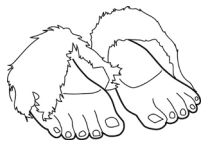
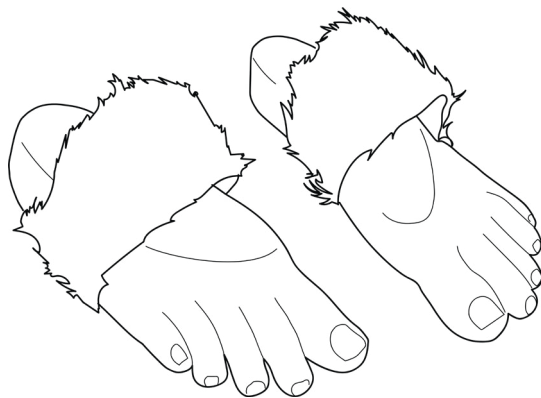




PERFORMING ARTIFACTS



OBJECTS IN QUESTION



ROH

PERFORMING ARTIFACTS: OBJECTS
IN QUESTION

JUN TIRTADJI
11 OCTOBER 2022

The exhibition *Performing Artifacts: Objects in Question* showcases works that Mella has made between 2010-2022, and many of them have not been shown in Indonesia before. Many of the costume installations will be activated by performers in a scale and magnitude that has not been conducted prior. These installations will be shown with new paintings and works on paper that present some of her more current interests pertaining to her recent projects with communities in Papua, as well as her project that looks at the largetooth sawfish. The intention of the exhibition is to present to the audience a more comprehensive understanding pertaining to the structure and methodology behind how Mella Jaarsma works as an artist, building ways in which to see her work through many different points of view.

ROH is pleased to present *Performing Artifacts: Objects in Question*, the first solo exhibition with the gallery of Mella Jaarsma, an artist born in the Netherlands who has lived in Indonesia now since beginning her studies at the Art Institute of Jakarta in 1984 and thereafter the Institute of the Arts in Yogyakarta (1985-1986). Jaarsma also co-founded in 1988, with Nindityo Adipurnomo, Cemeti Art House, the first contemporary art space in Indonesia that remains until today a crucial platform for young artists, curators, and writers for Indonesia as well as the region— many of the most important artists in Indonesia have had their first exhibitions in Cemeti and have gone on to flourish thereafter. Both her own practice as an artist as well as her contributions in initiating and developing Cemeti Art House have played a tremendous influence upon a whole generation of practitioners in art. ROH is in many ways shaped and influenced by the legacy of her and Nindityo's work in shaping the discourse around Indonesian contemporary art and its development until the present day.

Her multidisciplinary practice centers around her consistent exploration into the utilization of costumes as a symbol that pertains to many layers of the human condition: culture, race, the corporeal body, the things we consume, and the way we relate between ourselves and the world, among others. Jaarsma's works navigate intersections between sculpture, fashion, and performance in a diverse array of permutations, imbued with a critical outlook upon her own Dutch diasporic identity. Throughout her time in Indonesia, she has very sensitively approached, and built deep conversations with, communities from throughout the expansive archipelago and has developed thereafter a body of work that contains critical aspects of these interactions.

PERFORMING ARTIFACTS: OBJECTS
IN QUESTION

JUN TIRTADJI
11 OKTOBER 2022

kekayaan yang kritis meninjau berbagai aspek dari interaksi-interaksi yang terjadi.

Pameran *Performing Artifacts: Objects in Question* menampilkan karya yang dibuat Jaarsma dalam kurun waktu 2010-2022, yang sebagian besar belum pernah dipamerkan di Indonesia. Sejumlah besar dari karya instalasi akan diaktivasi oleh performer dalam skala dan besaran yang belum pernah dilakukan sebelumnya. Karya instalasi ini akan tampil bersama karya baru berupa lukisan dan karya kertas yang menuangkan ketertarikannya berkaitan dengan proyek-proyek terbarunya bersama komunitas di Papua, serta proyeknya yang menelaah tentang ikan gergaji. Pameran ini berupaya meramu pemahaman yang komprehensif terhadap struktur dan metodologi di balik cara kerja Mella Jaarsma sebagai seniman, serta merentangkan jalan untuk melihat karyanya dari berbagai sudut pandang berbeda.

ROH dengan senang hati mempersembahkan *Performing Artifacts: Objects in Question*, pameran tunggal pertama Mella Jaarsma bersama galeri, seorang seniman yang lahir di Belanda yang telah menetap di Indonesia sejak memulai studinya di Institut Kesenian Jakarta pada 1984, kemudian di Institut Seni Indonesia di Yogyakarta (1985-1986). Jaarsma mendirikan Rumah Seni Cemeti pada 1988 bersama Nindityo Adipurnomo, ruang seni kontemporer pertama di Indonesia yang hingga hari ini tetap berperan penting memwadahi seniman, kurator, dan penulis muda di Indonesia maupun regional—banyak seniman penting di Indonesia mengadakan pameran-pameran pertamanya di Cemeti sebelum melanjutkan dan berkembang lebih jauh dalam karirnya. Praktik artistik Mella pribadi sekaligus kontribusinya dalam menginisiasi dan mengembangkan Rumah Seni Cemeti telah memberi pengaruh besar kepada segenap generasi praktisi seni. ROH dalam banyak cara turut terbentuk dan terpengaruh oleh prakarsa Mella dan Nindityo dalam membentuk diskursus yang melingkupi seni kontemporer Indonesia dan perkembangannya hingga hari ini.

Praktik multi-disiplin yang berpusat pada penjelajahannya yang konsisten terhadap penggunaan kostum sebagai simbol yang berkaitan dengan lapisan-lapisan kedudukan manusia, diantaranya: budaya, ras, tubuh jasmaniah, hal yang dikonsumsi, dan cara kita menghubungkan diri dengan dunia. Karya Jaarsma berjalan di persimpangan antara patung, busana, dan performans di dalam ragam jajaran permutasi, yang mencerap pandangan kritis akan identitas diaspora Belanda yang melekat pada dirinya. Sepanjang waktunya di Indonesia, ia telah dengan peka mendekati, dan membangun percakapan mendalam dengan beragam komunitas di nusantara, dan dari sini ia mengembangkan

PERFORMING ARTIFACTS,
CONTESTING THE GAZE

ALIA SWASTIKA
11 OCTOBER 2022

The exhibition *Performing Artifacts: Objects in Question* acts as an integral reflection upon Mella Jaarsma's artistic practice between 2010-2022, which combines new works with a number of installations within this time period that have never been exhibited in Indonesia. Looking back upon her methodology as well as creative processes within the past decade, the work of an artist whose creations are based on research has taken Mella towards texts as well as a wider context pertaining to history, colonialism, anthropology, as well as post-anthropocene narratives. Her investigations into museum spaces, traditional cultural life in rural communities, meetings with local artists in specific places, has taken Mella into a point of reflection pertaining to the meaning of objects and things; to not see artifacts and art within a separate conceptual framework, but rather to bring the two into equivalence, mutually complementing each other.

From an academic standpoint, in its most basic definition, artifacts may be understood through a number of viewpoints, which are arranged based on the perspectives of certain fields of study. For an anthropologist, for instance, artifacts are understood as "relics" which had been used by humans in the past. A historian, on the other hand, understands artifacts as the opposite of artworks and is not considered to be a primary focus in understanding the history of art, something George Dickey wrote about (Smith, 2007).¹ Within the academic context, then, the separation between art and artifacts poses an important form of categorization.

The artistic practice by which Mella Jaarsma has presented in this exhibition, as per its title, places objects within a position of inquiry, or re-criticized. Contemporary art practice has blurred these aforementioned boundaries, where artifacts become part of contemporary art works, bringing new dialogues and meanings. Clifford J (1991) states that: "Treatment of artifacts as fine art is currently one of the most effective ways to communicate cross-culturally a sense of quality, meaning and importance."²

Mella Jaarsma's projects related to artifacts in fact deliver us toward a number of questions, such as: does the utilization of historical artifacts and objects act as an extension of colonial gaze, especially due to Mella's own identity as a European citizen? How can Mella distance herself from this colonial history which in the past has arranged or even taken many artifacts from

rural communities and posed them as static objects framed in glass, or even worse, becoming part of a museum's storage, never to be seen by anyone thereafter? Can it be that through the process of making her works, that Mella is herself exploiting further the narratives and contexts of these objects?

When I first looked into these works of Mella's that are based on artifacts, a number of the same questions thereafter became a point of departure for me to retrace ideas, processes and approaches inherent within Mella Jaarsma's practice. To me, these questions are important to consider when taking into account ethical issues that come from a translation of differing cultural contexts. Conversations with Mella as well as a deeper reading into the context of her works have made a number of things more clear related to the questions above.

Firstly, Mella Jaarsma recognizes the presence of this dark history that has been caused by colonialism, not only in terms of initiating pillaging as well as the humanitarian crimes conducted by European countries in a number of places in Asia, Africa, Oceania or South America, but also the shifting of concerns in relation to values, morality, and ways of life pertaining to local communities which have been made to adapt towards European standards and formulations. These forcible standardization attempts have thereafter pushed away older values and objects, and ways of doing as well as craftsmanship have also gradually dissipated. Local knowledge seems to have been positioned as subordinate to new ways of living introduced by colonialism. These realizations are vital to understanding how Mella is herself cognizant of the realities of European actions that have been unethical or disrespectful towards the richness of local traditions.

Secondly, as it pertains to the pillaging of cultural objects which have become the property of museums spread throughout Europe, just as she initiated this project upon encountering a clothing artifact made out of tree bark in the storage of a museum in Vienna, Austria, with the intent of repatriating or returning this cultural object to its origins, Mella's exhibition in turn attempts to insert a further offer to go further into and beyond the issue of ownership itself. If Candice Hopkins, a curator who often works with and links issues of tradition with contemporary art practices, views the primary issue of decolonization as something that extends

beyond mere repatriation, but rather as a channel to reveal, recontextualize, as well as strengthen the position of narratives and local knowledge pertaining to such objects within today's context.³ Through a very careful process and direct involvement in her interaction with a number of communities, Mella Jaarsma expands the narratives embedded in various artifacts and reframes these objects within today's socio-political complexities, as well as introducing the tension of such objects with decolonial as well as intersectional discourse.

Thirdly, related to the utilization of artifacts as "material" for a certain footing within a contemporary creative practice, visual languages which are initially categorized as primitive, totemic, or traditional, can be seen as a certain richness of expression as well as a visual vocabulary derived from a diversity of native cultures throughout the world when considered within new aesthetic discourse with a more decolonial tendency. Academic categorizations that have been implemented by various institutions, as well as museums, form a modernist tradition derived from the West that makes objects such as these oftentimes considered to be subordinate to modern artworks. Curatorial practices based on decolonization, which in a large scale for instance was referred to in Okwui Enwezor's methodology in *documenta11* (2002), which showcased art practices derived from the African region as well as post-colonial Creole culture, has brought a significant new color within the aesthetic theory of the past two decades.

Through the three preceding arguments, the initial questions regarding Mella Jaarsma's position within the interweaving as well as tension regarding the power relations between an object and its historical context, may represent adequate arguments as a basis for a reading of her work. Of course, the bias of such a long colonial history may be difficult to be ignored in such a simple manner; however, at least these three arguments may provide a wider and clearer context so that the way we look or the gaze we have towards these objects may no longer have to be based upon assumptions or flashes of impressions based off those things that are seen on the surface.

Appropriation, Perception, Recreation

In the creation of works that extend beyond cultures, the effort of translation forms the basis of a very complex process in which perception and appreciation ultimately

¹ Smith, Owen F, "Object Artifacts, Image Artifacts and Conceptual Artifacts: Beyond the Object into the Event", in ARTIFACTS Vol I Issue 1, page 2-5, 2007

² Clifford, J. (1991). *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections In Exhibiting Cultures*, Smithsonian Books.

³ Hopkins, Candice, "Repatriation Otherwise: How Protocols of Belonging Shifting the Museological Frame," in <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/ensays-candicehopkins.pdf>

determines the position of an artist or an artwork in processing symbols, icons, as well as the shape of an object into something that contains new meaning. The work of translating such contexts requires an open mind, heart/feeling, as well as a visual awareness. Appropriation especially becomes a concept that requires searching and comprehending the history of such symbols, so that it becomes important to see how an artist develops access towards certain forms of knowledge. Throughout a number of definitions, appropriation primarily observes the relation of power between dominant groups, and because of this the reading and work of cultural translation is an action that contains a strong political dimension.

In conversations related to the context of aesthetic theory, more specifically, appropriation also opens up the possibility of a more charitable interpretation, whereby the practice of “borrowing” symbols may be seen as an effort to explore, and search for comparisons as well as bridge various forms of culture. James O Yang, who in his book *Cultural Appropriation and the Arts*, studies a number of cultural appropriation formats, that focus not upon the methodology of appropriation itself, but rather pertaining to the nature of originality determined to form style, motif, or subject to be adapted, or, to analyze how in a number of cases artifacts are erased from its original cultural origins (Mix, 2015).⁴ In further developments, appropriation often receives a negative connotation as a mode of borrowing symbols, icons, or other cultural practices that tend to head towards commercialization. To mediate this tension, a new terminology has been coined: trans-cultural appropriation. In this process, Mosquera sees a process of adapting each other’s true culture in a manner that is simultaneous and multi-layered, such as how Japanese prints showcase Chinese influence, but simultaneously one may observe Western influences present through the intensity of Dutch trade throughout the Asian continent. The process of cultural adaptation therefore forms a position of reciprocity, a form of criss-cross, in which the question of originality and ownership has blurred through the history of displacement and exchange.

Artifacts Between Objecthood and Materiality

Through dismantling the structures of materiality and contexts in objects, Mella Jaarsma throws the viewer a question

pertaining to perception, locality, appropriation and repatriation, in a scale that has a “grassroots” tendency. This personal approach in observing political meaning becomes an important point to underline, because she has gone beyond national or tribal boundaries, entering into a deeper dialogue pertaining to mankind. Performativity becomes an ephemeral offering with regards to a more comprehensive reading pertaining to objects and artifacts, but also in shaping a new understanding of reality of space and time. The vernacular forms present in Mella’s installations and objects also challenge the notion of materiality and temporality as it pertains to artifacts. Through the intersection of artifacts and artwork, objects and performativity, conceptual and historical, Mella Jaarsma presents us towards a situation that extends beyond the common conception over the body and that which covers it, as well as introduces an experience that exists between the threshold of the real and imaginary.

The work *I Owe You* is the result of a long term project developed during a residency in Vienna, Austria, which brought Mella to a community that lives in Lembah Bada (Bada Valley), in which she followed a process of creating tree bark material (as well as learning how to make it herself). This work took Mella towards a strong ethnographical way of working: reading documents in a museum, seeing herself how those people live in today’s context while also building connections to colonial history. Mella created a series of works that is complex in nature, not only related to narratives, but also how images of history are reconstructed. In her installation, Mella recreates forms akin to local clothing made out of tree bark. These installations have been shaped to resemble something vertical, like a tree. When the performance is undertaken, the bodies of people remain static in this installation, wearing the tree bark like clothing or something that protects and covers their bodies.

The tree bark journey continues to another work, *Pertama ada Hitam (At First there is Black)*, that takes the form of a collaborative work with Agus Ongge, a Papuan artist who creates paintings on tree bark. In 2005, Mella Jaarsma worked within the context of Papua, she created the work *My name is Michaella Jarawiri* where she worked with the symbol of the koteka as a part of a narrative pertaining to costumes and symbols of Papuan opposition.

In her conversations with Agus Ongge, they discussed the notion of how the tradition of painting on Papuan tree bark became most famous in the Asei area, and was only applied as a Khombow, or clothing worn by Sentani women who have been married. Through the process of colonialism as well as trading of objects, these tree bark paintings thereafter became souvenir commodities, and were no longer often used as clothing. Departing from this point, Mella Jaarsma’s installation focuses on the reconstruction of material and philosophy of tree bark as a “wrapping” for the human body and created a number of forms that connect the tree bark with the human anatomy. Pak Agus created a number of paintings in Papua and thereafter sent these works to Yogyakarta, reconstructed by Mella as installation, by emphasizing local ornaments imbued with meaning that have been passed by from generation to generation by the Sentani people. These motifs and ornaments are derived, for instance, from a number of local Papuan indigenous fish, plants, or symbols of purified souls.

Her encounter with the diverse fish-based ornaments in Papua within Agus Ongge’s paintings thereafter took Mella Jaarsma towards the story of the largetooth sawfish (*Pristis Microdon*), which was believed to be found in throughout the Sentani Lake area, repeatedly appearing in Ongge’s paintings. Its distinctive feature is its sharp nose that resembles a sword with rows of small saw-like features on its side. This fish was last caught by Sentani fishermen in 1974 and it has never been seen again since. The extinction of this fish was resulted by excessive exploitation of the natural environment, the polluting of the lake by communities surrounding it, as well as the use of gill nets.⁵ The extinction of the largetooth sawfish became a symbol for the shift and change of the ongoing Papuan landscape due to massive scale developments that do not take into consideration local ecosystems as well as the continuity of all the creatures present in the ecosystem.

Mella stated, “The hunting of the largetooth sawfish started in the colonial era and this activity of hunting became in and of itself an artifact, an object for collection that we can find in a number of ethnographic museums around the world. The installation *Sawyers’ Dust: Ancestor’s Swim for Life* takes the form of a commentary towards the destiny of people to create artifacts and objects, for the purpose of art, to make

⁴ Mix, Elizabeth, *Cultural and Transcultural Appropriation in the Colonial Period*, London, 2017

⁵ Paino, Christopel, “Sejak 1974, Pari Gergaji Sentani tidak Terlihat Lagi”, Mongabay, 23 March 2021, accessed through <https://www.mongabay.co.id/2021/03/23/sejak-1974-pari-gergaji-sentani-tidak-terlihat-lagi/>, on 2 October 2022.

oneself more beautiful, for status, and others. This work is a form of respect as well as acknowledgement towards history and the development of art based on tribal and ethnic communities, which I see as running parallel to the history of Indonesian contemporary art, which is often left unseen and unobserved.”⁶

Within these new works, Mella Jaarsma recreated the largetooth sawfish based on interpretation of her own thinking as an artist and the utilization of this material that is at once fluid but also fragile, containing cloth and foam. According to Mella, this work represents a way by which the artist may recreate the largetooth sawfish, as this fish has now become part of the past, and the effort to create a new form therefore becomes a step towards reimagining the future.

Mella looks for these largetooth sawfish artifacts in a number of antique shops in order to obtain real proof of a lifeform that no longer exists. A video interview she took with a number of antique merchants showcases how an artifact can move from one owner to the next, from hunting in the inlands to becoming a commodity or decoration in a luxury home, until which the history of these objects become more complex and multi-layered. Something preserved due to its value towards a certain land—containing a certain notion of sacred value or part of a shared identity, which then becomes an object with economic value.

In her projects *I Owe You*, *Pertama ada Hitam*, as well as *Sawyer's Dust*, Mella introduced narratives that originate from the sound of local people—about how they attribute values towards artifacts and objects, to the ever-changing natural landscape to the ways or materials of creation that have to be adapted to today's situations, coloring that is no longer natural, types of leather that are not as strong and resilient as before. Mella's installation becomes a platform of sorts to understand locality within a much wider context, and at the same time, there is an artistic intervention towards the imagination in such conversations. In a manner that is very visceral, performers wear costume installations as if to exchange perspectives: actually, showing as well a more political, contesting gaze: whose perspective holds more authority?

Mella Jaarsma and Nindityo Adipurnomo's collaborative work for the Setouchi Triennale 2019 in Japan, *Pasang*, takes the form of

a response and recreation of a number of artifacts in Japanese daily existence within a small village on an island (Ibuki, within Takamatsu islands region). Mella and Nindityo developed artifacts based on the community's daily lives, old kimonos that are usually stored in cabinets, to be recontextualized in a new meaning and narrative, to stand on the same ground with their “shoes” and rattan based installations created as their contemporary counterparts. Mella and Nindityo thereafter also brought older ladies from the community to conduct a performance with these artifacts as well as new objects, combining personal memory with narratives regarding history and landscape from their own villages.

Another work shown in this exhibition *Performing Artifacts: Objects in Question* expresses an idea of artifacts that can be seen closely to the concept of post-human, beyond the Anthropocene, in a narrative that interweaves history, gender identity, the body, as well as future ecology. Through “animal” materials, Mella Jaarsma also questions how artifacts may become part of a history of relations between humans with other organisms, which cannot, thereafter, be separated from social constructs or the perception of such objects that have been shaped by moral values, ethics, economics, and politics.

The work *Pure Passion* was expressly created by Mella as an homage to I GAK Murniasih. Murni (1974-2003) was an artist from Bali who sparked provocative discourse pertaining to the bodies of women as well as sexual experiences through her symbols and visual lexicon. *Pure Passion* is inspired by a painting entitled *I am longing for a couple of kids* (1997, acrylic on canvas, 35 × 30 cm), which presents the female body breast-feeding two fish. Mella transformed this image into an installation in which the breasts are shaped by leather, and the fish are reinterpreted as small alligators. The visual effect of the two alligators feeding on the female body may be surprising initially, but this oddity also provokes a certain sense of memory as well. To Mella, this work becomes an offering for the audience to experience and feel something fierce, scary, funny, erotic, and taboo in a simultaneous manner.⁷ The visual image of a breast-feeding mother in a public space—whether in art or mass media—in Indonesia is not so much seen as something scientific within the context of biology, but rather within the framework of breasts as a part of a woman's sexuality. Because of this, presenting images of breast-feeding women

or naked breasts remains a strong taboo within society.

The *Lubang Buaya* installation departs from a historical narrative regarding “Lubang Buaya” part of the September 30, 1965 event. For most of Indonesian society, due to the sheer force of New Order propaganda, Lubang Buaya has been made synonymous to an area of torture and massacre of military generals, and six bodies of deceased generals have in fact been buried there. In the 1980s, this area was officiated as a memorial of the deceased military generals, while simultaneously act as a reminder towards the harshness of the Indonesian Communist Party involved in the narrative of these aforementioned killings, when what actually happened was actually the opposite—people who were considered “left-wing” were killed, thrown away, and erased from history, and not even monument, we never heard the State apologized on this massive violence towards the civil people. Mella shaped these collective memories constructed by rulers through a stitching of manipulations, erasure of historical facts within a performative simulation can be experienced by the audience that is at once verbal, direct, but also provides humor pertaining to a thrilling bodily experience.

Reflecting a decade of Mella Jaarsma's endeavors toward decolonizing her own art making practice, one can see there is this shifting of the gaze, where Mella tries to be part of the insider, offers empathy and gives new narratives to the objects. The act of performing the new shape of the artifacts becomes an attempt to articulate the questions of the objects as body experiences, embracing the here and now. The performances reveal the sense of time and space, connecting human existence with those objects as extensions of their being and history, and from here arising the agency both for the objects and the artifacts. By creating performance works from the artifacts—where the objects were (re)questioned, artist such Mella Jaarsma therefore also put them in the position of social agents that need to be activated in order to make change of our perceptions toward politic of identity and belonging.

⁶ Artist's statement, 2022.

⁷ Artist's statement, 2012.

ALIA SWASTIKA
11 OKTOBER 2022

Pameran *Performing Artifacts: Objects in Question* merupakan refleksi yang penting dalam praktik kesenian Mella Jaarsma sepanjang 2010-2022, yang menggabungkan karya-karya barunya dengan beberapa instalasi dalam periode tersebut yang sebagian belum pernah ditampilkan di Indonesia. Mengulik kembali metode dan proses kreatifnya selama satu dekade terakhir, kerja penciptaan seniman yang berbasis riset telah membawa Mella pada teks dan konteks yang lebih luas tentang sejarah, kolonialisme, antropologi, dan narasi-narasi pasca-antroposen. Penelusurannya ke dalam ruang museum, kehidupan masyarakat adat di pedalaman, perjumpaan dengan seniman lokal di daerah tertentu, mengantar Mella pada titik reflektif tentang makna objek dan benda; tidak melihat artefak dan seni dalam kerangka berpikir yang terpisah, melainkan justru membawanya pada konsep yang lebih sejajar dan saling melengkapi.

Secara akademik, dalam definisi yang sederhana, artefak mempunyai beberapa pengertian yang disusun berdasarkan perspektif atau sudut pandang ilmu tertentu. Misalnya, untuk seorang antropolog, artefak dimaknai sebagai "material peninggalan" dari yang sudah dipakai manusia. Sementara ahli sejarah seni mengartikannya sebagai objek yang bukan karya seni dan tidak dilihat sebagai fokus utama dalam investigasi sejarah seni, sebagaimana yang dituliskan oleh George Dickey (Smith, 2007).¹ Artinya, dalam konteks akademik, pemisahan antara seni dan artefak merupakan bagian dari upaya kategorisasi yang penting untuk dilakukan.

Kerja-kerja kesenian sebagaimana yang ditunjukkan Mella Jaarsma dalam pameran ini, sebagaimana judulnya, menempatkan objek pada posisi yang dipertanyakan, atau dikritisi ulang. Praktik seni kontemporer telah mengaburkan pemisahan tersebut, di

mana artefak menjadi bagian dari karya seni kontemporer yang membawa dialog dan makna baru. Clifford J (1991) menyatakan bahwa: "Saat ini, memperlakukan artefak sebagai karya seni adalah salah satu cara paling efektif dalam mengomunikasikan kualitas, makna dan kepentingan dalam kerja lintas-budaya."²

Proyek seni Mella Jaarsma yang berkaitan dengan artefak memang dengan segera mengantar kita pada pertanyaan-pertanyaan semacam: apakah penggunaan artefak dan objek sejarah pada karya-karya Mella menjadi perpanjangan cara pandang kolonial terutama karena identitas Mella sebagai orang Eropa? Bagaimana Mella bisa berjarak dengan sejarah kolonialisme yang di masa lalu justru telah menggubah dan bahkan mengambil banyak sekali artefak dari masyarakat pedalaman dan menjadikannya sebagai objek yang statis dan terbingkai dalam Kaca, atau lebih parah, menjadi bagian dari gudang museum yang acap tak dilihat orang? Apakah melalui penciptaan karyanya Mella melakukan eksploitasi lebih dalam atas narasi dan konteks objek-objek tersebut?

Ketika pertama kali menelusuri karya-karya Mella yang berbasis pada artefak ini, pertanyaan-pertanyaan yang sama juga menjadi titik berangkat bagi saya untuk membaca kembali gagasan, proses dan pendekatan kekaryaannya Mella Jaarsma. Bagi saya, pertanyaan tersebut penting dimunculkan untuk menimbang persoalan-persoalan etis dari penerjemahan konteks kebudayaan yang berbeda. Percakapan dengan Mella dan pembacaan yang lebih mendalam atas konteks karyanya membuat beberapa hal menjadi lebih jelas berkaitan pertanyaan-pertanyaan di atas.

Pertama, Mella Jaarsma menyadari adanya sejarah hitam yang disebabkan oleh kolonialisme yang tidak saja mendorong perampasan dan kejahatan kemanusiaan oleh Bangsa-bangsa Eropa ke berbagai tempat di Asia, Afrika, Oseania atau Amerika Selatan, tetapi juga mengubah gagasan tentang nilai, moralitas, dan cara kehidupan (adat) dari masyarakat tempatan untuk disesuaikan dengan standar atau ukuran dan tata cara Eropa. Upaya penyeragaman paksa inilah yang kemudian banyak menyingkirkan nilai dan objek-objek lama, dan tata cara atau keterampilan pun perlahan memudar. Pengetahuan lokal ditempatkan sebagai subordinat bagi cara hidup baru yang diperkenalkan oleh kolonial. Kesadaran ini penting untuk memahami bahwa Mella menerima kenyataan atas

tindakan Eropa yang tidak etis atau tidak menghormati kekayaan tradisi lokal.

Kedua, berkaitan dengan rampasan objek-objek kebudayaan yang menjadi milik museum-museum di Eropa, sebagaimana mula ia menginisiasi proyek ini ketika menemukan artefak pakaian terbuat dari kulit pohon di gudang sebuah museum di Wina, Austria dalam wacana repatriasi atau pengembalian objek budaya ke tempat asalnya, pameran Mella justru mencoba memasuki tawaran yang lebih lanjut dan melampaui persoalan kepemilikan itu sendiri. Jika Candice Hopkins, seorang kurator yang banyak bekerja dengan isu-isu kelompok adat dan menautkannya dalam praktik seni kontemporer melihat bahwa isu utama dekolonisasi bukan sekadar repatriasi, tetapi justru memunculkan, memaknai ulang dan menguatkan posisi narasi dan pengetahuan lokal berkaitan objek-objek tersebut dalam konteks hari ini.³ Melalui proses yang hati-hati dan terlibat secara langsung dalam pertemuan dengan berbagai komunitas, Mella Jaarsma memperluas narasi beragam artefak dan membingkainya dalam kompleksitas sosial politik hari ini, termasuk memunculkan ketegangan objek-objek itu dengan wacana dekolonial dan interseksional.

Ketiga, berkaitan dengan penggunaan artefak sebagai "material" pijakan dalam praktik penciptaan kontemporer, di mana bahasa-bahasa visual yang awalnya dikategorikan sebagai primitif, totem atau tradisional, dalam perkembangan baru wacana estetika yang lebih berpijak pada perspektif dekolonial dilihat sebagai kekayaan ekspresi dan kosa visual dari keberagaman budaya native di dunia. Pengkategorian ala akademik yang diterapkan dalam berbagai institusi, termasuk museum, merupakan tradisi modernis ala Barat yang membuat objek-objek ini cenderung subordinat dari karya seni modern. Kerja kuratorial berbasis dekolonisasi, yang dalam skala besar misalnya dirujuk pada metode Okwui Enwezor dalam *documenta11* (2002), yang menampilkan praktik seni dari kawasan Afrika dan budaya kreol pasca kolonial, telah memberi warna baru yang signifikan dalam teori estetika dua dekade terakhir.

Dengan tiga argumen di atas, pertanyaan-pertanyaan awal tentang posisi Mella Jaarsma dalam kelindan dan ketegangan tentang relasi kuasa antara objek dan konteks sejarahnya, bisa merepresentasikan argumen-argumen yang memadai sebagai pijakan pembacaan. Tentu saja, bias sejarah

¹ Smith, Owen F, "Object Artifacts, Image Artifacts and Conceptual Artifacts: Beyond the Object into the Event", dalam jurnal ARTIFACTS Vol I Issue 1, halaman 2-5, 2007

² Clifford, J. (1991). *Four Northwest Coast Museums: Travel Reflections In Exhibiting Cultures*, Smithsonian Books.

³ Hopkins, Candice, "Repatriation Otherwise: How Protocols of Belonging Shifting the Museological Frame," dimuat dalam <https://muac.unam.mx/constelaciones/assets/docs/enssays-candicehopkins.pdf>

kolonial yang sedemikian panjang masih sulit untuk bisa diabaikan begitu saja; akan tetapi, setidaknya ketiga argumen ini bisa memberikan konteks yang lebih luas dan jernih sehingga cara pandang atau tatapan kita terhadap objek-objek ini tidak melulu berlandaskan pada asumsi atau kilasan kesan dari apa yang terlihat secara permukaan.

Apropriasi, Persepsi, Re-kreasi

Dalam kerja-kerja penciptaan lintas budaya, upaya penerjemahan merupakan sebuah proses yang kompleks di mana persepsi dan apresiasi pada akhirnya menentukan bagaimana posisi seorang seniman atau sebuah karya dalam mengolah simbol, ikon dan bentuk sebuah objek menjadi sesuatu yang punya makna baru. Kerja menerjemahkan konteks menuntut keterbukaan pemikiran, hati/emosi, juga kepekaan visual, sehingga seniman tidak terjebak dalam apropriasi budaya. Apropriasi terutama menjadi konsep yang menuntut pencarian dan pemahaman terhadap sejarah atas simbol-simbol tersebut, sehingga penting untuk melihat bagaimana seorang seniman memiliki akses terhadap pengetahuan tertentu. Dalam banyak definisi, apropriasi terutama melihat relasi kuasa antara kelompok dominan, karenanya memaknai kerja translasi budaya ini terutama adalah aksi yang memiliki aspek politis yang kuat.

Dalam percakapan berkaitan dengan konteks teori estetika yang lebih spesifik, apropriasi juga membuka kemungkinan pemaknaan yang lebih positif, di mana praktik "meminjam" simbol ini dilihat sebagai upaya untuk menjelajahi, mencari perbandingan dan menjembatani beragam kebudayaan yang berbeda. James O Yang, dalam bukunya *Cultural Appropriation and the Arts*, menelaah berbagai jenis apropriasi budaya, yang fokusnya bukan pada metode apropriasi, melainkan berkaitan dengan sifat (ke)asli(an), yang ia tentukan untuk membentuk gaya, motif atau subjek yang diadaptasikan, atau, menganalisis beberapa kasus di mana artefak dihapus dari budaya tempatnya berasal (Mix, 2015).⁴ Dalam perkembangan lebih lanjut, apropriasi sering kali mendapatkan makna negatif karena moda meminjam simbol, ikon atau praktik budaya lain ini mengarah pada komersialisasi. Untuk menengahi ketegangan ini, lahir istilah baru yang disebut sebagai apropriasi trans-kultur. Dalam proses ini, Mosquera melihat bahwa proses saling adaptasi kebudayaan

sesungguhnya berlangsung secara simultan dan berlapis, misalnya bagaimana karya cetak kertas Jepang menunjukkan pengaruh dari Cina, tetapi pada saat yang bersamaan dapat dilihat pula pengaruh Barat yang lahir melalui intensitas perdagangan Belanda di Kawasan Asia. Proses adaptasi budaya dengan demikian merupakan sebuah posisi timbal balik, sebuah saling silang, di mana pertanyaan tentang asli dan kepemilikan sudah berbaur dengan sejarah perpindahan dan pertukaran.

Artefak di antara Objek dan Materialitas

Dengan membongkar struktur materialitas dan konteks objek-objek, Mella Jaarsma melempar pertanyaan tentang persepsi, lokalitas, apropriasi dan repatriasi, dalam skala-skala yang lebih bersifat "dari bawah". Pendekatan personal dalam melihat politik makna ini menjadi penting untuk digarisbawahi, karena ia melampaui batasan gagasan negara atau kesukuan, dan membawanya pada percakapan-percakapan antar manusia yang lebih mendalam. Performativitas menjadi tawaran ephemeral dari pembacaan yang panjang atas objek dan artefak, tetapi juga membentuknya dalam kenyataan ruang dan waktu yang baru. Bentuk-bentuk vernakular dalam instalasi dan objek karya Mella juga menantang gagasan materialitas dan temporalitas berkait dengan artefak. Dengan membentuk artefak dan karya, objek dan performativitas, konseptual dan kesejarahan, Mella Jaarsma menghadapkan kita pada situasi yang di luar kelaziman atas tubuh dan apa yang menutupinya, dan menghadirkan pengalaman yang berada dalam ambang nyata dan imajiner.

Karya *I Owe You* merupakan hasil kerja jangka panjang yang dikembangkan dari residensi di Wina, Austria, yang kemudian membawa Mella ke komunitas yang hidup di Lembah Bada, kemudian mengikuti proses pembuatan material kulit kayu (termasuk belajar untuk membuatnya sendiri). Karya ini membawa Mella pada kerja etnografis yang kuat: Membaca dokumen-dokumen di museum, kemudian melihat sendiri kehidupan masyarakat itu dalam konteksnya yang sekarang dan menghubungkannya kembali dengan sejarah kolonialisme, Mella menciptakan satu seri karya yang kompleks, tak hanya berkaitan dengan narasi, tetapi juga pada bagaimana citra-citra sejarah itu direkonstruksi. Dalam instalasinya, Mella mereka ulang bentuk-bentuk pakaian masyarakat di sana yang dibuat dengan kulit pohon. Instalasi-instalasi ini

dibentuk menyerupai sesuatu yang vertikal, sebagaimana pohon. Sewaktu performans dilakukan, tubuh-tubuh manusia berdiam di dalam instalasi ini, mengenakan kulit-kulit itu seperti baju atau sesuatu yang melindungi dan menutup tubuh mereka.

Perjalanan kulit pohon terus berlanjut pada karya selanjutnya, *Pertama ada Hitam*, yang merupakan karya kolaborasinya dengan Agus Ongge, seorang seniman Papua yang menciptakan lukisan-lukisan kulit pohon. Sebelumnya, pada 2007, Mella Jaarsma telah bekerja dengan konteks Papua, ketika ia menciptakan karya berjudul *My name is Michaella Jarawiri* di mana ia bekerja dengan koteka sebagai bagian dari narasi tentang kostum dan simbol perlawanan masyarakat Papua.

Dalam percakapannya dengan Agus Ongge, disebutkan bahwa tradisi lukisan kulit pohon Papua paling terkenal dari Kawasan Asei, dan awalnya hanya diaplikasikan sebagai pakaian Khombow atau pakaian yang digunakan oleh perempuan Sentani yang sudah menikah. Melalui proses kolonialisme dan perdagangan objek, lukisan kulit kayu kemudian menjadi bagian dari komoditi cinderamata, dan tidak lagi banyak digunakan sebagai pakaian. Dari sinilah, instalasi Mella Jaarsma kemudian berfokus untuk merekonstruksi material dan filosofi kulit pohon sebagai "pembungkus" tubuh manusia dan menciptakan beberapa bentuk yang menghubungkan kulit pohon dengan anatomi tubuh. Pak Agus membuat beberapa lukisan di Papua dan kemudian dikirimkan ke Yogyakarta, dan dibentuk oleh Mella menjadi instalasi, dengan menonjolkan ornamen lokal yang maknanya telah diwariskan turun temurun pada masyarakat Sentani. Motif dan ornamen ini misalnya beberapa jenis ikan khas Papua, tetumbuhan, atau simbol dari jiwa-jiwa yang disucikan.

Perjumpaan dengan ornamen ragam ikan di Papua dalam lukisan Agus Ongge mengantarkan Mella Jaarsma pada kisah tentang ikan gergaji (*Pristis microdon*), yang dipercaya hanya ditemukan di Kawasan Danau Sentani, yang dilukis berulang oleh Ongge. Ciri khasnya adalah moncong panjang seperti pedang dengan deretan gergaji kecil menyamping. Ikan ini terakhir ditangkap nelayan Sentani tahun 1974 dan setelah itu tidak pernah ada lagi penampakannya. Hilangnya ikan ini disebabkan oleh eksploitasi berlebihan, pencemaran air danau oleh limbah rumah tangga, dan penggunaan jaring insang [*gill net*].⁵ Kepunahan ikan gergaji ini

⁴ Mix, Elizabeth, *Cultural and Transcultural Appropriation in the Colonial Period*, London, 2017

⁵ Paino, Christopel, "Sejak 1974, Pari Gergaji Sentani tidak Terlihat Lagi", Mongabay, 23 Maret 2021, diakses melalui <https://www.mongabay.co.id/2021/03/23/sejak-1974-pari-gergaji-sentani-tidak-terlihat-lagi/>, terakhir pada 2 Oktober 2022.

menjadi penanda penting bagi perubahan dan pergeseran lanskap di Papua yang berlangsung karena pembangunan skala massif yang tidak menimbang ekosistem lokal dan keberlanjutan hidup dari semua mahluk.

Mella menyebutkan, “Perburuan ikan gergaji dimulai pada era kolonial dan aktivitas berburu ini menjadikannya sebagai artefak, barang koleksi yang bisa kita temukan di beberapa museum etnografi di seluruh dunia. Instalasi *Sawyer’s Dust* merupakan komentar terhadap kodrat manusia untuk menciptakan artefak dan benda, untuk kepentingan seni, untuk mempercantik diri, untuk status, dan sebagainya. Karya ini merupakan penghormatan dan pengakuan akan sejarah dan perkembangan seni berbasis pada masyarakat tribal dan etnisitas, yang saya lihat sebagai lajur paralel dalam sejarah seni rupa kontemporer di Indonesia, yang seringkali tidak dilihat dan ditelaah.”⁶

Dalam seri karya terbarunya ini, Mella Jaarsma menciptakan ulang artefak Ikan Gergaji berdasarkan interpretasi pemikirannya sebagai seniman dan menggunakan material baru yang menggabungkan material keras berupa kayu, besi, dengan material yang lunak dan tampak rentan, yaitu kain dan busa. Menurut Mella, karya ini merupakan caranya sebagai seniman untuk mereka ulang bentuk ikan gergaji, karena ikan ini telah menjadi bagian masa lalu, dan upaya menciptakan bentuk baru adalah sebuah langkah untuk membayangkan masa depan.

Mella mencari artefak-artefak ikan gergaji ini ke beberapa pasar antik untuk mendapatkan bukti nyata dari sebuah kehidupan yang kini hilang. Sebuah video wawancara yang diambilnya dengan pedagang barang antik menunjukkan bagaimana sebuah artefak berpindah dari satu tangan ke tangan yang lain, dari perburuan di pedalaman hingga menjadi komoditas atau dekorasi di rumah kaum kaya, sehingga sejarahnya menjadi kompleks dan berlapis. Sesuatu yang dijaga karena berharga di tanah tertentu—mengandung nilai yang disakralkan atau menjadi bagian dari identitas bersama, kemudian beralih menjadi objek dengan nilai ekonomi.

Dalam proyek *I Owe You, Pertama ada Hitam*, dan *Sawyer’s Dust* Mella memunculkan narasi yang berasal dari suara warga lokal sendiri—tentang bagaimana mereka memberi atribut nilai pada artefak dan benda-benda, pada lanskap alam yang

berubah hingga cara-cara atau bahan pembuatan harus beradaptasi pula dengan situasi hari ini, pewarna yang tak lagi alami, jenis kulit yang tak lagi kuat dan liat seperti dahulu. Instalasi Mella kemudian menjadi sebuah wahana (*platform*) untuk pengetahuan lokal berbicara dalam konteks yang lebih luas, dan pada saat yang sama, ada intervensi artistik yang membawa pula imajinasi dalam percakapan tersebut. Dengan posisi yang berhadapan-hadapan, para penampil mengenakan kostum instalatif ini seperti bertukar pandangan: yang sesungguhnya, menunjukkan pula kontestasi tatapan yang lebih politis: tatapan siapa yang berkuasa?

Karya kolaborasi Mella Jaarsma dan Nindityo Adipurnomo saat mereka mengikuti Setouchi Triennale di Jepang pada 2019, *Pasang*, merupakan respons dan rekreasi terhadap beberapa bentuk artefak dalam kehidupan keseharian masyarakat Jepang yang hidup dalam pulau kecil di desa (Ibuki, di wilayah kepulauan Takamatsu). Mella Jaarsma dan Nindityo mengolah artefak keseharian warga, kimono-kimono tua yang biasanya tersimpan dalam lemari, untuk dimunculkan dengan makna dan narasi yang berbeda, sejajar dengan “selop” dan instalasi rotan yang mereka ciptakan sebagai konteks kontemporer. Mella dan Nindityo kemudian membawa para ibu lanjut usia ini untuk melakukan performans dengan artefak mereka dan objek baru, menggabungkan ingatan personal dengan narasi tentang sejarah dan lanskap dari kampung mereka sendiri.

Karya-karya lain yang ditampilkan dalam pameran *Performing Artifacts: Objects in Question* ini menunjukkan gagasan artefak yang dekat dengan konsep pasca-manusia, melampaui antroposen, dalam narasi yang berkelindan antara sejarah, identitas gender, tubuh, dan masa depan ekologi. Melalui material-material “hewani”, Mella Jaarsma juga mempertanyakan bagaimana artefak juga menjadi bagian dari sejarah relasi antara manusia dengan organisme lain, yang kemudian tak bisa dilepaskan dari konstruksi sosial atas persepsi objek itu sendiri yang terbentuk melalui nilai moral, etis, ekonomis, dan politis.

Karya *Pure Passion* merupakan karya yang mengambil inspirasi dari sosok Durga, seorang dewi dalam mitologi Hindu, yang secara khusus diciptakan Mella untuk mengenang IGAK Murniasih. Murni (1974–2003) adalah perupa asal Bali yang menyulut diskusi yang provokatif tentang tubuh-tubuh perempuan dan pengalaman

seksualitas melalui simbol dan bahasa visual yang digunakannya. Karya *Pure Passion* terutama terinspirasi dari lukisan berjudul *I am longing for a couple of kids* (1997, acrylic on canvas, 35 × 50 cm), yang menampilkan tubuh perempuan yang sedang menyusui dua ekor ikan. Mella kemudian menggubah bentuk itu menjadi instalasi di mana payudara dibuat dari bahan kulit, dan ikan diinterpretasikan ulang dalam bentuk buaya. Citra visual dari dua ekor buaya yang menyusui pada tubuh perempuan dengan segera memberikan efek kejut, tetapi juga keganjilan yang mengundang sensasi ingatan tertentu. Bagi Mella, karya ini menjadi sebuah tawaran bagi penonton untuk mengalami dan merasakan sesuatu yang seperti kejam, menakutkan, lucu, erotik, dan tabu sekaligus.⁷ Citra visual ibu yang menyusui dalam ruang publik—termasuk kesenian atau media massa—di Indonesia acap kali tidak dilihat sebagai sesuatu yang alamiah dalam konteks biologis, melainkan dilihat dalam kerangka payudara sebagai bagian dari seksualitas perempuan. Karena itu, menampilkan gambar-gambar perempuan menyusui atau payudara secara telanjang, masih menjadi tabu yang kuat dalam kehidupan sosial masyarakat.

Instalasi *Lubang Buaya* berangkat dari narasi sejarah tentang “Lubang Buaya” dalam peristiwa September 30 1965. Bagi sebagian besar masyarakat Indonesia, karena propaganda Orde Baru yang sedemikian gencar, Lubang Buaya diidentikkan dengan area pembantaian dan penyiksaan para jenderal militer, dan jenazah enam jenderal pun dikubur di sana. Pada tahun 1980an, area ini kemudian diresmikan sebagai ruang penghormatan bagi Jenderal Militer yang gugur, sekaligus sebagai pengingat kekejaman Partai Komunis Indonesia dalam narasi pembunuhan tersebut, di mana sesungguhnya terjadi sebaliknya—orang-orang yang dianggap kiri justru dibunuh, dibuang dan disingkirkan dalam sejarah: tidak ada monumen, kita bahkan tidak pernah mendengar permintaan maaf dari negara atas kekejaman masif terhadap masyarakat sipil ini. Mella mengolah ingatan kolektif yang dikonstruksi oleh penguasa melalui serangkaian manipulasi dan penghapusan fakta sejarah ke dalam sebuah simulasi performans yang verbal, langsung, tetapi juga menawarkan humor dan pengalaman tubuh yang mendebarkan.

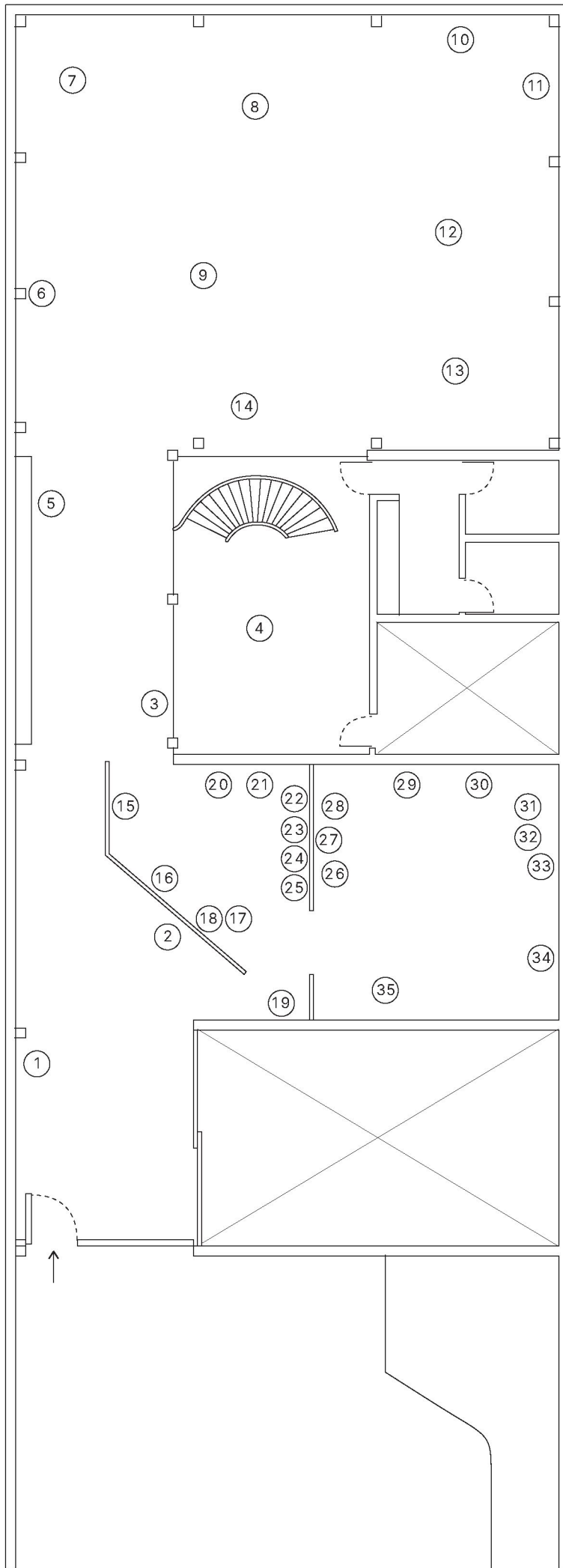
Merefleksikan satu dekade kerja-kerja Mella Jaarsma dalam mendekolonisasi praktik keseniannya sendiri, kita bisa melihat adanya pergeseran sudut pandang,

⁶ Artist’s statement, 2022.

⁷ Artist’s statement, 2012.

yang terjadi ketika Mella mencoba memposisikan dirinya sebagai “orang dalam”, menawarkan empati dan narasi baru pada objek-objeknya. Menghadirkan bentuk baru berbasis performans atas artefak adalah upayanya untuk mengartikulasikan pertanyaan akan objek sebagai pengalaman tubuh, merengkuh yang “di sini dan sekarang”. Performans-performans Mella menyingkap kesadaran akan waktu dan ruang, menghubungkan kehadiran manusia dengan objek-objek tersebut sebagai perpanjangan wujud dan sejarah, yang kemudian mengangkat relasi hubungan antara objek dan artefak. Dengan menciptakan karya performans dari artefak—di mana objek ini dipertanyakan kembali, seniman seperti Mella Jaarsma memposisikan benda-benda itu sebagai agen sosial, yang butuh diaktivasi lebih lanjut untuk bisa mengubah cara pandang kita terhadap politik identitas dan wacana kepemilikan.

FLOOR PLAN



1 <i>Animals Have No Religion III</i> 2011 Leather, wood Variable dimension	2 <i>Animals Have No Religion - Indra</i> 2012 Costumes, teak wood, deer feet, wallpaper Variable dimension	3 <i>Low Tea</i> 2013 Laser and digital print on cow leather, embroidered emblems, enamel tea pots Variable dimension
4 <i>A Blinkered View - High Tea Low Tea</i> 2013 Print on leather, textile, kettle, tea, wood, iron construction, 2 videos (5 minutes each) Variable dimension	5 <i>Pasang</i> 2019 Rattan, fabric, leather, wood, sound, video Variable dimension In collaboration with Nindityo Adipurnomo	6 <i>Lubang Buaya / Crocodile's Pit</i> 2014 Crocodile leather, 2 single channel videos (10 minutes each), soundscape with interviews Variable dimension
7 <i>Pure Passion - After Murni</i> 2016 Goat leather, stuffed crocodiles, plastic plants Variable dimension	8 <i>Pertama Ada Hitam / At First There's Black</i> 2021 Barkcloth, mixed media, video Variable dimension In collaboration with Agus Ongge	9 <i>Laws of Nature</i> 2012 Teak wood, fur Variable dimension
10 <i>I Owe You IV</i> 2022 Barkcloth from Mulberry wood, Ficus, Malo trees, fiberglass, stainless steel, wood, cotton textile Variable dimension	11 <i>I Owe You I</i> 2017 Bark cloth from Mulberry wood Variable dimension	12 <i>I Owe You III</i> 2017 Digital print on coconut shells, leather, stainless steel Variable dimension
7 <i>Pure Passion - After Murni</i> 2016 Goat leather, stuffed crocodiles, plastic plants Variable dimension	8 <i>Pertama Ada Hitam / At First There's Black</i> 2021 Barkcloth, mixed media, video Variable dimension In collaboration with Agus Ongge	9 <i>Laws of Nature</i> 2012 Teak wood, fur Variable dimension
10 <i>I Owe You IV</i> 2022 Barkcloth from Mulberry wood, Ficus, Malo trees, fiberglass, stainless steel, wood, cotton textile Variable dimension	11 <i>I Owe You I</i> 2017 Bark cloth from Mulberry wood Variable dimension	12 <i>I Owe You III</i> 2017 Digital print on coconut shells, leather, stainless steel Variable dimension
13 <i>Sawyer's Dust</i> 2022 Iron, wood, thread, clips, fabric Variable dimension	14 <i>Until Time Is Old</i> 2014 Sea urchins, stainless steel, thread, clips, fabric Variable dimension	15 <i>Mas Punah I</i> 2022 Acrylic, charcoal, barkcloth on canvas 120 × 100 cm
16 <i>Mas Punah II</i> 2022 Acrylic, charcoal, barkcloth on canvas 120 × 100 cm	17 <i>Mbak Punah II</i> 2021 Acrylic, charcoal, palm leaves mat on canvas 120 × 100 cm	18 <i>Mbak Punah I</i> 2021 Ink, gouache, acrylic, pencil on paper 41.8 × 29.7 cm
19 <i>The Catch</i> 2022 Acrylic, charcoal, digital print on canvas 160 × 100 cm	20 <i>Mbak Punah II</i> 2021 Acrylic, charcoal, palm leaves mat on canvas 120 × 100 cm	21 <i>Mbak Punah III</i> 2021 Acrylic, charcoal, palm leaves mat on canvas 120 × 100 cm

- 22
Mbak Punah 4-5
2021
Ink, gouache, acrylic, pencil on paper
41.8 × 29.7 cm
- 23
Mbak Punah 2, 3, 7
2021
Ink, gouache, acrylic, pencil on paper
29.7 × 41.8 cm, 29.7 × 41.8 cm, 41.8 × 29.7
cm
- 24
Mbak Punah 6, 8
2021
Ink, gouache, acrylic, pencil on paper
57.5 × 38 cm
- 25
Feeding The Instinct
2022
Ink gouache, acrylic pencil on paper
39 × 28 cm
- 26
De Vangst 1, 2, 3
2022
Ink, gouache, acrylic, emblem on paper
57 × 39 cm
- 27
Rantang No 1
2017
Ink, gouache, pencil, textile on paper
54.5 × 37.5 cm
- 28
Turun 1, 2
2022
Ink, gouache, pencil on paper
38 × 27 cm
- 29
If I Were You I
2021
Acrylic, charcoal, barkcloth on canvas
205 × 90 cm
- 30
If I Were You II
2021
Acrylic, charcoal, barkcloth on canvas
205 × 90 cm
- 31
De Vangst 5
2022
Ink, gouache, acrylic, emblem on paper
57 × 39 cm
- 32
Zoetwaterzaag 1
2022
Ink, gouache, pencil, digital print on paper
55 × 45 cm
- 33
Saw Dust 1-9
2022
Ink on paper
25 × 18 cm
- 34
Sawyer's Dust II
2022
Acrylic, charcoal on canvas
192 × 105 cm
- 35
Sawyer's Dust I
2022
Acrylic, charcoal, emblems on canvas
160 × 100 cm

B. 1960, Emmeloord, The Netherlands
Lives and works in Yogyakarta,
Indonesia

Mella Jaarsma is known for her complex costume installations and her focus on forms of cultural and racial diversity embedded within clothing, the body and food. In 1988, she co-founded Cemeti Art House (with Nindityo Adipurnomo), the first space for contemporary art in Indonesia, which to this day remains an important platform for young artists and art workers in the country and region.

Mella Jaarsma's works have been presented widely in exhibitions and art events in Indonesia and abroad, including *Visaraloka*, part of the Indonesia Bertutur Festival (2022) at Museum H. Widayat, Magelang, Indonesia; *Indonesian Women Artists #3: Infusions into Contemporary Art* (2022), National Gallery of Indonesia, Jakarta, Indonesia; *The Size of Rice* (2021) at A+ Works of Art, Kuala Lumpur, Malaysia; *Bayang* (2021) at South South Veza with ROH; the 20th Sydney Biennale (2016); *The Roving Eye* (2014) at Arter, Istanbul, Turkey; Jakarta Biennale: *Siasat* (2013) at Museum of Ceramics and Fine Arts, Jakarta, Indonesia; *Suspended Histories* (2013) at Museum Van Loon, Amsterdam, The Netherlands; Singapore Biennale (2011) at Singapore Art Museum, Singapore; *Aware: Art Fashion Identity* (2010) at the Royal Academy of Arts, London, UK; *RE-Addressing Identities* (2009) at Katonah Museum, New York, USA; *Accidentally Fashion* (2007) at Museum of Contemporary Art, Taipei, Taiwan; Yokohama Triennial (2005), Japan; and many others. Her work is part of the permanent collection of the Queensland Art Gallery, Brisbane, Australia.

THANK YOU

JUN TIRTADJI
ROH TEAM
ALIA SWASTIKA
NINDITYO ADIPURNOMO
AGUS ONGGE
HEDI HARYANTO
ABDI KARYA
ANITA REZA ZEIN
PAK WISNU
PAK ANTOK
MUFID SURURI
ANTIQUE SHOP OWNERS AT
JALAN SURABAYA
DIAN INA MAHENDRA
MY BEAUTIFUL MODELS AN
EVERYBODY INVOLVED

Writers

JUN TIRTADJI
ALIA SWASTIKA

Gallery Team

DEA APRILIA
TUTI HARYATI
ANNISA RIANTI
ADINDA YUWONO
INDHIRADEWI NURZAHRAH
WIWID BUDI SANTOSO

Installation Team

ADITYA SENA HADIKUSUMO
MARUTO
DEDI SUTOYO
SUROSO
WAMA FONIKA LARA SAKTI
BISMA ALIFARDHAN NASTIA
MANIKAM BIMO WICAKSONO
RAKA IMAM MUNADZAT
MUHAMMAD ARIEF DEWANTORO
AJI SETIAWAN

Videographer

ADYTHIA UTAMA BUDIMAN

Provisions

UMAMI ISSUES
KURA KURA BEER

PERFORMING ARTIFACTS : OBJECTS IN QUESTION

MELLA JAARSM