

RENUNGAN KE ATAS CATAN LANDSKAP MALAYSIA

Zakaria Ali

Universiti Sains Malaysia

Dalam sejarah seni Malaysia, catan landskap itu bermula pada abad ke 19 dengan kedatangan pelukis-pelukis pelawat Inggeris seperti William Westall, James George, James Wathen, Robert Smith, William Danell, dan beberapa orang lagi. Kesemuanya adalah amatur, memegang jawatan utama dalam East India Company sebagai pedagang, pelaut, askar, jurutera, jurukur dan pentadbir. Melukis landskap di sekitar Pulau Pinang dengan memberi penumpuan kepada banjaran gunung, pantai, dan laut, pelukis-pelukis tersebut menyatakan rasa intim dengan alam yang baru saja mereka kenali, dan bakal pula mereka jajahi, secara politik dan ekonomi, pada dekad-dekad terakhir abad ke 19.

Catan mereka kekuning-kuningan dan kecoklat-coklatan, mirip suasana musim gugur di England, manis, nyaman, dan menyenangkan, seperti dalam "*Convalescent Bungalow*" (cat minyak, 69 cm x 100 cm, 1818), oleh Robert Smith (1787-1873) (Gambar 1)¹. Bunglo berehat itu terletak di tengah catan, di puncak bukit, di mana tertanamnya tiang yang mengibarkan bendera Union Jack. Kawasan di sekitarnya sudah dilapangkan sehingga menjadi taman yang bertingkat-tingkat menyerupai kebun bunga Renaissance, diselang seli jalan-jalan kecil yang dipagari pula pepohon *eucalyptus* dan pinus. Cahaya melimpah ke atas taman tersebut, sebagai kawasan pusat, dengan dikelilingi petak-petak gelap, yakni, teknik kegemaran pelukis Romantik seperti yang diamalkan oleh John Constable (1776-1838).

Pengertian simboliknya ialah pelawat-pelawat itu membawa kemajuan, sistem pemerintahan berasaskan undang-undang. Di lereng bukit hutan tropika dikekalkan hingga pepohon kelapa kelihatan melambai-lambaikan pelepahnya ke langit. Kawasan ini disapu warna gelap, seolah-olah berada di bawah gumpalan awan mendung yang menghalang cahaya, melambangkan kemunduran. Di satah depan kawasan sudah dilapangkan juga, diisi ketulan-ketulan batu, di mana dua watak yang berunifom, bertopi, sedang bersembang, dan ditemani dua ekor anjing, menyerupai satu adegan kecil "fox hunting" yang diserap masuk. Atas jalan menuju ke banglo di sebelah kiri, kelihatan seekor kuda sedang dipimpin pekerja.

Cahaya juga melimpah secara memanjang ke atas dataran berbatu ini. Kawasan tanjung yang rendah berada di sebelah kanan, sengaja dilembutkan dengan kabus

biru. Barisan pulau-pulau di kejauhan pula menyusuri tanah besar semenanjung, diubah kedudukan dan ditokok tambah bilangannya demi mengisi ruang yang terlalu luas terbuka. Panorama ini jelas mengangkat taraf alam sebagai tema terunggul, berbanding manusia yang sengaja dikecilkan saiznya, seperti yang lazim terdapat dalam seni Romantik Eropah².

Rasa hormat dan kagum kepada alam ini adalah hasil dari semangat romantisme yang memang menular di Eropah ketika itu. Wordsworth (1770-1850) dalam sebuah puisinya menyebut:

*There was a time when meadow, grove, and stream
The earth, and every common sight,
To me did seem
Apparelled in celestial light,
The glory and the freshness of a dream.
It is not now as it hath been of yore;—
Turn whereso'er I may,
By night or day,
The things which I have seen I now can see no more³.*

Terjemahan:

*Ada ketikanya bila padang, kebun, sungai,
Bumi, and segala sesuatu yang biasa
Kepadaku adalah dilimpahi cahaya firdausi.
Tak ubah macam mimpi yang hebat dan segar.
Kini tiada lagi termimpi, tidak seperti dahulu.
Ke arah mana pun aku berpaling,
Malam dan siang,
Benda-benda yang pernah kulihat
Sudah lenyap selenyap-lenyapnya.*

Romantisme yang tercermin di dalam puisi ini bermula pada 1790-an and berakhir 1850-an. Romantisme itu merujuk kepada emosi, cara berfikir dan rakaman alam benda secara natural. Romantisme menolak perasaan yang sengaja-sengaja, atau pura-pura, menumpukan perhatian kepada individu bukan kepada orang ramai, bergantung kepada hati bukan kepada akal, memberatkan subjektiviti bukan objektiviti, bergantung kepada inspirasi bukan kepada disiplin, suka kepada kepelbagaian dan menolak peraturan. Sebab itulah pelukis pelawat tidak berminat kepada realiti setempat yang tropika, sebaliknya merubahnya menjadi khayalan yang subjektif, bersifat dalaman yang tebal dengan keIngerisannya.

Pelukis pelawat Inggeris mewariskan lima pengajaran. Satu, rakaman landskap adalah usaha yang selektif, membenarkan pelukis memilih hal benda yang dia suka, dan menolak yang dia tidak suka. Dua, pepohon dan gunung menjadi lambang kebesaran alam yang tabiatnya sukar untuk diteka dan dikawal. Tiga, tema yang tersirat itu adalah penaklukan negeri Pulau Pinang, dimulakan awal-awal secara visual, dan kemudian secara sebenar, melalui aktiviti perdagangan dan ketenteraan. Empat, aktiviti melukis itu berfaedah demi mententeramkan jiwa, malah boleh menjadi sumber pendapatan. Lima, landskap sebagai bukti bahawa seliar manapun sesuatu tempat di benua asing yang jauh itu, ia tetap boleh dijinakkan dengan rakaman yang nantinya boleh disimpan dalam khazanah bangsa, dipamer dan dikatalogkan untuk kegunaan generasi mendatang.

Yong Mun Sen, Abdullah Ariff, Lee Cheng Yong dan Ab. Aziz Ab. Rahman mengolah landskap sebagai aktiviti melukis yang utama. Alam semula jadi mencabar mereka untuk membuat rakaman yang ringkas, spontan, dan cepat, menggunakan cat air dan cat minyak. Pokok kelapa, rumah kampung, gunung ganang, laut, pantai, dan awan adalah benda-benda yang mereka pilih tanpa terikat oleh tuntutan keserupaan. Pelukis awal Malaysia abad ke 20 ini bebas melukis mengikut stail masing-masing, menetapkan piawai sendiri-sendiri, dalam penggunaan warna, permainan garis, dan persembahan hal benda. Disebabkan keadaan pasaran hampir tiada, maka pelukis-pelukis pra-galeri tahun-tahun 30-an, 40-an, dan 50-an, berkarya untuk kepuasan diri, mengolah realiti yang dipiuh-pulaskan mengikut naratif yang kadang-kadang jelas tetapi kerap pula bercelaru.⁴ Pelukis angkatan 70-an, 80-an, dan 90-an sudah terperangkap dalam sistem galeri yang mempunyai pelanggan berbagai selera, menjual dan membeli dalam pasaran tanpa kawalan.

Salah sebuah landskap terawal oleh Lee Cheng Yong "Ayer Itam 30 Years Ago", (cat minyak atas kanvas, 44.5 cm x 35 cm, 1933), mencerminkan bermulanya obsesi pada rumah kampung sebagai lambang kebumiputeraan yang menghirup suasana asli yang belum tercemar, dan tidak mungkin tercemar selagi masyarakat tani berkekalan. Juga pelukis memasukkan sebatang jalan yang melengkok, berlatarkan gunung melengkung yang dalam dekad-dekad selanjutnya akan diulangi tanpa jemu. Imej ini merangkumi pengalaman warga Malaysia berbagai kaum, pengalaman yang serba menyatu, penyata memori yang jelas.

Karya ini merakam satu hal dalam tahun 1903, sepuluh tahun sebelum Cheng Yong lahir. Makna tersiratnya ialah seniman bebas dari belenggu masa dan tempat, sanggup meneroka ke hadapan, dan menoleh ke belakang, asalkan saja utusannya itu sampai secara padu dan berkesan. Juga tersirat ialah bahawa kemunduran itu boleh dilukis menggunakan lokasi atau contoh semasa tanpa

melakukan pembohongan. Kemunduran adalah kemunduran, bila atau di mana itu adalah faktor sampingan. Makna tersuratnya pula ialah bahawa hutan itu sentiasa mengancam dengan binatang buas dan hantu jambalanganya, sekali gus menarik dan menyeramkan. Niat untuk menjinakkan hutan mustahil kecapaian, memadai jika dijadikan latar belakang, sebagai komponen yang penting di dalam komposisi. Hutan itu satu kehadiran yang mustahil untuk dinafikan dalam landskap tropika yang subur dengan hijau yang beraneka: muda, pekat, dan tua dalam satu kesepakatan yang di dalam genre ini yang kadangkala amat mencabar sehingga untuk mentafsirnya, Kenneth Clark memanggilnya "landscape of fact", atau "landscape of symbols" atau "landscape of fantasy".⁵

Untuk mengurangkan penaklukan atau dominasi hijau, Abdullah Ariff dalam "The Hill Spring at 12th Milestone, Penang" (cat air atas kertas, 38 x 56 cm, 1944) (Gambar 2)⁶, mematuhi syarat cat air dengan menonjolkan sifat keairan media tersebut. Dalam adegan tiga budak sedang seronok bermandi manda dalam sungai kecil yang airnya sedengkat lutut itu, dia membiarkan hijau muda yang masih basah disesapi kuning, oren, biru, dan coklat, dan latar belakang pula cerah oleh keputihan kertas yang disaluti kuning muda yang nipis.

Pepohon, dahan, rumput, untaian urat menunjukkan keseronokan melukis menggunakan sapuan berus yang pantas itu adalah hampir senada pula dengan keseronokan bergurau pada zaman remaja yang riang dan penuh harapan. Catan air ini adalah semacam perlepasan daripada kongkongan mengilustrasi buku dan suratkhbar yang banyak dihasilkan Abdullah Ariff. Ilustrasi adalah bidang yang dikawal figura, garis lurus dan sudut tajam, kerja yang tidak boleh tersilap, berbanding cat air ini yang di sudut sebelah kirinya, terletak barisan batu berwarna biru sedangkan air sungai itu sendiri dibiarkan putih tanpa cat. Perlanggaran kecil-kecilan inilah yang menyegarkan.

Ab. Aziz Ab. Rahman "Going Home" (Cat air atas kertas, 20 x 36 cm, 1958) (Gambar 3)⁷ menunjukkan dua buah rumah kampung, pepohon, figura tunggal berjalan pulang. Suasana tenang dan nyaman menjadi kegemaran pelukis tahun-tahun lima puluhan hinggalah ke hari ini, klise yang jarang dipersoalkan mungkin kerana konsep klise itu tiada dalam minda Melayu, tidak wujud dalam Bahasa Melayu.

Gambar ini tidak mengancam sebab sifatnya yang superfisial, isinya yang dangkal yang bermain hanya di permukaan. Dari satu segi, kita jangan salahkan Ab. Aziz Ab. Rahman sangat sebab landskap memang bertujuan melegakan dia sebagai pelukis, dan menyenangkan kita sebagai pemerhati. Dari segi yang lain pula, imej kampung ini memperkaya mitos bahawa kampung itu aman. Padahal

hakikatnya adalah berbeza: kejahilan, kekejaman, dan kejurangan mencirikan penghidupan di desa. Mevisualisasikan perkara-perkara tersebut memerlukan pemerhatian kepada butir, satu tabiat yang ada pada pelukis tetapi tidak mencukupi, seperti yang terbukti dalam karyanya ini.

Lagaan antara umum dan perinci, Ab. Aziz Ab. Rahman memilih umum, seperti kebanyakan pelukis Malaysia yang lain. Pemerhati mengandaikan bahawa dalam melatih dirinya sendiri itu, Ab. Aziz Ab. Rahman berhadapan dengan masalah teknikal – melakar, mengecat, mendapatkan perspektif, campuran warna, dan figura yang sempurna kadar bandingnya. Peluang untuk memperinci satu-satu aspek gambarnya dengan lebih mendalam itu terus dibiarkan terlepas. Ini adalah pengaruh Yong Mun Sen, yang Aziz lawati dalam tahun 30-an, semasa dia budak-budak lagi, mencungap-cungap berbasikal daripada Kedah ke Pulau Pinang, hampir setiap hujung minggu.

Georgette Chen juga cenderung membuat pernyataan visual umum tetapi umum yang ada butiran. Dalam “Mosque in Kuala Lumpur” (Cat mintak atas kanvas, 73 x 92 cm, 1957), Georgette Chen mengepung masjid Jamek dengan dua pokok kelapa yang daun-daun kelihatan satu persatu. Begitu juga barisan gerbang berbentuk *ogee* dan *trefoil*, kubah dan menara berlapis, mengikut stail binaan Anglo-Mughal itu. Ternyata, Georgette Chen menyahut cabaran untuk menghayati bentuk sebagai bentuk, yakni, perhitungan moden yang mengambil kira ketunggalan bentuk tanpa merujuk kepada perkara yang lain, kecuali bentuk itu sendiri.

Jenis-jenis lengkung, bulat, dan petak itu berinteraksi antara satu sama lain, menerbitkan ketegangan yang kadangkala reda malah terselesai, kadangkala pula, tidak. Dengan tiadanya asosiasi, maka masjid itu semacam wujud dalam kekosongan, menjadi cabaran visual semata yang boleh disahut oleh seniman yang tidak berkongsi agama dan ritualnya. Akan tetapi bila karya ini dipamerkan sehingga menjadi milik masyarakat maka ia terbuka kepada sekurang-kurangnya dua tafsiran yang bertentangan.

Pertama, keindahan seni bina boleh dihayati oleh sesiapa saja, tidak kira bangsa atau agama. Kedua, keindahan itu palsu sebab pelukisnya hanya terpesona oleh rupa, bukan jiwa masjid tersebut. Jiwanya ialah aktiviti ibadah, kekhusyukan, penyerahan, dan keinsafan. Namun kedua-kedua pandangan ini menegaskan satu hakikat bahawa Kuala Lumpur sudah pesat membangun sehingga kini kelihatan di belakang masjid itu adalah barisan pencakar langit, bukan lagi awan melentok tenang seperti pada zaman Georgette Chen dahulu.

Dalam “Landscape III” cat minyak atas kanvas, 92 cm x 76 cm, 1968 (Gambar 4)⁸, Latiff Mohidin mengambil unsur landskap seperti hujung daun nipah, batang pokok, sabut kelapa, kerang, akar kayu, tanduk kerbau yang disusun-gabungkannya menjadi rekaan yang menarik. Tujuan Latiff ialah menkapsulkan pengalamannya merantau di Siam, Laos, Kambuchia, dan Vietnam, negara-negara yang menganut agama Buddha dan ciri senibina berhalanya pula penuh dengan bentuk-bentuk runcing, bermula dari stupa, bumbung hinggalah ke pintu gerbang yang Latiff namakan “Pago-pago”, atau pagoda-pagoda. Kesemuanya ini mengilaukan matanya yang melihat bahawa di dalam runcingan itu ada pula kehalusan dan ketepatan. Namun di dalam keengganan untuk melukakan itu terbenam azam yang membawa maut, kehancuran, dan keputusasaan, satu paradoks yang Latiff rakamkan dalam puisinya “Sungai Mekong”:

*sungai Mekong
nafasmu begitu tenang
lenggangmu begitu lapang
di tebingmu
ada ibu bersuara sayu
mencari suara puteranya yang hilang
waktu ia merebahkan wajahnya
ke wajahmu
kau masih bisa senyum senang.*⁹

Jadi semolek mana pun siri Pago-pago (Gambar 5) ini dengan permainan warna merah, coklat dan kuning yang dicalit-calit secara spontan sehingga masih terdapat bahagian-bahagian yang tidak terkena cat, Latiff menganjurkan satu pendirian bahawa untuk membawa mesej politik, pelukis boleh kembali kepada alam yang mengandungi lapisan demi lapisan makna yang simbolis. Dengan demikian dia masih boleh berhalus, berlapis, berjaga-jaga sehingga kelantangan suaranya itu terbendung, terkawal, dan tersembunyi.

Tekanan untuk menyembunyikan inilah juga terasa dalam “Lahirnya Inderaputera” (Cat minyak atas kanvas, 244 x 306 cm, 1978) (Gambar 6)¹⁰, oleh Anuar Rashid. Diilhamkan oleh *Hikayat Inderaputera* yang mengesahkan tentang kelahiran negeri Kedah dalam mitos kepunyaan bangsa, Anuar menggunakan format landskap dengan membahagikan ruang kepada langit di sebelah atas, dan bumi di sebelah bawah. Bumi itu menciplak gelora samudera bergelombang ganas, memercikkan buih cahaya yang berkilauan. Dengan terkenanya burung garuda panah sang suria, Anuar mengatur tujuh adegan di atas dua kanvas yang dikembarkan itu untuk menceritakan betapa hebatnya

pertarungan bermati-matian ini secara lirikal, yakni, cahaya terang dan gelap saling tindih menindih dengan licin dan bersahaja.

Lahirnya sesebuah negeri jarang berlaku dengan aman, baik dalam sejarah apatah lagi dalam mitos. Peralihan daripada tiada ke ada, daripada ghaib ke nyata, daripada idea ke realiti memerlukan pertarungan kosmik di landskap cakrawala yang tiada berbatas. Dewata yang mewakili petir, api, air, dan udara bertemu demi menyelesaikan masalah kelahiran yang dirancang secara rahsia, dilaksanakan pula secara terbuka. Adegan yang samar-samar adalah wadah yang terbaik untuk disampaikan kembali peristiwa yang titik permulaannya boleh terletak di mana-mana satu pada permukaan kanvas: tengah, tepi bahagian atas, kiri bahagian bawah. Titik tersebut memulakan putaran, sesuai dengan semangat Hinduisme yang mentakrif hidup sebagai roda yang berpusing hingga ke akhir zaman. Pengertian yang lebih dekat ialah bahawa kita perlu mengubah perangai, daripada jahat ke baik, daripada liar ke jinak, sungguhpun berbagai tafsiran lain boleh, dan patut, dibuat, memandangkan Anuar sengaja mendedahkan catannya itu kepada kemungkinan-kemungkinan yang mengasyikkan.

Sejenis lagi kesamar-samaran dihasilkan oleh Chew Teng Beng dalam siri "Batu Ferringhi"nya (Media campur, 90 x 66 cm, 1987)(Gambar 7)¹¹, yang mengambil motif batu, pantai dan air, di dalam landskap yang bersifat microkosmik. Ertinya, dia membesarkan sebutir pasir sebagai hal benda utama, dikelilingi pula ribuan butir pasir lain, hasil daripada renjisan dan pam berus air diaplikasikan secara tebal di satu bahagian, dan secara nipis di bahagian yang lain.

Jadi adanya perbezaan tekstur itu membangkitkan ciri yang memang sangat diingini Chew Teng Beng. Dia mahu karyanya dipandang dan diraba, sebelum ianya difrem dalam cermin. Keseronokan memandang landskap ini ialah disebabkan oleh ciri kebetulan yang dirancang sehingga bentuk-bentuk saling tapis menapisi antara lapisan cat yang di belakang, dan yang di hadapan. Ternyata, selepas berkarya selama 50 tahun, Chew Teng Beng adalah seorang master yang menguasai teknik cat minyak, cat air, cat akrilik, menyendengkan kertas atau kanvas ke kiri dan ke kanan, agar cat mengalir ke sini dan ke sana. Telunjuk dan ibu jari juga berperanan membantu cat itu supaya bercampur, menentukan warna apakah yang dominan. Untungnya kaedah ini ialah segala kesilapan itu menjadi peluang untuk sesuatu idea berkembang, peluang untuk berpatah balik, peluang untuk menipis halus ke pinggir. Pemerhati sering tertanya-tanya bilakah sesuatu catan ini berakhir.

Itulah sebabnya karya ini dibuat secara bersiri, selepas sebuah, sebuah, mengikut momentum yang hala tujunya tetap kabur. Namun setiap sebuah adalah lengkap,

boleh berdikari, tanpa bantuan daripada karya sebelum atau sesudahnya. Untuk menyiapkan catan adalah keputusan yang hanya Teng Beng saja yang berani buat, berdasarkan pemerhatian, pengertian, dan gerak hatinya. Dan tindakan itu selalu tergesa-gesa, dibuai oleh perhitungan yang kadang-kadang berkaitan dengan karya, tetapi kadang-kadang tidak juga. Antara pertimbangan yang was-was dan karya yang belum selesai maka Chew Teng Beng mirip memilih karya yang belum selesai, untuk diselesaikan. Sebab itulah siri ini dia jarang tandatangani.

Akhir sekali ingin saya merenung ke atas landskap saya sendiri, apalah kiranya bertembung pula dengan jumpaan-jumpaan yang terpendam selama ini. "8 A.M" (Cat minyak atas kanvas, 40.5 x 51 cm, 1998) (Gambar 8)¹² saya lukis di dalam hutan Belum di tepi Tasik Banding, Perak, ketika berkelah dengan Shafarel dan Alba, dua bekas pelajar saya yang juga pelukis, selama 10 hari. Kebetulan saya letakkan esel mengadap ke hilir sungai berhadapan dengan pemandangan ini. Di tapak kami mendirikan khemah ada tunggul kayu yang saya lukis sebagai benda di satah depan, dan mengolah tebing di seberang sana sebagai satah belakang. Hal benda sudah tersedia untuk saya, tidak payah susah payah. Sekurang-kurangnya inilah sangkaan awal.

Malangnya, kain kanvas yang saya bawa adalah yang sudah *primed* atau *gessoed*. Biasanya saya memakai kain kanvas belacu, yang nipis tiga ringgit satu ela, dan yang tebal lima ringgit satu ela, di pasar Chowrasta. Belacu ini macam kain lampin, mudah meresapi cecair. Hari kami bertolak ke Banding, kain belacu tertinggal di sarang saya di kampus. Jadi terpaksa pakai apa yang ada. Rupa-rupanya kanvas jenama masyur ini ibarat plastik, enggan menerima cat yang saya palit, seolah-olah melecur. *Glazing*, sejenis teknik kesukaan saya, langsung tidak boleh saya gunakan sebab kanvas menolak minyak *linseed* dan *turpentine*. Lagi cair cat saya bancuh lagi senang ia mengalir, menitik jatuh. Alangkah kecewanya saya sebab di tengah-tengah hutan saya terbantut oleh kanvas yang degil, enggan bekerja sama. Sepanjang ekspidisi tersebut saya merasa geram, marah, dan menyesal. Bila sapu dengan kain buruk, cat terlengkas tinggal kanvas putih.

Cat-cat saya pula yang tertonggok di atas palet, terutamanya merah, kuning, dan biru, diserang dan dimamah serangga. Dalam hati kecil, saya tertanyanya kenapa sang serangga begitu bodoh, jahil, ulu, gayat, tak pernah tengok cat ke? Tiub-tiub cat Winslow Newton ini mengandungi berbagai kimia yang beracun: besi, *dihydroxy anthraquinone*, *phthlocyanine green*, *titanium oxide*, *zinc oxide*. Tertelan, manusia boleh mati, apatah lagi kamu? Jadi kami berlumba-lumba untuk menghabiskan cat – saya dengan berus dan jari, cepat-cepat

mengecat dan menenych, dan serangga pula dengan taring-taringnya, berkerumun, berterbangan, dari palet ke kanvas, ke berus, ke tangan saya. Terkurung, saya merasa amat lemas. Dan cat pula lambat kering, mudah tercalar.

Sekembali di rumah, saya memperbetulkan catan ini, menangkap landskap yang tidak wujud. Air sungai keruh, tidak sejernih seperti yang terlukis. Di dalam catan suasana amat tenang dan ceria. Hakikatnya, di dalam hutan kami cemas, menanti-nanti bila datuk belang akan mengaum, bila gajah akan bertempik, bila pontianak akan mengilai, bila buaya akan timbul, bila bekalan akan habis, bila Orang Asli akan datang semula mengecek gula dan rokok. Perasaan terancam mendorong saya mengikat parang pada pinggang, bersedia untuk menggunakannya jika terpaksa.

Sesudah "8 AM" dicetak di dalam buku katalog pameran, saya terharu merenungnya kembali sebab ternyata penipuan yang telah saya lakukan adalah disebabkan kekurangan bakat, kemelesetan wawasan, keterbatasan daya tahan. Pemiuhan terjadi akibat gangguan fizikal dan mental, didorong pertanyaan yang sukar dijawab, khususnya yang berkaitan soal realiti dan rakamannya oleh tangan yang telah terlatih memegang berus begini, bukan begitu, melirik garis dari kiri ke kanan, bukan dari atas ke bawah. Atau adakah mungkin saya bertanya soalan yang salah? Yakni, catan landskap tiada kena mengena dengan realiti; sebaliknya ia menggagau-gagau mencari keindahan; semakin tua saya, semakin yakin bahawa keindahan itu tidak akan terjumpa, tidak akan tersua, tidak akan tercipta. Realiti itu selalu pedih, perit, memualkan. Catan pula mainan warna oleh pelukis yang selalu terpesona oleh idea bahawa melukis itulah satu-satunya aktiviti yang munafaatnya terbatas pada gambar-gambar yang bisu, cukup *in and of itself*. Saya merasa tewas oleh sindiran lukisan sendiri, yang bermula dengan panas berbahang tetapi berkesudahan dengan sejuk menggeletar moyok.

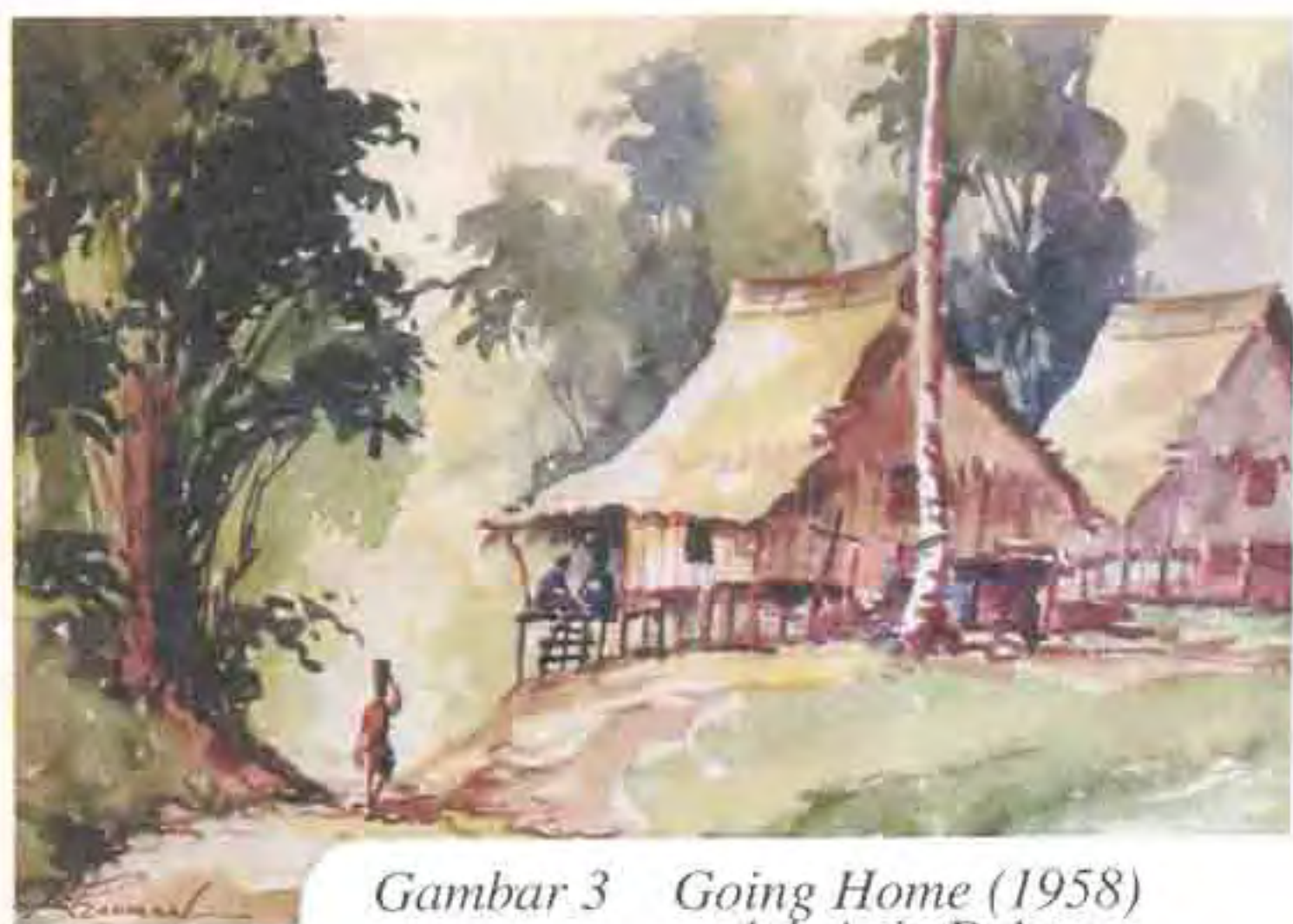
Pelukis akhir abad ke 20, menggunakan landskap sebagai pernyataan peribadi atau *personal statement* yang lebih intim. Ada yang mentafsir landskap sebagai peluang untuk menyatakan isi hati dan buah fikiran mengenai tasawwuf, yakni, meneroka hakikat yang lebih tinggi dari dunia nyata. Ada pula menyindir dirinya sendiri dalam landskapnya sungguhpun puas dia berjinak dengan hutan belantara dan dengan puncak gunung Jerai. Ada juga yang menganggap landskap hanya sekadar latar belakang, sambil seorang dua pula mengenengahkan landskap sebagai dunia asing yang dihayati daripada tingkap kereta yang merentas laju. Kepelbagaian sikap ini memang sesuai dengan semangat pasca modenisme yang menolak dominasi ketunggalan sesuatu stail. Renungan ini telah menyadarkan saya bahawa pasca modenisme telah lama menyingkirkan saya. Kebetulan tujuan pasca modenisme bertentangan pula dengan tujuan saya. Tujuan saya hanyalah



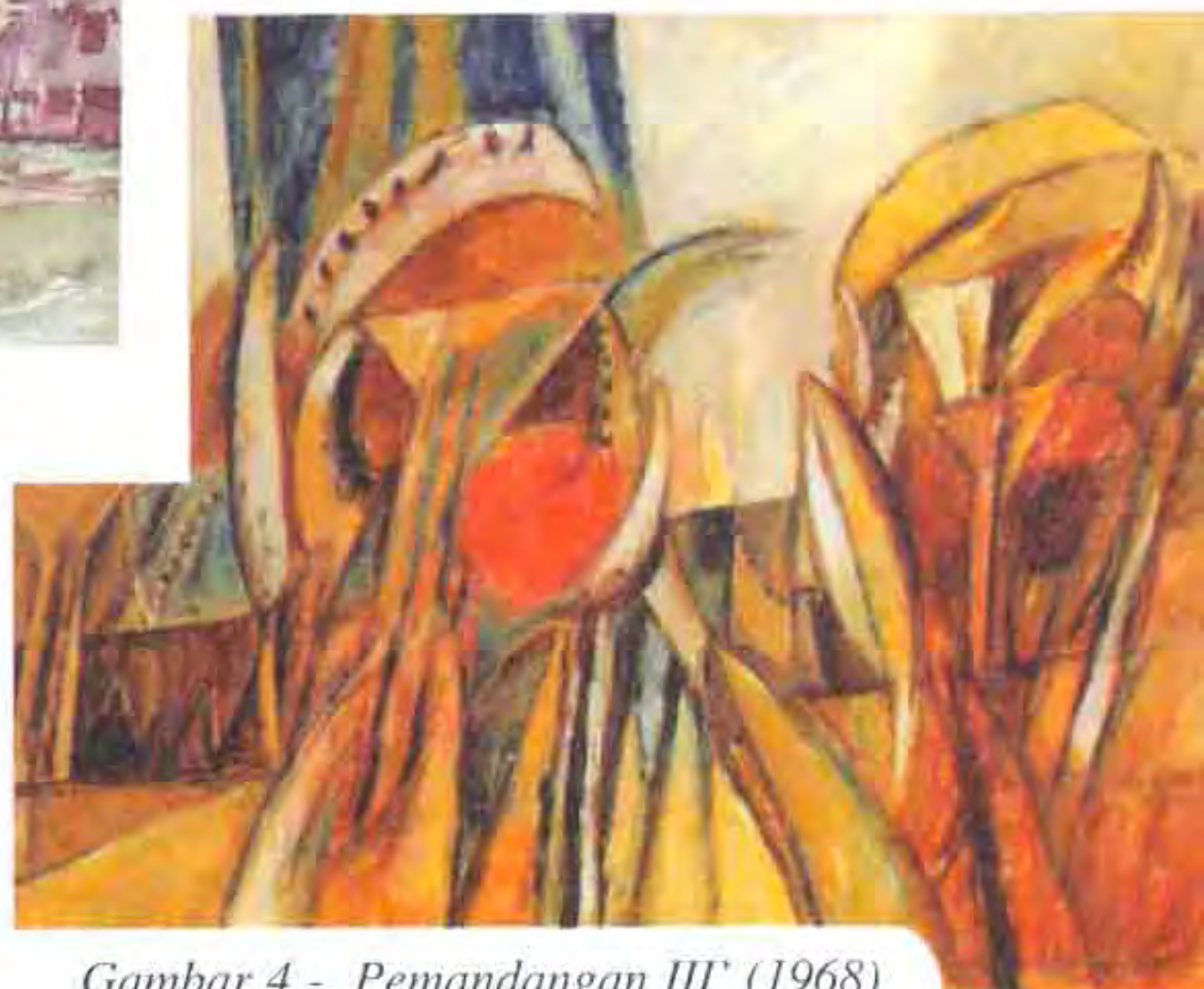
*Gambar 1 - Convolescent Bangalow (1818)
oleh Robert Smith*



*Gambar 2 - Mata Air di Bukit, Batu
Penanda ke-12, Pulau Pinang (1944)
oleh Abdullah Ariff*



*Gambar 3 Going Home (1958)
oleh Aziz Rahman*



*Gambar 4 - Pemandangan III' (1968)
oleh Abdul Latiff Mohidin*



Gambar 5 - "Pago-Pago" (1964)
oleh Abdul Latiff Mohidin



Gambar 6 - "Kelahiran Inderaputra"
(1978) oleh Anuar Rashid



Gambar 7 - "The Spirit of
Batu Ferringhi" (1987)
oleh Chew Teng Beng



Gambar 8 - "8 A.M." (1998) oleh Zakaria Ali