Residency Program

Mónica Mays

2024

Residensi Seniman

Melalui program Artist-in-Residence, Cemeti bertujuan untuk menggarisbawahi pentingnya proses dan praktik artistik, serta pengalaman sosial. Dalam program Residensi 2024, dua seniman, Candrani Yulis (Indonesia) dan Mónica Mays (Belanda), menjadi bagian dari residensi kolaboratif ini. Program ini memungkinan terjadinya kolaborasi antara seniman, profesional, dan komunitas lokal, serta mendorong mereka untuk berkreasi, bereksperimen, dan berinteraksi bersama. Ini adalah ruang di mana berbagai moda penciptaan dieksplorasi untuk bekerja dalam wacana kritis dan beragam bentuk seni visual. Program residensi ini merupakan inisiatif bersama Cemeti-Institut untuk Seni dan Masyarakat dan Mondriaan Fund (Belanda).

Artist-in-Residence

Through the Artist-in-Residence program, Cemeti aims to underscore the importance of artistic practice, with a special focus on artistic processes and social experiences. For the 2024 Residency, two artists, Candrani Yulis (Indonesia) and Mónica Mays (The Netherlands), were part of this collaborative residency. This program fosters a sense of community among artists, professionals, and local communities, encouraging them to create, experiment, and interact together. It's a space where various models are explored for working within critical discourse and diverse visual art forms. This residency program is a joint initiative by the Cemeti Institute for Arts and Society and the Mondriaan Fund (Netherlands).

Residency Program

Mónica Mays

2024



Photo taken by Mónica Mays

Di Telapak Tangan Mereka

Lapisan kulit binatang itu—dengan rambut epidermal luarnya telah dihilangkan, memperlihatkan jalinan serat yang sebelumnya menghubungkan otot, arteri, dan tulang—terjuntai pada sebuah tongkat kayu seadanya yang tertanam di antara dua balok kayu. Sementara dalam kondisi saat ini, dengan bentuk dan bagian-bagian terdeformasi, yang meregang sangat tipis hingga hampir tembus pandang, selembar kulit ini tidak lagi berfungsi sebagai pelindung organ dalam, maupun menjadi bagian dari tubuh fisik binatang yang utuh seperti sebelumnya.

Meski tak lagi menjadi bagian dari makhluk hidup, ia tetap hidup. Di udara terbuka yang teduh, potongan kulit binatang ini akan menarik atau bahkan menjadi tempat berkembang biak bagi organisme lain, seperti bakteri, jamur, serangga, dan sejenisnya, tergantung pada perlakuan dan penanganan yang diterimanya. Bagian sisa-sisa binatang ini kemudian akan mengikuti proses alamiah untuk membusuk dan hancur. Lingkungannya yang banal—sebuah rumah kayu yang sederhana, di mana pemiliknya secara cermat mengecat setiap detail bangunan dan menutupi furniturnya dengan PVC berwarna cerah—sangat kontras dengan sifat kebinatangan alami dari spesimen ini, yang tampak menjijikan dibanding latar lingkungan rumah tangga yang beradab.

Foto ini, yang diambil selama penelitian Monica Mays dalam residensinya di Cemeti, terasa sangat istimewa dalam menghadirkan keretakan pada banalitas rumah kayu dan kulit binatang; dalam foto ini, ruang tinggal dan kulit binatang kehilangan individualitas masing-masing, melebur menjadi satu, membuka ruang bagi kita untuk menjelajahi celah dan tumpang tindih antara manusia dan binatang, yang domestik dan asing, struktur biologis dan buatan.

Minyak kelapa sawit telah dikonsumsi selama ribuan tahun, dan meskipun saat ini sebagian besar pohonnya ditanam di perkebunan di Indonesia, namun sulit untuk disebut sebagai produk nasional. Sebagian besar proses pengolahannya yang rumit—ekstraksi, pengepresan dingin, pemutihan, penyaringan, penghilangan bau—bercerita tentang sebuah perjalanan panjang yang melintasi berbagai permukaan bumi. Sebagai salah satu minyak nabati yang paling banyak diproduksi, populasi di seluruh dunia mengandalkan produk turunan minyak kelapa sawit untuk banyak aspek kebutuhan dan keinginan tubuh kita. Selagi minyak kelapa sawit menggerakkan tubuh manusia, ekonomi global digerakkan dengan lancar oleh kekuatan yang sama, yang mencakup segalanya namun sebagian besar tidak terlihat.

Dalam karya terbarunya, Mays membuat analogi antara eksistensi minyak kelapa sawit yang serba-hadir dan mengendalikan, dengan gagasan agama-agama Ibrahim tentang Tuhan sebagai daya tunggal yang mahakuasa dalam kehidupan. Sebagaimana darah dan daging Kristus yang diberkati terwujud dalam anggur dan roti sakramental, minyak kelapa sawit hadir dalam tubuh kita, menyatu dengan tubuh yang menerima mereka dalam ritual peribadatan. Dalam ayat-ayat Alkitab, pohon palem melambangkan kemenangan, ketika umat yang beriman melambai-lambaikan tangan dan meletakkan ranting-ranting pohon palem saat Yesus memasuki tanah Yerusalem. Namun demikian, pohon palem juga mengandung makna yang lebih dalam, terkait dengan imaji Surga: sebagai Pohon Kehidupan yang naungannya melindungi dan menjaga bermacam pohon buah-buahan kecil, sayuran, dan irigasi di bawahnya, menciptakan sebuah Taman Eden yang aman dan subur. Meskipun Surga menjanjikan perlindungan dan kelimpahan, namun ia rapuh, karena segera setelah buah dari pohon lain di dalam kebun yang sama—Pohon Pengetahuan tentang Baik dan Jahat—dimakan oleh penduduk pertamanya, Surga pun lenyap.

Istilah “surga” juga memunculkan konflik dan ketidaksesuaian yang melekat ketika kita memikirkan pohon palem atau kelapa sawit saat ini. Imaji umum tentang pantai

berpasir putih dan pohon palem menciptakan bayangan pulau surga yang menjanjikan keindahan alam yang tak tersentuh; namun, fantasi itu pudar dengan munculnya kenyataan tentang privatisasi lahan dan industri pariwisata global yang menciptakan versi surga seragam di seluruh dunia. Resor dan fasilitas yang dirancang khusus, menu-menu serta pilihan hiburan yang "itu-itu lagi", seringkali membingungkan kita tentang arti "surga" yang sejati, terutama ketika pohon palem yang diidealkan menjadi hiasan semata dalam membangun sebuah wahana. Baik dalam konteks keagamaan maupun kehidupan sehari-hari, pohon palem menjadi simbol ketidaksesuaian inheren dalam konsep surga.

Dengan menggunakan ikonografi Kristen, karya Mays in the palm of our hands ini menampilkan artikulasi tentang sosok Domba Allah yang dikorbankan, yang disalibkan untuk membersihkan manusia dari dosa-dosanya. Di ruang galeri, kumpulan pahatan serupa totem vertikal ini menyatukan dan memampatkan simbol anak domba dan pohon palem. Kulit binatang kering yang menutupi struktur jaringan internal seolah-olah dipegang bersama dan ditarik terpisah oleh resin dan serat kasar pohon yang gelap, yang anehnya menyerupai helai rambut, manusia atau binatang. Bentuk falus dari struktur ini merujuk pada vertikalitas pohon palem dan kemartiran maskulin dalam teologi Kristen, yang menjadi subjek lukisan kanonik dalam menggambarkan kematian Kristus: tubuh berotot laki-laki yang terbuka kecuali kain yang menutupi selangkangannya, tubuh yang semula kuat kini menjadi lemas saat nyawa meninggalkan jasmaninya. Pohon palem duniawi memasuki dimensi spiritual dari kepercayaan Kristen sebagai ikon religius yang sakral menjadi terjalin dengan erotisme duniawi dari tubuh yang fana.

Fisik dan anggota tubuh yang sensual kemudian tampil dengan kosakata lain dalam bentuk cerobong asap dan peredam kejut industrial yang digabungkan dengan resin dan kulit pohon, yang dibuat sebagai sebuah tanduk yang terdeformasi dan anamorfik. Kosakata baru ini membentuk sebuah bahasa yang mengomunikasikan pohon palem tidak hanya sebagai simbol religius, namun juga sebagai

simbol surga yang dibangun oleh industri pariwisata dari pengembangan lahan partikelir di perkotaan, pedesaan, dan pesisir. Paduan antara material alami, objek buatan pabrik yang karatan serta figur binatang, mengacaukan dan menggelisahkan gagasan-gagasan yang dipahami masyarakat luas tentang kepercayaan Kristen, alam, dan pariwisata. Dengan demikian, karya ini membuka batas-batas di antara gagasan-gagasan tersebut untuk bertemu, bersilangan, dan merambah ke arah yang tidak terduga.

Undang-Undang Pokok Agraria dari Kerajaan Kolonial Belanda pada tahun 1870 yang menyatakan bahwa "tanah yang tidak ditanami" seperti hutan dan lahan luas lainnya sebagai "tanah tak bertuan", mendorong dan melegitimasi pembuatan perkebunan di seluruh wilayah jajahan. Bibit kelapa sawit Afrika, yang dibawa dari Afrika Barat dan ditanam di Kebun Raya Bogor di Jawa oleh penguasa Belanda, segera dikembangkan sebagai perkebunan kolonial. Sekitar satu abad kemudian, tahap awal budidaya kelapa sawit dipimpin oleh perusahaan-perusahaan milik negara yang sekarang berdiri sebagai negara merdeka. Pada milenium baru, Indonesia menjadi negara penghasil pelumas kehidupan terbesar di dunia, yakni kelapa sawit.

Dalam karya in the palms of our hands, minimnya komentar langsung tentang narasi sejarah semacam itu konsisten dengan tujuan artistik untuk memungkinkan munculnya implikasi yang belum pernah terjadi sebelumnya. Dalam konteks proyek Mays yang berusaha mengeksplorasi kontradiksi dalam gagasan "surga" sesuai dengan "pariwisata ekstraktif" dan kronik Kekristenan secara bersamaan, penempatan minyak kelapa sawit sebagai simbol dari daya pemberi kehidupan layaknya Tuhan, malah mengajak kita untuk memikirkan tradisi kolonial dalam ikonografi Kristen, transformasi dan mitra budayanya: risetnya menunjukkan ikon seorang "Yesus Jawa" yang berbeda dari arketipe berkulit putih dan berambut pirang; medium kulit binatang dalam proyek Cemeti diperoleh dari pembuat wayang kulit lokal, sebuah bentuk seni yang digunakan untuk upacara budaya-spiritual dengan ikonografi khasnya sendiri.

Di luar dugaan, dan mungkin hanya sesaat, pemikiran tentang kerajaan dan koloni terus berlanjut dalam penggunaan perabot sekolah: meja sekolah dari kayu yang sederhana ini menjadi pengingat akan hasil sampingan lain dari kerajaan kolonial Belanda, yaitu sistem pendidikan modern di bekas wilayah jajahannya. Namun, tanda pada meja-meja ini, ukiran pesan-pesan polos tentang cinta dan kejemuan, adalah bukti dunia emosional anak-anak sekolah yang menganggap meja-meja tersebut sebagai objek banal dalam keseharian mereka, menuntun kita pada jalur yang berbeda, mengenai sejarah personal dari suatu periode kehidupan tertentu yang pernah kita semua lalui, yang penuh dengan kerahasiaan, pemberontakan, dan keintiman.

Sama seperti gambaran yang dijelaskan pada awal esai ini, karya Mays menciptakan harmoni baru dari disonansi dan perselisihan. Dalam menulis tentang Barok sebagai prinsip kreatif, Gilles Deleuze berbicara tentang "lipatan tanpa batas": suatu sistem dinamis yang membuka ruang-ruang di mana kontradiksi menemukan cara untuk saling mengisi dan bukannya saling meniadakan. Surga—baik dalam pengertian kitab suci atau urbanisme masa kini—penuh dengan konflik, dan dari situlah Mays menyajikan praktik artistik yang menempatkan dirinya pada celah antara yang sakral dan hina, yang alamiah dan artifisial, erotisme jasmani dan kepercayaan spiritual.

Ekses dan dekadensi memabukkan yang menjadi ciri khas Barok abad ke-17 digulingkan dan diamplifikasi melalui penggunaan sisa-sisa, potongan, dan puing-puing yang melimpah dalam konstruksi bentuk. Jika diperhatikan dengan saksama, Anda akan melihat bagaimana kerumitan dan kehati-hatian dalam membangun konstruksi setiap detail bentuk, yang terlihat mengembang dan mengempis secara bersamaan. Kegilaan primitif dan humor gelap dari Neo-Barok melintasi karya Mays, seiring dengan pergerakan dan pergeseran antara bentuk dan materialitas, mendistorsi sejarah dan mitologi, mengacaukan gagasan dan emosi.

Mitha Budhyarto
Jakarta, 18 May 2024.





in the palm of their hands

The layer of animal skin - its external epidermal hair removed, exposing a sinewy web that once connected muscles, arteries and bones - is draped over a makeshift wooden pole, embedded between two wooden beams. In its current state, with deformed bulges and parts that are stretched so thin it is almost see-through, the piece of skin no longer serves as an encasement for internal organs, nor does it remain part of the whole, physical body of the animal it once was.

No longer part of a living being, yet remaining alive. In the shaded open air, this piece of animal skin will attract or even breed other living organisms, bacteria, fungi, insects and the like, according to what will following be done to it and the treatments it will correspondingly receive. Part of the animal's leftovers will then be subject to its natural course to rot and perish. The banality of its environ - a modest, wooden shelter, whose owners have taken care to paint certain architectural details and cover furniture objects with brightly-coloured PVC - is a stark contrast to the raw animality of this natural specimen, rendered grotesque against the civility of the domestic surroundings.

This image, taken over the course of Mays' research during her residency in Cemeti, is extraordinary in presenting a fissure in the banality of the wooden house and the animal skin; in this image, the shelter and skin loses their individuality, becoming fused, in effect carving up a space for us to explore gaps and overlaps between the human and the animal, the domestic and the alien, biological and man-made structures.

The use of palm oil dates back millenia, and though today the majority of the tree is grown in plantations in Indonesia, it can hardly be called a national produce.

Much of its complex processing - extraction, cold-pressing, bleaching, filtration, deodorizing - tells a story that extends over many surfaces of the Earth. As the most commonly produced vegetable oils, populations worldwide rely on ingesting palm oil byproducts for many aspects of our bodily needs and wants. As it activates human bodies, global economies are set smoothly in motion by this all-encompassing, yet mostly unseen, force.

In Mays' current project, a parallel is drawn between the omnipresent, all-controlling nature of the palm oil to Abrahamic religions' notion of God as a singular, omnipotent force of life. The palm oil is in our bodies just as the blessed blood and flesh of Christ manifests itself in sacramental wine and bread, becoming one with the bodies that receive them in their act of worship. In Biblical verses, the palm tree symbolises victory, as faithful crowds waved and laid the tree's branches as Jesus entered the land of Jerusalem. Beyond religious victory, palm trees are also associated with versions of Paradise: it is the Tree of Life, whose shade protects and safeguards the smaller fruit-trees, vegetables and irrigation below them, ensuring a safe and bountiful Garden of Eden. Despite assurances of protection and bounty, Paradise is precarious, for as soon as the fruit of another tree in the same walled garden - the Tree of Knowledge of Good and Bad - was eaten by its first inhabitants, Paradise was lost.

The term "paradise" similarly conjures inherent conflicts and discrepancies when we think about the palm trees of today. Common imageries of sunny beaches and palm trees fulfil touristic desires for paradisiacal islands and its promise of untouched nature; the fantasy falters with the dawn of realities about land privatisation and the global tourism industry that renders homogeneous versions of paradise the world over. Resorts and customised facilities, carbon-copied menus and entertainment options, often make it difficult to decipher what "paradise" is, especially when the idealised palm trees serve as decoration in its artificial staging. Both in religious and secular contexts, the palm tree symbolises inherent disjunctures in the concept of paradise.

Working with Christian iconography, Mays' in the palm of their hands presents articulations about the figure of the sacrificial Lamb of God, crucified to cleanse humanity of its sins. In the gallery space, the vertical totem-like sculptural assemblage compresses and condenses the symbols of the lamb and the palm tree. The dried animal skin that covers an internal mesh structure is at once seemingly held together and pulled apart by tree resins and coarse, dark tree fibres that uncannily resembles strands of hair, human or animal. The phallic form of the structure refers to both the verticality of the palm tree and the masculine martyrdom in Christian theology, itself the subject of canonical paintings in representing the death of Christ: the muscularity of the male body exposed apart from the cloth that covers the groin, an otherwise capable body now rendered limp as life leaves his corporeal being. The earthly palm tree enters the spiritual dimensions of Christian belief as a sacred religious icon becomes enmeshed with the worldly eroticism of the mortal body.

The sensual, physical body and limbs take on another vocabulary in the form of industrial exhaust pipes and shock absorbers that conjoin with tree resins and skins, constructed as deformed, anamorphic horns. This new vocabulary forms a language that communicates the palm tree not only as a religious symbol but also as a symbol of paradise that tourism industries built out of private land developments in urban, rural and coastal areas. The collusion of natural materials, tarnished factory-made objects, and animal form disrupts and unsettles widely-held ideas about Christian beliefs, nature and tourism. By doing so, the work allows borders between these ideas to converge, be crossed over, and extends towards unexpected directions.

The Basic Agrarian Law of the Dutch colonial empire of 1870 rendered "non-cultivated lands" such as forests and other large land mass as "empty lands", encouraging and legitimising the creation of plantations across the colonies. African palm oil seedlings, brought from West Africa and planted in the Bogor Botanical Gardens in Java by Dutch rulers, were soon developed as colonial plantations. Roughly

a century later, the early stages of palm oil cultivation was led by national public companies of the-now independent state. By the new millennium, Indonesia functions as the world's largest producer of the life-giving force that is crude palm oil.

In in the palm of their hands, the lack of direct commentary about such historical narratives is consistent with the artistic intention to allow the emergence of unprecedented implications. In the context of Mays' project that attempts to explore contradictions in the idea of "paradise" according to "extractive tourism" and the chronicles of Christianity simultaneously, the positioning of the palm oil as symbolic of a God-like life-giving force leads us instead to think about the colonial tradition of Christian iconography, its transformations and cultural counterparts: her research shows the icon of a "Javanese Jesus" that departs from the white-skinned, light-haired archetype; the medium of animal skin in the Cemeti project is sourced from local wayang puppet-makers, an art form used for cultural-spiritual ceremonies with its own specific iconographies.

Without anticipation, and somewhat only momentarily, a thinking of empire and colony continues in the use of the school furniture: the humble wooden school table serves as reminders of another byproduct of the Dutch colonial empire that is the modern education system in its former territory. Yet the markings on these tables, carvings of innocent messages of love and boredom, testament of the emotional worlds of the school-children to whom the tables were mere banal objects of their daily existence, lead us to another trajectory, one of personal histories from a certain life period that we all share, which are secretive, rebellious and intimate.

Just as the image described in the beginning of this essay, Mays' work creates new harmonies out of dissonance and discord. In writing of Baroque as a creative principle, Gilles Deleuze speaks of "infinite folds": dynamic systems that open up spaces where contradictions find a way to contain one another rather than cancelling each other out. Paradise - whether in the sense of the Holy Scripture or present-day urbanism - is replete with conflicts, out of which Mays presents an artistic practice that situates itself

in the crevices between the sacred and the abject, the natural and the artificial, corporeal eroticism and spiritual faith.

The dizzying excess and decadence that characterises 17th-century Baroque is subverted and amplified through the use of abundant detritus, off cuts and debris in the construction of forms. Close inspection shows the intricacy and delicately careful constructions of the forms' details in their minutiae, which seem to expand and contract in concert. Neo-Baroque's primal perversity and dark hilarity traverse through Mays' work, as it moves and shifts between forms and materialities, distorting histories and mythologies, destabilising ideas and emotions.

Mitha Budhyarto
Jakarta, 18 May 2024.


Mónica Mays’ Artwork



cooling systems, archived (2024)

74 cm x 116 cm
wood, canvas, tree resin, ink, palm fiber, envelopes



without ornamental value
(2024)

130 cm x 51 cm x 289 cm
canvas, steel, beeswax, palm wax, fur, vellum, tree resins, canvas, palm table, school table



suspensions are shock absorbers on the terrain where we are rolling (2024)

8 cm x 8 cm x 72 cm
shock absorbers, beeswax, palm wax, canvas, tree resins, vellum, palm viber, fur



fallen, extracted, expelled, from paradise
(2024)

60 cm x 80 cm x 260 cm
exhaust, beeswax, palm wax, vellum, canvas, shock absorbers, steel, school table



lubricated, combustion tubes, escape routes
(2024)

300 cm x 92 cm x 27 cm
exhaust, shock absorbers, beeswax, palm wax, tree resins, vellum, fur, canvas, wood, steel, school furniture


13.230 0840 0813 21187
13-230.0820-0813.21186















Mónica Mays

Mónica Mays (lahir di Madrid) tinggal dan bekerja di Amsterdam. Praktiknya melibatkan seni patung dan instalasi, yang melibatkan autobiografi, proses material, dan arsip sejarah. Karya-karyanya terdiri dari kumpulan yang mengambil bentuk animasi dari benda-benda domestik yang berceceran, terdistorsi, atau dalam proses transmutasi. Terinspirasi dari tubuh horor Katolik dan ikonografi barok, ia telah bekerja dengan sisa-sisa, ornamen, dan kemegahan sebagai kondisi di mana di antara keduanya terdapat ketidakjelasan makna. Dari penggambaran wabah dan pemikiran magis pada sosok wanita, hingga representasi kolonial tentang alam, dominasi, hasrat, dan kontrol, gaya barok digunakan oleh Mays untuk menciptakan karya-karya yang berada dalam ketegangan antara kerapuhan dan kekerasan.

Setelah mempelajari Antropologi Budaya di University of New Orleans, ia lulus dengan predikat Cum Laude dari École Superieure des Arts Décoratifs di Strasbourg pada tahun 2015 dan menerima gelar MA dari Sandberg Instituut di Amsterdam pada tahun 2017. Ia telah mengembangkan proyek-proyek residensi artistik seperti Rupert (Vilnius), Bilbao Arte Foundation (Bilbao) dan Matadero (Madrid). Karya-karyanya telah dipamerkan di berbagai tempat seperti Teater Frascati (Amsterdam), Tallinn Art Hall (Tallinn), Punt WG (Amsterdam), Blue Velvet (Zurich), Centro Centro (Madrid), TEA (Tenerife), KUBUS (Hannover), La Casa Encendida (Madrid), Atelier Chiffonier (Dijon), dan Kunsthal (Rotterdam). Baru-baru ini, ia dianugerahi hadiah 3PD yang diberikan oleh Amsterdam Fund for the Arts 2022, Mondriaan Fonds Young Artist Stipendium 2023, Illy SustainArt Award 2024, dan hadiah Generation 2022 dari Montemadrid Foundation.

Mónica Mays

Mónica Mays (b. Madrid) lives and works in Amsterdam. Her practice involves sculpture and installation, enmeshing autobiography, material process and historical archive. Her pieces are composed of assemblages taking the shape of animated domestic objects that are spilling over, distorted or in a process of transmutation. Drawing from catholic body horror and baroque iconography she has been working with excess, ornamentation and exuberance as states where in-between and opacity of meaning can exist. From the depiction of maladie and magical thinking in female figurines, to colonial representations of nature, dominance, desire and control, the baroque is deployed by Mays to create works that exist in a tension of fragility and violence.

Having studied Cultural Anthropology at the University of New Orleans, she graduated Cum Laude from the École Superieure des Arts Décoratifs in Strasbourg in 2015 and received an MA from the Sandberg Instituut in Amsterdam in 2017. She has developed projects in artistic residencies such as Rupert (Vilnius), Bilbao Arte Foundation (Bilbao) and Matadero (Madrid). Her works have been exhibited in spaces such as the Frascati Theater (Amsterdam), Tallinn Art Hall (Tallinn), Punt WG (Amsterdam), Blue Velvet (Zurich), Centro Centro (Madrid), TEA (Tenerife), KUBUS (Hannover), La Casa Encendida (Madrid), Atelier Chiffonier (Dijon) and Kunsthal (Rotterdam) among others. Recently she has been awarded with the 3PD prize bestowed by the Amsterdam Fund for the Arts 2022, the Mondriaan Fonds Young Artist Stipendium 2023, Illy SustainArt Award 2024 and the Generation 2022 prize from the Montemadrid Foundation.

Colophon

Katalog ini dipublikasikan sebagai bagian dari Program Residensi 2024. Program residensi ini dilaksanakan mulai 1 Maret - 31 May 2024 di Yogyakarta, Indonesia. Seniman yang berpartisipasi dalam program ini adalah Candrani Yulis (Indonesia) dan Mónica Mays (Belanda).

This catalogue is published for the Residency 2024 Program. This residency took place from March, 1st - May, 31st 2024 in Yogyakarta, Indonesia. Participating artists were Candrani Yulis (Indonesia) and Mónica Mays (Netherland).

Kegiatan yang berlangsung selama periode program ini:
Activities during this program period:

3 March 2024
Public Program: Artist Talk

24 May - 1 June 2024
Exhibition at Cemeti-Institute for Art and Society

31 May 2024
Public Program: Exhibition tour

Direktur / ***Directors***
Dito Yuwono & Mira Asriningtyas

Manajer Program / ***Program Manager***
Gisela Maria

Manajer Operasional / ***Operational Manager***
Tiara Afriani

Staf Teknis / ***Technical Staff***
Kiki & Joko

Asisten Program / ***Program Assistant***
Reza Aryanda MY

Penulis / ***Writer***
Mitha Budhyarto

Penerjemah / ***Translator***
Baiq Nadia Yunarthi

Desain / ***Design***
Duck Sway Grafix

Percetakan / ***Print***
Cahaya Timur Offset, Yogyakarta

Terima kasih kepada / ***thanks to***:
Agung Kurniawan, Alam Alfa, Ananta Dewi Rahayu, Bio Andaru, Budi Sardjono, Claire Schwarz, Dewi Candraningrum, Dicky Takndare, Enka Komariah, Fajar Wijanarko, Fitri DK, FX Harsono, Pak Harno, Ipeh Nur, Laras, Maryanto, Lik War, Mitha Budhyarto, Mella Jaarsma, Nindityo Adipurnomo, Novi, Peter Carey, Ridho Afwan Rahman, Sigit Paripurno, Stiven Andhica Chaniago, Teguh Hari

ACE House, IVAA, Krack! Printmaking Studio and Gallery, Kunci Studi Forum & Collective, Merapi Siring Kidul, Ruang MES56 and Survive! Garage

Cemeti - Institute for Art and Society
Jl. DI Panjaitan 41, Mantrijeron
Yogyakarta 55143
Indonesia
T/F: +62 274 371015
www.cemeti.art

Mondriaan Fund
Brouwersgracht 276
1013 HG Amsterdam
The Netherlands
T/F: +31 20 523 15 23
www.mondriaanfonds.nl

© Mónica Mays, Mitha Budhyarto, Cemeti-Institute for Art and Society, and Mondriaan Fund. Yogyakarta, May 2024


Cemeti
Institut untuk
Seni dan
Masyarakat


mondriaan
fund