

Cilukba! (Peekaboo!):

AN EXHIBITION BY
KELOMPOK SENI RUPA JENDELA
(JENDELA ART GROUP)

HANDI WIRMAN
SAPUTRA
YUSRA
MARTUNUS
JUMALDI
ALFI
RUDI
MANTOFANI
YUNIZAR

Cilukba!

Peekaboo!

TANDA-TANDA, DARI JENDELA

Bayangkanlah, kita melongokkan kepala ke bingkai sebingkai jendela yang terbuka, dan kemudian pandangan kita berhadapan dengan sebuah ruang, tempat, antah berantah, dengan sejumlah benda, warna, tanda-tanda, yang tersebar di sana-sini. Sepintas, tidak ada hubungan antara semua benda, rupa dan tanda; semuanya hadir dalam suasana ambang batas mimpi dan kenyataan, antara yang kita kenal dan kita bayangkan, suasana dan kenyataan saat kata dan bahasa belum lagi jadi penentu pengenalan kita atas dunia.

Saya sedang mengajak Anda untuk bersiap memasuki dunia seni rupa Kelompok Jendela. Sepotong ajakan yang sampaikan di atas sesungguhnya adalah alusi rekaan saya berdasarkan kalimat-kalimat dari Roland Barthes dalam bukunya *"Empire of Signs"*¹ — sebuah kumpulan esai yang membedah persoalan tanda yang terbentang dari perkara bahasa, kaligrafi, *haiku*, *Zen*, peta, kota, makanan, hingga kelopak mata, di sebuah negeri yang ditempatkan oleh Barthes seolah berada dalam ruang fiksi dan fakta secara serentak. Di suatu negeri tempat tanda-tanda yang demikian beragam dan sekaligus asing terus menerus diciptakan dan disebarakan sampai titik jenuh: ketepatan dan kesatuan makna adalah menjadi muskil untuk ditelusuri. Atau, bahkan sudah tersingkirkan sama sekali. Tapi, bukankah tempat atau negeri semacam itu adalah "surga bagi pengkaji tanda-tanda"? Setidaknya demikian kata Edmund White dalam *New York Times Book of Review* saat mengomentari buku Barthes tadi.

Saya memang kesulitan untuk menghindari cara pandang Barthes atas tanda, merujuk pada kajiannya tentang "Jepang" tadi, sudah saat pertamakali saya berhadapan dengan segala jenis karya anggota Kelompok Jendela sekian tahun lalu. Saya telah mencoba untuk mengenali kecenderungan alusif mereka, suatu kecenderungan yang saya duga berasal dari moda komunikasi dan berbahasa yang khas dalam masyarakat Minangkabau. Anda mungkin tidak tahu, bahwa semua anggota kelompok ini lahir dan dibesarkan di Sumatera Barat, ranah suku Minangkabau — sebuah komunitas masyarakat yang menjalankan adat-istiadat leluhurnya dengan teguh karena adat dianggap sendi kehidupan yang "tak lekang disorot panas, tak lapuk digerus hujan." Dan, dalam adat itu pula berkembang suatu moda komunikasi, atau tepatnya pencanggihan penggunaan perlambang dan kiasan dalam percakapan sehari-hari, kebiasaan dan kebiasaan merangkum pendapat dan pengalaman dalam sebaris kalimat alusi.²

Tentu saja, itu cuma secuil cara untuk mencoba memahami kecenderungan umum dalam proses kreatif dan bangunan wilayah makna yang mungkin kita peroleh dari karya-karya Kelompok Jendela. Kalau mau sungguh tenggelam dalam

lautan tanda dan makna dalam karya mereka, dan juga mengaitkan semua itu dengan soal kosmologi-etnis anggotanya yang bersuku Minang, maka saya membayangkan bahwa cara yang ditempuh Barthes bisa jadi contoh yang baik bagaimana persoalan tanda diperiksa secara merata untuk sekian jenis dan konteks tanda yang berbeda: adat, bahasa, seni rupa, puisi, tata kota, makanan—dari cara menyiapkan sampai cara menyajikan, dan sebagainya. Itu semua berguna untuk memahami bagaimana tanda-tanda lahir, disebar dan bekerja dalam suatu lingkup kebudayaan, dari tanda yang remeh dan tak bermakna, hingga tanda yang montok berisi, buah dari pohon yang berakar kuat menghunjam jauh ke lubuk pengalaman sejarah perjalanan kebudayaan itu.

Persoalan tanda yang kompleks itu bisa saya ajukan untuk jadi salah satu cara menghampiri dan menerima berbagai idiom visual karya-karya anggota Kelompok Jendela yang hadir dalam pameran kali ini. Karya-karya mereka, yang memang tidak banyak jumlahnya dalam pameran pertama mereka di Kuala Lumpur kali ini, menunjukkan beberapa kecenderungan yang sudah lama ditempuh oleh masing-masing anggotanya, sekaligus gejala-gejala baru yang lahir dari proses kreatif mereka yang terkini.

Tanda-tanda berupa tekstur, guratan, corat-coret, batu, tangga, kaktus, sepotong lanskap, huruf atau teks—yang kadang lengkap berupa kata atau kalimat, tapi lebih sering lagi tidak berbunyi apapun, karena memang tidak berasal dari khasanah bahasa sehari-hari yang kita kenal — sudah sering hadir dalam lukisan-lukisan karya Jumaldi Alfi. Dalam suatu kesempatan, Alfi pernah mencoba mendedahkan gambaran tentang makna konotatif dari berbagai anasir yang sering ia muculkan itu.³ Tapi, tentu saja kita tahu bahwa tanda dan simbol tidak berhenti sekedar dalam wilayah makna simbolik yang bersifat konotatif. Ia bisa bergerak bebas ke arah sistem pemaknaan yang lebih luas—paradigmatik, saat ia terbandingkan dengan berbagai tanda-tanda lain yang ada di sekitarnya; atau, sintagmatik, saat tanda itu merelakan dirinya hanya jadi bagian dari rangkaian tanda yang terjalini di serangkaian tanda yang setara.

Sekali lagi, saya mengajukan pandangan bahwa ada semacam strategi visual yang cukup jelas yang menghubungkan berbagai ragam karya anggota kelompok ini: bahwa mereka telah memanfaatkan dan mengelola alusi untuk menebar tanda dan mengaburkan batas-batas berbagai kemungkinan wilayah makna yang tunggal, apalagi final. Dengan cara memasukkan berbagai tanda, dan memperlakukan kesemuanya itu sebagai anasir yang lepas berekelieran di bidang kanvasnya, Alfi pada akhirnya tidak pernah sungguh-sungguh berhenti pada penjelasan konotatif tentang karyanya. Angka, huruf, guratan, coretan, tekstur, warna, raut kepala, kaktus, batu, garis, lazuardi, awan, air, tangga, semua bisa bertebaran, saling menjauh terpisah atau kadang saling mendekat, bahkan bertumpang tindih dalam lukisan-lukisan Alfi. Memahami semua itu sebagai unsur rupa yang melulu bernilai simbolik, tentunya tidak akan membawa kita pada pemahaman makna yang koheren atau final. Pada lukisan Alfi, dengan caranya yang khas, ia telah mengembalikan simbol kepada fitrah asalnya: tanda. Ia bisa memperoleh bobot makna dari hubungan analogis yang sederhana, atau ia bisa mengambang menemukan serangkaian makna yang terus berubah-ubah, dalam kombinasi tanda yang tak berhingga.

Soal ini mencul juga dengan cara yang lain dalam karya Yunizar. Belakangan ini lukisan-lukisan Yunizar makin jelas menunjukkan bagaimana ia seperti sedang ingin menghadirkan “naivisme baru” melalui lukisan-lukisannya. Ia sendiri mengakui bahwa ia sangat berminat pada khasanah visual dan juga cara berkarya orang-orang biasa, *folkart*. Orang-orang yang dianggap “tidak kenal seni”, katanya.

Tetapi, sesungguhnya ada sesuatu yang lebih dari sekedar naivisme dalam karya-karyanya. Suatu kali ia menjelaskan pada saya: “Bukan perkara eksploitasi keterampilan dan kesempurnaan teknis yang memikat perhatian saya. Bukan hasil bagus atau tidak, indah atau tidak. Tapi proses pergulatan dan usaha untuk jadi bagus, itu yang menarik.” Orang tidak bisa menggambar figur dengan ketepatan anatomis, misalnya, tapi berusaha sebaik-baiknya menampilkan karakter atau raut wajah seseorang, adalah contoh pergulatan semacam itu. Pergulatan atau proses semacam itulah yang ingin selalu rasakan saat berkarya. Intensitas keinginan untuk “menjadi” bagus atau baik. Bahwa hasilnya adalah coretan yang liar dan ngawur, bagi Yunizar, tetap saja bisa terasa bagaimana karya itu hadir melalui proses “ingin menjadi bagus”. Gaya naif yang menyerupai coretan anak kecil ini, adalah upaya Yunizar paling mutakhir untuk terus masuk dalam proses “ingin menjadi bagus” tadi. Jadi, tak ada makna tunggal dan final yang memang ingin ia capai dan sampaikan.

Kita terpancing untuk mengatakan bahwa ia asal mencoret, asal menggores. Masalahnya, kita mungkin tidak bersedia membayangkan bahwa untuk terus berada dalam kondisi emosi “sedang berusaha menjadi bagus” itu, ia harus mendisiplinkan diri untuk terus berada dalam tegangan pretensi menjadikan gambar-gambarnya bagus dan indah, dan sekaligus menerima betapa sia-sianya pretensi itu, karena hasilnya tidak lebih dari sekedar coreng moreng tak beraturan. Kita mungkin perlu meminjam sikap Pae White, seniman asal AS, yang suatu kali pernah mengatakan: “*My favorite art is the art that I don't understand*”, saat kita berhadapan dengan karya-karya Yunizar. Dalam kurun satu dekade terakhir ini, Yunizar sudah menunjukkan bagaimana ia mengubah teks, tidak untuk jadi kata bermakna, tapi menjadi tekstur, mengubah bentuk dan figur, jadi remuk dan lebur.

Sementara itu, pada Handiwirman dan Yusra, dua seniman berlatarbelakang keterampilan kriya dalam kelompok ini, kita bisa menemukan bagaimana mereka punya obsesi pada penciptaan benda dan bentuk yang tampak jelas digarap dengan kecermatan teknis yang tinggi. Tidak seperti seniman kriya atau pematung yang berorientasi pada benda dan bentuk yang berfungsi atau hasil olahan yang tekun mengeksploitasi potensi bentuk yang tersembunyi dalam bahan asal (kayu, metal, plastik, batu, dll)—mereka justru mengingkari kedua-duanya. Mereka mewujudkan bentuk dan benda yang tak punya fungsi praktis, dan bukan juga hasil bentuk optimal dari watak bahan yang diolahnya.

Pada Handiwirman, benda dan bentuk seringkali hadir dengan tanda dan jejak yang jelas dari keseharian kita—bekas, sisa dari kerja, kegiatan atau keberadaan kita, seberapa aneh dan asing pun wujud dan rupanya. Benda dan bentuk dalam karyanya bisa kita terima sebagai penggalan benda-benda dalam temuan arkeologis—serpihan yang tampak sepele tapi tetap mampu mengungkapkan banyak hal tentang kehidupan yang pernah dilaluinya.

Tambahan lagi dalam olahan kreativitas Handiwirman jejak arkeologis itu lantas diperam dalam suatu imajinasi mental yang liar dan nakal. Dari sanalah kemudian lahir bentuk-bentuk “baru”, bentuk dan benda yang melulu diciptakan sebagai perwujudan konstruksi mental dalam benaknya sendiri. Atau, hadir sebagai sesuatu, apapun itu, dalam keliaran dan kebebasan imajinasi

kita sendiri, karena tidak pernah ada properti visual yang cukup bagi kita untuk memutuskan bahwa bentuk atau benda itu adalah citra jeruk, kepala, meja, tubuh, dan lain-lain. Ia berada di ambang batas kesadaran simbolik: “seolah-olah menyerupai” sesuatu.

Sejumlah lukisannya belakangan ini adalah juga hasil dari proses semacam ini. Bedanya, jika benda-benda yang ia rancang dan ciptakan seperti ingin ikut memenuhi dunia—yang sudah tumpat-padat dengan berbagai benda berguna yang kemudian jadi tidak berguna, rongsokan—dengan sejumlah benda ajaib; maka pada lukisan-lukisannya benda dan obyek itu tadi ia bingkai dalam tradisi lukis realis dan alam benda yang dikerjakan dengan keterampilan teknik melukis yang sebaik-baiknya: jeli mempertimbangkan rinci, cermat mengolah kesan permukaan dan isi.

Karena itu, kita lantas mudah terkecoh. Kita menduga-duga bahwa bentuk dan benda itu seolah hasil dari upaya untuk mengajukan representasi simbolik tentang suatu hal. Atau, sebaliknya, ia sebenarnya sejenis bentuk dan komposisi abstrak yang tersamarkan oleh gaya pencitraan serba realistik? Di saat itulah Handiwirman sebenarnya berhasil menguji ulang dan sekaligus melampaui tradisi lukisan modernis yang disebut lukisan alam benda. Kita faham bahwa tradisi melukis alam benda—*still life*, yang menghadirkan vas bunga, teko, keranjang, buah, mangkuk, dan lain-lain, telah berhasil mengabsahkan kehadiran benda-benda sepele itu jadi entitas yang benar secara artistik dan estetik, maka mengapa tidak melukis benda-benda ciptaan sendiri yang tak tentu bentuk dan fungsinya, yang tidak pernah sungguh-sungguh kita kenal dalam kehidupan nyata? Dengan caranya sendiri, Handiwirman sesungguhnya sudah menghadirkan retakan baru dalam tradisi melukis alam benda.

Pada Yusra, pemikiran subversif semacam itu juga jelas terlihat. Ia melakukan provokasi terhadap persepsi visual kita yang cenderung terperangkap dalam pemilahan setereotipe, cara kita untuk buru-buru untuk sampai pada makna definitif dan final. Karya-karya Yusra sudah sejak awal menunjukkan kecenderungan ini. Ia mengolah kawat berduri jadi bentuk yang meliuk-liuk menggantung bagai sarang di pojok ruangan, ia membekukan bentuk yang menyerupai lidah, jadi potongan metal, dalam lemari pendingin. Ia mengolah benda keras jadi bentuk yang sepenuhnya terkesan lentur atau cair. Lukisan-lukisannya yang hanya menyajikan gumpalan kain dengan segala lekuknya, mempermainkan persepsi kita tentang benda halus-lembut atau bisa juga keras membeku. Kain itu bisa tampak melulu sebagai permukaan, atau bisa jadi pembungkus suatu raut benda, yang tidak pernah kita ketahui benar wujudnya. Lekuk-lekuk permukaan kain itu tidak bisa jadi tanda yang cukup untuk memahami kebenaran sifat fisik dan rupanya. Ia, lebih jauh lagi, tidak pernah memberi judul konotatif untuk karya-karyanya. Hanya ada angka, atau nomor urut yang menyerupai kode produksi pabrik, yang sistem nomenklaturanya cuma ia sendiri yang paham.

Di sisi lain, kita akan bertemu dengan karya-karya Rudi Mantofani, yang sering membuat obyek dan juga lukisan. Karya-karya Rudi, secara kasat mata, baik obyek maupun lukisan, seolah berseberangan dengan karya Handiwirman. Rudi hampir selalu menghadirkan penggalan atau wujud utuh suatu benda, atau bentuk-bentuk yang kita kenal akrab di lingkungan sehari-hari: bola dunia, sikat gigi, sisir, rumput, pohon, daun, dinding bata, kerikil, rumput, batu, awan, langit, sungai, gunung, dan sebagainya.

Apakah lukisan-lukisannya adalah sekedar perluasan atau revitalisasi dari tradisi melukis pemandangan? Apakah obyek-obyeknya sekedar kelanjutan *readymades* yang sudah dibuat Duchamp di abad yang lalu? Itulah mungkin pandangan umum banyak pihak tentang karya Rudi. Yang mungkin luput diperhatikan adalah bahwa baik dalam obyek ataupun lukisan, Rudi sedang mengajukan strategi visual yang khas, dengan permainan logika yang bisa terulur panjang dan berbelit-belit, di mana berbagai kode visual yang serba realistik dipertukarkan dengan abstraksi. Sepotong pemandangan batang pohon dan dedaunan rimbun mengisi sepertiga bagian kanvasnya, dan sisanya tertutup oleh garis-garis berwarna warni, atau permukaan kasur yang tampak nyata hadir di latar depan. Semua memang tampak bagai lukisan pemandangan biasa, yang kemudian dikejutkan oleh kehadiran unsur atau benda tertentu yang tidak punya kaitan empirik dalam kenyataan, bahkan berjarak secara simbolik. Bagi Rudi, kehadiran unsur atau benda itu secara visual, bisa dilihat melulu sebagai bidang atau bentuk hasil abstraksi suatu persoalan. Seringkali kita bisa melihat, bahwa dalam lukisan-lukisannya, Rudi menjaga dan mengatur pembagian bidang kanvas dalam komposisi yang tertib. Karenanya, kita bisa mengamati-amati bahwa bidang kanvas itu sebenarnya dibangun oleh komposisi warna, tekstur, bentuk, yang mengisi bidang abstrak-gemometris atau organik dengan pertimbangan pengaturan komposisi yang terukur. Sementara di saat bersamaan, kita terus menerus dibuat terpesona oleh kehadiran benda atau bentuk yang demikian nyata dan akrab.

Obyek-obyek yang selama ini ia ciptakan, juga banyak berasal dari benda-benda yang sudah kita kenal wujud dan fungsinya. Gitar, misalnya, ia hadirkan nyaris apa adanya. Hanya kali ini gagang gitar itu dibuatnya panjang sekali. Sepintas, kita tersentak sekedar karena ketidaklaziman wujudnya. Rudi kemudian memberi kita tanda yang memperkuat pesannya dengan memberi judul yang asosiatif: *Gitaaaar....!* Dengan cara lain bisa dikatakan bahwa ia mengenali berbagai kemungkinan bentuk yang bisa ia hadirkan dari berbagai benda sehari-hari itu, sementara di sisi lain ia juga ingin menghadirkan abstraksi simbolik tertentu dari dalamnya, untuk menyampaikan narasi tertentu.

Dengan sedikit contoh itu, kita bisa mengenali watak dan pekerti karya-karya Rudi yang tidak pernah memadai dipandang hanya dari satu sisi. Ia, seperti diakuinya sendiri, memang ingin mengeksploitasi berbagai piranti yang ada bagi kehadiran karyanya secara utuh: bahan, gaya visualisasi, makna simbolik, sumber gagasan, narasi dan pesan yang ingin ia sampaikan, sampai perkara judul karya. Ia sibuk merangkai kesemuanya itu dalam alur logika yang melingkar-lingkar, tersebar ke berbagai arah, untuk kemudian sampai pada suatu kesimpulan. Ini terjadi karena, menurut Rudi, ia dengan sadar menerapkan dan menetapkan “sejumlah kriteria” dalam memilih dan mengelola berbagai benda atau citra tertentu untuk tampil dalam karya-karyanya—baik yang dwimatra maupun trimatra. Kriteria itu bisa kompleks dan ditelusuri secara logis. Maka, setiap kali berhadapan dengan karya Rudi, kita sebenarnya sedang berhadapan dengan presentasi sebuah “kesimpulan”. Dan, akhirnya, apa yang hadir di hadapan kita, dan apa saja jalur konseptual yang pernah dilalui karya itu di dalam benak Rudi adalah dua titik perjalanan ulang-alik yang harus kita lalui. Hal ini makin terasa karena jelas terlihat bahwa karya Rudi nyaris tidak menyisakan jejak emosi impulsif si seniman. Ada tertib

bentuk, ukuran, komposisi, dan berbagai unsur yang terasa benar hadir sebagai hasil dari perhitungan yang teliti, terukur, mengikuti alur logika tertentu.

Demikianlah, bahwa karya-karya anggota Kelompok Jendela ini memang berbeda gaya dan pendekatannya, wujud dan rupanya. Tapi, jelas bahwa mereka sangat tekun mengolah berbagai unsur visual untuk sampai pada tingkat komunikasi yang terasa akrab, sederhana, apa adanya, biasa. Kita bisa menikmati semua itu sebagai sesuatu yang luarbiasa, jika kita bisa bersikap bebas dan terbuka terhadap berbagai kemungkinan penafsiran makna, seperti balita yang bisa terpesona dan terkekeh saat berhadapan dengan gestur dan ekspresi sederhana: "Cilukba!"

Enin Supriyanto
Jakarta, Mei 2007

- 1 Roland Barthes, *Empire of Signs*, (transl. Richard Howard), Hill & Wang, NY, 1983, khususnya dalam *The Unknown Language*, hal. 6-8.
- 2 Enin Supriyanto, *Seeing Through the "Window"*, dalam, Marc Bollandsee and Enin Supriyanto (eds.) *Indonesian Contemporary Art Now*, SNP Editions, Singapore, 2007, hal. 95-101.
- 3 Alfi, *Silent Letter of The Night Swimmer*, katalog pameran tunggal, ALFI, iPPreciation, Singapore, 2006, pp. 3-5.

SIGNS, FROM JENDELA

Imagine craning our necks at an open window to look inside then catching sight of a space, a place, a sort of never-never land, with a number of objects, colors, and signs scattered here and there. At first glance, all the objects, colors and signs seem unrelated; they are there in the ambience of a threshold bordering dream and reality, what is familiar and what is imaginary to us, the atmosphere and reality when our comprehension of the world was not defined yet by words and language.

Prepare yourselves to enter the world of *Kelompok Jendela*. The opening paragraph is a personal allusion to words “borrowed” from Roland Barthes’ “Empire of Signs”¹, a collection of essays on the semiotics of language, calligraphy, *haiku*, *Zen*, maps, cities, food, and visual experience, in a land Barthes seems to locate simultaneously in both the realms of fiction and fact. In a land where such varied and unfamiliar signs are continually being created and disseminated to the point of saturation, the exactness and unity of meaning are difficult to trace or even banished altogether. Yet, isn’t such land “a paradise for students of signs”, as Edmund White remarks in his review of Barthes in the *New York Times Book Review*?

Since my first encounter with the works of the artists of *Kelompok Jendela* several years ago, I’ve found myself compelled to take Barthes’ perspective on signs in relation to his study of “Japan”. I have tried to consider in particular their propensity for allusion, an inclination that I think results from the characteristic modes of communication and use of language among the Minangkabau people. All the *Kelompok Jendela* members were born and brought up in West Sumatra, the region of the Minangkabau people — a community intensely maintaining its inherited traditions as principles of life that do not “crack under the scorching sun nor decay in the rain”. And within these traditions there develops a particular mode of communication, or, to be more precise, a sophisticated use of symbols and metaphors in daily exchange as well as in the habit and ability to summarize observations and experiences in just an allusive sentence.²

Of course, this only provides one way of trying to understand the tendencies in the creative process and the structured field of meaning in the works of the *Kelompok Jendela* artists. To probe in depth the sea of signs and meanings of their works, and their relation to the ethnic cosmology of the member artists who are Minangkabau, I think Barthes’ approach provides a good example of how to examine the phenomena of signs holistically in terms of their different kinds and contexts. These include, among others, tradition, language, visual art, poetry, urban planning and food — from its preparation through to its serving. All these things are important in trying to understand the emergence of signs that have been disseminated and are effective in a given cultural circle. Those signs range from the trivial to the highly significant and they are the fruit of a tree profoundly rooted in the historical course of the culture in question.

This semiotic approach is one among different possible approaches to dealing with the visual idioms in the works by *Kelompok Jendela* now on exhibition. The works in their first exhibition in Kuala Lumpur show certain dispositions that have been with each of the individual artists for quite some time, side by side with new tendencies in their recent creative process.

Signs in the form of textures, scratches, scribbles, rocks, ladders, cactii, landscape fragments, characters or texts — which sometimes provide a complete word or sentence but more often don't say anything because they don't come from the realm of daily, familiar language — are by no means new in Jumaldi Alfi's painting. Alfi has tried to describe the connotative meanings the various elements his works often offer.³ We know for sure, however, that signs and symbols don't simply remain in the realm of symbolic meanings that are connotative. They can move freely toward a broader system of signification, paradigmatically, when they are juxtaposed with various other existent signs; or, syntagmatically, when they can become just parts of series of interlacing equal signs.

Again, I'd like to offer my opinion that there is a clear enough visual strategy connecting the various kinds of works by the members of this group: adopting allusions to disseminate signs and diminish the limits of possible fields of single, not to say final, meanings. Incorporating various signs that are all treated as elements free to wander around his canvas, Alfi ends up with never really sticking to the connotative explanations of his works. Numbers, characters, scratches, scribbles, textures, colors, shapes of the head, cactii, rocks, lines, the vast horizon, clouds, water, ladders, all can scatter around, breaking apart or sometimes getting close together, or even overlapping in Alfi's painting. Taking them all as visual elements of merely symbolic value would surely hinder us from getting any coherent or final sense of the meaning. In Alfi's painting, symbols are brought back, in a highly characteristic manner, to their original nature as signs. They can obtain the weight of meaning from simple analogous associations, or they can float to find a series of ever evolving meanings in limitless combinations of signs.

In a different fashion this phenomenon also features in Yunizar's works. Lately, Yunizar's paintings have shown more clearly how the artist tries to present "new naïvism" through his painting. He admits his great interest in the visual lexicons and strategies used by the common people, namely folk art — among the people "who don't know art", he says.

Yet, actually there is something else besides the naïve in the works. He once told me, "It is neither the exploitation of skills nor technical perfection that interests me. It is not a question of a good or bad result. The process of struggle and the effort to be good, that's what excites me". The effort, for example, of someone without the ability to depict human figures that are anatomically proper but trying the best to render someone else's character or face. Yunizar always wishes to experience such struggle and effort in the process when at work — the intense wish for "becoming" good. Despite the end result of wild and haphazard scratches, Yunizar can still sense how the works have come into being out of the process and wish "to be good". Yunizar's naïve style that looks like little children's scribbles reflects the artist's most recent attempt to go deeper into the process of "wishing to be good". There isn't any single and final meaning he wants to achieve and convey.

We may be prompted to remark that he just works randomly with his scratching. Our problem is that we are perhaps not willing to realise that to maintain the emotional condition of "trying to be good", the artist has to have the discipline to keep up the

tension of the pretense of making his pictures good and beautiful while recognizing the futility of that pretense as the result is just chaos. In facing Yunizar's works, we perhaps need to borrow the position of Pae White, a painter from the USA, who once said, *"My favorite art is the art that I don't understand"*. During the last decade Yunizar has shown how he constructs texts not in order to generate meaningful words but textures instead; he shatters and melts forms and figures.

Meanwhile, in Handiwirman and Yusra, two artists with a background in skilled craft in the group, we find an obsession with creating objects and forms of extreme technical thoroughness. Unlike craft artists and sculptors working to make functional objects and forms or to exploit the formal qualities of materials (wood, metal, plastic, stone, etc.), they deny both functionalism and material formalism. They make forms and objects which are neither the optimal formal result of the characteristics of given materials, not of any practical function.

With Handiwirman, objects and forms often carry with them obvious signs and traces of our daily life — the traces and remains of our work, activities and states — however weird and foreign their appearances are. We may take the forms and objects in his works as fragments of archeological finds — trivial looking splinters with the potential to reveal many things about their past existence.

Moreover, in Handiwirman's creative handling, such archeological traces are kept to ripen in his wild and sharp-witted imagination. This gives off "new" forms — forms and objects created just to manifest the mental constructions of the artist's own mind. And they emerge as something, in the wildness and liberty of our own imaginations, undefinable since there are never sufficient visual properties for us to decide that these forms and objects represent, say, lemons, heads, tables, human figures, and so on. They are in the threshold of our symbolic awareness: "as if resembling" something.

Some of his recent paintings also result from such a process. But while the objects he designs and makes seem to want to take part in filling the world — which is already crowded by useful, before turning to used and wrecked, objects — with a number of extraordinary items, in his painting the objects are rendered in realist and still-life traditions that require excellent technical skills: careful attention to detail and meticulous working on appearance and content.

This easily tricks us. We make our guesses, thinking the forms and objects result from the artist's attempt to offer symbolic representations of things. Or, on the contrary, are they actually abstract forms and compositions disguised in a thoroughly realistic style of depiction? It is at this point that Handiwirman effectively at once re-examines and transcends the still-life tradition in modernist painting. We know that the tradition of still-life painting that adopts the subjects of vase, can, basket, fruit, bowl, and so on, has successfully legitimized the presence of such trivial objects as an artistically and esthetically proper entity; so why not painting self-created objects of irregular forms and indefinite functions not anywhere to be found in real life? In his own way, Handiwirman has actually introduced a new fissure in the tradition of still-life painting.

With Yusra, a similar subversive idea is apparent. He challenges our visual perception, which tends to be trapped in stereotypical divisions in our hurry to come to definitive, final meanings of things. Yusra's works have since the beginning showed this propensity. He makes out of barbed wire a swirling form, suspended like a nest in a corner of a room; he freezes a tongue-like form into a

piece of metal in a refrigerator. He works on a hard-substance object and makes a form suggestive of suppleness or fluidity out of it. Paintings that simply describe a swathe of cloth with all its creases and pleats tease our perception of something that should be soft and smooth but, who knows, could be hard and stiff. The cloth may be all there is on the surface or it could be covering the shape of an object — we never know for sure what it is. The creases, pleats and folds never provide signs sufficient for us to be positive about the true physical nature and appearance of the object. Furthermore, Yusra never gives connotative titles for his works. We find only digits, or serial numbers that resemble codes for factory products for which the system of classification is known only to the artist himself.

Then, there are works by Rudi Mantofani who makes objects in addition to paintings. Perceptibly, Rudi's works, both objects and paintings seem to be opposed to Handiwirman's. Rudi almost always features fragments of objects or the whole forms of them or else, forms we are familiar with in our daily environments: miniatures or enlargements of a globe, tooth brush, comb, grass, tree, leaf, brick wall, gravel, rock, cloud, sky, river, mountain, and so on.

Is his painting just an extension or revitalization of the tradition of landscape painting? Are his objects but the continuation of the ready-mades Duchamp offered in the last century? Such is perhaps the public opinion of Rudi's works. What seems to be overlooked here is that Rudi, in both his objects and paintings, offers a distinctive visual strategy in a game of logic that can meander far and wide, and in which thoroughly realistic visual codes are exchanged with abstractions. A piece of landscape showing a tree and thick foliage fills one third of his canvas, the rest of which is covered by multicolored stripes or the surface of a mattress in the foreground. It looks at first like a common landscape painting but this is shaken by the presence of a certain element or object that has in real life no empirical relationship to it, and is even symbolically detached. To Rudi, an element or object can appear as a platform, or narrative surface, or an abstract form. We can often see how in his paintings Rudi controls and distributes the pictorial space of his canvas to make orderly compositions, that the field of his canvas is actually developed from the compositions of colors, textures and forms that fill the geometric-abstract or organic space in consideration of well-measured compositional arrangements. At the same time, the presence of forms or objects that are so real and intimate keeps fascinating us.

The objects he's created so far also often come from objects of with which we are already familiar in terms of their form and function. The guitar, for example, is rendered nearly as we know it, only here the neck is very long. At first sight, we are astonished by the mere uncommonness of its form. Then he gives us the sign that amplifies his message by introducing the associative title: *Guitaaar...*! In other words, Rudi knows various possible forms he can present in rendering daily objects, while he also intends to offer certain symbolic abstractions of them as means to convey certain narratives.

The few examples given above may help us appreciate the nature of Rudi's works, for which a single perspective is never sufficient. As he himself admits, he means to make use of various available plays: materials, styles of visualization, symbolic meanings, sources of ideas, narratives, messages, the titles of his works. He busies himself with incorporating and arranging them all in a roundabout logic, going in various directions before arriving at a conclusion. This is because, according to Rudi, he deliberately applies and defines "several criteria" in selecting and directing certain objects or images to appear in both his two and three-dimensional works. These criteria can be very complex and assessed logically. So every time we encounter Rudi's

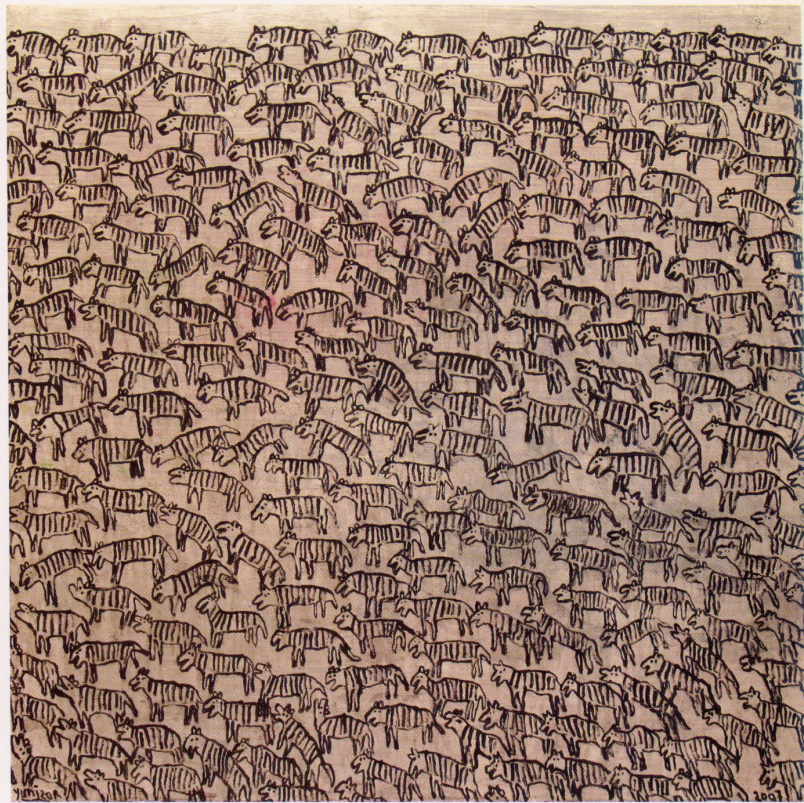
works we are actually face to face with the presentation of some "conclusion". And, eventually, Rudi's work in front of us and the conceptual course it has gone through in Rudi's head provide two points of a shuttle journey we should make. This is particularly apparent as Rudi hardly leaves any trace of the artist's emotional impulse. The orderliness of forms, compositions, measurements and various elements certainly seem to result from meticulous calculations along certain lines of logic.

We can say, then, that these works by the members of Kelompok Jendela differ from each other in style, approach, form and appearance. Yet it is clear that each of them is conscientiously working with various visual elements to arrive at a level of communication that feels intimate, simple, blunt, ordinary, and familiar. We can enjoy these works as extraordinary things once we have achieved a position of freedom and open-mindedness regarding possibilities in interpreting meanings, just like a little child getting excited and giggling in its encounter with the simple gesture and expression of "Peekaboo!"

Enin Supriyanto
Jakarta, May 2007

- 1 Roland Barthes, *Empire of Signs*, (transl. Richard Howard), Hill & Wang, NY, 1983, especially in, *The Unknown Language*, pp. 6-8.
- 2 Enin Supriyanto, *Seeing Through the "Window"*, Marc Bollandsee and Enin Supriyanto (eds.) *Indonesian Contemporary Art Now*, SNP Editions, Singapore, 2007, pp. 95-101.
- 3 Alfi, *Silent Letter of The Night Swimmer*, solo exhibition catalogue, ALFI, iPPreciation, Singapore, 2006, pp. 3-5.

JENDELA
ART GROUP



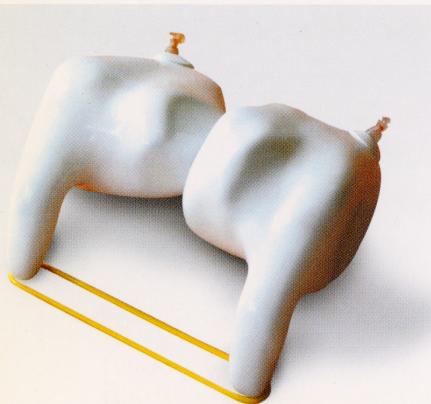


BURUNG BEO HITAM
2007
Acrylic on canvas
180 x 180 cm

KISAH I
2007
Acrylic on canvas
180 x 180 cm

KISAH II
2007
Acrylic on canvas
180 x 180 cm

YUNIZAR



HANDIWIRMAN SAPUTRA

KIRI – KANAN
2007
Fiber glass, polyurethane,
coat, silicone, rubber
40 x 40 x 40 cm (x 2)

MENAHAN 1
2007
Acrylic on canvas
165 x 165 cm

MENAHAN 2
2007
Acrylic on canvas
165 x 165 cm





YUSRA
MARTUNUS

T R A R A T A R R T R A R
A R T R A R T R A R T R R
R T R T R R T A R A R T A
R A R A R T R A T R T R R
A R T R R T A T A A R T A
R A T A T A T A T R A T R
T T R T R T R R A R T A A
A R T R T A A T A A T A R
T T A T A T R A R T A R T
T A T A T A A T A R A T A
R T R T A T R T A T R A T
T R T A T R A A T A A R A

07204
2007
Oil on canvas
125 x 125 cm (3 panels)

07101
2007
Aluminium
207 x 222 x 1 cm

JUMALDI ALFI

LANDSCHAAP #2
2007
Acrylic on canvas
175 x 200 cm

LANDSCHAAP #5
2007
Acrylic on canvas
190 x 140 cm

LANDSCHAAP #6
2007
Acrylic on canvas
190 x 140 cm







**RUDI
MANTOFANI**

"GUITAAAAAR..."
2007
Wood, guitar string, fiberglass
2 m

CAKRAWALA WARNA
2004 - 2007
Acrylic on canvas
150 x 190 cm



KELOMPOK SENI RUPA JENDELA (JENDELA ART GROUP)

- 2007 PEEKABOO!, Valentine Willie Fine Art, Kuala Lumpur.
2005 BIASA / THE ORDINARY, NADI Gallery, Jakarta.
2002 ESTATICUS MUNDI, Selasar Sunaryo, Bandung.
ESTATICUS MUNDI, Air Art House, Jakarta.
POSE, Museum Affandi, Yogyakarta.
2000 MEMBUKA KEMUNGKINAN, Purna Budaya, Yogyakarta.
MEMBUKA KEMUNGKINAN, Taman Ismail Marzuki, Jakarta.
1999 FROM a WINDOW, Bali Padma, Bali.
1997 JENDELA, Purna Budaya, Yogyakarta.

RUDI MANTOFANI

- (b. 1973 in Padang, West Sumatra)
Selected Recent Exhibitions
2006 INDONESIAN CONTEMPORARY ART NOW, Nadi Gallery, Jakarta.
SOLO SHOW, CP Artspace, Jakarta (Solo Exhibition).
ICON: RETROSPECTIVE, Jogja Gallery, Yogyakarta.
2005 RE-READING LANDSCHAP, Nadi Gallery, Jakarta.
THE ORDINARY, Nadi Gallery, Jakarta.
PSEUDO STILL LIFE, Semarang Gallery, Semarang.
EKSODUS BARANG, Nadi Gallery, Jakarta.
LANDSCAPE SOUTHEAST ASIA, Gajah Gallery, Singapore.

YUNIZAR

- (b. 1971 in Talawi, West Sumatra)
Selected Recent Exhibitions
2006 INDONESIAN CONTEMPORARY ART NOW, Nadi Gallery, Jakarta.
ICON: RETROSPECTIVE, Jogja Gallery, Yogyakarta.
ANGKOR, The Djin Within, Galah Gallery, Singapore.
2005 RE-READING LANDSCHAP, Nadi Gallery, Jakarta.
THE ORDINARY, Nadi Gallery, Jakarta.
REBORN, Sin Sin Fine Art Gallery, Hong Kong (Solo Exhibition).

HANDIWIRMAN SAPUTRA

- (b. 1975 in Bukittinggi, West Sumatra)
Selected Recent Exhibitions
2006 INDONESIAN CONTEMPORARY ART NOW, Nadi Gallery, Jakarta.
ICON: RETROSPECTIVE, Jogja Gallery, Yogyakarta.
BELIEF, Singapore Biennale, Singapore.
PASSING ON DISTANCE – CONTEMPORARY ART IN INDONESIA: THE 4TH GENERATION, Base Gallery, Tokyo.
2005 ALAT BANTU, Bentara Budaya, Yogyakarta.
THE ORDINARY, Nadi Gallery, Jakarta.
PASSING ON DISTANCE – CONTEMPORARY ART IN INDONESIA: THE 4TH GENERATION, Gallery NAF, Nagoya.
EKSODUS BARANG, Nadi Gallery, Jakarta.
SCULPTURE EXPANDED, CP Artspace, Jakarta.

YUSRA MARTUNUS

- (b. 1973 in Padang Panjang, West Sumatra)
Selected Recent Exhibitions
2006 INDONESIAN CONTEMPORARY ART NOW, Nadi Gallery, Jakarta.
ICON: RETROSPECTIVE, Jogja Gallery, Yogyakarta.
PASSING ON DISTANCE - CONTEMPORARY ART IN INDONESIA: THE 4TH GENERATION, Base Gallery, Tokyo.
2005 BEAUTY AND TERROR, Galerie Loft, Paris.
ALAT BANTU, Bentara Budaya, Yogyakarta.
THE ORDINARY, Nadi Gallery, Jakarta.
PASSING ON DISTANCE - CONTEMPORARY ART IN INDONESIA: THE 4TH GENERATION, Gallery NAF, Nagoya.
EKSODUS BARANG, Nadi Gallery, Jakarta.

JUMALDI ALFI

- (b. 1975 in Lintau, West Sumatra)
Selected Recent Exhibitions
2006 INDONESIAN CONTEMPORARY ART NOW, Nadi Gallery, Jakarta.
ALFI, iPreciation Fine Arts, Singapore (Solo Exhibition).
2005 BEAUTY AND TERROR, Galerie Loft, Paris.
THE ORDINARY, Nadi Gallery, Jakarta.
INDONESIAN CONTEMPORARY ART, iPreciation Fine Arts, Singapore.

exhibition dates
26TH MAY – 16TH JUNE 2007

ACKNOWLEDGEMENTS

Biantoro Santoso
Nadi Gallery, Jakarta

VALENTINE
fine WILLIE
ART

1st Floor, 17 Jalan Telawi 3
Bangsar Baru
59100 Kuala Lumpur
Malaysia

tel +603 2284 2348
fax +603 2282 5190
info@vwfa.net
www.vwfa.net

*Southeast Asian Paintings
& Works of Art*

