Virsay, as she ventures into an unfamiliar, spiritual realm. She experiences unusual occurrences – stumbling upon the slaughtered head of a rooster deep within the forest, transforming into a Minahasan warrior, participating in a traditional ceremony, and finally meeting the Coelacanth – an ancient fish once considered extinct but rediscovered in Manado, North Sulawesi.



Tuan Andrew Nguyen
(l. / b. Vietnam, 1976)

***The Unburied Sounds of a Troubled Horizon* (2022)**

Instalasi video kanal tunggal, 4k, warna, 5.1 surround sound
Single-channel video installation, 4k, color, 5.1 surround sound

Durasi | Duration 60'

Edisi 5 dengan 2 Edisi Perupa | Edition of 5 plus 2 APs

Koleksi milik perupa dan James Cohan, New York
Collection of the artist and James Cohan, New York

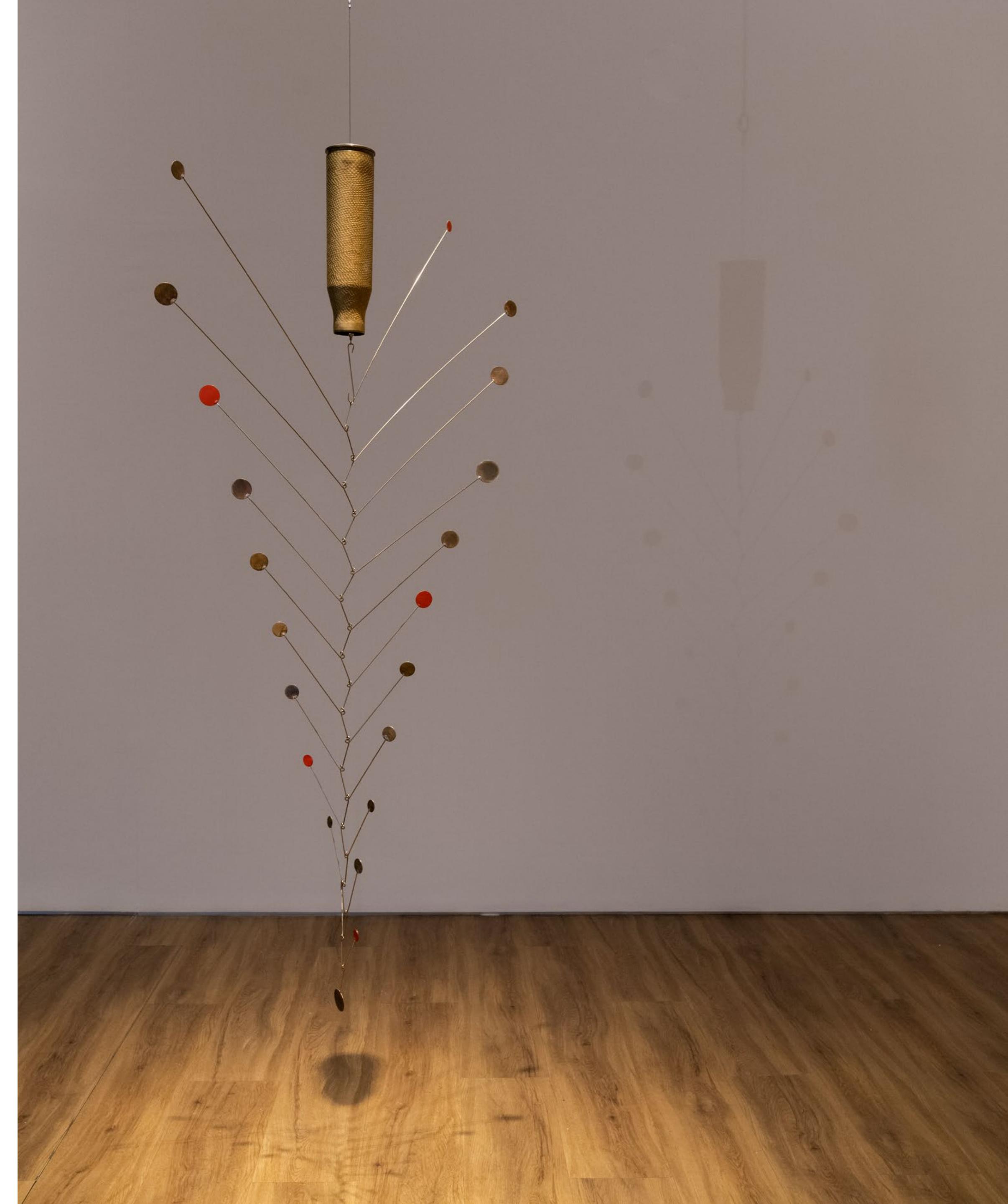
Tuan Andrew Nguyen

(l. / b. Vietnam, 1976)

Saturated Sparks (2023)

Cangkang artileri kuningan 57mm (F5, 685 Hz), kabel baja tahan karat dengan palu kayu, kuningan dari cangkang artileri yang ditumbuk
57mm brass artillery shell (F5, 685 Hz), stainless steel cable
with attached wooden mallet, brass from pounded artillery shell
205 x 100 cm

Atas izin perupa dan James Cohan Gallery
Courtesy of the artist and James Cohan Gallery



Akhir adalah tempat yang baik untuk memulai.

—Sang Biksu, *The Unburied Sounds of a Troubled Horizon*

Pada tahun 1979, keluarga Tuan Andrew Nguyen melarikan diri dari Vietnam setelah berakhirnya Perang Vietnam (1955–1975) dan mencari suaka di Amerika Serikat. Dalam pameran ini, Nguyen menampilkan tiga karya. Pertama, sebuah instalasi video kanal tunggal yang berjudul *The Unburied Sounds of a Troubled Horizon*, salah satu dari karya terbarunya yang terinspirasi dari sejarah masyarakat Quảng Trị, sebuah provinsi di pesisir utara di Vietnam Tengah, wilayah yang terpapar dampak terburuk dari rangkaian pengeboman saat Perang Vietnam masih berlangsung.

Dua karya lainnya adalah *mobile* yang terbuat dari logam yang didapat dari sisa persenjataan yang belum meledak atau biasa dikenal sebagai *Unexploded Ordnance (UXO)* – sisa amunisi yang tidak meledak – yang diperoleh dari wilayah yang sama. Sejak perang berakhir, UXO telah merenggut puluhan ribu korban jiwa. *Mobile* ini memiliki kemiripan dengan bentuk karya dari

perupa asal Amerika Serikat, Alexander Calder (1898–1976), yang dikenal menentang keras Perang Vietnam. Sepanjang pameran, karya ini akan diaktifkan. Unsur logam pada mobile ini disetel dengan frekuensi tertentu, di mana ketika mereka bergerak, akan menghasilkan nada resonansi yang disetel dalam skala 432 Hz. Nada yang dihasilkan oleh karya ini ketika sedang ‘dimainkan,’ berkaitan dengan gagasan tentang dampak penyembuhan dari bunyi dalam pengobatan trauma dan rasa sakit.

Film yang ditampilkan berkisah tentang masyarakat Quảng Trị dan perjuangan mereka dengan memori dan trauma Perang Vietnam. Tokoh utama dalam film ini adalah seorang perempuan bernama Nguyêt dan ibunya; mereka memiliki tempat pengumpulan rongsokan di pinggiran Quảng Trị. Nguyêt menyambung hidupnya dengan mengumpulkan sisa-sisa UXO. Melalui seri ketiga karya ini, pengunjung diajak untuk menyaksikan bagaimana Nguyen menggunakan memori sebagai bentuk dari perlawanan dan pemberdayaan, dengan menyalurkan kekuatan penceritaan sebagai sebuah penyembuhan dan empati.

The end is a good place to begin.

-The monk, *The Unburied Sounds of a Troubled Horizon*

In 1979, Tuan Andrew Nguyen's family fled Vietnam in the aftermath of the Vietnam War (1955–1975) and sought refuge in the United States. In this exhibition Nguyen presents three works. First, a single-channel video installation titled *The Unburied Sounds of a Troubled Horizon*, one of his latest works inspired by the social history of the people of Quảng Trị, a province in the North Central Coast region of Central Vietnam, the region hardest hit by bombing raids during the Vietnam War.

Two other works are mobiles made from metal harvested from unexploded ordnance (UXOs), which he collected from the same region. Since the end of the War, UXOs have claimed tens of thousands of lives. These mobiles resemble the forms of the

American artist Alexander Calder (1898–1976), who is known to have vehemently opposed the Vietnam War. The metal elements of the mobiles are tuned to distinct frequencies, which means that when they are struck, they produce resonant pitches tuned to the 432 Hz scale. The tones that these artworks make when they are being 'played,' relate to ideas of the healing impact of sound in the treatment of trauma and pain.

The film centers on the people of Quảng Trị and their struggles with the memories and traumas of the Vietnam War. The main figure of this film is a woman named Nguyệt and her mother; they run a junkyard on the outskirts of Quảng Trị. Nguyệt makes a living by scavenging UXO debris. Through this series of three works, the audience is invited to see how Nguyen uses memory as a form of resistance and empowerment, by channelling the power of storytelling as means of healing and empathy.

S. Sudjojono

(I. Hindia Belanda / b. Dutch East Indies, 1913-1985)

***Selamat Jalan Pak* (1971)**

Cat minyak di atas kanvas pada papan masonit

Oil on canvas laid on masonite board

98.5 x 79 cm

Koleksi milik | Collection of Museum MACAN



Dalam sejarah seni rupa modern Indonesia, S. Sudjojono merupakan figur terkemuka yang nyaris tak tergoyahkan. Signifikansi beliau terkait erat dengan perjuangan kemerdekaan Indonesia dan perannya dalam merumuskan sejumlah gagasan filosofis tentang peran seni dalam pembentukan bangsa Indonesia yang baru. Seringkali ia disebut sebagai “Bapak Nasionalisme Seni Lukis Indonesia” atau “tonggak seni modern Indonesia,” di antara sejumlah titel lainnya.

Aktivitas Sudjojono pada masa Revolusi tidak terlepas dari pergerakan dirinya dan keluarganya saat berpindah dari satu tempat ke tempat lain. Banyak dari lukisan Sudjojono yang paling dikenal publik dengan jelas menggambarkan aksi-aksi para revolucioner di garis depan di era dan pada saat itu banyak perupa yang ditugaskan untuk mendokumentasikan aksi-aksi militer tersebut.

Melampaui sekedar aksi militer, kemerdekaan juga mencakup cita-cita budaya yang merupakan buah pikiran para perupa, penulis, dan kaum intelektual ketika mereka membayangkan masa depan negara Indonesia. Oleh karena itu, Sudjojono memprakarsai dan bergabung dengan beberapa organisasi penting di masa itu, antara lain Poesat Tenaga Rakyat, atau Poetra pada tahun 1937, Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia, atau PERSAGI pada tahun 1938, Djawa Hōkōkai (Himpunan Kebaktian Jawa) pada tahun 1944,

Angkatan Pemuda Indonesia, atau API pada tahun 1945, dan Seniman Indonesia Muda, atau SIM pada tahun 1947. Pada tahun 1948, ia membentuk Lasjkar Gerilja bersama para intelektual muda lainnya. Hal ini menandai titik balik bagi Sudjojono, yang mulai memahami bahwa mengusir Belanda dan Sekutu memerlukan paksaan. Latar belakang sejarah inilah yang mendasari lukisan ini: *Selamat Jalan Pak* (1971). Sebuah karya yang bercerita akan trauma pribadi Sudjojono, dan bentuk penghormatan terhadap ayahnya yang terbunuh oleh tentara Belanda pada masa Agresi Militer II (Aksi Polisional) di Yogyakarta, pada bulan Desember 1948. Lukisan ini menggambarkan Sudjojono tengah mencium kening ayahnya yang terbunuh, Sindudarmo, yang tergeletak tewas di pinggir jalan pedesaan, dikelilingi semak pandan dan persawahan, di bawah hamparan langit biru.

Agresi Militer II merupakan aksi tentara Belanda yang menduduki Yogyakarta, ibu kota Negara Republik Indonesia saat itu. Sudjojono dan keluarganya tinggal di Desa Bogem, Prambanan, dan harus mengungsi ke Desa Kragan di utara Yogyakarta untuk menghindari serbuan tentara Belanda. Di desa itulah Sudjojono kemudian membentuk Lasjkar Gerilja.

Ketika tentara Belanda maju ke desa itu, Sudjojono dan laki-laki lainnya mulai bergerak ke utara, meninggalkan perempuan dan anak-anak. Sudjojono membawa koleksi sketsanya yang

merupakan rekaman-rekaman penting konflik. Bersama ayahnya dan anggota keluarga lainnya, mereka berjalan menyusuri kaki Gunung Merapi hingga Boyolali. Tentara Belanda yang datang dari Kaliurang melepaskan tembakan ke arah gerilyawan dan ayah Sudjojono tertembak di bagian perut. Sudjojono cepat-cepat mencium kening dan rambut putih sang ayah dan terpaksa meninggalkannya di antara semak-semak pandan dan batang-pada padi terus hingga ke tepi jurang.

Ketika baku tembak mereda, Sudjojono kembali ke tempat ia meninggalkan ayahnya, hanya untuk menemukan darah yang sudah mengering di tanah. Tak lama kemudian, ia menemukan jenazah ayahnya, terbungkus tikar di tepi kuburan, setelah dirawat oleh penduduk desa setempat. Dalam autobiografi Sudjojono, ia menggambarkan bagaimana air mata mengalir di pipinya, namun ia tidak menangis karena harus menyaksikan kematian ayahnya, demi menyelamatkan sketsa-sketsanya yang tidak boleh jatuh ke tangan musuh. Sudjojono mengenang ayahnya sebagai sosok yang pantang menyerah terhadap Belanda. Ia kemudian mencium kepala ayahnya sebagai salam terakhirnya.

Teriring ucapan terima kasih untuk Bayu Genia Krishbie yang menjadi bagian dari riset untuk karya ini.

In the history of modern Indonesian art, S. Sudjojono holds an important, almost revered position. His significance is tied to the struggle for Indonesian independence and his role in shaping many of the philosophical ideas about art's role in envisioning a new Indonesian nation. He is often affectionately referred to as "The Father of Indonesian Nationalist Painting" and "The Milestone of Indonesian Modern Art," among other titles.

Sudjojono's activities during the Revolutionary era were linked to his and his family's movements as they relocated from one place to another. Many of Sudjojono's best known paintings vividly depicted the struggles of frontline revolutionary activities and at that time many artists were tasked with documenting military actions.

Independence extended beyond military action to include cultural ideals generated by artists, writers and intellectuals as they envisioned the future Indonesian state. Sudjojono, therefore, initiated and joined several key organizations, including Poesat Tenaga Rakyat, or Poetra (Center of the People's Power) in 1937, Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia, or PERSAGI (The Union of Indonesian Painters) in 1938, Djawa Hōkōkai (Himpunan Kebaktian Jawa) in 1944, Angkatan Pemuda Indonesia, or API (Indonesia Youth Army) in 1945, and Seniman Indonesia Muda, or SIM (Young Indonesian Artists) in 1947.

In 1948, he formed Lasjkar Gerilja, which translates as Guerilla Troops, together with other young intellectuals. This marked a turning point for Sudjojono, who began to believe that evicting the Dutch and the Allied Forces might require force. This historical background informs this painting: *Selamat Jalan Pak* (1971), which foregrounds a personal trauma, and commemorates the death of the artist's father who was killed by the Dutch army during the Second Military Aggression (Politionele Actie) in Yogyakarta, December 1948. This painting depicts Sudjojono kissing his slain father's forehead, Sindudarmo, who lies dead on the side of a village road surrounded by pandanus bushes and rice fields, under the expanse of blue sky.

The Second Military Aggression was an action of the Dutch army who were occupying Yogyakarta, which was the then capital of the Republic of Indonesia. Sudjojono and his family lived in Bogem Village, Prambanan, and had to flee to Kragan Village in the north of Yogyakarta to escape the advance of the Dutch army. In that village, Sudjojono then formed Lasjkar Gerilja.

As the Dutch army advanced upon the village, Sudjojono and other men began to move north, leaving behind women and children. Sudjojono, was carrying a collection of his sketches, which were important records of the conflict. With his father and other family members, they walked along the foot of Mount Merapi to Boyolali. Dutch soldiers who came from Kaliurang opened fire at the guerrillas and Sudjojono's father was shot in the stomach. Sudjojono quickly kissed his father's forehead and white hair and was forced to leave him amongst the pandanus between the rice stalks to the edge of the ravine.

When the gunfire subsided, Sudjojono returned to where he had left his father, only to find dried blood on the ground. Soon after, he discovered his father's body, wrapped in a mat at the edge of a grave, cared for by local villagers. In Sudjojono's autobiography, he describes how tears rolled down his cheeks, but he didn't cry at having to witness his father's death, in order to save his sketches which should not fall into the hands of the enemy. Sudjojono remembers his father as a figure who never gave up to the Dutch. He then kissed his father's head as his final salutation.

With thanks to Bayu Genia Krishbie, who contributed to the research for this artwork.



Khaled Sabsabi

(I. / b. Lebanon, 1965)

Buraq (2014-2023)

Video digital
Digital video

Durasi 16 menit 10 detik, edisi 3/5 + 1 AP

16 min 10 sec Edition 3/5 + 1 AP

Atas izin perupa dan Milani Gallery | Didukung oleh Pemerintah Australia melalui pendanaan bidang seni dan badan penashat Creative Australia.
Courtesy of the artist and Milani Gallery | Supported by the Australian Government through Creative Australia, its principal arts investment and advisory body.

Melalui dimensi spiritualitas, adalah penting bagi setiap individu untuk menemukan metode dan jalannya masing-masing.

Adakah realitas selain apa yang terlihat gamblang di hadapan indra kita? Khaled Sabsabi mencoba menjelajahi dimensi spiritual yang melampaui batas-batas indrawi. *Buraq* difilmkan pada tahun 2014 ketika sang perupa mengunjungi Kabupaten Pacitan, Indonesia, untuk berjumpa dengan penari dan koreografer Jawa, Agung Gunawan, yang sebelumnya telah berkolaborasi dalam karya-karya lainnya.

Sabsabi tertarik pada filsafat Islam dan hubungannya dengan tradisi-tradisi kuno dan modern. Penelitiannya di Indonesia didasarkan pada pergerakan global Islam, khususnya perkembangan Sufi (*Tasawwuf*) di beberapa wilayah Indonesia. Dalam tradisi Islam, istilah *Buraq* merujuk pada makhluk surgawi berwujud kuda yang membawa Nabi Muhammad dalam Isra Mi'raj, kisah perjalanan dari Mekah ke Yerusalem yang melintasi langit-langit dan kembali dalam satu malam, membawa sang Nabi ke dimensi spiritual yang lebih dalam. Sabsabi mengadopsi analogi ini sebagai ruang untuk mengeksplorasi pertemuan antara tradisi keagamaan dengan praktik budaya lokal.

Video ini terdiri dari dua rekaman yang tumpang tindih. Pada latar depan, terlihat sekelompok sufi dalam siluet, yang tengah melakukan zikir – puji-pujian yang diucapkan secara berulang sebagai pengingat akan Yang Ilahi. Pada latar belakang, tarian tradisional Jawa Timur yang dikenal sebagai Kuda Lumping dipertunjukkan dalam tampilan berwarna tanpa suara. Pertunjukan ini memperlihatkan sekelompok penari kuda tiruan yang terbuat dari anyaman bambu yang bergerak dalam alam bawah sadar mereka. Pertunjukan ini seringkali membawa para penunggang kuda ke keadaan transenden yang menghubungkan mereka dengan leluhur mereka. Juxtaposition antara kedua praktik ini membangkitkan dialog mengenai pentingnya menjaga dan menghormati cerita serta ruang-ruang tradisional, seraya menawarkan keberagaman untuk mengembangkan spiritualitas seseorang.

Through spirituality, it becomes important for the individual to discover their own methods. As well as their own paths.

Are there realities other than what our senses clearly perceive in front of us? Khaled Sabsabi encourages us to explore spiritual dimensions that transcend sensory boundaries. *Buraq* was filmed in 2014 when the artist visited Pacitan Regency, Indonesia, to visit the Javanese dancer and choreographer, Agung Gunawan, whom he had previously collaborated with on other works.

Sabsabi is interested in Islamic philosophies and their relationships with ancient and modern traditions. His research in Indonesia was based on the global movement of Islam, particularly the development of Sufi (*Tasawwuf*) in parts of Indonesia. In Islamic tradition, the term *Buraq* refers to the heavenly horse-like creature that transported the Prophet Muhammad during the Isra Mi'raj, the ascension from Mecca to Jerusalem and through the heavens and back – which occurred in one night and transported the Prophet to a deeper level of spirituality. Sabsabi uses this analogy as a space to explore the convergence of religious traditions with local cultural practices.

The video comprises two overlapping recordings. In the foreground, there is a group of Sufis, in silhouette, practicing *Dzikr* – a devotional chanting in remembrance of the Divine. In the background, a traditional dance from East Java known as *Kuda Lumping* is being performed in color and in silence. It depicts a group of horsemen riding woven bamboo horses and moving within their conscious realm. This performance often leads the horsemen to trance-like states that connect them to their ancestors. The juxtaposition of these two practices spark conversations about the importance of caring for and respecting traditional stories and spaces while offering diversity to develop one's spirituality.

Kamruzzaman Shadhin
(l. / b. Bangladesh, 1974)

***Pathraj Chronicles* (2023)**

Instalasi jute, benang, kuningan dan tembaga

Installation with jute, thread, brass and copper

Dimensi beragam

Variable dimensions

Koleksi milik perupa | Collection of the artist

Perupa berterima kasih kepada individu-individu berikut dalam penciptaan karya ini / the artist acknowledges the assistance of the following individuals in the creation of this work:

Shahnur Begum, Chayna Begum, Shefali Begum, Selina Begum, Maleka Begum, Firoja Begum, Ratna Rani (penenunan / weaving), Bishwajit Roy, Amal Tudu, Somaru Barman, Rajkumar Barman (pembuatan lempeng kuningan dan tembaga / brass and copper work)

Museum MACAN berterimakasih atas dukungan Samdani Art Foundation.

Museum MACAN acknowledges the support of the Samdani Art Foundation.



Suatu kali, saat perjalanan ke rumah nenek-kakekku, arus sungai Pathraj tiba-tiba menyeret sado yang kutumpangi bersama ibu. Kenangan aliran Pathraj yang berkelok-kelok itu membekas dalam ingatanku.

Pathraj Chronicle adalah bagian dari proyek yang dikembangkan oleh Kamruzzaman Shadhin, berkolaborasi dengan komunitas lokal yang bermukim di sekitar Sungai Pathraj, yang terletak di barat laut Bangladesh, dekat desa Balia, distrik Thakurgaon, Rangpur, Bangladesh. Shadhin telah bekerja dengan tujuh penenun perempuan untuk mendekonstruksi teknik *Shika*, tenunan yang secara tradisional digunakan untuk menggantung wadah di rumah-rumah pedesaan di Bangladesh. Dia menggunakan jute, bahan dan komoditas sumber daya yang telah menjadi dasar sejarah ekonomi Bengali sejak zaman kolonial.

Selama berabad-abad, beragam komunitas etnis, terutama komunitas Rajbongshi Barman asli dan komunitas Bengali Muslim, telah menetap di sepanjang sungai ini, sebagian besar bekerja dalam bidang pertanian. Mereka telah menghadapi berbagai tantangan dan peristiwa sejarah yang mengguncang wilayah ini, mulai dari pendirian Eastern Bengal Railway Company pada tahun 1857 yang memicu terjadinya urbanisasi massal; konflik yang terjadi selama pemisahan India-Pakistan pada

tahun 1947; genosida yang terjadi selama Perang Pembebasan Bangladesh pada tahun 1971; hingga perpindahan ekologis yang berkelanjutan akibat erosi parah di tepian sungai. Bagi Shadhin, Sungai Pathraj mengandung kenangan masa kecilnya bersama keluarganya, yang terpaut dengan kenangan mereka yang tinggal di sepanjang tepinya. Tenunan *Shika* dari jute menirukan aliran sungai, menjadikan *Shika* sebagai peninggalan dari kenangan kolektif yang memudar. Di tengah karya tenun ini, tergantung lembaran kuningan dan tembaga dengan inskripsi lagu, sajak, dan pepatah, yang dikumpulkan dari kunjungan-kunjungan ke komunitas dan para sesepuh desa sejak tahun 2020. Inskripsi ini, dituliskan dengan tangan dalam bahasa Bangla, melukiskan kisah-kisah, lagu-lagu, dan keseharian yang berkisar di sekitar sungai.

Salah satu senandung anak-anak yang dinyanyikan saat berenang, berbunyi:
Kutti, hei kutti, seberapa dalam sungaimu?
Air di sungaku setinggi lutut.

Salah satu lagu yang dinyanyikan saat musim dingin ketika sungai kering, berbunyi:
Sungai yang tercinta, tepian berpasirmu
menyerupai kegelisahan hati kekasihku.

Once, during a journey to my grandparents' home, the sudden current of the Pathraj river swept our cow cart downstream, carrying me and my mother all along. I have distinct recollections of the meandering flow of the Pathraj, a constant companion during my afternoon wanderings.

The Pathraj Chronicle is part of a project developed by Kamruzzaman Shadhin, in collaboration with local communities residing near the Pathraj River, located in the northwest Bangladesh, near the Balia village, Thakurgaon district, Rangpur, Bangladesh. Shadhin has worked with seven female artisans to deconstruct the *Shika* technique, a weaving style traditionally used for hanging vessels in rural Bangladeshi homes. He employs jute, a material and resource commodity that has been a cornerstone of Bengali economy histories since colonial times.

Over the centuries, diverse ethnic communities, primarily the indigenous Rajbongshi Barman and Muslim Bengali communities, have settled along this river, primarily engaging in agriculture. They have confronted numerous challenges and significant historical events in this region, from the establishment of the Eastern Bengal Railway Company in 1857 which

spurred massive urbanization; conflicts during the India-Pakistan partition in 1947; genocide during the Bangladesh Liberation War in 1971; and ongoing ecological displacement due to severe erosion of the riverbanks.

For Shadhin, the Pathraj River embodies his childhood memories with his family, entwined with the recollections of those who live along its banks. The jute *Shika* weavings mirror the river's flow and transform the *Shika* into a testament to the fading collective memories. In the middle of these woven pieces, are brass and copper sheets inscribed with songs, rhymes, and sayings, collected from community visits and village elders since 2020. These inscriptions, handwritten in Bangla, encapsulate stories, songs, and daily life revolving around the river.

One of the children's rhymes chanted during swimming goes:
Kutti, hey kutti, how deep is your river?
There is knee-deep water in my river.

One of the songs recited during winter when the river is dry says:
Dear river, your sandy banks resemble my anxious woman's heart.



Sikarnt Skoolisariyaporn
(l. / b. Thailand, 1988)

***And That Ocean Too, is a Fiction* (2019)**

Video kanal tunggal dan reruntuhan konstruksi
Single channel video and construction rubble
Video HD, 16:9, durasi 11' 43"
HD video, 16:9, duration 11' 43"

Koleksi milik perupa | Collection of the artist

Topeng kayu teater Korea adalah artefak tradisional yang cukup jamak bersirkulasi di museum-museum etnografi atau balai lelang barang antik. Tapi apakah citra fotografis atas artefak-artefak tersebut memiliki nilai ekonomi yang sama dengan topeng aslinya? Bagaimana dengan perlindungan hak cipta (*intellectual property rights*) atas citraan fotografis dari topeng yang tidak diketahui pembuatnya? Seberapa pantas sebuah lembaga mengklaim kepemilikan atas citraan fotografis dari artefak yang telah menjadi bagian ranah publik, meskipun berada dalam koleksinya? Perupa Sikarnt Skoolisariyaporn meminjam citraan topeng-topeng kayu ini untuk menghadirkan video instalasinya *And That Ocean Too, is a Fiction*. Secara puitis, melalui karya ini Skoolisariyaporn berspekulasi mengenai keruntuhan dari museum-museum seni rupa, yang dalam satu hal tak ubahnya seperti lembaga yang melanggengkan praktik hegemoni kuasa modal warisan kolonial.

Sebagai usulan atas kritik institusional, instalasi video Skoolisariyaporn tidak hanya bereksperimen dengan sekumpulan potongan gambar bergerak temuannya yang menyandang status kepemilikan serba abu-abu. Hadir dalam sebuah museum seni rupa, *And That Ocean Too, is a Fiction* mengetengahkan kesadaran akan potensi spasialnya. Puing-puing dan reruntuhan, yang berulang kali dimunculkan dan dikais oleh sang perupa, turut dihadirkan dalam ruang pamer, seolah-olah menjelma, keluar dari layar.

Video mengenai museum di dalam sebuah museum seni rupa. Rekaman gambar reruntuhan di hadapan hamparan tanah berkerikil dan pecahan beton. Spekulasi kehancuran yang dikemukakan Skoolisariyaporn mewakili lapisan pertanda, rujukan, dan beragam pengalaman.

The wooden masks of Korean traditional theater can be easily found circulating in ethnographic museums or antique auction rooms. However, do photographic images of these artefacts have the same economic value as the real masks? What about the intellectual property rights of the photographic images of masks by unknown makers? Is it proper for an organization to claim ownership over photographic images of artefacts that are part of the public domain, even though these masks belong in their own collection? The artist Sikarnt Skoolisaliyaporn borrows the images of these wooden masks to open her video installation *And That Ocean Too, is a Fiction*. Through her work, Sikarnt poetically speculates on the collapse of art museums, which in one way, are no different from institutions that perpetuate the hegemonic practices of colonial capitalistic (or, rent-seeking) power.

As a proposal on institutional criticism, Sikarnt's video installation isn't just an experiment conducted using clutches of found moving-images with grey ownership status. By being present inside an art museum, *And That Ocean too, is a Fiction* stands with a consciousness of its spatial potential. The debris and ruins which the artist has repeatedly presented and plumbed are also present in the exhibition space, as if manifesting and escaping the screen.

A video about museums in an art museum. The recorded images of ruins confronting an expanse of gravelled earth and broken concrete. Sikarnt's speculation of destruction represents layers of signs, references and diverse experiences.



Amin Taasha

(l. / b. Afghanistan, 1995)

The Heart of Sadness (2023)

Gouache, cat air, emas, dan perak di atas kertas

Fabriano Artistico 640 gsm.

Gouache, watercolor, gold and silver
on Fabriano Artistico 640 gsm.

10 panel, masing-masing 21 x 30 cm

10 panels, 21 x 30 cm each

Rangkaian kata dalam puisi-puisi itu berpusar seperti jejaring yang meregang kemanapun aku pergi, menjadi bagian yang utuh dan integral dalam karya-karyaku – dengan demikian melalui keterhubungan yang aku rasakan, dan melalui kata-kata tersebut, aku menemukan penjelasan untuk banyak hal.

Amin Taasha memperoleh inspirasi dari lukisan miniatur Persia serta karya-karya puisi, terutama *The Divān of Hafez*, sebuah buku puisi karya penyair Shirazi, Hafez (I. Persia, sekitar 1325–1390). Diberikan kepadanya oleh ayahnya ketika ia masih kecil – buku ini menjadi kompas penting, membentuk dan mengarahkan kisah hidup Taasha.

Dalam *The Heart of Sadness*, Taasha menyampaikan kedalaman dan kompleksitas cinta serta spiritualitas manusia melalui penggambaran simbol dan makhluk mitos. Kuda tampil sebagai

karakter sentral dalam setiap gambar, melambangkan kekuatan individu untuk mengatasi rintangan dan melanjutkan perjalanan hidup. Bunga marigold yang tersebar, terkadang disertai kehadiran sosok malaikat, menerangi jalan dan memberi harapan, sementara kaktus melambangkan ketangguhan di tengah situasi sulit.

Sejumlah simbol merupakan referensi langsung dari objek dunia nyata yang terhubung dengan kenangan masa kecil Taasha di Bamiyan, Afghanistan. Simbol-simbol ini meliputi penggambaran opium poppy, tanaman yang melimpah di Afghanistan dan erat kaitannya dengan konflik dan kehancuran di wilayah tersebut. Adapun potongan-potongan pesawat, persenjataan, dan amunisi yang semasa kecil Taasha kumpulkan dari reruntuhan di lingkungan sekitarnya, diberikan kepada ayahnya untuk dijinakkan, dijual kembali sebagai logam rongsokan, atau bahkan dijadikan hiasan di rumah.

The words in the poems swirl like webs that stretch to reach wherever I go, and they become complete and integral parts of my works – so through the connectedness that I feel, and through those words, I am able to find explanations for many things.

Amin Taasha draws inspiration from Persian miniature painting as well as from poetry, especially *The Divān of Hafez*, a book of poems by the Shirazi poet Hafez (b. Persia, c. 1325–1390). Gifted to him by his father when he was a child – it has become a significant compass, shaping and directing Taasha's personal story.

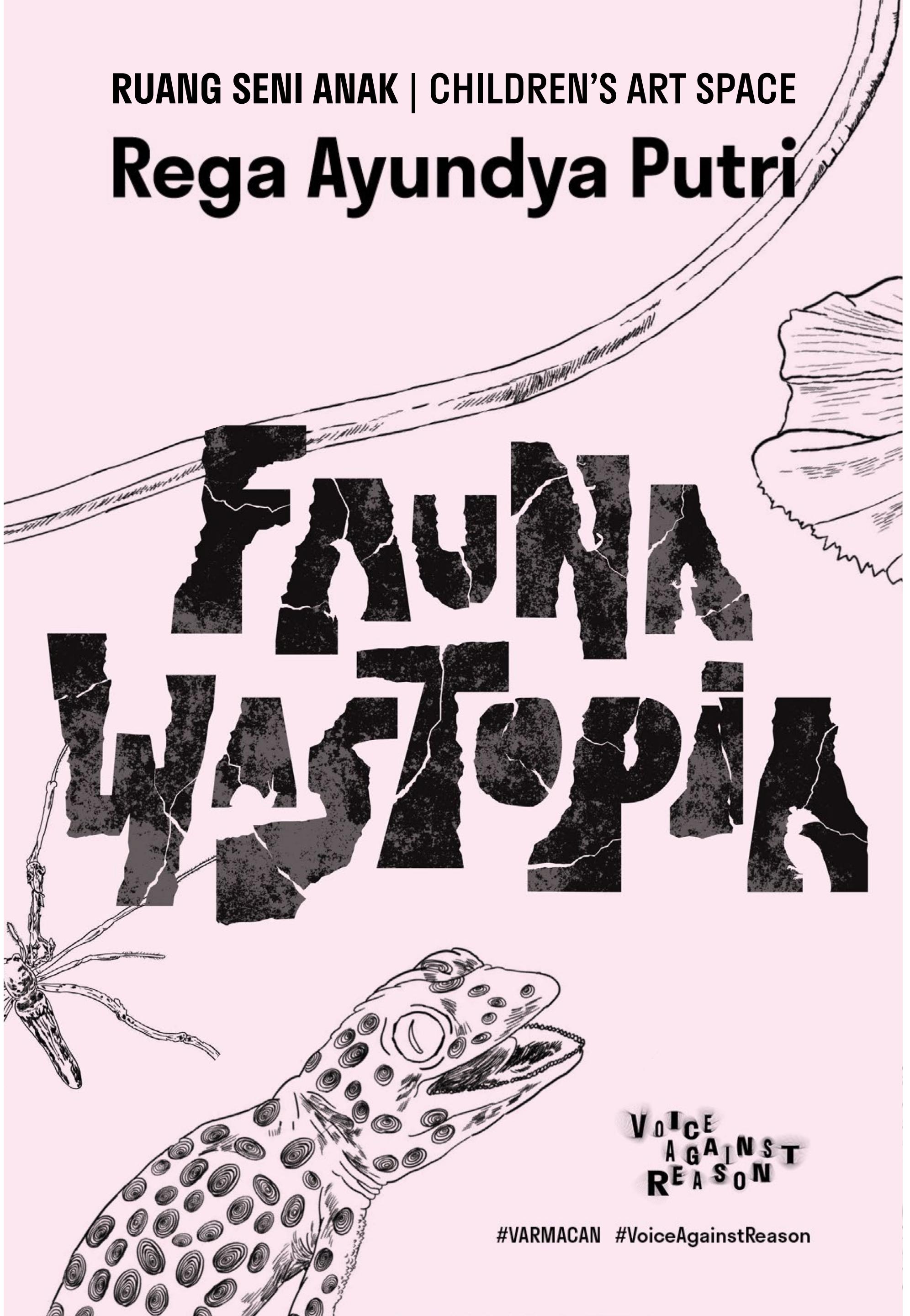
In *The Heart of Sadness*, Taasha conveys the depth and complexity of love and human spirituality through the depiction of symbols and mythical creatures. Horses appear as central characters

in each image, symbolizing individual strength to overcome obstacles and to continue with the journey of life. Marigolds are scattered around, sometimes accompanied by angelic figures, illuminating the path and providing hope, while the cactus symbolizes resilience in the midst of tough situations.

Several symbols are direct references to real-world objects that are connected to Taasha's childhood memories in Bamiyan, Afghanistan. These include the depiction of the opium poppy, a plant prolific in Afghanistan and closely related to the conflicts and destruction in the region. There are pieces of aircraft, weaponry, and ammunition, which as a boy, Taasha would collect from the ruins in his surroundings, given to his father to be defused, resold as scrap metals, or even becoming ornaments at home.

RUANG SENI ANAK | CHILDREN'S ART SPACE

Rega Ayundya Putri



Rega Ayundya Putri (l. / b. Indonesia, 1988)

Mirageology (2022)

Mural di dinding dan cetak digital di atas lembar Plexiglass

Mural on wall and print on Plexiglass sheet

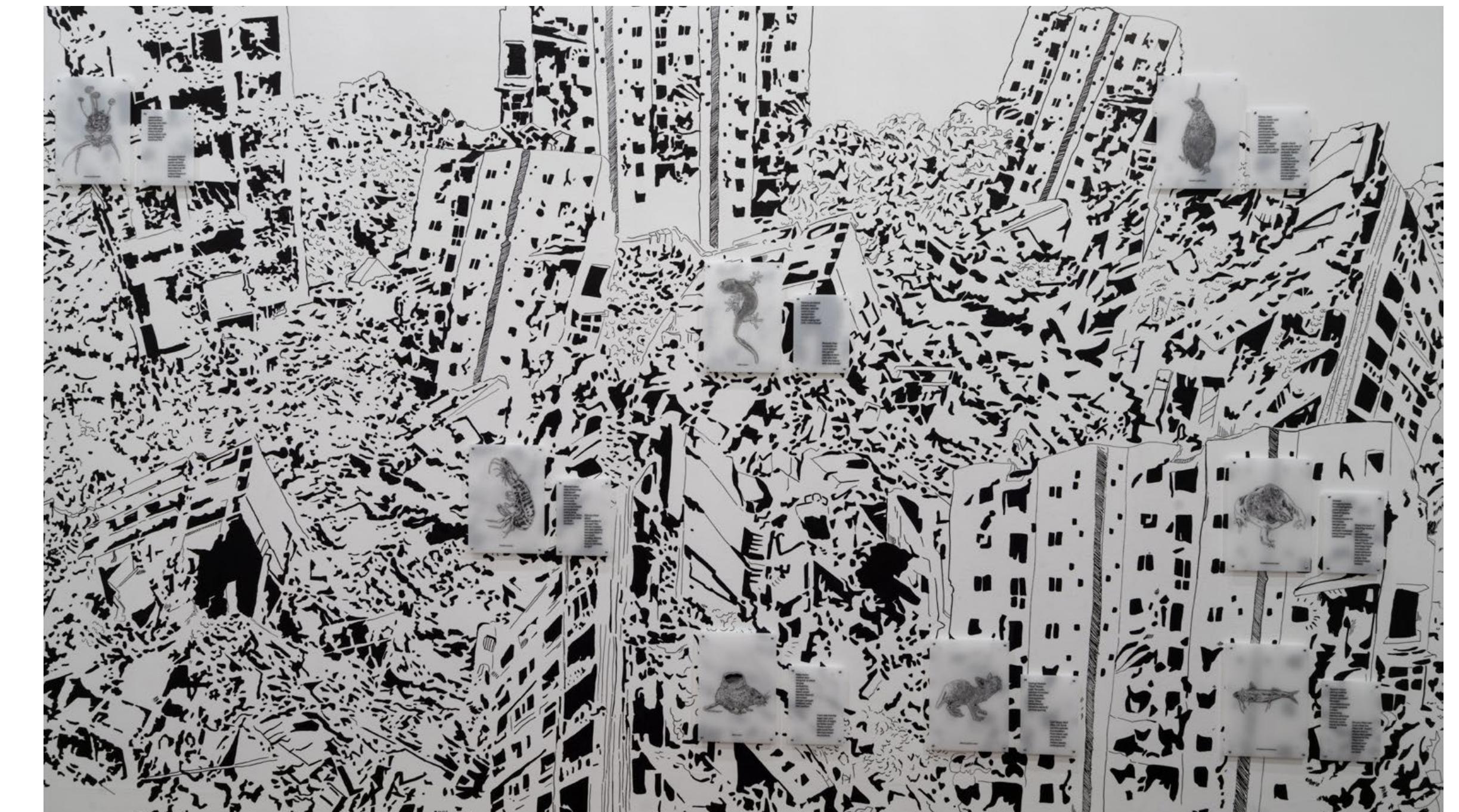
28 ilustrasi digital dicetak pada plat akrilik, masing-masing 21 x 29.7 cm; dimensi mural 260 x 700 cm

28 illustrations printed on acrylic plates, 21 x 29.7 cm each; mural dimension 260 x 700 cm

Dimensi beragam

Variable dimension

Koleksi milik perupa | Collection of the artist



**Ketika kita menjaga alam, alam akan menjaga kita.
Apa jadinya kalau kita lalai merawat lingkungan?**

Rega Ayundya Putri mengajak kita berandai-andai tentang masa depan. Tidak ada lagi manusia yang tinggal di kota ini. Coba pasang telinga-apakah kamu mendengarnya? Suara apakah itu? Mari menjelajah *Fauna Wastopia*.

Sang perupa menemukan beraneka satwa di sini. Lalu ia menggambar satwa yang ia temukan. Lihatlah lebih dekat. Perhatikan bentuknya. Apakah kamu menyadari sesuatu yang tidak biasa?

Satwa ini disebut spesies mutan. Bentuk tubuh mereka berbeda karena mereka beradaptasi dengan lingkungan yang berubah. Lingkungan bisa berubah ketika ada banyak polusi di udara, air, dan tanah. Bacalah label pada tiap spesies untuk mengetahui cerita mereka!

Rega memerlukan bantuanmu untuk mencari spesies mutan lainnya. Ambil selembar kertas. Gabungkan anggota tubuh dan ciptakan satu gambar utuh dari spesies mutan. Menurutmu apa cerita mereka?

Rega percaya cara kita hidup akan berdampak pada makhluk lain yang tinggal di lingkungan yang sama. Apa yang kita ambil dan apa yang kita buang akan berpengaruh pada udara, air, dan tanah yang kita tinggali bersama.

Bisakah kita lebih mawas diri tentang dampak kita pada planet ini?

Fauna Wastopia menyertakan karya *Mirageology* (2022), yang dikembangkan sebagai bagian dari program residensi di Lokus Foundation. Desain Suara dan Audio Scoring: Deathless Ramz

When we take care of nature, nature will take care of us.

What happens when we forget to look after our environment?

Rega Ayundya Putri invites us to imagine the future.

No one lives in the city anymore-but can you hear the sound?

What could it be? Let's take a walk and explore *Fauna Wastopia*.

The artist has discovered many animals here.

She created drawings of them. Take a closer look.

Do you notice something unusual?

These animals are called mutant species. Their bodies are shaped differently to help them adapt to a changing environment.

The environment can change when there is pollution in the air, water, and soil. Check out the tag on each species to learn more about their stories!

Rega wants your help to look for other mutant species you can find here. Take a piece of paper. Combine the body parts to create a full picture of the mutant species. What do you think has happened to them? What is their story?

Rega believes that our ways of life affect other beings who live in the same environment. What we take with us and what we throw away will have an impact on the air, water, and soil that we all share.

Can we be more mindful of our impact on the planet?

Fauna Wastopia includes the work *Mirageology* (2022), which was developed as part of a residency program at Lokus Foundation. Sound Design and Audio Scoring: Deathless Ramz

Dilarang menyentuh karya, tangan yang bersih pun dapat merusak karya.

Do not touch the artworks, even clean hands damage artworks.

Dilarang membawa/mengkonsumsi makanan dan minuman di area pameran.

No food and drink are permitted in the galleries.

Dilarang menggunakan kamera: termasuk DSLR, SLR, dan Polaroid. Tongkat swafoto, dan peralatan kamera profesional lainnya juga tidak diizinkan.

Cameras are not allowed, including DSLR, SLR and Polaroid.

No selfie stick and other professional camera equipment are allowed.

Hanya dianjurkan menggunakan kamera ponsel.

Dilarang menggunakan lampu kilat.

Only phone photography is allowed. No flash photography.

Untuk alasan keamanan, semua tas akan diperiksa di pintu masuk galeri. Ransel, tas tangan, koper, dan barang yang berukuran lebih besar dari 32 x 24 x 15 cm harus disimpan di area Penitipan Barang.

For security reasons, all bags will be checked at the Gallery entrance. All belongings measuring more than 32 x 24 x 15 cm must be stored in the Cloakroom.

Mohon berbicara dengan lembut dan berjalan dengan tenang. Speak softly and walk calmly.

Atur ponsel Anda ke mode senyap dan hindari menelepon di area pameran.

Set your phone on silent mode and refrain from phone conversations in the galleries.

Dilarang berlari atau menggunakan sepatu roda.

No running, roller shoes allowed.

Mensketsa dengan pensil di area galeri diperbolehkan, dengan buku berukuran maksimal A4. (Tidak diperbolehkan menggunakan arang, krayon, spidol permanen, cat air, dan cat minyak)

Pencil sketching is permitted in the galleries with sketchbooks no larger than A4 in size. (Charcoal, pastel, permanent markers, watercolor and oil paint are not permitted)

Staf dan pengunjung museum berhak mendapatkan lingkungan yang aman dan bebas dari kekerasan, penganiayaan, atau perilaku mengancam. Pihak museum berhak mengeluarkan pengunjung dari area museum atas alasan-alasan tersebut. Pelanggaran peraturan museum dapat mengakibatkan dakwaan dan penuntutan.

Museum staff and museum visitors have the right to a safe environment free from violence, abuse or threatening behavior. The museum reserves the right to remove any person acting in an unacceptable manner. Any violation to museum's regulation may result in charges and prosecution.

**Museum of Modern and Contemporary Art
in Nusantara (Museum MACAN)**

AKR Tower Level M, Jalan Panjang no 5
Kebon Jeruk, Jakarta Barat 11530, Indonesia
E info@museummacan.org
T +62 21 2212 1888

www.museummacan.org