



JALAINI ABU HASSAN

CHANG

0
'595
S

VALENTINE
WILLIE
fine ART

CHANG

JALAINI ABU HASSAN

CHANANG

Oleh Rifky Effendy

Perbincangan tentang perkembangan seni rupa kontemporer di Malaysia tengah menunjukkan kondisi yang menarik saat ini. Secara pribadi saya bersentuhan dengan karya-karya seni rupa Malaysia adalah ketika acara loka karya dan pameran seniman dari Asia Tenggara yang diselenggarakan FSRD-ITB yang dipimpin Dr. Setiawan Sabana tahun 1997 lalu, di Bandung. Ketika itu saya mengenal sosok perupa bernama Zulkifli Yusoff, salah satu seniman yang diundang dari negeri Jiran. Mengamati karya-karya Yusoff, yang juga seorang pengajar di Kuala Lumpur, penuh dengan simbol-simbol yang menarik. Disajikan dengan idiom instalasi yang mirip permainan catur raksasa. Karya tersebut terdiri dari masing-masing bentuk tiga dimensional yang wujudnya bercorak abstraksi dari figur dalam bermacam gestur, beberapa seperti manusia sedang bersujud. Sempat saya bertanya tentang karyanya itu, mengapa ia melakukan abstraksi dan deformasi dari bentuk manusia sedemikian rupa, bila ada yang ingin disampaikan lewat karyanya?

Ia kemudian menjelaskan bahwa sebagai bangsa Melayu dan juga dengan dominannya agama Islam, penggambaran figur manusia maupun makhluk hidup lainnya dalam berbagai bentuk karya seni sebaiknya dihindari. Maka karya dengan corak abstraksi merupakan yang paling lazim diterima oleh masyarakat. Jawabannya mengingatkan saya pada perkembangan seni rupa bercorak formalis dan dekoratif yang berkembang di dalam kehidupan akademi di Bandung dan Jogjakarta beberapa dekade lalu. Walaupun tak seluruhnya punya kesamaan, namun munculnya estetika yang cenderung bernafaskan Islam dipraktikkan juga terutama oleh (Alm.) Ahmad Sadali, AD.Pirous, Sunaryo, H, Widayat dan lainnya. Namun perkembangan itu bukanlah estetika dominan dan bahkan tak dijalankan secara konsisten oleh beberapa pengusungnya. Perubahan-perubahan sosial-politik juga mendesak kehidupan berkesenian terutama ketika gemuruh reformasi dikumandangkan, seiring dengan masuknya pemikiran-pemikiran yang menolak adanya pemusatan-pemusatan seni rupa dan kemapanannya dalam tingkatan lokal.

Dalam tulisan kuratorial pameran Matahati di Galeri Petronas yang baru lalu, Kurator Singapura June Yap mengungkapkan bahwa identifikasi etnik Melayu selalu dikaitkan dengan agama Islam. Sehingga aturan dan ajaran yang bersumber dari nilai ajaran Islam begitu dipegang teguh oleh kalangan seniman Bumiputera. Dengan mempraktekan corak abstraksi (abstract-representation) sebagai kendaraan yang sesuai dengan identitas Melayu, terutama di tahun 1970 hingga 80-an.¹ Walaupun kemudian para seniman generasi yang lebih muda, yang telah membuka lebar cakrawala seni mereka dengan masuknya buku-buku dari luar negeri dan informasi yang makin deras, juga kunjungan-kunjungan seperti ke pusat-pusat seni dunia, dan perubahan cara pikir yang merubah praktik seni rupa di Malaysia. Kemunculan para seniman yang mulai berkomentar sosial-politik dan kritis terhadap budaya Melayu mulai tampak pada dekade 90-an, seperti subyek karya-karya kelompok Matahati misalnya.

Oleh karena itu sangat menarik ketika kita cermati karya-karya terbaru perupa Jalaini Abu Hassan (atau dipanggil Jai atau lebih dikenal sebagai Jalak) dalam kesempatan pameran di Jakarta ini. Lukisan-lukisan media campurnya yang terbaru banyak menghadirkan imaji Babi, digambarkan secara tunggal maupun beberapa dalam satu bidang kanvas. Pada karyanya berjudul *Babi Harus*, potret (manusia?) Babi yang sedang menyeringai seram menakutkan, ia sandingkan saling membelakangi dengan potret seorang lelaki berpeci yang berhidung memanjang, mengingatkan kita pada tokoh boneka kayu Pinokio jikalau berbohong.

Jai membubuhkan teks-teks disana-sini, diantara goresan-goresan hitam ekspresif dari arang bercampur minyak aspal dan cipratan cat sehingga memancarkan suasana kelam. Begitu pula dengan karyanya *Pig Project* yang menghadirkan suasana arena penuh babi dalam imaji koridor fasade gedung-gedung parlemen. Seekor babi melintang berwarna jambon (pink), ia sedang menginjak babi-babi lain dibawahnya, sedangkan babi-babi bersayap melayang diatasnya dengan riang. Pada karya berjudul *Pigstown Council Annual Meeting*, babi-babi itu berseliweran di simpang jalan. Dipojok seberangnya tampak bangunan rumah toko yang khas jaman kolonial Malaysia yang bobrok tak terurus.

Karya-karya Jai yang kita saat ini saksikan menjadi sangat provokatif dimata segolongan masyarakat, terutama dengan menghadirkan hewan babi. *“Karya-karya ini agak lantang nadanya jika dibanding dengan karya-karya aku sebelum ini, yang selalunya mengkritis dalam sopan dan silu.”*² Sejauh ini ikon babi bagi masyarakat muslim merepresentasikan nilai-nilai yang negatif, ambivalen dan paradoks. Pertama karena hewan ini termasuk haram bagi masyarakat muslim untuk dikonsumsi, kedua secara simbolik berkonotasi dengan kerakusan dan kotor, ketiga paradoks karena hewan babi dan peternakan babi begitu lazim dalam kehidupan sebagian kecil masyarakat di Malaysia maupun Indonesia terutama dalam kehidupan etnis Tionghoa, orang Dayak dan kelompok masyarakat non-muslim. Alih-alih masyarakat muslim di Asia Tenggara lebih bisa menerima hewan Babi, tapi sekaligus juga menolaknya. Teks-teksnya juga dirasakan begitu menohok dan banal, seperti *“babi harus”, “pig project”, “pigstown council annual meeting”,* teks-teks ini kemudian dijadikannya judul karyanya. Imaji-imaji disana dimunculkan dalam rangka mengarahkan kritik sosialnya

“KARYA-KARYA INI AGAK LANTANG NADANYA JIKA DIBANDING DENGAN KARYA-KARYA AKU SEBELUM INI, YANG SELALUNYA MENGKRITIS DALAM SOPAN DAN SILU.”

terhadap permainan-permainan kotor yang dilakukan dalam praktik politik para penguasa dan segolongan masyarakat elit. *“Isu babi yang asalnya bersifat keagamaan kini dipolitikan menjadi agenda culture yang berbau rasuah dan muslihat. Orang Melayu muslim sudah sanggup menjadi taukeh-taukeh babi demi kuasa dan kekayaan”*.³

Jai memang dikenal di Malaysia sebagai perupa yang sering mengomentari persoalan sosial yang terjadi disekitarnya, terutama terkait dengan budaya Melayu dengan cara yang unik, tak vulgar, terbungkus dengan permainan simbolik, baik menggunakan tanda visual maupun teks-teks (leksikon). Kekuatan dan kepekaan dalam menggambar realistik terutama dengan media arang dan medium aspal memang cukup menonjol. Lelaki yang lahir di Selangor tahun 1963, mendapatkan pendidikan di Institut Teknologi MARA (ITM) Selangor dan lulus tahun 1985. Kemudian bergabung dengan Anak Alam sebuah ruang bagi para perupa maupun penyair yang diinisasi oleh seniman Latiff Mohidin di tahun 1970an. Dan kemudian ia pergi ke London melanjutkan sekolah di The Slade School of Fine Art. Disinilah Jai mendapatkan pengalaman baru yang serta merta membuka cakrawala seninya. Kemudian tahun 1988 ketika pulang ke Malaysia ia mengajar di Universiti Teknologi MARA (UiTM), dan pada tahun 1992 ia kedua-kalinya mendapatkan beasiswa untuk belajar di Pratt Institute, New York. Pengalaman-pengalamannya bersinggungan dengan medan sosial seni rupa kontemporer di Eropa dan Amerika membekalinya dengan semangat menerobos aturan-aturan yang telah didapatkan di tanah airnya. Menikmati kebebasan artistik secara personal namun dengan kekayaan konseptual, salah satunya adalah bagaimana ia mencampur-aduk beragam materi dalam menciptakan sebuah lukisan.⁴ Begitupun dengan gagasan-gagasannya, ia semakin berani mengungkapkan hal-hal yang ada diluar batas etis, keluar dari tabu-tabu yang berlaku di kehidupan budaya Melayu.

Intensi menyoroti kenyataan hidup disekitarnya lewat tanda-tanda memang telah ia lakukan pada serial karya-karyanya sejak awal. Suatu kali Jai mengatakan pada saya, bahwa dalam berkarya ia mulai menyukai mengomentari hal-hal politis yang tersembunyi, tak diperhatikan dalam realitas kehidupan sosial-politik di Malaysia saat ini. Ada banyak simbol-simbol masyarakat Melayu yang dipergunakan oleh kelompok tertentu untuk tujuan-tujuan politis. Seperti motif-motif pakaian, binatang, warna, kata-kata, dan benda-benda serta lainnya. Maka ia mulai menggunakan elemen-elemen itu untuk mengungkapkan opini personalnya terhadap nilai-nilai yang dianggapnya menyimpang terutama persoalan kemunafikan segolongan orang yang mempunyai kepentingan tertentu. Ia pernah menggambar potret dirinya sedang menyeringai dengan kedua telunjuknya diletakan di kepala sehingga sekilas membentuk seperti tanduk. Dimaksudkan sebagai ungkapan dalam mengkritisi diri dan sekaligus masyarakatnya. Namun bagi sang anak, gambar tersebut begitu menggangu sehingga menganggap sang ayah seperti setan.⁵ Persoalan cara memandang yang dogmatik seperti ini mungkin juga dialami oleh masyarakat di Indonesia, dimana ajaran-ajaran, aturan dan batas etika, dikonstruksi oleh nilai-nilai yang berakar pada ketertiban budaya serta adat istiadat maupun kekuasaan segolongan masyarakat.

Kita bisa saksikan karya berjudul *Senyum Setan*, yang berupa imaji potret dirinya bertanduk menyeringai. Digambarkan ganda yang satu menghadap kedepan dengan lebih berwarna, lainnya menghadap ke kesamping dengan nuansa hitam-putih yang misterius. Dilatar belakang muncul imaji seorang lelaki dengan pakaian resmi Malayu, berpeci, berjas ditampilkan hampir samar tertutup laburan aspal hitam. Dengan tulisan cukup besar dan menyolok dipojok kanan: “*Setan2*” serta “*Senyum Setan*” dipinggir imaji ganda tersebut, menjadikan karyanya tampak lebih terasa kasar dan banal. Kritik dengan sindiran yang dilancarkan Jai lewat karya ini menggunakan penyimbolan yang berlapis. Pertama adalah imaji sosok ganda diri Jai yang dipergunakan sebagai alegori atau jelmaan simbolik dari imaji dibagian latar, dengan cara memproyeksikan sifat kemenduaan, kemunafikan tapi sekaligus juga untuk merepresentasikan juga sifat manusia, yang “*mengimbarkan kedurjanaan kita sendiri terhadap makhluk Tuhan*”.⁶ Tercermin pula sikap yang membuka diri, jujur terhadap watak manusia yang banyak kelemahan, sekaligus keberanian untuk mengungkapkan opini pribadi ditengah komunitasnya. Mengingat pada kredo realisme yang pernah diuarkan S. Soedjojono tahun 1940-an, “Kebenaran dahulu lalu kemudian Kebagusan” dalam mencipta karya-karya.

KRITIK DENGAN SINDIRAN YANG DILANCARKAN JAI LEWAT KARYA INI MENGGUNAKAN PENYIMBOLAN YANG BERLAPIS.

Pada karya lainnya, berjudul *Padi Tak Jadi*, Jai menghadirkan imaji-imaji sawah dengan yang mengepulkan asap putih, sekelompok burung Gagak hitam yang bertengger tengah mengamati. Ia membubuhkan kata “*Harimau Malaya*” di bagian bawah kanvasnya. Tentunya karya ini merupakan suatu sindiran terhadap pemerintahan negaranya terutama terhadap slogan-slogan untuk membangun citra yang baik. Bukan hanya karena sawah-sawah itu digarap oleh para petani yang sering dijadikan ‘umpan’ atas kesuksesan, atau atas nama ‘progress’.⁷ Tapi juga karena ada banyak persoalan dibalik tiap pencapaian sebuah negara/bangsa, terutama bila kita tarik pada konteks di Malaysia maupun bangsa-bangsa di Asia Tenggara.

Jai sepertinya berupaya untuk membuat karya-karya yang mampu membangkitkan pertanyaan dengan suatu tohokan yang keras. Membangun tanda-tanda lewat strategi yang berawal dari gerakan seni Pop atau menggarapnya dengan watak yang fotografis dengan kombinasi goresan-goresan arang, aspal maupun cat

secara ekspresionis maupun coretan-coretan dijalanan yang banal. Sehingga judul *Chanang* menjadi sesuai dengan watak maupun corak-coraknya yang mengandung pernyataan diri yang keras dan tegas tentang latar keberangkatan karya-karyanya. “Seperti pukul *canang*, maksudnya menghebahkan atau mengumumkan secara berteriak atau riuh rendah.”⁸ Karya-karya yang disuguhkan Jai, bisa kita simpulkan sebagai pengungkapan pribadinya, komentar terhadap sisi kelam dari persoalan sosial-budaya yang terjadi sekitar dirinya terutama konteks Malaysia. Namun dalam persoalan kekelamannya tersebut, justru kita menemukan hubungan-hubungan yang terasa lebih alami dan mendalam ketika memahami renik budaya masyarakat di wilayah Asia Tenggara saat ini.

“SEPERTI PUKUL CHANANG, MAKSUDNYA MENGHEBAHKAN ATAU MENGUMUMKAN SECARA BERTERIAK ATAU RIUH RENDAH.”

Sengkarut politik, agama, budaya dan ekonomi yang muncul dari pengalaman keseharian atau nilai yang keluar dari akar rumput, terepresentasikan dalam gagasan penciptaan karya seni. Dengan dilatari perkembangan pemikiran seni rupa kontemporer yang lebih kritis dan menolak sebuah kemapanan cara pandang, para seniman mampu melihat tanda-tanda yang tak terlihat dan tersembunyi. Lewat karya-karya Jai pula, publik seni di Indonesia bisa membaca tanda-tanda pergolakan didalam dirinya maupun sebagian masyarakat menghadapi realitas sosial maupun budaya di Malaysia. Menantang norma-norma ketertiban budaya Melayu yang resmi dan dogma-dogma agama Islamnya. Melampaui mitos dan tabu-tabu untuk lebih memahami kenyataan yang hakiki, dengan cara menerobos sekat-sekat budaya, dan identitas yang terkonstruksi oleh cara pandang politik yang dianut golongan masyarakat tertentu maupun dari warisan jaman kolonial.

Hal lain yang kita amini dari karya-karya Jai adalah semakin mantapnya corak yang didasari realisme dalam praktik seni rupa saat ini. Sebagai suatu corak yang bisa menyampaikan pesan maupun komentar seorang seniman, alih-alih menjadi wahana artikulasi dalam menafsirkan kenyataan hidup lewat sengkarut tanda-tanda yang menggenang dalam kehidupan kontemporer.

1 Yap, June. Matahati: *For Your Pleasure*. Catalogue. Galeri PETRONAS, Kuala Lumpur. 2008. Hal. 15 – 16.

2 Pernyataan Jalaini yang dikirim lewat surat elektronik tanggal 23 Mei 2008.

3 Jalaini, *ibid*.

4 Lihat katalog JALAK, Jalaini Abu Hassan. Diterbitkan oleh Valentine Willie Fine Art. Kuala Lumpur. 2006. Terutama bagian essay oleh Beverly Yong, hal. 6–7.

5 Obrolan dengan Jai ketika saya berkunjung ke rumah dan studionya di kawasan Bukit Antarabangsa, Kuala Lumpur. April 2008.

6 Pernyataan Jalaini, *Op. Cit*.

7 *Ibid*.

8 *Ibid*.

HALAL

Halal and Haram: On the Permissibility of Image Production and Circulation

Simon Soon

In his most recent body of works, Jalaini Abu Hassan (or “Jai”) makes a radical new approach to his painterly stage. It is marked by a powerful engagement with narrative and the emergence of the figure at its centre.

Prior to this, Jai has tended to identify the Malaysian context almost by default, drawing everyday cultural references into his pictorial surface, using the canvas as a horizontal flatbed, often painting on the floor. The surface becomes a screen, a deposition of images that falls into place, characterized by noisy flecks, the exposure of its processes, and a crucial sense of incompleteness.¹

The horizontal plane is not without its conceptual significance. This staging was first used in the drip paintings of Jackson Pollock in a gestural act of de-sublimation, of dissolving the painterly subject, casting the formless against the verticality of the figurative. Later, the destruction of the subject was reinforced by Robert Rauschenberg, and then Pop Art’s adoption of the horizon as a register screen of images of our everyday as pure simulacra.²

Reversing this trend, which has to date informed his approach to the painted canvas, Jai now revisits figuration to probe the very notion of the subjective.

In the pop “style” that Jai has worked with before, the arrangement and fittings of cultural references used may evoke narratives, and play with archetypes, but they shy away from specific subjects. Yet, it is still from working through such a specific cultural context that Jai, as an astute observer, came to realize the need to develop upon the pop strategies that he is fond of. That popular culture in Malaysia is not as homogenised and industrialised as mass culture in the United States provides an impetus for Jai to consider the production and circulation of the image within a nation’s particular context.

Working in a country where Islam is the official religion, there is a particularly local discourse that regulates image making — the notion of the *halal*, or permissible, became Jai’s next formal inquiry.³

The return of the subject to the canvas not as noise but as a coherent, gestalt form is a return towards a locus of meaning. In order to determine whether an image, or subject, is *halal* or not, reference has to be made to the structure that polices its appropriateness and suitability, hence its context, meaning and significance.

An *Untitled (Halal)* painting pits an image of a used condom wrapper against an approval stamp that reads “*halal*”. The appropriateness of the subject is questioned in this playful subversion that mimes a regulatory body that has the power to decide whether a subject is taboo or not.

The question of appropriateness or “propriety” is further complicated in a painting such as *I Protect You from Myself*, in which Jai projects himself into the pictorial plane, standing with his back against a woman — is she a wife, a prostitute or a girlfriend?, hinting at the possibility of a violation or a betrayal.

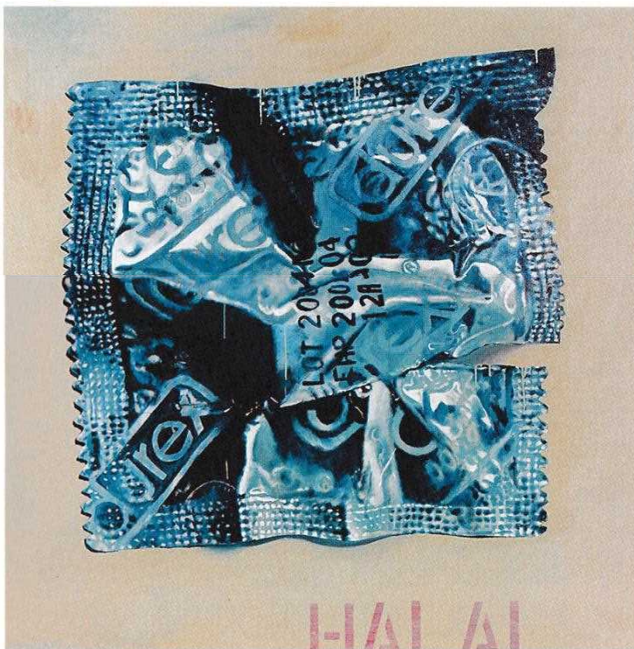
It is particularly interesting that Jai has incorporated Chinese characters into his pictures, not as language or words, but painting them as ‘ideograms’, as symbolic graphic puzzles in which visual elements are arranged

in a variety of ways to construct complex characters with new and more abstract meanings.⁴

In a sense, the *Halal* paintings are constructions along similar lines. The piecing together of disparate images, the return to a clearer, bolder figurative form, the will to cohere and to return to more conventional painterly strategies all suggest the discursive limits of *halal*(ness), as it comments on the notion of appropriateness in both image production and circulation. They seem to form an argument towards orthodoxy, or rather they expose the constructs and interpretations of such an argument.

Having explored the notion of *halal*(ness), or permissibility, how does this read against Jai's new series of work in *Chanang*? Perhaps the logical sequel to *Halal* is for Jai to delve into its opposite but complementary other, which gives the word *halal* its meaning. This is the notion of *haram*, describing the forbidden or inappropriate, which becomes a useful lattice with which to grid his new paintings.

Chanang sees Jai narrowing in on his themes, concentrating on more specific political narratives.⁵ He brings



1



2

1
UNTITLED (HALAL)
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152 X 152 CM

2
I PROTECT YOU FROM MYSELF
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
122 X 122 CM

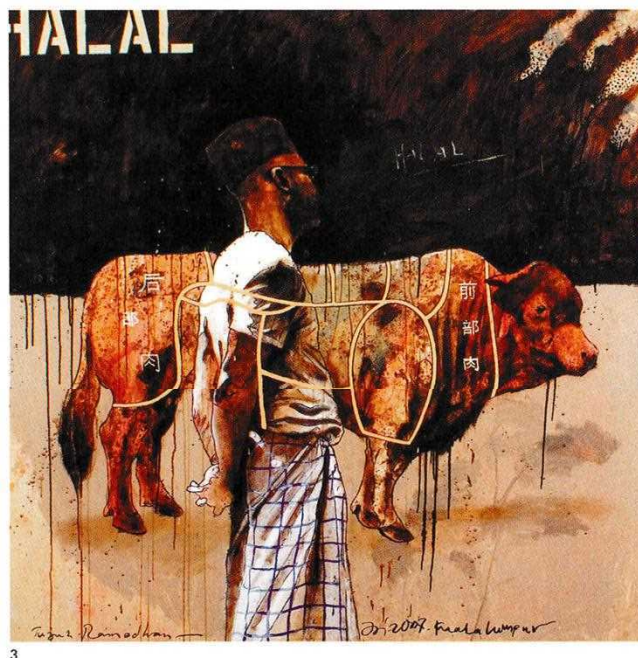
to his second solo exhibition in Jakarta a keen discernment of the current social political climate of Malaysia, deploying a range of radical strategies that draw these issues into his new body of paintings.

This turn towards the cultural and historical specific is in part informed by his gradual realisation of the restrictiveness and the boundaries of image circulation explored so thoroughly in the *Halal* series. If *halal*(ness) is about appropriateness, then the *Halal* paintings question the boundaries of its inclusiveness — what is *halal*, what is suitable, what is appropriate, what is good? It has thus far allowed Jai to explore taboo subjects within the discourse of permissibility. But to speak of what is *haram* is to describe the specific — what is already contemptible, what is already reviled and what is already aesthetically displeasing.

Disgust comes into play and the subjects are even more specific this time, drawing from recent social issues that fuel the news in Malaysia's fervid political climate.

Flying pigs, parched rice fields, and dour-faced politicians make their irreverent entry into Jai's pictorial vocabulary as the artist wrestles, from the uncertainty of our times, a context marked equally by both hope and anxiety. His narratives blend elements of traditional Malay and modern global culture, creating juxtapositions that often explore the antagonism and disquietude between the two models of living as his subjects articulate the misgivings as well as the conflicting values that make up contemporary Malaysian experience.

We might begin with Jai's subversion of the romantic genre of Malaysian landscape painting. *The Great Malaysian Landscape* paintings pay homage to an iconic work of the same title by Redza Piyadasa, which thirty years ago achieved the same aim, through a conceptualized deconstruction of the genre. The current



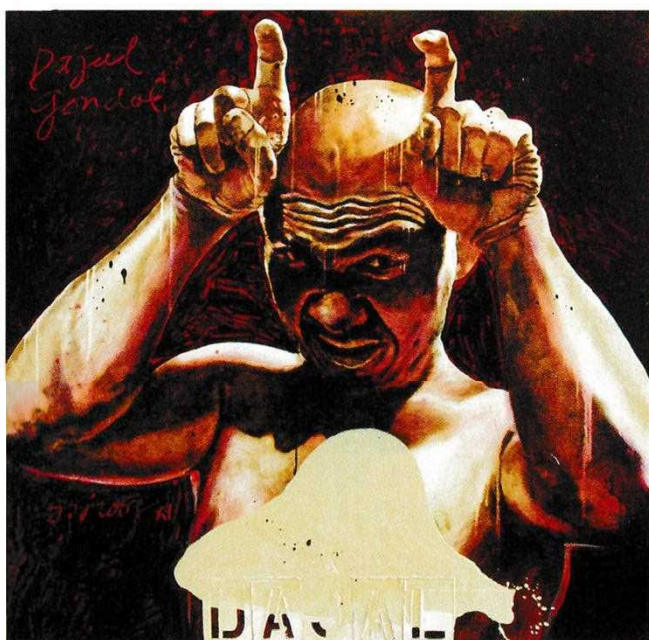
paintings by Jai not only perform a bold artistic self-subversion in their very narrativity, but also undermine the notion of the idyllic countryside through their depiction of a cultivated rural economy on the verge of destruction and exhaustion. This dystopia, seen most clearly in *Padi Tak Jadi*, broadly hints at the kind of wastefulness, neglect and economic failure of certain agricultural models. But there is pollution on an ideological front also with the contamination of the Malaysian utopian ideal. This becomes an invasion into the timelessness of the archetypal *kampung* or plantation as Jai suffuses this genre with an awareness of the conflicting and urgent present.

In *Senyum Setan*, a sequel to *Bringing Out the Devil in Me*, Jai continues to explore self-portraiture in a cheeky mirroring act which began with the *bomoh* portraits of *Mantera*. To read the artist as the devil is then to see the artist figure as a romantic adversarial force to be reckoned with. To paint is then to execute judgment, to announce the distinction of the painterly sphere from that of the image. To paint now is to be

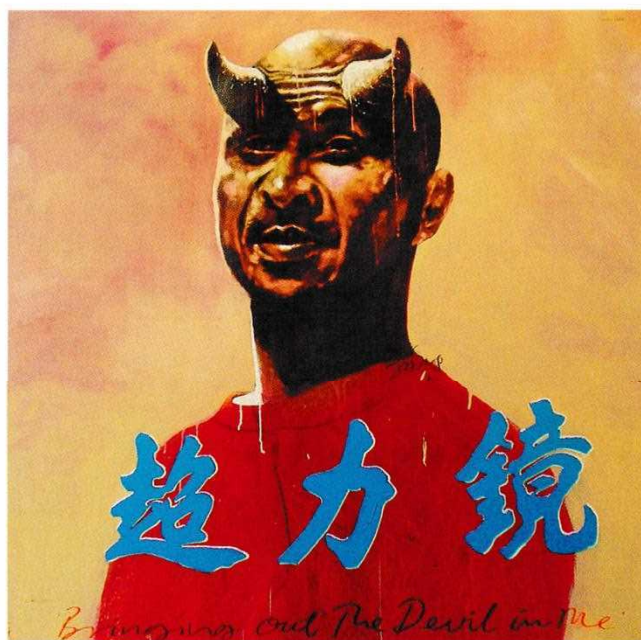
able to provide content as opposed to the image, which is vacuous, floating and meaningless. To paint is then to provide gravity, to resist the hegemonic, to be able to challenge and to respond.

Perhaps the most abrasive commentary of the *haram* can be found in Jai's series of paintings of pigs. The pig, or *babi* in Malay, is considered as a symbol of the profane amongst Muslims — abject, the lowest of low, detestable, and Jai's "*babi*" paintings make an acerbic allusion to the corruption within political structures of the country. With flying pigs in *Pig Project* as well as pigs overrunning a town in *Pigstown Council Annual Meeting*, the taint of the *haram*, its pervasiveness, colludes with the realpolitik of the governing hierarchies.

More interestingly, *Babi Harus* turns to another new formal strategy in order to further explore the notion of banned images — graffiti. Recent urban political discontent in Malaysia has often found its most strategic expression in graffiti scrawl. There is an element of criminality in this guerilla-like assault of information,



5



6

but it represents a counterpoint to any form of slick and smooth mainstream propaganda, relying on its baseness to carry through a message about corruption, filth and wrongdoings.

When the pictorial surface is marked, scarred and tarred, the effect achieved is similar to that of a tarnished wall. Drips of paint bleed carelessly. The choice of painting with bitumen furthermore scratches and mars the already blemished surface. An element of entropy sets in, signified by the drips of paint to dirtied wall to the soiled effect of bitumen as if the corrupted subjects are embroiled in their own self-destruction.

This is 'pop' art at its best, a recurrent reflexivity that not only looks into the effects of other media practices to expand its painterly vocabulary, but also digging into the history of painting itself — whether traditional figuration or modernist strategies (e.g. entropy) — to be critically aware of the tropes that allow us to understand the processes of representation and the system that governs representation. This level of inquiry provides

3
HALAL
2007
MIXED MEDIA ON CANVAS
152 X 152 CM

4
HALAL
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152 X 152 CM

5
DAJAL
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152 X 152 CM

6
BRINGING OUT THE DEVIL IN ME
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
122 X 122 CM

us with a much richer and more nuanced understanding of the politics of representation and how these respond to a local experience.

For us to trace Jai's artistic development on both thematic and formal grounds is to falsify any distinction between form and content in his practice. This is Jai coming full circle in fusing his modernist exploration of the medium with a now unimpeachable concern with the socially specific. *Chanang*, the brassy percussion that incites and excites, is a loud proclamation of this achievement.



7

- 1 For more information about Jalaini's works prior to the *Halal* series, please refer to Beverly Yong, "Jalaini Abu Hassan and the Malaysian Contemporary" in *Jalak* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2006), pp. 6-13 and Adeline Ooi, *Wet Paint* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2005).
- 2 Leo Steinberg, "Other Criteria," in *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (London: Oxford University Press, 1972), p. 74.
- 3 'Halal', from the Arabic, is used in both Bahasa Malaysia and Bahasa Indonesia to describe actions that are permissible for Muslims, and also what foods are permissible for consumption, based on Islamic beliefs and teaching. 'Haram' in both languages describes its opposite.
- 4 For example, the word for brightness is composed of the characters 'sun' and 'moon' to imply a combination of light sources, hence brightness or clarity. However, not all Chinese characters are ideograms. In fact, this term is considered as an inaccurate description of Chinese characters in linguistic studies today. Nevertheless, the misreading of Chinese characters as ideograms in the early twentieth century has spurred some of the most innovative formal practices in modern art from Sergei Eisenstein's symbolic montage to Ezra Pound's inquiry into the pictorial quality of the Chinese ideograph as a medium for poetry.
- 5 'Chanang' refers to a Malay percussion instrument of the *gong* family.

7
BEIJING
2007
MIXED MEDIA ON CANVAS
122 X 244 CM

Halal dan Haram: Boleh Tidaknya Membuat dan Menyebarluaskan Pencitraan

Simon Soon

Diterjemahkan oleh Kadek Krishna Adidharma

Dalam karya-karya terbarunya, Jalaini Abu Hassan yang akrab dipanggil “Jai” mengambil pendekatan baru yang radikal dalam sepak terjangnya sebagai pelukis. Hal ini ditandai keterikatan kuat pada narasi dan kehadiran sosok figur di tengahnya.

Sebelumnya, Jai cenderung mengidentifikasikan konteks Malaysia secara langsung, merekam acuan budaya sehari-hari pada permukaan gambarnya. Ia menggunakan kanvas sebagai alas horisontal, bahkan sering melukis di lantai. Permukaan seolah dianggap layar tempat mana lapisan gambar-gambar serta-merta tertata. Pencitraan ini memiliki gaya khas bercak-bercak semrawut dengan proses-proses gamblang dan kasat mata, digarispawahi rasa tak rampung.¹ Untuk informasi lebih lanjut tentang karya-karya Jalaini sebelum seri *Halal*, baca tulisan Beverly Yong, “Jalaini Abu Hassan and the Malaysian Contemporary” dalam *Jalak* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2006), hal 6-13 dan tulisan Adeline Ooi, *Wet Paint* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2005).

Landasan horisontal bukanlah tanpa makna konseptual. Tahapan semacam ini pertama kali dipergunakan dalam lukisan Jackson Pollock yang dipenuhi cat berleleran dalam sebuah tindakan desublimasi, melarutkan subyek pelukis, menempatkan yang tak berbentuk dalam titik pertentangan dengan vertikalitas figuratif. Penghancuran sang subyek diperkuat pula oleh Rauschenberg. Aliran Pop Art lalu mengadopsi horison sebagai layar yang mencatat citra sehari-hari kita sebagai tiruan semata.² Leo Steinberg, “Other Criteria,” dalam *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (London: Oxford University Press, 1972), p. 74.

Memutarbalikkan tren ini, yang hingga sekarang telah memberi masukan pada pendekatannya terhadap kanvas, Jai kini mengunjung kembali pencitraan figur untuk menelisik ide-ide subyektif.

Dalam “gaya” pop yang telah dipakai Jai sebelumnya, pengaturan dan pengepasan referensi budaya yang dipakai mungkin saja mengangkat narasi serta bermain dengan contoh-contoh klasik, walau ia selalu menghindari pencitraan subyek secara khusus. Namun, karena tetap bekerja melalui konteks budaya yang spesifik seperti itulah maka Jai, sebagai pengamat yang jeli, mampu menyadari pentingnya mengembangkan strategi-strategi populer yang digemarinya. Kenyataan bahwa budaya populer di Malaysia tidak sehomogen dan terindustrialisasi sebagaimana budaya massa di Amerika Serikat memberi daya dorong bagi Jai untuk mempertimbangkan produksi dan sirkulasi gambar dalam konteks khusus sebuah bangsa.

Bekerja di negara tempat mana Islam adalah agama resmi, ada wacana lokal tertentu yang mengatur pembuatan citra-ide tentang hal-hal *halal*, atau yang diperbolehkan, menjadi hal-hal yang kemudian ia pertanyakan.

Kembalinya subyek pada kanvas bukanlah sebagai derau tapi sebagai wujud yang koheren dan menyeluruh. Ini merupakan sebuah proses untuk kembali kepada pusat pemaknaan. Untuk menentukan apakah sebuah pencitraan, atau subyek, adalah *halal* atau tidak, kita perlu mengingat kehadiran struktur pengawasan dan penilaian tentang kepantasan dan kelayakan, yang tentunya memiliki konteks, makna dan kepentingannya tersendiri.

Sebuah lukisan berjudul (*Untitled*) *Halal* mempertentangkan gambar bungkus kondom bekas dengan stempel persetujuan yang bertuliskan “*halal*”. Kepantasan subyek itu dipertanyakan dalam subversi canda yang menirukan badan sensor yang memiliki kekuatan untuk menentukan apakah suatu subyek tabu atau tidak.

Pertanyaan tentang kepantasan atau “kesopanan” diperumit lagi dalam lukisan seperti *I Protect You from Myself*, dimana Jai memproyeksikan dirinya pada layar penuh gambar, berdiri membelakangi seorang wanita — apakah ia istri, pekerja seks, atau pacar? Hadir kemungkinan terjadinya pengkhianatan atau pelanggaran.

Satu hal yang sangat menarik adalah pemakaian huruf Cina dalam lukisannya, bukan sebagai bahasa atau kata, namun terlukis sebagai ‘ideogram’: teka-teki grafis yang simbolik dimana sejumlah elemen visual diatur dalam beragam cara untuk mewujudkan karakter yang kompleks dengan makna baru dan lebih abstrak.³ Misalnya kata ‘terang’ disusun dari karakter ‘matahari’ dan ‘bulan’ sebagai kiasan kombinasi sumber cahaya atau pencerahan. Namun tidak semua karakter Cina adalah ideogram. Sesungguhnya kata ‘ideogram’ sudah dianggap deskripsi yang kurang tepat untuk membicarakan karakter Cina dalam studi linguistik sekarang. Meskipun demikian, salah tafsir karakter Cina sebagai ideogram di awal abad ke-20 telah mendorong kebangkitan praktek-praktek formal paling inovatif dalam seni modern, mulai dari montase simbolis Sergei Eisenstein hingga penelusuran Ezra Pound akan kualitas penggambaran ideograf Cina sebagai media puisi.

Bisa dikatakan bahwa lukisan-lukisan *Halal* adalah konstruksi yang nyaris serupa. Penyatuan gambar-gambar yang tak berhubungan, proses kembali pada wujud figuratif yang lebih jelas dan tegas, keinginan untuk patuh dan kembali pada strategi-strategi pelukisan konvensional, semua merujuk pada batas-batas pewacanaan ke-‘*halal*’-an, selagi berkomentar tentang ide-ide kepantasan baik dalam produksi gambar maupun penyebarannya. Lukisan-lukisan tersebut seperti mewujudkan bantahan terhadap tindakan ortodoks, atau sebaliknya menyibak tabir rekaan dan interpretasi terhadap bantahan semacam itu.

Setelah mengeksplorasi ide-ide ke-‘*halal*’-an, atau yang diperbolehkan, bagaimana membaca seri baru Jai dalam *Chanang*? Mungkin seri lanjutan logis *Halal* bagi Jai merupakan cara menggeluti sisi balik yang melengkapi, yang memberi arti pada kata *halal* itu. Adalah ide tentang hal-hal *haram*, yang dilarang atau tidak sopan, yang menjadi latar yang bermanfaat untuk memetakan lukisan-lukisan barunya.

Dalam *Chanang*, Jai mempersempit cakupan tema-temanya, berkonsentrasi pada narasi-narasi politik yang lebih khusus.⁴ *Chanang* adalah alat perkusi Melayu yang merupakan bagian ansambel gong.

Pada pameran tunggalnya yang kedua di Jakarta ia membawa pemahaman yang tajam akan iklim sosial-politik Malaysia masa kini, melancarkan beragam jurus radikal yang menghadirkan isu-isu ini dalam karya-karya barunya.

Peralihan fokus pada hal budaya maupun historis tertentu ini sebagian dipengaruhi oleh pemahaman yang timbul perlahan-lahan akan kehadiran pengekanan serta batasan-batasan sirkulasi pencitraan yang dieksplorasi secara menyeluruh dalam seri *Halal*. Bila ke-‘*halal*’-an adalah tentang kepantasan, maka lukisan-lukisan *Halal* mempertanyakan batas-batas cakupan apa yang halal, apa yang layak, apa yang pantas, apa yang baik? Hal ini memungkinkan Jai untuk dapat mengeksplorasi subyek-subyek tabu dalam wacana ‘boleh’. Namun untuk berbicara tentang yang *haram* adalah menggambarkan hal-hal spesifik — apa yang sudah dilecehkan, apa yang sudah dianggap maksiat dan apa yang dianggap berestetika buruk. Kemuakan pun hadir dan subyek-subyeknya kali ini bahkan lebih spesifik, terangkat dari isu-isu sosial masa kini yang mengompori berita di iklim politik Malaysia yang kian panas.

Babi terbang, sawah kerontang, dan politikus bertampang masam pun memperkenalkan diri ke dalam kosa rupa Jai sementara sang seniman bergulat mewujudkan konteks yang seimbang antara harapan dan kekhawatiran dalam masa terombang-ambing kita ini. Narasi-narasinya memadukan elemen-elemen Melayu tradisional dan budaya global modern, menciptakan kontras yang sering mengeksplorasi pertentangan dan kericuhan antara kedua tata cara hidup ini sementara subyek-subyeknya mengartikulasikan kekhawatiran sekaligus konflik nilai yang dialami penduduk Malaysia sekarang.

Kita bisa mulai dengan subversi Jai pada gaya lukisan pemandangan Malaysia yang romantis. Lukisan-lukisan *The Great Malaysian Landscape* merupakan penghormatan pada karya penting berjudul sama oleh Redza Piyadasa, yang tigapuluh tahun lalu mencapai tujuan yang sama melalui dekonstruksi konseptual gaya lukisan ini. Lukisan-lukisan Jai kali ini tidak hanya menunjukkan subversi-diri secara artistik yang kuat dalam narasinya, namun juga mengikis ide-ide tentang perkampungan yang permai melalui penggambaran ekonomi agraris pedesaan di ambang kehancuran dan kelelahan kronis. Distopia ini, yang hadir paling jelas dalam *Padi Tak Jadi*, secara luas merujuk pada pemborosan, ketertinggalan dan kegagalan model-model agraris tertentu secara ekonomi. Namun terdapat pula polusi pada front ideologis yang mengkontaminasi utopia ideal Malaysia. Ini menjadi serangan pada kekekalan contoh klasik kampung atau perkebunan sementara Jai mewarnai genre ini dengan kesadaran akan masa kini yang genting dan sarat konflik.

Dalam *Senyum Setan*, lanjutan dari *Bringing Out the Devil in Me*, Jai kembali mengeksplorasi potret-diri dalam aksi iseng bercermin yang bermula dengan potret-potret dukun dalam *Mantera*. Maka menyebut sang seniman sebagai iblis adalah melihat sosok seniman sebagai kekuatan perlawanan romantis yang mesti diperhitungkan. Melukis adalah mengadili, mengumumkan pembedaan ruang pelukisan dari citra. Melukis sekarang adalah menghadirkan isi — bukan gambar yang kosong, mengambang dan tak bermakna. Maka melukis adalah menghadirkan bobot, melawan hegemoni, kemampuan untuk menantang dan merespon.

Mungkin komentar paling kasar akan hal-hal haram bisa ditemukan dalam seri lukisan babi. Babi dianggap sebagai simbol profan di kalangan Muslim: paling direndahkan, memuakkan. Lukisan babi Jai membuat alusi kasar terhadap korupsi di dalam struktur-struktur politik negerinya. Dengan babi terbang dalam *Pig Project* serta babi-babi yang menguasai kota di *Pigstown Council Annual Meeting*, noda haram serta penyebarannya yang ganas berkolusi dengan kenyataan politik hirarki penguasa.

Lebih menarik lagi, *Babi Harus* beralih pada strategi formal baru untuk eksplorasi lebih lanjut ide-ide gambar yang terlarang: graffiti. Ketidakpuasan politik urban di Malaysia baru-baru ini seringkali menemukan ekspresi strategis dalam coretan graffiti. Ada elemen kriminalitas dalam serangan gerilya informasi ini. Hal ini menghadirkan perlawanan terhadap wujud arus utama propaganda manapun yang mengkilap dan mulus. Karena martabat rendahnya itulah ia sanggup membawa pesan mengenai korupsi, maksiat dan hal-hal yang salah.

Ketika permukaan gambar ditandai, dilukai dan dicoreng arang, efek yang dicapai serupa dengan tembok yang ternodai. Tetesan-tetesan cat meleleh serampangan. Pilihan untuk melukis dengan aspal menggores lebih dalam dan merusak permukaan yang telah ternoda. Elemen kacau (entropi) merasuk, ditandai dengan tetes-tetes cat pada tembok kotor sampai pada efek ternodai aspal, seolah subyek-subyek yang korup sedang bergulat dalam penghancuran diri mereka sendiri.

Iniilah seni 'pop' pada puncaknya: refleksi diri yang berkesinambungan dan berulang-ulang yang tidak hanya melihat ke dalam dampak praktek media lainnya untuk memperluas kosa rupa pelukisan, namun juga menggali sejarah melukis itu sendiri — baik dengan penggambaran figur secara tradisional maupun strategi modernis (misal entropi) — untuk menjadi sadar secara kritis akan gagasan yang memungkinkan kita memahami proses-proses representasi dan sistem yang mengatur representasi. Tingkat eksplorasi ini memberi kita pemahaman yang jauh lebih kaya dan bernuansa akan politik representasi dan bagaimana ia merespon pengalaman lokal.

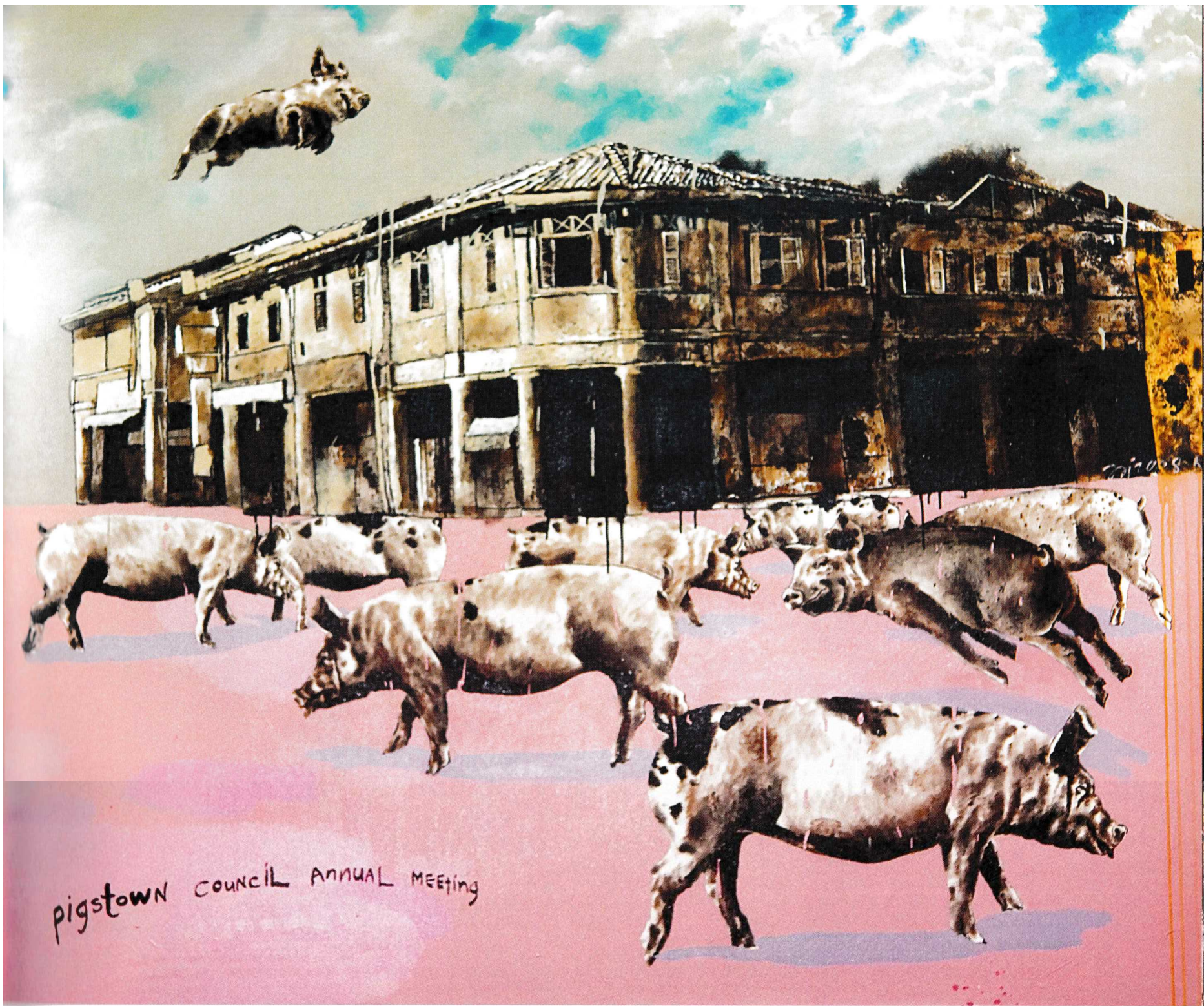
Bila kita menelusuri perkembangan artistik Jai, baik melalui pendekatan tematis maupun formal, perbedaan antara wujud dan isi dalam prakteknya kian semu. Inilah Jai yang telah berputar 360 derajat dalam memadukan eksplorasi modernisnya akan media dengan kekhawatiran yang tak bisa diganggu-gugat akan hal-hal sosial yang spesifik. *Chanang*, perkusi kuning yang menghasut dan menggugah, adalah proklamasi lantang akan keberhasilan tersebut.

- 1 Untuk informasi lebih lanjut tentang karya-karya Jalaini sebelum seri *Halal*, baca tulisan Beverly Yong, "Jalaini Abu Hassan and the Malaysian Contemporary" dalam *Jalak* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2006), hal 6 -13 dan tulisan Adeline Ooi, *Wet Paint* (Kuala Lumpur, Valentine Willie Fine Art, 2005).
- 2 Leo Steinberg, "Other Criteria," dalam *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art* (London: Oxford University Press, 1972), p. 74.
- 3 Misalnya kata 'terang' disusun dari karakter 'matahari' dan 'bulan' sebagai kiasan kombinasi sumber cahaya atau pencerahan. Namun tidak semua karakter Cina adalah ideogram. Sesungguhnya kata 'ideogram' sudah dianggap deskripsi yang kurang tepat untuk membicarakan karakter Cina dalam studi linguistik sekarang. Meskipun demikian, salah tafsir karakter Cina sebagai ideogram di awal abad ke-20 telah mendorong kebangkitan praktek-praktek formal paling inovatif dalam seni modern, mulai dari montase simbolis Sergei Eisenstein hingga penelusuran Ezra Pound akan kualitas penggambaran ideograf Cina sebagai media puisi.
- 4 Chanang adalah alat perkusi Melayu yang merupakan bagian ansambel gong.

CHANANG

PIGSTOWN COUNCIL ANNUAL MEETING

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 183 CM



PIG PROJECT

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 183 CM



BABI HARUS

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 183 CM



PADI TAK JADI

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 183 CM



Pantai Tak Jauh

M. 2008

The Great Malaysian Landscape

HARIMAU MALAYA

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
198 X 183 CM



The Great Malaysian
Landscape 2008

HARIMAU MALAYSIA

SENYUM SETAN

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 152.5 CM



RUMAH CHINTA BERAHI

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
198 X 183 CM



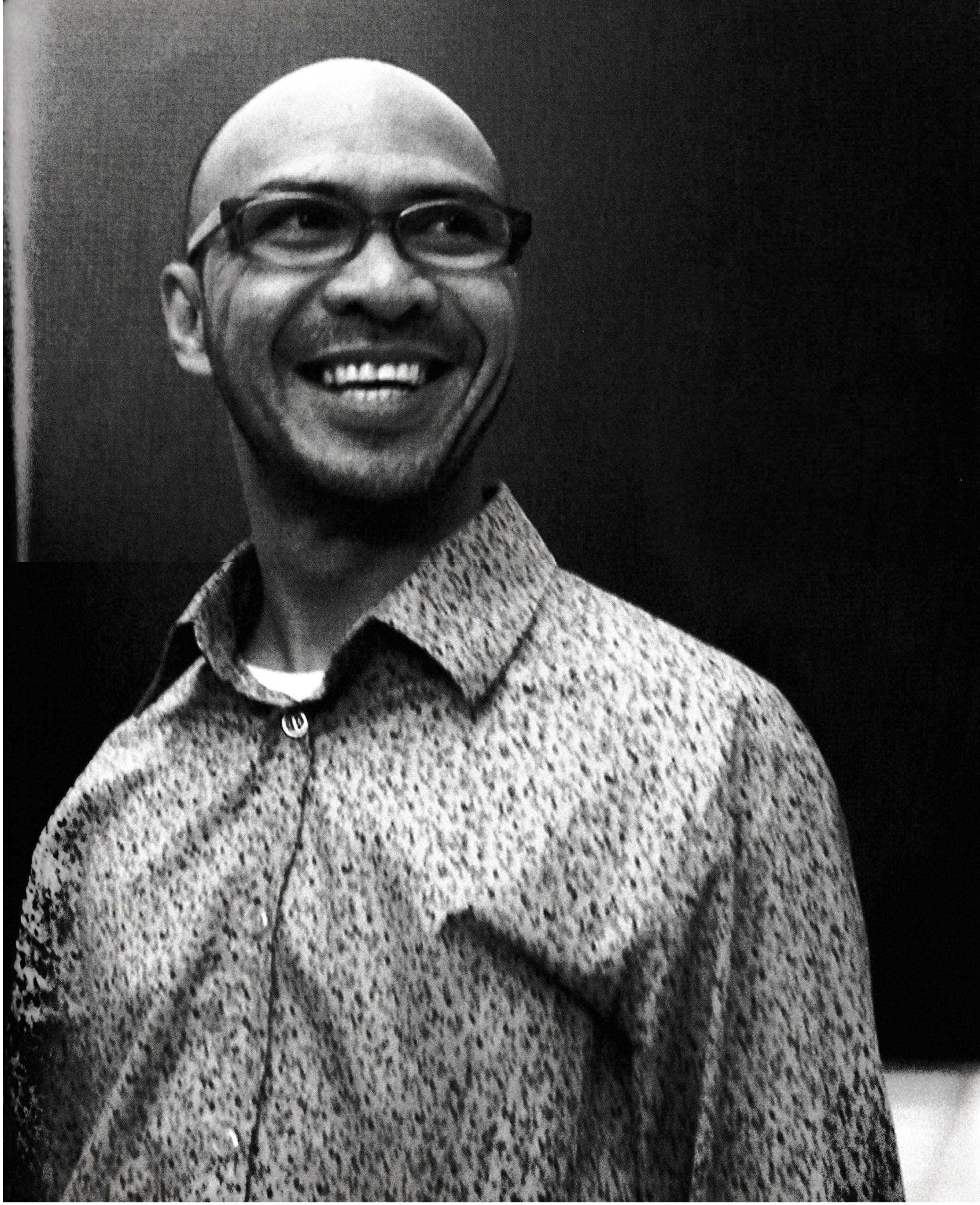
JAGA SECURICO

2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
183 X 183 CM



JAGA SECURICO

2008-KL



Biografi Seniman

Jalaini Abu Hassan atau “Jai” lahir di Selangor tahun 1963. Dengan ayahnya, seorang anggota tentara Inggris, ia melalui masa mudanya berpindah-pindah markas tentara di seantero negeri. Tamat dari Institut Teknologi MARA (atau dengan gelaran baru UiTM) tahun 1985, ia melanjutkan studi berkat beasiswa ke perguruan termasyur Slade School of Fine Art di London dan kemudian Pratt Institute di New York. Sejak pulang ke Malaysia tahun 1995, ia telah membangun karir cemerlang sebagai pengajar, menjadi dosen di Universitas Teknologi MARA (UiTM) selama lebih dari sepuluh tahun, dan sebagai seniman, sambil menjadi ayah dua anak.

Kisah hidup Jai adalah kisah perubahan, pergulatan, penyesuaian diri, kemampuan bertahan dan keberuntungan. Karya-karyanya memiliki tempat khusus di khazanah seni kontemporer Malaysia, secara konsisten mengeksplorasi dan mendorong tapal batas pelukisan dengan cara-cara baru yang mengasyikkan, sembari menyimak dan mencari perwujudan lokal serta kehidupan setempat yang ia alami. Gambar-gambarnya yang berkekuatan dahsyat dan pendekatannya yang progresif pada seni lukis, memakai beragam bahan, telah memberinya reputasi yang handal di kalangan seniman, kolektor, serta publik pengapresiasi seni.

Jai telah memamerkan karyanya di Malaysia, Singapura, China, AS dan Inggris dan juga Spanyol serta Irak. Pameran 12 Seniman ASEAN (2002) dan Malaysian Art NOW (2004) termasuk di antara beberapa pameran kunci yang telah ia sertai, begitu pula festival pasar seni internasional seperti Art Singapore dan Melbourne Art Fair 2006. Selain National Art Gallery Malaysia, karya-karyanya dikoleksi oleh berbagai kolektor pribadi, korporasi maupun galeri di seluruh dunia.

Artist's Biography

Jalaini Abu Hassan or “Jai” was born in Selangor in 1963. With a father in the British army, he spent his childhood moving around army bases in the country. Graduating from Institut Teknologi MARA (now UiTM) in 1985, he went on to gain a scholarship to study at Slade School of Fine Art in London and later the Pratt Institute in New York. Since his return in 1995, he has gone on to build an exemplary career as an educator, lecturing at Universiti Teknologi MARA (UiTM) for over ten years, and as an artist, while fathering two children.

Jai's story is one of change, struggle, adaptability, survival and good fortune. His work holds a special place in contemporary Malaysian art, consistently exploring and pushing the boundaries of painting in new and exciting ways, while investigating local forms and local life as he has experienced them. His powerful drawings and progressive approach to painting, using a wide range of materials, have earned him a considerable reputation among fellow artists, collectors and the art-loving public.

Jai has exhibited in Malaysia, Singapore, China, the USA, the UK and also in Spain and Iraq. Some of the noted exhibitions he has participated in include 12 ASEAN Artists (2002) and Malaysian Art NOW (2004) at the National Art Gallery, and international art fairs such as Art Singapore and Melbourne Art Fair 2006. His works are in the collection of the National Art Gallery in Malaysia, and in private, corporate and gallery collections around the world.

4 3 7 9

EXHIBITION DATES
14 JUNE – 28 JUNE 2008

DESIGN
IMAYA WONG, GRAIN STUDIO

COLOUR SEPARATION
UNICO SERVICES

PRINTING
TUSEN PRINDESIGN

© VALENTINE WILLIE FINE ART

ALL RIGHTS RESERVED. NO PART OF THIS PUBLICATION
MAY BE REPRODUCED, EXCEPT FOR PURPOSES OF
RESEARCH, CRITICISM AND REVIEW, WITHOUT PRIOR
PERMISSION FROM THE ARTIST, WRITERS AND PUBLISHER.

ISBN 978-983-9389-23-4

VALENTINE
WILLIE
fine 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

BOROBUDUR AUCTION BUILDING
JL. TANAH ABANG II NO. 25
JAKARTA PUSAT 10160
INDONESIA

TEL +6221 345 99 77, +6221 350 25 88
FAX +6221 384 54 56
BOROBUDURAUCTION@CBN.NET.ID
WWW.BOROBUDURAUCTION.COM

COVER DETAIL

BABI HARUS
2008
MIXED MEDIA ON CANVAS
152.5 X 183 CM



GWRANT

short

