

# Modenisme, Seni Moden dan Seniman Moden: Satu Pemahaman antara Ideologi Asalnya dengan Pengalaman Malaysia

**Safrizal bin Shahir**

*Universiti Sains Malaysia*

Semenjak ideologi Modenisme mula diterima dan diguna pakai dalam wacana dan praktis Seni Rupa Barat (pada sekitar tahun 1850-an), idea dan model itu telah diaplikasikan secara utuh dan meluas untuk membuat dan menilai hasil objek Seni Rupa Moden (*Modern Art*). Walaupun idea Modenisme itu telah agak lama diterima dan diguna pakai (seawal 1950-an atau mungkin lebih awal lagi) dalam praktis Seni Rupa Malaysia, idea-idea konseptual yang melatari gagasan Modenisme Seni Rupa itu tidaklah diberi pertimbangan dan kajian yang bersifat kritis berdasarkan hubungan sosiologi, praktis budaya, hubungan agama, nuansa politik dan ras atau gender umpamanya. Sekurang-kurangnya hal ini boleh kita insafi kerana memang gagasan Seni Moden itu diterima pakai oleh para Modenis awal Malaysia secara 'bentuk tuntas' untuk mengungkapkan pernyataan seninya.

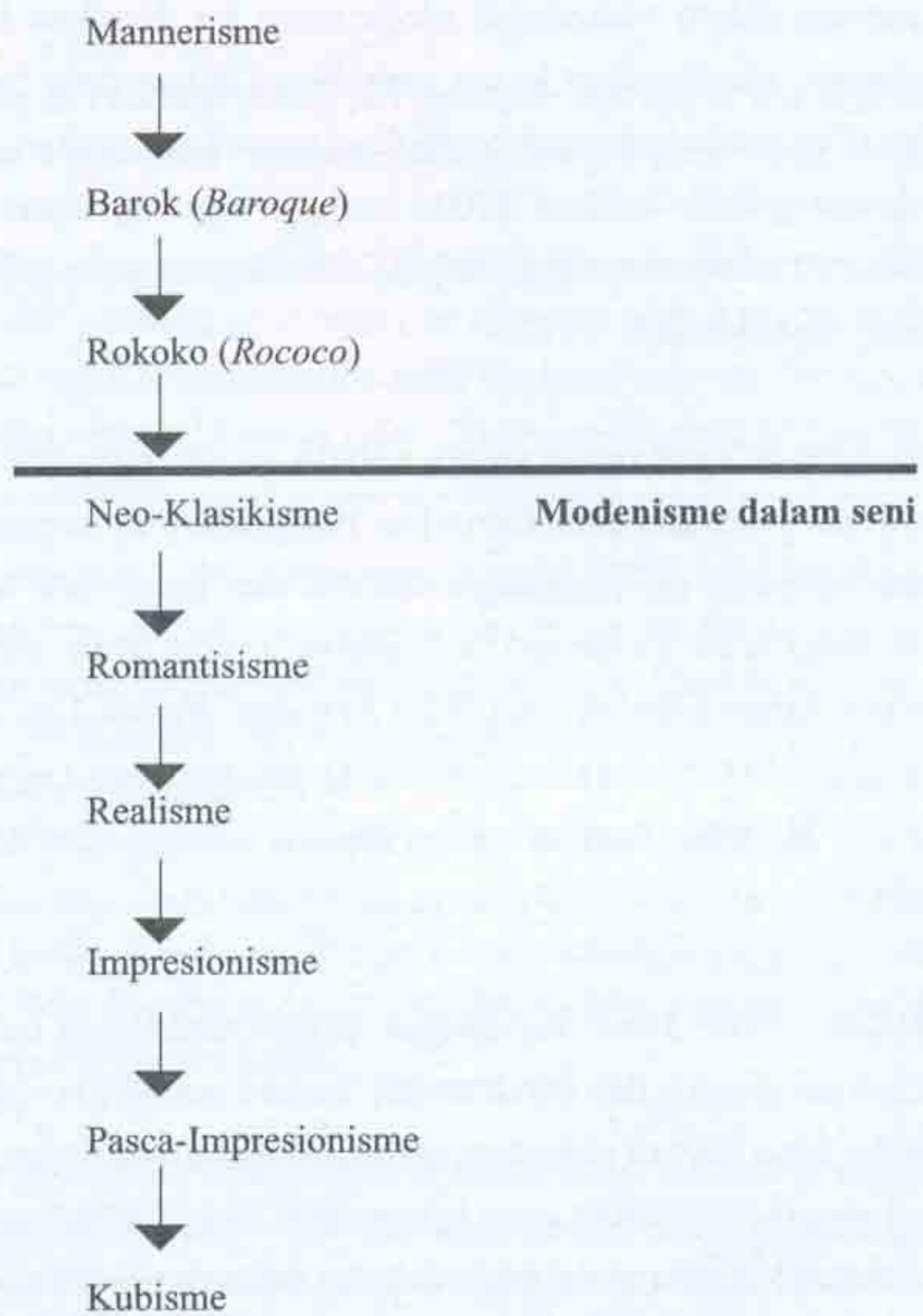
I

*The most fundamental appreciation of art is always contingent upon a series of value judgments (the tools one uses to assess the merit of a work). These value judgments are in turn inextricably linked to a wide range of interests and social conditions (one's 'historical*

*condition'), and thus any evaluation of art is itself an expression of its age. This cycle helps explain the subtle differences in taste and values between generations and cultures, since each sector develops around a particular set of conditions unique to its age (John Kissick: 1996).*

Senario Seni Rupa Malaysia sebenarnya tidaklah mengalami secara 'benar' gagasan yang melatari erti Modenisme dalam tradisi Seni Rupanya. Melainkan ia lebih bersifat sensasi penggayaan dan bentuk semata-mata. Paradigma anjakan besar antara Barok (*Baroque*)/ Rokoko (*Rococo*) kepada Neo-Klasikisme (suatu visi Napoleon Bonaparte) pada awal dan pertengahan abad ke-19 adalah penanda penting kepada perubahan amalan, sikap dan pendekatan dalam pemahaman ideologi penciptaan subjek/objek gambaran bagi tradisi Seni Rupa Barat. Neo-Klasikisme walaupun agak beku dan kaku namun menawarkan dua gagasan penting yang menjadi 'titik balik' Modenisme iaitu kebebasan (*freedom*) dan mandiri (*self-centered*). Gumpalan dan tikaian ideologi serta penafsiran terhadap Neo-Klasikisme akhirnya membuahkan Romantisisme yang bersifat lebih *vital* dan *vulgar* dalam tampakannya.

Perubahan demi perubahan terus berlaku yang semakin menjelmakan kejernihan ideologi, sikap dan tafsiran terhadap Modenisme itu. Sehingga Picasso dengan Kubismenya (*Cubism*) atau khususnya catan *Les Demoiselles d'Avignon* pada tahun 1907 membuat suatu terobosan besar dalam sejarah Seni Rupa Moden. Kita dapat melihat satu aliran plot yang linear dari aspek gaya atau aliran Seni Rupa ini (Rajah 1). Kita boleh andaikan pola pergerakan ini bersifat 'teori domino' dari aspek ideologi dalam memacu idea kebebasan dan keakuan yang berlandaskan idea kebaruan bentuk dan terkehadapan (*avant-garde*). Dalam pemahaman ini tidaklah penting sama ada kita berbalah mengatakan Francisco de Goya atau Paul Cezanne itu adalah bapa kepada Seni Moden.



Rajah 1:  
Plot linear  
umum gaya  
Seni Moden

Situasi, pemikiran, sikap dan pandangan dunia yang melatari Eropah pada abad ke-18 dan ke-19 adalah begitu kritis dan penting dalam memahami Modenisme itu. Kritikan falsafah Rosseau terhadap Versailles umpamanya, memberikan kesan yang besar dalam pola budaya dan sosial setempat. Frasa *Aufklarung* (Pencerahan) Eropah telah dilanggar oleh desakan yang dinamakan Revolusi, bukan hanya dalam politik bahkan dalam hampir segenap lapangan kehidupan. Revolusi saintifik dan industri telah mencipta ombak kebudayaan yang berbeza dan telah merubah cara manusia hidup dan berfikir.

Dalam keadaan strata sosial yang berubah ini secara kebalikan dan pengaruh, situasi Seni Rupa juga turut berubah, seperti penghasilan formulasi baru dalam teori-teori estetika telah dilakukan dalam menyahut cabaran perkembangan teknik dan bahantara baru di samping perubahan status sosial seorang artis (seniman) berbanding zaman yang sebelumnya. Pada waktu inilah juga kita fahami bahawa istilah *Arts*, *Fine Arts* atau *Beaux Arts* itu muncul yang membawa pengertian penciptaan *Arts* (seni) itu berhierarki dan berstrata (merujuk perbezaan dengan kraf dan sebagainya). Ia (seni) bangun secara khusus sebagai satu disiplin ilmu dan kemahiran (Kristeller: 1970).

Secara khususnya Seni Halus (*Fine Arts*) itu dirujuk dalam paradigma bidang Seni Rupa (*Visual Arts*) sebagai lukisan, catan, arca dan cetakan asli. Secara umum *arts* (seni) itu merujuk kepada gagasan besar tentang lima daerah utama pengkhususannya iaitu catan, arca, seni bina, muzik dan sastera (puisi). Lima bidang inilah yang sebenarnya menjadi nadi citra, nukleus dan membentuk inti kepada sistem Modenisme dalam seni yang tidak dapat ditolak tawar lagi dan muktamad (Kristeller: 1970) pada zaman itu.

## 2

*The essence of Modernism lies, as I see it, in the use of the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself (Clement Greenberg: 1978).*

*The invention of photography in the 1830's encouraged artists to attempt even greater realism in their paintings in an effort to compete with it. But as the 19<sup>th</sup> century wore on, some artists began to question the need for art to refer to the outside world at all. This led to the development of Abstract Art (M. Bohm-Duchen and Janet Cook: 1991).*

Dalam Seni Modern kita boleh menjejerkan gaya, aliran atau gerakan yang sudah menjadi baku dalam sejarah seni seperti Cubisme, Vorticisme, Ekspresionisme, Suprematisme, Konstruktivisme, Surealisme, Fauvisme, Dadaisme dan lain-lainnya. Namun apakah sebenarnya inti pati idea kepada kesemua gerakan Seni Modern yang berlaku terus-menerus selama lebih 125 tahun dengan dipacu oleh nafsu *avant garde* itu?

Jika ditinjau daripada makalah, jurnal atau buku-buku dan cuba mendefinisikan Seni Modern secara hakiki, usaha itu akan menjadi satu kepenatan yang tidak berkesudahan. Sukar mendefinisikan Seni Modern secara tetap dan hakiki, namun dapat dikenali ciri-ciri, karektor, fenomena dan profail Seni Modern.

Umumnya, Seni Modern merujuk kepada hasil Seni Halus atau Seni Rupa dalam masa sekarang dan terkini. Dalam skop yang lebih khusus ia adalah konsep ideologi Seni Rupa yang merujuk kepada hasil Seni Halus dalam era sekarang yang secara 'sadar diri' menolak ideologi Seni Rupa yang lepas (Walker: 1973) dan secara agresifnya mewartakan (dalam karya dan manifesto)

bahawa ia adalah satu-satunya mod sebenar yang secara sah mencerminkan keadaan zaman ini (moden) melalui fahaman mandiri. Ia amat menekankan bentuk dan sifat bentuk itu adalah universal, yang berakar daripada manifestasi jiwa diri yang bebas dan demokratik dalam mempersepsikan sesuatu objek/subjek secara khusus.

Sifat demokratik itu membenarkan wujudnya ruang pro atau kontra dan kritik diri secara mandiri (*ego*). Ia juga membenarkan dokongan ideologi yang menjadi subidea atau sub-subidea kepada gagasan besar Seni Moden. Oleh kerana Seni Moden itu bersifat demokratik dan membenarkan kebebasan anutan ideologi di dalamnya maka sebab itulah ia bersifat amat polimikal (Yustiono: 1986) dan penuh tikaian idea yang tidak berkesudahan, yang juga secara ironinya kesemua idea itu bersifat benar dalam fahaman kesenian Seni Moden. Seorang Ekspresionis atau Fauvis sudah tentu tidak boleh menerima cara seorang Suprematis atau Konstruktivis bekerja atau berfikir. Seorang Dadais atau Surealis tentunya menentang gagasan seni seorang Realis atau Impresionis. Seni Moden membenarkan dan meraikan sebarang bentuk pemberontakan terhadap tanggapan dan tafsiran Seni Moden itu demi mencari esensi sebenar erti kebebasan dan kebaharuan dalam representasi bentuk.

*In the past, people had less time and money for leisure pursuits; but past times such as song, dance and local crafts flourished in the home and the community. 'High' culture (art, opera, ballet, books) was mainly for the rich and privileged. After Society became industrialized in the 19<sup>th</sup> Century, mass production and new inventions gradually made a vast array of goods available to many more people and shorter working hours gave people more free time to enjoy them. This is how the popular culture we know today – from paper back to pop music, fast food to soap opera – started to evolve (M. Bohm-Duchen and Janet Cook: 1991).*

Telah difahami bahawa pengaruh fahaman Modenisme telah membawa akibat kepada wujudnya Seni Moden. Semenjak manusia wujud, seni telah diterima sebagai sebahagian daripada kehidupan. Tidak wujud jarak terasing antara manusia dengan seni atau aktiviti kesenian. Ia tidak mempunyai aturan atau sifat khusus yang boleh menafikan keterlibatan seseorang terhadap seni atau aktivitinya. Apa atau bagaimana juga, seni adalah satu entiti yang hadir dari atau dalam kehidupan manusia tanpa spesifikasi atau strata (secara umumnya).

Pandangan dunia Modenisme dan pakej-pakej yang ditawarkannya telah menjustifikasikan dengan nada mandiri bahawa aktiviti dan bentuk seni yang berada di luar fahaman Seni Moden dianggap seni bawahan. Dengan idea yang selari dengan fahaman kapitalisme, Seni Moden telah mewujudkan dikotomi seni atas (*high art*) dan seni bawahan (*low art*). Seperti yang diterangkan oleh Clement Greenberg dalam buku *Art and Culture* (1978), seni *avant garde* (modenisme) adalah cerminan daripada kelompok minoriti yang makmur dan terpelajar. Sedang seni lain seperti seni komersial dan popular (termasuk dari negara dunia ketiga dan keempat) adalah cerminan daripada kelompok majoriti bawahan yang lembab, lemah serta dieksploitasikan kerana kebodohnya. Dalam konsep kebudayaan Moden hanya seni *avant garde* dan bersifat Modenisme sahaja yang boleh dianggap sebagai seni yang benar-benar mewakili kebudayaan moden. Kerana hanya seni daripada jenis inilah yang mampu menampilkan nilai-nilai kebudayaan moden secara menyeluruh dan mendalam. Seni bawahan itu tiada kemungkinan dan harapan kerana ia berada di luar hukum perdagangan, dengan itu ia hanya menurut selera rendah yang kurang beradab (moden).

Sesebuah bentuk seni yang dihasilkan oleh seniman moden dipanggil karya kerana karya adalah sejenis manifestasi mandiri (*ego*) yang selalu dianggap mistik, otentik dan penuh aura (sebab itu pelukis seperti Van Gogh, Picasso, Pollock atau Warhol dianggap genius). Seniman moden adalah hero yang pintar dan geliga kerana bentuk karya mereka disifatkan mengandungi frasa

baru dalam menterjemahkan segi-segi metafizik zaman Moden yang tidak dapat difahami dan dihuraikan oleh sains tulen. Oleh sebab itu, frasa *art begins where information ends* menjelaskan hubungan simbiosis antara Seni Rupa dengan penerokaan sains. Impresionisme bergerak dari pemahaman saintifik mengenai cahaya dan biasanya.

Konstruktivisme bergerak daripada pemahaman mengenai kejuruteraan awam (struktur). Futurisme bergerak daripada pemahaman mengenai kejuruteraan mekanikal. Surealisme bergerak daripada pemahaman psikoanalisis. Jadi karya adalah satu bentuk lanjutan 'hakikat realiti melampau' yang secara khusus bereaksi terhadap penemuan sains tulen dan gunaan. Maka seorang seniman moden adalah seorang 'hero' dan 'genius' yang memberikan 'keemasan akhir' (*finishing touch*) secara mandiri, autentik dan penuh artistik kepada ilmu, maklumat dan teknik sains tulen atau gunaan di samping paparan nilai kemanusiaan (manusia moden sebenarnya).

Dalam kebudayaan moden yang dipacu oleh model ekonomi kapitalisme, kita melihat bagaimana penerokaan produk-produk mimpi *leisure* dan 'kepanjangan tangan' telah menjadi realiti daripada kepesatan perkembangan teknologi yang berdasarkan sains gunaan. Bangunan, kenderaan, televisyen dan aksesori hidup lain adalah manifestasi keinginan modenisme yang berusaha mencari sesuatu yang bersifat autentik dan *novelty* dalam kehidupan yang penuh keakuan. *Desire* modenisme harus selari dengan sistem ekonomi dan politik yang dipilihnya iaitu Kapitalisme dan Demokratik Liberalisme.



*Teknologi di satu pihak, manusia dibebaskan dari pekerjaan-pekerjaan fizik, untuk selanjutnya lebih bisa berkonsentrasi kepada pekerjaan-pekerjaan intelektual. Di pihak lain manusia juga terjebak dalam suatu keadaan untuk diperbudak oleh satu sistem yang besar dan kompleks...* (M.T. Zen: 1981).

*Manusia yang menjadi konsumer teknologi, kerohaniannya melenyap – manusia hanya menjadi robot kehidupan* (Van Peursen: 1976).

Inti sistem ekonomi Kapitalisme adalah–menggunakan modal semimumum mungkin untuk mendapat untung semaksimum mungkin–yang amat-amat direstui oleh sistem politik Demokrasi Liberalisme. Natiannya lahir konsep ‘massa’ yang direalisasikan oleh produk-produk *leisure* dan *novelty* dengan penzahirannya dilaksanakan oleh mesin-mesin tidak berjiwa. Situasi klimaks kebudayaan Modenisme itu yang berlaku pada tahun-tahun 1950-an dan 1960-an, mengapungkan inti pati sebenar konsep Modenisme dalam Seni Moden. Seniman Seni Moden adalah tukang-tukang yang secara tidak sedar memantifestasikan dirinya seiring dengan sifat dan tindakan mesin dalam produksi karyanya.

Ungkapan Andy Warhol “*aku terlalu ingin jadi mesin*” adalah satu bentuk *absolute* hakiki bagi menyimpul idea Seni Moden itu. Sifat mesin adalah sesuatu yang tidak jemu-jemu mengulang benda yang sama dan serupa (Sachari: 1986a). Dalam Seni Moden contohnya para Kubis tidak sudah-sudah melukis ‘perspektif bertabur’. Para Ekspresionisme Abstrak tidak jemu-jemu menenye, mencalit dan merenjis cat yang bertabur. Para Formalis tidak habis-habis melukis bentuk geometrik yang tepat dan berimbang. Seperti Andy Warhol sendiri menyalin imejan Coca-Cola, Campbell, bunga, Brillo dan Mao Zedong (Sachari: 1986a) beratus-ratus banyaknya (hingga pembantunya memplagiat karyanya pun beliau tidak sedar).

Dalam hubungan yang lebih luas dan strategik, maka manusia Andy Warhol ini boleh diberi gelaran *Godfather of Modern Art* kerana beliau melalui diri dan karyanya merepresentasikan

Seni Moden dan Modenisme ke suatu tahap yang paling mengejutkan, radikal dan tidak disangka-sangka, bahawa sejauh dan sekuat ini Seni Moden boleh dibawa melalui pengkaedahan (pakej diri dan karya) yang strategik berdasarkan hubungan ekonomi, politik, budaya dan gender (*sex*). Beliau diandaikan sebagai seniman yang paling mahir mengeksploitasikan idea Modenisme dan pakej-pakejnya. Jauh sebelumnya Paul Valery (puisi) dan Stravinsky (muzik) pernah menyatakan bahawa mereka hanyalah pembuat barang (tukang) yang terdiri daripada kata dan bunyi. Affandi (Indonesia) mengakui dia hanyalah seorang tukang gambar.

Selepas Andy Warhol dengan *Pop Art*nya mencecah titik ekstrem yang terjangkau oleh Modenisme, seni Moden dirasakan telah mencapai tahap kecemerlangan seni yang tiada bandingannya dalam sejarah peradaban manusia. Benarkah begitu? Mari kita teliti kisah berikut: Antara tahun 1914 hingga 1918 telah meletus Perang Dunia Pertama. Pada waktu yang sama sekumpulan penyair, dramatis, pelukis dan arcaawan telah membentuk sebuah gerakan seni yang dinamakan Dada, yang bersikap revolusionari, memberontak dan bersikap Nihilis. Mereka dengan agresif dan kurang ajar menyoal tentang Perang Dunia itu.

*Inikah yang dapat diberikan oleh Modenisme dengan gedjet-gedjet hidupnya. Mereka mengatakan Modenisme itu dapat membentuk tamadun terbaik buat manusia – adakah perang ini satu manifestasi orang-orang yang kononya bertamadun dan moden? Persetan dengan pelukis Cubis dan Impressionis, mereka telah lari ke Swiss (Switzerland), dengan paip dimulut beserta secawan kopi sambil menyedut udara segar mencalit-calit warna diatas kanvas dengan sikap yang amat damai, nostalgik dan romantis cuba menangkap pemandangan indah gunung-gunung di Alps. Persetan kamu, kami terbakar disini, perang telah muntah, berpuluh ribu mayat hangus bergelimpangan meninggalkan janda dan anak yatim. Persetan kamu, cuba lari dari kenyataan dan realiti ini. Dunia sudah*

*gila, manusia sudah hilang kewarasan, akal budi sudah mati, kemanusiaan telah hangus. Inikah peradaban dan keindahan yang kau janji dan gambarkan itu. Perang didepan mata kami, segalanya hancur berkecai tiada harapan lagi. Semuanya gila dan nihil” (Ekif Emir : 2001)*

Lalu muncullah gerakan Dadaisme dengan segala bentuk kejelekan, kelucahan, liar, cabul, ganas, sinis dan gila (dalam karya seninya) sebagai manifestasi kritikan terhadap Modernisme (termasuk Seni Modern) dan Perang Dunia Pertama.

Sejarah Seni Modern memang penuh dengan pertikaian, isu, masalah dan ironinya yang tersendiri. Sikap cendekia dan bijaksana yang selalu disebut sebagai pantulan mistik daripada bentuk-bentuk Seni Modern kadangkala disalah tafsir oleh khalayak. Aliran *Pop Art* mengesahkan hal ini. Andy Warhol contohnya selalu membuatkan pembeli karyanya merasa bangga, megah, bergaya dan bijak (Goenawan Mohamed: 1986). Walhal konsep *Pop Art* itu sebenarnya secara ironi ingin memperbodohkan sang pembeli dengan paparan rutin landskap grafik kota dan mekanisme massa yang bergerak dalam kitaran hidup manusia moden (bandar). Mekanisme hidup bandar moden yang bersifat massa dalam karya *Pop Art* itu boleh didapati dalam majalah, akhbar, di pasar mini, pasar raya, *billboard* dan iklan-iklan. Mereka cuba mencemuh secara sinis dan mencabar elitisme Seni Modern yang mandiri dan selalu menjarakkan dirinya daripada kehidupan di sekitarnya. Idea ini seakan satu sahutan idea Dadaisme 40 tahun sebelum *Pop Art* merebak. *Pop Art* yang boleh dianggap berada dalam tirai terakhir Modernisme berniat untuk tidak bersikap elitis secara ironi dan paradoks. Dan secara ironi juga ia berhasil, Roy Lichtenstein pada awalnya bertekad membuat karya yang jelek, mentah, cetek dan murah (satu konsep *kitsch* atau seni bawahan) hingga tiada orang yang ingin melihat atau menggantung karyanya dengan penuh minat dan perhatian. Namun Sejarah Seni mencatatkan bahawa karya Roy Lichtenstein adalah antara adiknya terunggul untuk Seni Modern, digantung di ruang Galeri

dan Muzium utama New York, Paris dan London. Ironinya lagi Andy Warhol tidak menjadi mesin, beliau menjadi tokoh, personaliti *cult* dan *newsmaker*. Duchamp bersara dari seni (oh ironinya!), Picasso mengaku dialah tuhan, Gauguin mati kerana siplis, Van Gogh memotong sebelah telinganya dan gagal menjadi terkenal semasa hayatnya lalu membunuh dirinya, Rothko memotong kedua-dua belah tangannya sebelum membunuh diri, dan Pollock mati dalam kemalangan akibat memandu laju dalam keadaan mabuk. Ini adalah antara naratif klasik dan cemas dalam kisah 'seribu satu malam Seni Moden'.

**3**

*Bagi Manusia, ekzistensi adalah keterbukaan sedar tentang adanya (diri) sendiri, berbeda dengan benda-benda yang lain di mana 'ada' itu bererti sekaligus esensi ; maka bagi manusia berlaku ekzistensi mendahului esensi. Manusia tidak lain daripada bagaimana ia menjadikan dirinya sendiri – asas pertama eksistensialisme oleh Jean Paul Sarte (Agus Sachari: 1986).*

Manusia menjadi istimewa dan ada kelebihan kerana faktor kemampuannya berfikir. Daripada kemampuan fikiranlah dia menjalankan dan mempertahankan hidupnya sehingga dia ingin menjadikan hidup ini bermakna dan penuh erti. Dia ingin menerobos kegelapan dengan dasar ingin sentiasa memperbaiki diri dan lingkungan hidupnya. Sentiasa wujud unsur misteri dan spekulasi dalam hidupnya. Semacam ada tuntutan yang ingin dijawab secara hakiki dan *real* mengenai hidup ini. Lalu dengan keupayaan kudrat, fikiran dan ilmu, manusia cuba menjawab dan menghurai persoalan-persoalan hidup dan persekitarannya dengan wadah realiti. Isu hidup dan kehidupan diselesaikan dengan tentangan objektif realiti. Dengan Modenisme, manusia menjalankan dan membangunkan sebahagian besar hidupnya ke arah jawapan realiti dunia yang bersifat kebendaan. Hampir keseluruhan hidupnya diselesaikan dengan benda.

Seni Moden menegaskan hal ini. Seni Moden adalah bentuk (*form*) yang boleh dikaitkan dengan benda atau objek material. Sama ada catan, arca, cetakan asli atau lukisan ia adalah bentuk. Sebab kita mengguna pakai sistem Modenisme, maka hanya itulah jawapan yang boleh diberikan. Bentuk dalam hubungan ini membawa dua pengertian, iaitu kehadiran bentuk hakiki objek seni itu dan bentuk dimensi yang lahir daripada objek seni itu. Dalam hubungan sejarah catan moden contohnya, Monet adalah seniman pertama yang menyoal konvensi nilai catan tradisional yang amat patuh kepada sistem hukum dan tatacara mencatan yang bersifat teknikal (contohnya, perspektif). Beliau memberikan gagasan 'pemerhatian aktual' terhadap sesuatu benda yang hendak dilukis. Bagi Monet, alam itu dilihat sebagai satu kesatuan yang mempunyai stimulasi tampak yang disatukan melalui cahaya yang bersifat sentiasa hadir pada sesuatu objek itu. Hasilnya adalah sebuah karya yang secara lebih dekat meniru pengalaman aktual pencahayaan sesuatu subjek yang diberikan warna – kesanya lahirlah sebuah fahaman yang dapat mempersepsikan bentuk dalam ruang (*form in space*) (John Kissick: 1996) yang kemudiannya diperbaiki dan diperkembangkan konsep ini oleh pelukis Pascaimpresionisme dan aliran yang seterusnya. Pecahan, pemerhatian, analisis dan huraian mengenai persoalan bentuk dalam Seni Moden ini banyak dilakukan oleh seniman dan tenaga pengajar sekolah *Bauhaus* di Weimer, Jerman. Bentuk adalah manifestasi manusia dalam Seni Moden untuk menguasai dunia ini dari aspek kesenian dan budaya (Strukturalisme - Ferdinand de Saussure mengesahkan hal ini).<sup>1</sup>

Oleh itu, wujudlah frasa *sense of detachment* bagi Seni Moden dalam persoalan bentuk, kerana seniman cuba menafikan keterlibatan naluri emosinya (yang subjektif) dan hanya bekerja berdasarkan faktor logik, analitikal dan objektif (hampir kesemua gaya dalam Seni Moden menggunakan kaedah ini dengan frekuensi yang berbeza-beza). Oleh itu, jika kita menggunakan pemikiran Clement Greenberg di awal tadi, dapat disimpulkan bahawa Seni Moden adalah hamburan karya yang bersifat sehala dijaring oleh ideologi Modenisme berdasarkan fenomena

yang berada dalam lingkungan seniman yang kemudiannya diproses oleh seniman secara mandiri. Proses sehalu itulah yang selalu disebut sebagai 'pengkhususan' membuatkan seseorang **manusia moden itu terpenjara dalam dimensi tunggal hidupnya secara khusus dan bersifat monotonus**. Dimensi hidup dan fikiran menjadi sempit berdasarkan keakuan yang dimanifestasikan melalui gaya dan cara hidupnya. Mudah-mudahan kita sebut manusia moden itu tidak bersifat holistik.

Proses sehalu ini membuatkan manusia moden melihat keluar (realiti dan objek) untuk mendapatkan jawapan yang secara hakiki, benar dan adil. Walhal pengantara jawapan itu dan jawapan itu sendiri gagal secara holistik memberi hakikat permasalahan dan hakikat jawapan. Contoh terbaik situasi ini adalah televisyen – satu objek magis Modenisme. Sebab itu Modenisme mementingkan kesementaraan serta menjadikan *novelty* dan *avant garde* sebagai objek nikmatnya. Sistem yang terus berjalan ini boleh membuatkan seseorang individu itu bersikap *fetish* dan sering menjadi pemuja profan akan sesuatu yang bersifat baru, hebat (impresi) dan berkesan sedangkan dari segi hakikat, hikmah dan rohnya tidak difahami secara menyeluruh.

Naluri emosi dan roh diketepikan dan dijarakkan untuk mengelakkan gangguan ke atas objektiviti dan sifat saintifik sesuatu pemerhatian dan kajian. Walhal pada hakikatnya kita fahami bahawa alam dan segala makhluknya akan senantiasa berubah dalam setiap detik sama ada pada jisim atau jirimnya seperti yang pernah disebut oleh Ibnu Sina. Jika manusia itu sendiri sudah senantiasa berubah bagaimana pula dia ingin bersikap *total objective* dalam mendepani hidupnya—kerana secara hakikatnya manusia berada di atas tiga dasar utama yang saling berkaitan dalam menghidupkan dirinya iaitu roh (kalbu), jasad dan fikiran yang antara ketiga-tiga dasar ini wujud perhubungan yang anjal. Situasi ini selari dengan sifat Seni Moden yang menafikan pertalian

hakikat kebenaran jiwa yang benar dan tulus (kalbu) untuk mengawal fikiran dan tindakan (jasad) yang berada dalam kesatuan hidup yang rukun di jalan yang benar dan adil secara mikro dan makro (unsur teologi).

Seni Moden telah menghantar ahli-ahlinya ke suatu dasar mandiri yang serba galau jiwanya kerana Modenisme tidak dapat menjawab tuntutan mandiri yang hakiki—atau menjawab persoalan siapakah aku yang sebenarnya. Namun, usaha manusia dan seniman moden itu berupa kesedaran ekzisnya—dia harus membangunkan dirinya dan mengalami dirinya sendiri sebagai peribadi yang hidup. Dia harus berjuang terus dan berkata ‘aku mampu’ hingga dia berusaha merubah ekzis dirinya. Seperti yang disebut Heidegger “manusia harus mengakui ada(diri)nya untuk meng ‘ada’-ekzis” (Agus Sachari: 1986). Atau seperti yang dikatakan oleh Jean Paul Sartre “AKU inilah aku dan aku ada, tuntutan ‘ada’ tidak sekadar berhenti di situ, manusia harus membangunkan adanya” untuk mengekziskan AKU dan keADAan aku (Agus Sachari: 1986) .

4

Sesungguhnya dalam konteks negara Malaysia, Modenisme dan Seni Moden itu telah muncul secara tajam dan mengesankan pada awal tahun 1960an, apabila secara agak mudah kumpulan yang berkarya dengan gaya ekspresionisme dan Abstrak Ekspresionisme telah selalu dinobatkan sebagai pembawa Modenisme yang utama dalam senario seni rupa Malaysia dan mereka ini ditanggapi sebagai puak ‘*avant garde*’ pertama di Malaysia. Mereka yang selalu disebut-sebut itu adalah A. Latiff Mohidin, Yeoh Jin Leng, Syed Ahmad Jamal, Jolly Koh dan Ibrahim Hussein (Syed Ahmad Jamal: 1982).

Kehadiran fahaman ini akhirnya mengakibatkan pertikaian sebab akibat yang telah difahami di awal esei ini, apabila golongan ini kemudiannya telah pula ditentang kecenderungan mereka oleh pelukis yang menggelarkan diri mereka *The New Scene* yang terdiri antaranya ialah Redza Piyadasa, Sulaiman Esa, Chong Kam Kaw dan Tang Tuck Kan (Syed Ahmad Jamal: 1982) yang menyungguhkan karya dan pengkaryaan secara lebih saintifik dan objektif. Maka secara amat mudah juga dapat disimpulkan bahawa pemodenan secara *high art* juga telah berlaku di Malaysia pada waktu itu (dari awal 1960-an hingga 1970-an) yang seakan-akan mencukupi syarat dan rukun utama Seni Moden yang didedahkan di atas tadi.

Namun, wujud kesenjangan dalam proses ini. Ada beberapa permasalahan yang harus dijelaskan secara lebih mendasar, iaitu mengenai lingkungan pengertian secara aksiologi akan ideologi Modenisme yang diguna pakai dalam 'tradisi' kemodenan seni rupa moden Malaysia. Dalam pengertian lain akan timbul soalan seperti 'adakah Syed Ahmad Jamal atau A. Latiff Mohidin sebahagian daripada kumpulan *New York School* yang berkarya dalam kondisi, alam, profil atau karektor sebenar kumpulan tersebut?' Walhal kita tahu bahawa Syed Ahmad Jamal contohnya hanya berada di England pada hujung tahun 1950-an dan berada di sana selama kurang daripada lima tahun. Karya beliau kemudiannya amat terpengaruh dengan idiom Abstrak Ekspresionisme yang beliau lihat di muzium dan galeri di England, lalu nuansa ini beliau anuti dan ikuti dalam suasana alam dan sosiobudaya Malaysia kemudiannya, apabila beliau kembali ke tanah air. Premis ini menunjukkan bahawa pengayaan yang diborong dari Barat itu diaplikasikan hanya sebagai unsur pengayaan semata-mata atau disebut peminjaman gaya. Keutuhan ideologi kefalsafahan dan sebab akibat perjuangan gaya itu sendiri tidak dihiraukan kerana Syed Ahmad Jamal bukanlah sebahagian daripada pejuang atau perjuangan tradisi Abstrak Ekspresionisme itu sendiri di Amerika. Situasi sosio budaya ini sebenarnya amatlah penting untuk difahami kerana keseluruhan praktis budaya yang dilakukan itu telah berada jauh daripada aspirasi 'sebenar' akan gaya yang kumpulan pelukis Malaysia laksanakan itu.



Mereka hanya meminjam pengayaan yang sudah baku, mereka bukanlah sebahagian daripada sebab-akibat sejarah atau pertikaian sebenar perjuangan gaya atau gerakan seni yang mereka anuti.

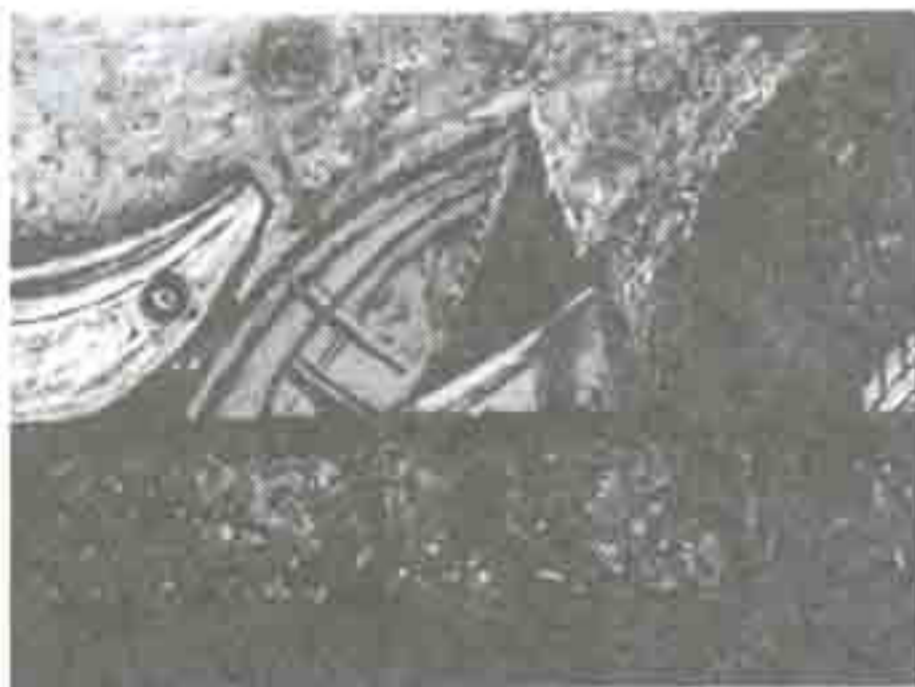
Kedudukan Malaysia dari segi strata pembangunan juga memainkan peranan dalam mempersepsikan Seni Moden yang wujud di Malaysia. Hal ini perlu difahami dalam konteks bahawa Malaysia adalah sebuah negara membangun atau disebut negara dunia ketiga yang masih lagi berjuang dalam hal-hal dasar bagi pembangunan negara. Kemodenan yang dikecapi oleh Malaysia pada tahun-tahun 1960-an contohnya adalah merupakan anjakan kepada pemikiran Moden sahaja, misalannya kita mengambil Demokrasi Liberalisme sebagai anutan politik Malaysia keseluruhannya. Secara keseluruhannya pula, Malaysia belum boleh dianggap sebagai sebuah negara Moden dalam erti kata, idea dan material seperti yang ada di Barat. Seperti yang dikatakan tadi bentuk Seni Moden dari negara Moden Malaysia hanyalah berupa bentuk tuntas yang diambil dari Barat dan bukan berada hasil daripada ramuan kemodenan Malaysia itu sendiri. Walaupun wujud gaya seni seperti yang ada di Barat, sesungguhnya seni itu mungkin akan dianggap sebagai seni bawahan jika digantung pada dinding muzium atau galeri Barat. Persepsi Barat mungkin akan menyebut (seperti yang dinyatakan Greenberg) bahawa inilah seni daripada masyarakat bawahan yang hanya tahu memplagiat, meniru dan menurunkan apa-apa yang mereka lihat pada kita atau apa yang kita fikir atau lakukan, mereka adalah masyarakat lemah dan tidak mampu berfikir dan mencipta seni mereka sendiri.

Keinsafan dalam kes Malaysia ini adalah bahawa, kita hanya melanggan beberapa kaedah dalam mencipta dan mempersepsikan Seni Moden sahaja sebenarnya. Perlu dinyatakan juga kesarwajagatan (*universality*) Seni Moden sebenarnya tidak pernah wujud dan ini dapat dibuktikan melalui hal-hal yang telah juga disebutkan di atas. Unsur bebas nilai dalam Seni Moden hanyalah berupa aruhan-aruhan yang disergah oleh Barat, hal ini amatlah jelas apabila kita melihat aliran plot linear seni terawal (pramoden) hinggalah kepada seni moden. Semua itu berlaku kerana sebab-sebab tertentu termasuk juga unsur agama, mitos, kepercayaan atau

anutan sesuatu kaum, bangsa atau masyarakat tertentu dalam ruang waktu tertentu. Seni tidak boleh dan tidak akan terhasil daripada kekosongan, ia adalah sebab-akibat daripada hal-hal yang terjadi sebelumnya.

5

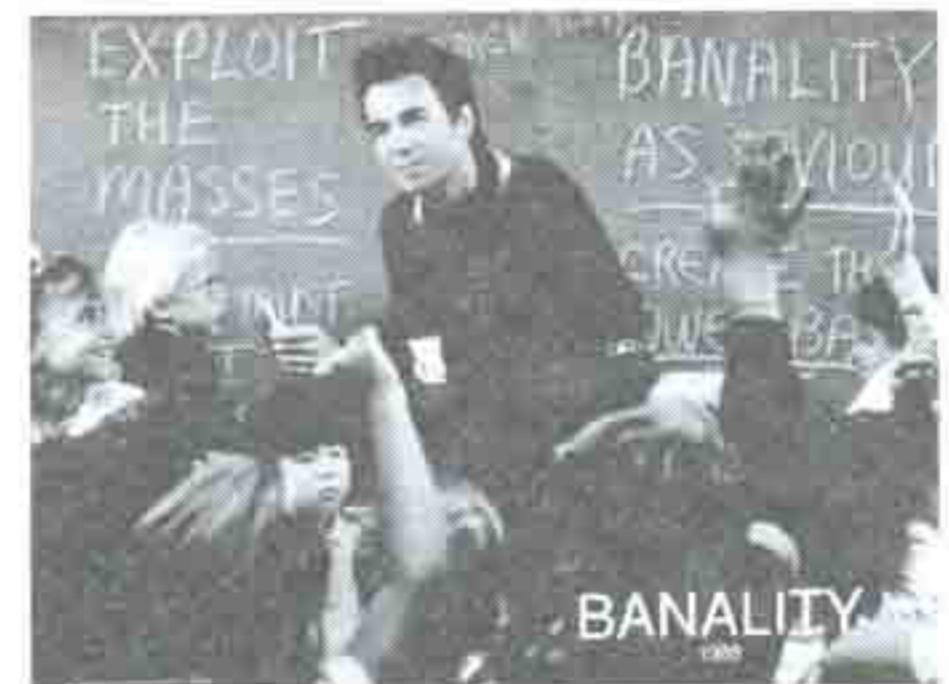
*Kita adalah generasi terakhir daripada peradaban yang lama dan generasi pertama dalam peradaban yang baru (Alvin Toffler: 1989).*



A.Latiff Mohidin.  
Shipwreck (1968)



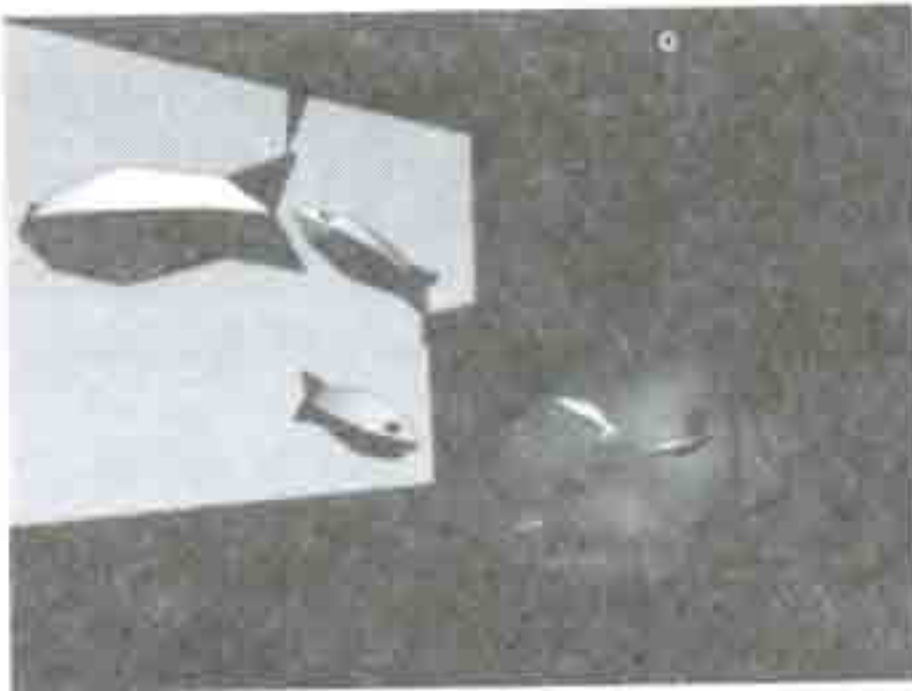
Francis Alys.  
When Faith Move Mountain (2002)



Jeff Koons.  
Banality (1988)

Daripada petikan di atas, saya ingin mengungkapkan 'kita adalah generasi pertama daripada peradaban yang baru dan bersedia untuk mencipta sejarah'. Apa yang diperkatakan oleh Toffler adalah merujuk kepada kekecewaannya akan kesan negatif dari sudut kemanusiaan yang dibawa oleh teknologi daripada Revolusi Industri. Situasi yang disifatkan sebagai peradaban baru itu adalah merujuk kepada situasi pascaindustri.

Seni Moden yang difahami sebagai pewujudan daripada pengalaman dan tujuan manusia dalam kehidupan Modenisme, telah memperlihatkan bagaimana disintegrasi rohani dan jasmani telah saling bertumbuk dan menghadapi jalan yang buntu (Yustiono: 1986). Sifat demokratik dan keterbukaan Seni Moden itu yang sebenarnya telah menggali kuburnya sendiri. Ungkapan *less is more* adalah frasa selamat tinggal bagi Seni Moden. Telah difahami bahawa penekanan kepada aspek bentuk adalah ciri utama Seni Moden. Apabila plot linear dalam Sejarah Seni Moden tiba kepada penggayaan Minimalisme, satu pembongkaran secara agresif dilakukan oleh penggayaan ini untuk mengkaji, meneliti, membedah dan memeriksa setiap karektor, unsur dan aspek Seni Moden. Kesemua situasi ini berlaku kerana Minimalisme hanya ingin mencari



Neuro.  
Instalasi media baru pada  
gerakan ikan (2003)



Redza Piyadasa.  
Open Painting Feb 1971 (1971)



Sarah Lucas.  
Recent Installation (2004)

dan menyajikan sesuatu yang bersifat inti pati dengan kaedah membedah setiap elemen canggih dalam bentuk formal Seni Moden lalu hanya ingin memaparkan aspek teras yang bersifat mono sahaja. Pembedahan demi pembedahan terus dilakukan sehingga ke suatu tahap ekstrem Minimalisme, tiada apa lagi yang boleh dibedah hingga ke peringkat perincian. Umpama sehelai rambut yang dikatakan bersifat minimal, jika ia dibelah kepada tujuh raut lalu apa yang

tinggal tiada bentuk (*form*). Proses reduksi minimalis pada tahun 1970-an ini berupa satu cambukan yang tepat mengenai kepala Seni Moden.

Pada akhir tahun 1960-an dan awal 1970-an kita melihat juga bagaimana pemikir dan kritikus Seni Moden yang berpengaruh telah mulai menyuarakan keruntuhan Modenisme, yang selama lebih kurang 125 tahun mendominasi praktis artistik, seni, pendidikan dan penulisan mengenai seni di dunia Barat dan negara dunia ketiga. Suara Daniel Bell, Ihab Hassan, Brian O' Doherty dan Harold Rosenberg menyatakan bahawa Modenisme sudah sempit dan mati, sekarang kita sedang melintasi era Pasca Moden (John A. Walker: 1992).

Situasi ini digemakan lagi dengan barisan *New Art Historian* dari Perancis seperti Barthes, Foucault, Derrida, Lyotard dan lainnya yang telah cuba merombak dan mentafsirkan semula seni dan sistem nilai yang melingkarinya. Konsepsi Seni Moden telah menggantungkan dirinya pada dasar artistik yang membelenggu seniman dari segi teknik, bentuk dan medium. Seniman Seni Moden mula merasai keterasingan, keterpisahan dan kehampaan hidupnya. Mereka mendambakan konsepsi seni yang lain, ideologi seni yang lebih manusiawi dan dekat dengan kehidupan kerana mereka mula bertanya persoalan yang kembali kepada sendi-sendi kehidupan yang mendasar (Yustiono: 1986).

Modenisme dan Pasca Modenisme itu menyerlahkan anjakan perbezaan dari segi titik-tolak yang melandasi proses kreatifnya. Seorang seniman Pasca Moden akan bertanya—mengapa saya melukis (Yustiono: 1986), apa perlunya atau apa harusnya—kerana sikap kritis mereka dalam memahami liku kontekstual seni dalam permasalahan hidup dan berbudaya secara luas. Padahal seorang seniman moden akan bertanya—bagaimana saya melukis (Yustiono: 1986) kerana mereka terlalu terikat dengan teknik dan bentuk artistik yang beku seperti mesin atau dinding blok konkrit.

## NOTA

<sup>1</sup> Walaupun paradigma pemahaman ini nyata merujuk kepada simbolisme dan ikonografi yang dicipta oleh manusia dalam konteks ideologi Modenisme atau Seni Moden, namun keselarian itu dirasakan hampir dengan usaha ahli semiotik atau strukturalisme seperti Ferdinand de Saussure yang berusaha untuk menguasai dan mengintepretasi segala tanda-tanda yang berada dalam lingkungan budaya dan kehidupan manusia. Pernyataan ini tidak bermaksud bahawa kedua-dua paradigma ini adalah saling berkait, ia hanyalah berupa satu anjuran idea bahawa kedua-duanya mempunyai beberapa persamaan isu dan persoalan.

## RUJUKAN

- Bohm-Duchen, Monica and Janet Cook. 1991. *Understanding Modern Art*. England: Osborne Publishing.
- Ekif Emir. 2001. Unpublished notes.
- Greenberg, Clement. 1978. *Art and Culture*. US: Beacon Press.
- Kissick, John. 1996. *Art Context and Criticism*. US: McGraw Hill.
- Sachari, Agus (ed.). 1986 a. *Paradigma Design Indonesia*. Jakarta: Penerbitan Rajawali.
- \_\_\_\_\_ (ed.). 1986 b. *Seni, Design dan Teknologi*. Bandung: Penerbit PUSTAKA.
- Syed Ahmad Jamal. 1982. *Seni Lukis Malaysia 25 tahun*. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.
- Toffler, Alvin. 1980. *The Third Wave*. US: Bantam Books.
- Van Peurseun. 1976. *Strategi Kebudayaan*. Jogjakarta: Kanasius.
- Walker, John A. 1992. *Glossary of Art, Architecture & Design Since 1945* (3<sup>rd</sup> Edition). London: Library Associated Publishing.
- Weitz, Morris (ed.). 1970. *Problem in Aesthetics*. London: Routledge.
- Zen MT. (ed.). 1981. *Sains, Teknologi dan Hari Depan Manusia*. Jakarta: Gramedia.