

REAKSI TERHADAP DASAR KEBUDAYAAN KEBANGSAAN: ANALISIS PAMERAN SENI *TOWARDS A MYSTICAL REALITY* (1974) DAN *RUPA DAN JIWA* (1979)

[Reactions to the National Cultural Policy: An Analysis of the Art Exhibitions Towards a Mystical Reality (1974) and Rupa dan Jiwa (1979)]

Siti Nur Balqis Abdul Halim*
balqis.halim89@gmail.com

Sarena Abdullah
sarena.abdullah@usm.my

Pusat Pengajian Seni, Universiti Sains Malaysia,
11800 USM, Pulau Pinang, Malaysia.

Pengarang koresponden (*Corresponding author*): *

Sila rujuk: Siti Nur Balqis Abdul Halim dan Sarena Abdullah (2020). Reaksi terhadap Kebudayaan Kebangsaan: Analisis Pameran Seni *Towards Mystical Reality* (1974) dan *Rupa dan Jiwa* (1979). *Melayu: Jurnal Antarabangsa Dunia Melayu*, 13(2), 173-198. [https://doi.org/10.37052/jm.13\(2\)no1](https://doi.org/10.37052/jm.13(2)no1)

Peroleh:
Received: 9/8/2019

Semakan:
Revised //2020

Terima:
Accepted: 29/4/2020

Terbit dalam talian:
Published online: 7/7/2020

Abstrak

Pameran seni memainkan peranan yang penting dalam kegiatan pembangunan dan sokongan seni di Malaysia dan menjadi platform yang kerap digunakan untuk mempamerkan karya seni visual kepada umum. Dalam bidang seni visual, Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK), 1971 memberikan pengaruh yang besar kepada pembangunan artistik Malaysia. Dasar yang menekankan nilai kebudayaan nasional menjadi percubaan rasmi negara untuk membentuk identiti Malaysia terutama dalam bidang seni. Secara tidak langsung, dasar ini turut mencabar batasan pentakrifan seni sama ada dari segi falsafah, sosiologi, dan estetika dalam praktis pameran. Oleh itu, penulisan ini akan membincangkan konteks pameran seni tempatan, pameran

Towards a Mystical Reality (TMR) (1974) dan *Rupa dan Jiwa* (1979). Penulisan ini membincangkan kedua-dua pameran tersebut dalam konteks DKK, khususnya dari aspek entiti keperibumian (Melayu) dan pembawaan idea dan konsep pemikiran baharu yang mengandungi unsur intelektual.

Kata kunci: Seni moden Malaysia, pameran seni, Dasar Kebudayaan Kebangsaan, *Towards a Mystical Reality*, *Rupa dan Jiwa*

Abstract

Art exhibitions play an important role in developing and supporting art activities in Malaysia and are often used as platforms to showcase works of the visual arts to the public. The National Cultural Policy (NCP) (1971) had a profound impact on the development of the visual arts in Malaysia. This policy is the country's official attempt to establish a Malaysian identity, especially in the arts. Indirectly, it also challenged the boundaries of the definition of art in terms of philosophy, sociology, and aesthetics, in the context of exhibition practices. This paper discusses two local art exhibitions—Towards a Mystical Reality (TMR) (1974) and Rupa dan Jiwa (1979). This paper discusses both exhibitions in the contexts of the NCP, particularly by focusing on the aspect of (Malay) nativism, and through the introduction of new ideas and concepts with an intellectual component.

Keywords: Malaysian modern art, visual arts, art exhibitions, National Cultural Policy, Towards a Mystical Reality, Rupa dan Jiwa

PENGENALAN

Selaras dengan perkembangan zaman, pengkajian tentang pameran seni di Malaysia sewajarnya diberikan penekanan selain kajian dalam bidang sejarah seni Malaysia. Pameran seni bukan sahaja bertujuan untuk memberikan pengiktirafan bakat artistik seniman, malah merupakan platform penerokaan idea baharu yang lebih segar dan kreatif. Melalui praktis pameran seni, ramai seniman berbakat besar yang menyumbang kepada perkembangan seni moden Malaysia dapat dilahirkan dan penyertaan mereka termasuklah penglibatan dalam pameran peringkat antarabangsa (Rowland, 2016, p. 18) seperti *biennial* dan *triennial* (Hasnul, 2003, pp. 71-72) serta penerimaan anugerah kehormat seperti Anugerah Seni Negara (Piyadasa, 1995, p. 3).

Untuk mendefinisikan pameran seni, Yong dan Hasnul (2007, p. 24) menjelaskan bahawa pameran seni berfungsi mencetuskan pelbagai naratif yang boleh diteroka dengan lebih lanjut melalui variasi perspektif oleh kurator, audiens, dan pembaca.

Di samping itu, pameran ini menimbulkan persoalan dan tatacara berbeza terhadap pembacaan naratif sejarah seni moden Malaysia. Menurut Nasir Baharuddin (2013, p. 309), pameran seni mampu mendekatkan masyarakat dengan karya seni, mendidik masyarakat tentang estetika kesenian, dan menjadi alat perhubungan atau medium interaksi kepada masyarakat untuk memberikan makna yang lebih luas terhadap pameran seni. Bagi Miller (2018, p. 46), pameran yang praktis dan baik tidak semestinya bergantung pada saiz institusi, skop, belanjawan, lokasi, atau koleksi karya. Sebaliknya, kerja-kerja penyelenggaraan pameran atau kuratorial dapat menentukan kualiti sesebuah pameran, termasuklah penyelidikan dan pemilihan konsep, kerana keutamaan dalam setiap pameran seni adalah untuk menyampaikan maklumat, penjelasan, atau tafsiran tentang subjek yang dipertontonkan. Berdasarkan hujah yang diberikan, jelaslah bahawa pameran seni lazimnya diadakan di dalam sebuah ruang, mempunyai konsep tertentu, dan dipacu oleh kurator atau organisasi pengendali untuk dipamerkan kepada audiens kerana pameran seni berperanan menyampaikan mesej di samping mempamerkan pengolahan idea dan penerokaan bentuk karya yang autentik.

Namun begitu, sehingga kini boleh dikatakan pembicaraan tentang pameran seni seakan-akan kurang diberikan perhatian, baik oleh golongan seni, mahupun masyarakat awam. Secara khususnya, sebahagian penulisan seni yang wujud tidak meletakkan atau memfokuskan secara terperinci pameran seni sebagai rujukan utama dalam perbincangan konteks seni dan juga sejarah seni. Hal ini terjadi kerana sebahagian besar permasalahan penulisan seni di Malaysia berbentuk naratif sejarah, tema pameran, dan biografi seniman untuk mengisi ruang penulisan dalam penerbitan katalog bagi mengiringi sesebuah pameran seni (Sarena, 2018, p. 7). Di samping itu, perbincangan tentang pameran yang memberikan pengaruh besar dalam perkembangan seni moden Malaysia juga kurang diberikan perhatian. Hal ini disebabkan oleh perbincangan pameran hanya berputar dari sudut sejarah, bukannya sebagai diskusi yang mendalam terhadap konteks ideologi dan falsafah pameran terbabit (Nasir, 2018).

Oleh itu, penulisan ini cuba mengupas persoalan berkaitan pembentukan pameran seni moden Malaysia khususnya pada dekad 1970-an menerusi impak pelaksanaan Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK). Perbincangan dan analisis konteks pembentukan pameran seni dalam penulisan ini terhad dan hanya bersandarkan perolehan penerbitan seperti katalog pameran, apa-apa bentuk analisis tekstual, dan hasil temu bual dengan para kurator dan ahli akademik seni tempatan. Melalui kutipan data yang ada, perbincangan dan analisis pameran seni pada peringkat asas sahaja dapat dijalankan. Oleh itu, kajian ini menumpukan dua pameran seni tempatan yang dilihat signifikan dalam perkembangan seni moden Malaysia, iaitu pameran *Towards a Mystical Reality* (TMR) yang berlangsung di Dewan Bahasa

dan Pustaka (DBP) pada tahun 1974, dan pameran *Rupa dan Jiwa* yang berlangsung di Universiti Malaya (UM) pada tahun 1979. Kesignifikan pameran wujud sama ada melalui konteks keseluruhan pameran ataupun karya-karya yang dipamerkan (Safrizal, 2013, p. 90).

Kedua-dua pameran ini dipilih kerana sering disebut akan kepentingannya (Hasnul & Yong, 2007, p. 102; Roopesh, 2008, p. 9; Sarena, 2018, pp. 82-85; Syed Ahmad, 1987, p. 23) dalam senario seni moden di Malaysia. Penerbitan buku, katalog pameran, dan wacana yang dipengaruhi kedua-dua pameran tersebut sering dibincangkan sebagai suatu idea atau konsep pemikiran baharu – memaparkan karya-karya radikal dan autentik, mengandungi unsur intelektual, dan menjadi rujukan ilmiah para pengkaji seni di Malaysia. Di samping itu, turut dicadangkan pendekatan baharu secara lebih radikal dalam aspek artistik dan boleh dikatakan telah mencabar batasan pentakrifan seni sama ada dari segi falsafah, sosiologi, mahupun estetik (Hasnul & Yong, 2007, p. 102; Roopesh, 2008, p. 9; Sarena, 2018, pp. 82-85; Syed Ahmad, 1987, p. 23). Penulisan ini akan cuba mengupas, membincangkan, dan menghuraikan persoalan yang wujud berhubung dengan kelebihan, kelemahan, dan idea di sebalik pameran tersebut dengan berpandukan DKK.

SOROTAN LITERATUR

Pameran seni di Malaysia secara umumnya bermula pada tahun 1954 anjuran Majlis Kesenian atau *Arts Council*, iaitu Pameran Seni Lukis Malaysia Terbuka yang diadakan di Kuala Lumpur (Syed Ahmad, 1982, pp. 6-7). Setelah Malaysia mencapai kemerdekaan pada tahun 1957 dan diikuti dengan penubuhan Balai Seni Lukis Negara (BSLN) pada tahun 1958, pelbagai peluang dan ruang ditawarkan kepada seniman untuk berkarya dan mengadakan pameran. Semenjak itu, pelbagai jenis pameran dan pertandingan seni berprestij dianjurkan bagi melahirkan seniman berbakat besar dan menjadi penyumbang kepada perkembangan seni moden Malaysia. Kerajaan pusat juga mendorong penubuhan galeri setempat sama ada di bawah naungan kerajaan negeri, milik persendirian, mahupun agensi multinasional untuk masing-masing mempamerkan karya dan mempromosikan bidang seni tempatan. Maka, penubuhan persatuan pelukis di setiap negeri kian bertambah. Bidang pengajian seni pula telah mula ditawarkan di institusi pengajian tinggi tempatan.

Pameran di Malaysia dapat dikategorikan sebagai pameran peringkat kebangsaan dan antarabangsa. Pameran kebiasaannya dianjurkan oleh persatuan, perseorangan, organisasi kerajaan dan swasta, institusi, serta agensi kebangsaan yang bertujuan mempromosikan sesuatu produk. Pameran ini lazimnya memainkan peranan penting untuk membentuk perkembangan industri dalam ekonomi, politik, dan sosial. Dalam

konteks seni moden Malaysia, tujuh kategori pameran seni yang lazim diadakan dikenal pasti, iaitu:

- (1) Pameran perseorangan atau solo – *Pameran Perseorangan yang Pertama oleh Hossein Enas* (BSLN, 1966) dan *Digital Collage oleh Ismail Zain* (Galeri Citra, 1988).
- (2) Pameran berkumpulan – *Manifestasi Dua Seni* (DBP), 1970 dan 1971) dan *Towards a Mystical Reality* (DBP, 1974).
- (3) Pameran pertandingan – *Salon Malaysia* (BSLN, 1968/1969, 1979 dan 1991/1992) dan *Bakat Muda Sezaman* (BSLN, 1974-2019).
- (4) Pameran penyelidikan – *Rupa dan Jiwa* (Universiti Malaya (UM), 1979), *Pameran Seni Elektronik Pertama* (BSLN, 1997) dan *RINTIS 360* (Universiti Sains Malaysia (USM), 2012).
- (5) Pameran imbasan atau retrospektif – *Pameran Retrospektif Syed Ahmad Jamal* (BSLN, 1975) dan *Pameran Himpunan Tetap* (BSLN, 1976).
- (6) Pameran terbuka – *Pameran Terbuka Shah Alam* (Galeri Shah Alam (GSA), 2013).
- (7) Pameran bergerak – *Pameran Seni Khat* (dipamerkan di lapan buah negeri: Kuala Lumpur, Kelantan, Terengganu, Johor, Pulau Pinang, Perlis, Kedah, dan Perak. September 1975 hingga Mei 1978).

Dalam naratif sejarah seni Malaysia, terdapat peristiwa penting yang mempengaruhi perkembangan seni moden Malaysia yang akhirnya mempengaruhi pameran seni di Malaysia. Sebelum tercetusnya rusuhan kaum pada 13 Mei 1969, pameran seni di Malaysia khususnya di sekitar ibu kota Kuala Lumpur mempamerkan karya bersifat realistik dan naturalistik bertemakan landskap tempatan – pemandangan alam, persekitaran luar bandar, dan kehidupan penduduk setempat; karya-karya bercirikan kesenian Cina – kaligrafi; dan adaptasi karya gerakan seni moden Barat – Kubisme, Ekspresionisme, dan Abstrak-Ekspresionisme (Mulyadi, 2001, pp. 9-14). Peristiwa 13 Mei 1969 berpunca daripada beberapa faktor seperti ketidakseimbangan pengagihan ekonomi negara menyebabkan ketidakpuasan hati banyak pihak terutama dalam kalangan Melayu/Bumiputera. Ketika pilihan raya umum 1969 di Kuala Lumpur, keadaan bertambah runcing apabila kaum Cina banyak memenangi kerusi dan turut memperlekeh kaum Melayu hingga tercetusnya peristiwa berdarah pada 13 Mei 1969 (Ibrahim, 2009, pp. 9-10). Peristiwa tersebut menimbulkan kesedaran terhadap keperluan untuk menangani konflik perbezaan kaum yang wujud ketika itu. Maka, pada tahun 1971 kerajaan mengambil inisiatif

membentuk dasar-dasar kebangsaan Malaysia, pendekatan, dan ideologi. Dasar Ekonomi Baru (DEB) diperkenalkan menerusi kepimpinan Tun Abdul Razak, Perdana Menteri Malaysia kedua. Seterusnya, diikuti pelaksanaan Rukun Negara dan Dasar Kebudayaan Kebangsaan (DKK). Dasar-dasar yang digubal bertujuan untuk memulakan reformasi politik, ekonomi, dan sosial serta menafikan hubungan antara kaum dan etnik untuk mencapai perpaduan negara (INTAN, 1994, p. 3; Sarena, 2018, p. 12).

Tanggal 16 hingga 20 Ogos 1971 berlangsungnya Kongres Kebudayaan Kebangsaan anjuran Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan di Universiti Malaya (UM), Kuala Lumpur. Kongres yang dihadiri oleh ahli akademik, seniman, dan sasterawan telah mengetengahkan sebanyak 52 kertas kerja mengenai bidang kebudayaan seperti kesusasteraan, seni muzik, seni tari, seni rupa, seni hias, seni drama, seni bina, seni pertukangan, dan sebagainya (Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia, 1973, pp. vii-xv). Kongres bertujuan meneliti isu-isu berkaitan dengan kebudayaan di Malaysia, seterusnya menasihati kerajaan bagi membentuk dasar-dasar kebudayaan kebangsaan (Syed Ahmad, 1987, p. 21). Dalam kongres itu, seminar seni rupa diwakili Redza Piyadasa dan Syed Ahmad Jamal. Mereka membentangkan kertas kerja masing-masing yang bertajuk *Penilaian Pencapaian Kini Senilukis Malaysia* dan *Syor-syor bagi Mencapai Objektif-objektif Seni dalam Perkembangan Kebudayaan Malaysia* (Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia, 1973, pp. xiii-xiv). Pada waktu yang sama, pameran seni, iaitu *Pameran Kongres Kebudayaan* mengiringi kongres dengan mempamerkan karya dari tahun 1932 hingga 1971, bertujuan menunjukkan perkembangan seni moden Malaysia (Syed Ahmad, 1987, p. 21).

Sementara itu, sewaktu mesyuarat pleno kongres pada 20 Ogos, sikap “Seni untuk Masyarakat” (*Art for Society*) telah disyorkan bagi menggantikan sikap “Seni untuk Seni” (*Art for Art’s Sake*) (Kementerian Kebudayaan Belia dan Sukan Malaysia, 1973, p. 536). Syor itu ditentang sekumpulan seniman yang hadir dan keluar daripada mesyuarat sebagai tanda protes kerana percaya sikap baharu tersebut akan menyekat kegiatan seni mereka (Syed Ahmad, 1987, pp. 21-22). Oleh itu, pendapat tentang aktiviti kreatif perlu berpegang kepada realiti pluralistik dimansuhkan agar berpegang kepada realiti ekonomi, politik, dan sosial (Sabapathy, 1994, p. 71). Dalam hal ini, Sabapathy (1994, p. 71) menjelaskan sikap “Seni untuk Masyarakat” merumitkan para seniman terutamanya seniman Melayu sepanjang dekad 1970-an kerana perlu mempertimbangkan kedudukan mereka dan menyusun kembali persepsi terhadap identiti, budaya, bahasa, kaum, bangsa dan negara untuk menghasilkan karya seni berciri tradisi Melayu. Namun begitu, atas faktor perkembangan penting yang wujud ekoran kongres, hal-hal berkaitan masyarakat dan tradisi memberikan

kesedaran kepada seniman sekali gus mempengaruhi pemikiran mereka. Akhirnya, sikap seni baharu itu perlahan-lahan diserap dan diadaptasi secara utuh oleh seniman dalam pengkaryaan mereka pada akhir dekad 1970-an (Safrizal, 2013, p. 89). Secara keseluruhannya, perbincangan dan keputusan yang dicapai sewaktu kongres tersebut turut bergantung pada pengaruh realiti semasa berserta tafsiran ideologi sezaman, sekali gus merefleksikan tahap keilmuan dan pemikiran tokoh-tokoh sarjana seni pada ketika itu.

Intihanya, Kongres Kebudayaan Kebangsaan mampu dilihat sebagai percubaan rasmi pertama negara untuk membentuk perpaduan bangsa dan mengekalkan identiti Malaysia di mata dunia (Sarena, 2005, p. 45). Tiga prinsip penting ditetapkan sebagai asas DKK yang dapat disimpulkan kepada (i) *kebudayaan kebangsaan Malaysia hendaklah berteraskan kepada kebudayaan rakyat asal rantau ini*, (ii) *unsur-unsur kebudayaan lain yang sesuai dan wajar diterima menjadi unsur-unsur kebudayaan kebangsaan*, dan (iii) *Islam sebagai unsur yang penting dalam pembentukan kebudayaan kebangsaan* (INTAN, 1994, pp. 95-101). Jelaslah bahawa kebudayaan Melayu menjadi tunjang kepada kebudayaan nasional dengan sokongan kebudayaan lain, manakala Islam sebagai garis panduan dalam pembentukan budaya dan masyarakat. Dengan berpegang kepada ketiga-tiga prinsip itu Malaysia dapat menentukan arah dan hala tuju negara dengan lebih rasional.

IMPAK DKK DALAM PEMBENTUKAN PAMERAN SENI DI MALAYSIA, 1970-AN

Sejak Malaysia menikmati kemerdekaan, terdapat sejumlah pameran seni penting yang berlangsung di negara ini. Contohnya, dalam dekad 1970-an terutamanya di sekitar Kuala Lumpur memberikan kesan kepada perkembangan seni moden Malaysia setelah berlangsungnya Kongres Kebudayaan Kebangsaan. Dalam hal ini, Safrizal (2013, pp. 79-91) menerusi esainya *Dinamisme dan Kecanggihan: Seni Moden Malaysia Dekad 1970-an* menyatakan bahawa dekad 1970-an telah berjaya melahirkan sebilangan besar karya seni bersifat radikal, maju, unik, dan berani dalam konteks sebuah negara baharu yang sedang membangun, sehingga “memberikan kesan kepada perkembangan seni moden Malaysia pada dekad-dekad seterusnya, terutamanya terhadap ideologi dan sikap seni sezaman yang muncul secara teguh bermula pada dekad 1990-an. Selain itu, Safrizal turut menyenaraikan 25 buah pameran seni penting yang berlangsung pada peringkat tempatan dalam dekad 1970-an.

Walaupun terdapat sejumlah pameran seni penting pada dekad 1970-an yang sering dikatakan memberikan dampak pada perkembangan seni moden Malaysia,

penulisan ini hanya akan membincangkan dua buah pameran seni tempatan, iaitu pameran *Towards a Mystical Reality* yang berlangsung di DBP pada tahun 1974 dan pameran *Rupa dan Jiwa* yang berlangsung di UM pada tahun 1979. Kedua-dua pameran ini dipercayai membawa idea dan konsep pemikiran baharu yang mengandungi unsur intelektual dalam memberikan respons terhadap DKK menerusi pembentukan pameran seni, serta turut melibatkan beberapa faktor lain yang akan dibincangkan selanjutnya.

Pameran *Towards a Mystical Reality* (Ke Arah Hakikat Mistik), 1974

Rata-rata sejarawan seni tempatan melihat DKK sebagai salah satu faktor perubahan dalam landskap seni moden Malaysia. Usaha memahami isu identiti kebudayaan tempatan dan sikap “Seni untuk Masyarakat” yang ditekankan dalam kongres 1971 memberikan dampak kepada proses pengkaryaan oleh seniman tempatan sekali gus mempengaruhi corak representasi karya dalam praktis pameran seni khususnya pada dekad 1970-an. Perubahan ketara praktis pameran seni lokal adalah apabila berlangsungnya pameran *Towards a Mystical Reality* (TMR) pada Ogos 1974 di DBP.

TMR merupakan sebuah pameran bersifat eksperimental yang memberikan respons kepada DKK bagi mencari identiti kebudayaan tempatan (Faizal, 2010, p. 110). Pameran ini boleh dikatakan mempersoalkan kembali kepercayaan seniman tempatan tentang ideologi seni Barat (Nur Hanim, 2011, p. 248) sekali gus menentang fahaman Abstrak Ekspresionisme dan Konstruktivisme yang menular dalam kalangan seniman tempatan selama ini (Sulaimen & Piyadasa, 1974, p. 6).

Kolaborasi antara Piyadasa dan Sulaiman menampilkan pendekatan praktis seni berbeza dari aspek pengkaryaan, stail, tajuk, konsep pameran, serta turut mengandungi sebuah manifesto. Manifesto *Towards a Mystical Reality: A Documentation of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa and Suleiman Esa* mempunyai 31 muka surat – kurang lebih 10 000 patah perkataan, dan ditulis dalam bahasa Inggeris. Inti pati manifesto ini mengutarakan beberapa persoalan sekali gus mengusulkan penyelesaian yang dibahagikan kepada enam (6) bahagian. Bahagian pertama hingga bahagian ketiga menyentuh hala tuju seni moden Malaysia, unsur formalistik dan estetika karya, serta konsep humanisme. Tiga bahagian terakhir menyentuh perihal pandangan dan konsep mistik.

Meskipun konsep pameran TMR masih berorientasikan pendekatan seni moden Barat, namun pameran TMR menjadi penting kerana melambangkan penghujahan idea baharu yang lebih kompleks dalam praktis persembahan pameran seni moden di

Malaysia pada dekad 1970-an. Kesignifikanan pameran tersebut ditekankan Krishen Jit dalam pendahuluan teks manifesto TMR, yakni:

Without doubt, this is the most important exhibition in Malaysian art so far, if only because all our history is laid bare before us, albeit a biased history. No artist in Malaysia, no creative person can neglect it or avoid confrontation with it

(Jit, 1974, p. 3).

Karya yang dipamerkan bukan lagi bersifat tradisi seperti catan dan arca yang lazim diamalkan. Sebaliknya, objek jumpaan harian dipersembahkan dalam konteks galeri secara konseptual dan tidak bermotifkan sebarang unsur penjualan. Tajuk karya tidak lagi menumpukan subjek atau bentuk tetapi lebih memberikan penegasan tentang sesuatu situasi atau peristiwa. Penggunaan kapsyen yang panjang bukanlah amalan pada ketika itu, tetapi kedua-dua seniman menggunakan pendekatan tersebut untuk menunjukkan kepada penonton akan kehadiran pergerakan realiti ruang dan masa dalam sesebuah karya seni. Semua ini boleh difahami dalam karya yang dipamerkan seperti yang berikut;

- (1) *Empty bird-cage after release of bird at 2:46p.m., on Monday 10th June 1974.*
- (2) *Two half-drunk Coca-Cola bottles.*
- (3) *Discarded raincoat found at a Klang rubbish dump at 4:23 p.m., on Sunday on 13th January 1974 that must have belonged to someone.*
- (4) *Used tins of paint, palette and paint brushes found at the School of Art and Design.*
- (5) *Potted plant watered and looked after by the two artists over a period of seven months.*
- (6) *Randomly collected sample of human hair collected from a barber shop in Petaling Jaya.*
- (7) *Empty chair on which many persons have sat on.*
- (8) *Discarded silk-screen which was used to produce many beautiful prints.*
- (9) *Empty canvas on which so many shadows have already fallen. 1974. 36"x 36".*
- (10) *An outline area occupied by the shadow of the poet Usman Awang made at 4.05pm on Saturday 8th December 1973. 36"x 36".*
- (11) *Burnt-out the mosquito coils used to keep away mosquitoes on the night of 25th March 1974 (Sulaiman & Piyadasa, 1974).*



Rajah 1 Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa, sekitar *Pameran Towards a Mystical Reality*, 1974.

(Sumber: *Vision and Idea: Relooking Modern Malaysian Art*. 1994. Kuala Lumpur: National Art Gallery)



Rajah 2 Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa, sekitar *Pameran Towards a Mystical Reality*, 1974.

(Sumber: <http://www.sulaimanesa.com/blog/2017/2/24/who-is-sulaiman-esa>)



Rajah 3 Redza Piyadasa dan Sulaiman Esa, *Empty bird-cage after release of bird at 2:46p.m., on Monday 10th June 1974.*

(Sumber: *Vision and Idea: Relooking Modern Malaysian Art*. 1994. Kuala Lumpur: *National Art Gallery*)

Berdasarkan kajian sejarah seni, pameran TMR penting sebagai salah satu pemangkin yang membawa perubahan kepada penerimaan idea konseptual bagi praktis pameran seni moden di Malaysia (Sarena & Chung, 2014, p. 204). Gagasan idea tersebut tercetus apabila kedua-dua seniman TMR menyahut seruan Kongres Kebudayaan Kebangsaan yang menolak teori seni Barat dengan bermanifestokan pembebasan seniman Malaysia daripada pengaruh tradisi catan Barat (Faizal, 2010, p. 110), serta “menafikan karya seni sebagai barang dagangan” (Syed Ahmad, 1982, pp. 19-20). Walaupun sejarawan seni sering mengaitkan TMR sebagai permulaan kepada Seni Konseptual di Malaysia, namun boleh dikatakan bahawa gagasan idea konseptual sebenarnya telah dimajukan lebih awal oleh beberapa orang seniman Malaysia, iaitu Redza Piyadasa, Sulaiman Esa, Tan Teong Eng, Tan Teong Kooi, Tang Tuck Kan, dan Choong Kam Kaw pada akhir dekad 1960-an menerusi pameran *The New Scene* (Gallery Eleven, 1969), *Experimentasi '70* (Gallery Eleven, 1970), dan *Dokumentasi '72* (Samat Art Gallery, 1972). Karya-karya mereka menegaskan nilai “estetik alternatif” yang merujuk seni tidak seharusnya berpusatkan emosi, sebaliknya berpusatkan pemikiran (Sarena & Chung, 2014, pp. 204-205). Maka, titik tolak kongres yang menyeru kepada kebudayaan tempatan menyaksikan Sulaiman dan Piyadasa berusaha membawa perspektif baharu bersandarkan ideologi mistik Timur – Taoisme dan Zen menerusi pameran TMR. Ertinya, mereka beriktikad menolak semua perkembangan sebelumnya dalam seni moden di Malaysia seperti inti pati manifesto itu menegaskan bahawa:

WE ARE HOWEVER ATTEMPTING TO WORK OUTSIDE THE WESTERN-CENTRIC ATTITUDE TOWARDS FORM. WHAT WE ARE TRYING TO DO IS TO SOW THE SEEDS FOR A THINKING PROCESS WHICH MIGHT SOMEDAY LIBERATE MALAYSIAN ARTISTS FROM THEIR DEPENDENCE ON WESTERN INFLUENCES.

(Sulaiman & Piyadasa, 1974, pp. 4-5).

Walaupun bagaimanapun, gagasan idea yang menjurus kepada konsep pembebasan seniman secara falsafah, cara manifesto ditulis dengan mempersoalkan hala tuju seni moden Malaysia serta pendekatan baharu konsep pameran yang dipraktikkan oleh seniman TMR mengundang pelbagai persoalan mengenai penggunaan ruang, material, subjek, dan teks (Faizal, 2010, p. 21), sekali gus memberikan polemik baharu dalam kancah seni moden Malaysia pada dekad tersebut (Nasir, 1998, p. 21). Polemik itu kemudiannya diikuti kontroversi yang dicetuskan Salleh Ben Joned melalui aksi sinikal beliau sewaktu upacara perasmian pameran dengan meninggalkan kesan pancutan urin di satu sudut ruang pameran (Nur Hanim, 2011b, pp. 134-165). Rentetan polemik ini, sebuah wacana kritis menyentuh aspek kedudukan dan peranan sebenar seni moden di Malaysia berjaya dibuka. Persoalan dan kritikan pameran hangat diperdebatkan antara beberapa orang penggiat seni seperti Siti Zainon Ismail, Salleh Ben Joned, Ponirin Amin, dan Redza Piyadasa menerusi medan *Dewan Sastra* pada tahun 1975 (Ponirin, 1975; Piyadasa, 1975a, 1975b; Salleh, 1975; Siti Zainon, 1975a pp. 54-56; Siti Zainon, 1975b pp. 45-49).

Walaupun polemik dan kritikan seni pameran TMR sering dikatakan berjaya membangkitkan kesedaran akan kepentingan seni moden Malaysia kepada masyarakat (Nur Hanim, 2011b, pp. 134-165), namun Safrizal Shahir (dipetik daripada Nur Hanim, 2011b, pp. 161-162) menegaskan wacana polemik dan kritikan seni tersebut tidak mampu dipanjangkan dengan lebih mantap dari segi akademik, falsafah, dan teori. Hal ini demikian kerana, perdebatan dan perbahasan seputar pameran itu hanya berlaku dalam tempoh yang singkat, tambahan pula, kesahihan inti pati manifesto dan konsep pameran tersebut mengundang pelbagai persoalan yang tidak mampu dipertahankan secara akademik. Berhubung dengan konteks akademik, Nasir Baharuddin (dipetik daripada Nur Hanim, 2011b, pp. 157-158) menyarankan TMR seharusnya dilihat dalam perspektif positif dan tidak ditolak secara mentah. Hal ini merujuk inti pati manifesto TMR mampu dijadikan cabang ilmu dalam mencetuskan idea-idea seni baharu. Nasir Baharuddin (komunikasi peribadi, 27 Jun 2018) turut menjelaskan bahawa walaupun TMR merupakan adaptasi seni konseptual yang rancak diperdebatkan di Barat pada ketika itu, namun

dapat dijadikan satu platform yang perlu direnungi, diperhalusi, seterusnya diangkat sebagai model pameran di Malaysia kerana salah satunya berjaya mencipta sebuah wacana kritis ke arah kemajuan seni moden di Malaysia.

Sementara Badrolhisham (dipetik daripada Nur Hanim, 2011b, p. 152) pula menyifatkan bahawa TMR bukanlah model pameran intelektual sebaliknya merupakan representasi keintelektualan seniman dalam usaha melahirkan bentuk awal kritikan seni di Malaysia. Keintelektualan tersebut merujuk penggunaan metod untuk meneroka dan memperkenalkan bentuk, kaedah serta konsep seni rupa yang seharusnya berlaku dalam fenomena seni moden di Malaysia pada dekad 1970-an (Sulaiman & Piyadasa, 1974, pp. 4-7) meski pun metod tersebut nyata bertentangan dengan objektif TMR – menolak sebarang konsep atau fahaman seni moden Barat dan memperkasakan konsep seni Timur. Berhubung hal tersebut, sebilangan sejarawan seni dan pengkritik seni tempatan seperti Hasnul Jamal Saidon, Yap Sau Bin, Simon Soon, Safrizal Shahir, Nasir Baharuddin dan Badrolhisham Mohd. Tahir bersependapat bahawa praktis pameran TMR tetap merefleksikan konsep estetika seni moden Barat walaupun pada asasnya menekankan konsep ketimuran (Nur Hanim, 2011b, pp. 136-164). Walau bagaimanapun, menurut Badrolhisham (komunikasi peribadi, 26 Jun 2018), TMR dapat dijadikan model pameran seni di Malaysia kerana mempunyai kajian intelektual tersendiri termasuklah turut mengandungi falsafah dalam usaha menganjak perkembangan seni moden di Malaysia.

Di samping mencari titik pertemuan kebudayaan kebangsaan dan bertolak daripada kesedaran sezaman, seniman TMR memperlihatkan usaha untuk mengangkat budaya lokal menerusi pendekatan radikal dalam pameran seni. Sebagai contoh, karya *Empty bird-cage after release of bird at 2:46p.m., on Monday 10th June 1974* (Gambar 3). Dalam konteks sosial, sarang burung dapat menggambarkan aktiviti dan budaya masyarakat tempatan sama ada memelihara, mempertandingkan, ataupun menjual burung untuk sumber pendapatan. Sangkar burung yang diperbuat daripada rotan menegaskan bahawa rotan sebagai hasil rimba menjadi antara bahan terpenting bagi kalangan masyarakat tempatan sejak zaman prasejarah dalam menjalankan kegiatan ekonomi dan sosial. Dalam konteks kesenian pula, sangkar dapat disimbolikan sebagai kerangka, pengaruh, atau garis sempadan, dan burung sebagai seniman. Maka, dengan tajuk karya sedemikian, karya tersebut seolah-olah menyarankan pembebasan seniman secara mutlak daripada pengaruh Barat menerusi pengucapan visual. Dalam erti kata yang lain, membawa pemikiran kelompok seni tempatan untuk keluar dan memecahkan sempadan seni tradisi Barat.

Walaupun seniman TMR cuba mengelak daripada pengaruh Barat dengan mengungkapkan ikonografi tempatan menerusi karya, namun pemilihan beberapa

objek karya dalam pameran masih boleh dipertikaikan. Antara yang dapat dilihat dengan jelas ialah penggunaan botol air Coca-Cola dijadikan sebuah karya. Umum mengetahui, jenama air Coca-Cola itu sendiri berasal dari Barat, iaitu Amerika Syarikat, bukannya dari Timur (The Coca-Cola Company, 2018). Kepingan kanvas berbingkai seperti karya *Empty canvas on which many shadows have already fallen* yang digantung pada dinding juga bukan merupakan pendekatan praktis seni lokal sebaliknya merupakan praktis seni Barat untuk menyetengahkan ekspresi pencipta. Konsep persembahan pameran yang menggunakan pedestal sebagai tempat letak objek karya di tengah-tengah ruang, bukanlah satu praktis seni lokal, sebaliknya terlebih dahulu dipraktikkan oleh galeri dan muzium seni di Barat (Zitil Akhtiar, 2014, pp. 12-13). Oleh itu, perlu difahami bahawa dalam konteks tradisi, asal usul seni tempatan (kesenian Melayu) bukannya untuk dipamerkan ataupun dipersembahkan dalam satu “premis” (galeri) (Nur Hanim, 2011b, p. 155).

Seterusnya, seperti hasrat Piyadasa dan Sulaiman dalam usaha menyahut seruan kerajaan untuk “mencari sesuatu yang tulen” daripada budaya tempatan (Nur Hanim, 2011a, p. 248), memperlihatkan kedua-dua aspek karya dan pameran adalah bertentangan dengan manifesto TMR itu sendiri. Dalam keghairahan mendukung hasrat kerajaan, mengangkat budaya lokal, dan menyeru seniman tempatan untuk keluar daripada pengaruh seni Barat, pemilihan bahasa dalam manifesto dan tajuk-tajuk karya sedikit sebanyak merefleksikan sebaliknya. Meskipun inti pati manifesto mengandungi asas seni dan turut menegaskan pegangan falsafah mistik Timur – Taoisme dan Zen dalam proses pengkaryaan (Sulaiman & Piyadasa, 1974), akan tetapi praktis karya dan pameran nyata masih terikat dengan kerangka seni moden Barat seperti Seni Dada oleh Marcel Duchamp menerusi karya seni *Fountain* (1917) dan Seni Konseptual oleh Joseph Kosuth menerusi karya *One and Three Chairs* (1965). Sehubungan dengan hal ini, Sarena dan Chung (2014, p. 210) berpendapat karya dalam pameran TMR mempunyai ciri-ciri yang berfungsi seiring dengan karya seni *Fountain* oleh Duchamp walaupun mengandungi perbezaan dari segi sebab dan tujuan.

Sungguhpun pendekatan Piyadasa dan Sulaiman sering dikaitkan seiring dengan praktis seni moden Barat, boleh dikatakan pameran TMR berjaya menawarkan pelbagai kemungkinan yang perlu dirungkaikan dari pelbagai sudut seperti pengisian dalam konteks makna atau kontekstual yang dipersembahkan sama ada secara literal atau tersembunyi. Menerusi manifesto pula, kedua-dua seniman turut mencadangkan satu penyelesaian baharu untuk menghadapi realiti berdasarkan kaedah yang perlu digunakan oleh pemerhati atau audiens untuk membayangkan realiti melalui konsep dan bukannya sekadar melihat sesuatu objek melalui visual penglihatan (Sarena &

Chung, 2014, p. 210). Sebagai contoh, manifesto ini boleh difahami menerusi tajuk pada karya yang dipaparkan. Konsep tersebut penting supaya dapat mencadangkan kemungkinan baharu sama ada dalam praktis penghasilan karya atau pameran seni.

Intihanya, pameran TMR bersifat antagonis ini mampu dilihat sebagai usaha untuk memecahkan tembok pengkaryaan oleh seniman tempatan yang selama itu terikat dengan dogma seni Barat. Meskipun konsep persembahan pameran TMR melangkaui sempadan konsep pameran tradisional, namun pameran TMR dapat diklasifikasikan sebagai pameran *avant-garde* dalam konteks seni moden di Malaysia, baik dari segi praktikal mahupun ideologi. Respons kedua-dua seniman terhadap seruan DKK berhubung isu identiti kebudayaan tempatan dijawab melalui usaha proaktif mereka dalam pameran tersebut dengan menghasilkan sesuatu yang produktif dan bersifat *weltanschauung*.

Pameran Rupa dan Jiwa, 1979

Pameran *Rupa dan Jiwa* dikurortkan oleh Syed Ahmad Jamal berlangsung pada 17 November hingga 9 Disember 1979 di Dewan Tunku Canselor, UM, Kuala Lumpur mempamerkan karya seni Melayu sebanyak 584 buah (Syed Ahmad, 1979a). Pameran bersejarah ini menghimpunkan segala rupa bentuk seni tradisi Melayu seperti ukiran kayu, keris, pasu, perak, tembaga, anyaman, sulaman, wau, dan songket yang wujud dari pelosok rantau Semenanjung Malaysia (Syed Ahmad, 1992, pp. vii-xvii) dan dimuatkan dalam katalog pameran yang ditulis dalam Bahasa Malaysia dan mengandungi 138 muka surat.¹ Pameran *Rupa dan Jiwa* dianjurkan bertujuan menetengahkan karya-karya seni Melayu tulen yang dicipta orang Melayu (Ungku A. Aziz, 1979, pp. 6-7) di samping mewujudkan kesedaran rupa, bentuk dan nilai-nilai estetika budaya Melayu (Syed Ahmad, 1992, pp. xvi-xvii).

Walau bagaimanapun, terdapat pelbagai faktor yang mendorong pembentukan pameran *Rupa dan Jiwa* sama ada faktor dalaman mahupun luaran. Seperti yang sedia maklum, selain dorongan Naib Canselor UM, Prof. DiRaja Ungku Abdul Aziz, faktor pelaksanaan DKK pada tahun 1971 yang menekankan isu identiti kebudayaan nasional (telah diuraikan pada awal tadi) dan peristiwa bersejarah di London pada tahun 1976, iaitu *The World of Islam Festival* (WIF) dapat diklasifikasikan antara penyumbang utama kepada pembentukan pameran *Rupa dan Jiwa* (D'Zul Haimi, 2009, p. 77). Sebelum mengulas lanjut faktor pembentukan pameran *Rupa dan Jiwa*, keperluan memahami definisi orang Melayu dan kebudayaannya wajar diberikan perhatian terlebih dahulu oleh sebab manifestasi pameran untuk mempamerkan karya seni Melayu tulen yang dicipta orang Melayu dan tidak mengandungi sebarang unsur kebudayaan luar.

Menurut Undang-undang Malaysia (2009), Perkara 160 (2) dalam Perlembagaan Persekutuan menyatakan bahawa orang Melayu ialah seseorang yang menganut agama Islam, menuturkan bahasa Melayu dan mengamalkan adat-adat Melayu. Dalam konteks ini, Mohd. Nazri (1979, p. 1) menjelaskan salah satu cara untuk mengenali orang Melayu adalah menerusi adat dan kebudayaan walaupun sebahagian daripada unsur adat dan kebudayaan Melayu tersebut dipengaruhi oleh unsur kebudayaan lain seperti budaya Cina, India, dan Arab-Farsi. Hal ini berpunca daripada proses asimilasi budaya dalam kalangan masyarakat yang hidup berbilang kaum. Berdasarkan sejarah kedatangan bangsa asing – Cina, India, Arab, dan Barat ke alam Melayu (Semenanjung Tanah Melayu) memberikan dampak kepada pertembungan dan percampuran budaya melalui proses interaksi. Maka, keaslian adat, ketulenan budaya, serta kemurnian bahasa dan kesusasteraan Melayu itu cenderung mengalami perubahan dan perkembangan yang boleh dilihat hingga ke hari ini.

Proses perkembangan tersebut wujud dalam pelbagai aspek seperti perdagangan, penghijrahan, penempatan kekal, geografi, ideologi, penjajahan, pengislaman, kepentingan politik, penguasaan ekonomi, serta unsur-unsur semasa. Kesahihan perkara ini dibuktikan melalui penerbitan penulisan ilmiah oleh para sarjana. Syed Muhammad Naguib al-Attas (1972, pp. 20-32) dalam *Islam dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu* telah mengenal pasti perkembangan kebudayaan Melayu berpunca daripada penyebaran agama Islam oleh orang Arab melalui sistem perdagangan dan perkahwinan. Kedatangan mereka di Semenanjung Tanah Melayu bersama-sama al-Quran dan penekanan sistem kemasyarakatan berdasarkan kebebasan perseorangan mempengaruhi pembentukan peribadi orang Melayu dalam segenap aspek, sama ada sistem tulisan, sikap, budaya dan gaya hidup, serta ideologi tentang falsafah, metafizik, dan tasawuf.² Ekoran itu, kesenian dan kebudayaan Melayu pada akhir abad ke-19 dipercayai tidak lagi bersandar pada pengaruh otoktoni atau animisme tetapi secara teguh memegang prinsip intelektualisme yang menumpukan nilai-nilai keadilan, kemurnian, dan kemuliaan dengan lebih rasional (al-Attas, 1972, pp. 24-32). Hal ini boleh dinilai pada karya dalam pameran *Rupa dan Jiwa* seperti ukiran pada Papan Janda Berhias – dinding bekas istana Sultan Muhammad ke-IV mempunyai ukiran tulisan khat *Thuluth* (Syed Ahmad, 1979a, p. 35).

Selain pertembungan budaya, kesenian dan kebudayaan Melayu tidak dapat dipisahkan dengan unsur alam semula jadi. Alam sebagai penghubung dan sumber inspirasi seniman Melayu sejak turun-temurun untuk menghasilkan karya seni, seterusnya diterjemahkan sama ada dalam konteks visual mahupun lisan (Mulyadi, 1995, p. 47). Hal ini bersangkutan paut dengan faktor geografi Malaysia yang berpusat di garisan khatulistiwa dan beriklim tropika menjadikannya sebuah negara megadiversiti kerana menampung sebahagian besar khazanah yang ada di

muka bumi (Kementerian Air, Tanah dan Sumber Asli, 2019). Menurut Syed Ahmad Jamal (1979a, pp. 34-59), seniman Melayu bukan sahaja menjadikan alam sebagai rujukan utama dalam pengkaryaan tetapi turut mengabadikan sumber alam seperti kayu, buluh, rotan, tanah, dan mengkuang sebagai asas kepada bentukan karya seni. Dengan kata lain, karya seni Melayu ialah jelmaan unsur alam semula jadi yang diterjemah melalui pemerhatian dan pemikiran seniman bagi mencerminkan perhubungan manusia dengan alam namun sifat asli elemen tampak dikekalkan. Sebagai contoh, sumber alam (flora) dijadikan motif utama pada kain songket.

Syed Ahmad Jamal (1979b, p. 163) turut menjelaskan karya seni Melayu tidak menumpukan aspek fungsional atau kehendak keagamaan walaupun mempunyai perkaitan, sebaliknya mementingkan aspek formalistik, nilai estetik, dan sifat ketulenan objek. Dengan kata lain, karya seni Melayu dihasilkan atas faktor cara penggunaan – bukan disebabkan kegunaan atau fungsi sesuatu objek. Hashim (1979, pp. 89-91) menghuraikan unsur alam seperti tumbuh-tumbuhan dan musim memainkan peranan signifikan kepada sesuatu kaum dan bangsa. Selain berfungsi sebagai sumber makanan dan kesenian, sumber alam juga diguna pakai secara meluas dalam pelbagai bidang seperti bidang falsafah Melayu menerusi pepatah dan bidang kesusasteraan Melayu menerusi puisi, syair, dan pantun. Tambahan lagi, bukti kewujudan hubungan manusia dengan alam telah lama berlaku semenjak zaman Nabi Adam a.s. Hubungan manusia dengan alam ada disebut dalam *Surah al-Baqarah* ayat 29-30 seperti firman Allah SWT yang bermaksud: “*Dia-lah (Allah) yang menjadikan untuk kamu segala yang ada di bumi, kemudian Ia menuju dengan kehendak-Nya ke arah (bahan-bahan) langit lalu dijadikannya tujuh langit dengan sempurna ...*” dan “*Sesungguhnya Aku hendak menjadikan seorang khalifah di bumi*”. Kedua-dua ayat ini membawa maksud penciptaan khalifah (manusia) adalah untuk mengurus dan mentadbir alam semula jadi meliputi tumbuh-tumbuhan, binatang, dan sebagainya dengan sebaik-baiknya. Maka, benarlah seniman sentiasa terikat kepada alam semula jadi.

Seterusnya, *The World of Islam Festival* (WIF) pada tahun 1976 mempengaruhi pembentukan pameran *Rupa dan Jiwa*. Hal ini disebabkan oleh Syed Ahmad Jamal pernah mendapat peluang ke London untuk menyaksikan pesta seni Islam sedunia bagi pihak seniman Malaysia (D’Zul Haimi, 2009, p. 77). Festival multidimensi itu bukan sekadar mempamerkan lebih 6000 objek Islamik³ di muzium dan galeri sekitar London, malah turut menganjurkan variasi program, iaitu program pendidikan, seni persembahan, penerbitan, dan perfileman, yang bertujuan menyemarakkan seni Islam di dunia Barat serta mempersembahkan pencapaian dan sumbangan tamadun Islam khususnya perkembangan kebudayaan Islam di serata dunia (Lensen, 2008, pp. 40-47; Natsir, 1985, p. 38). Oleh itu, pengalaman Syed Ahmad Jamal sewaktu

di Kota London menjadi dorongan kuat kepadanya untuk melakukan penghijrahan dalam bidang seni (D’Zul Haimi, 2009, p. 77).

Sebelum itu, Syed Ahmad Jamal pernah diberikan tanggungjawab untuk melaksanakan pameran seni khat di UM pada September 1975. Pameran tersebut dipanjangkan sehingga Mei 1978 di tujuh buah negeri Semenanjung Malaysia, iaitu di Kelantan, Terengganu, Johor, Pulau Pinang, Perlis, Kedah, dan Perak atas faktor sambutan yang memberangsangkan (Pusat Kebudayaan Universiti Malaya, 1981, p. 18). Dalam pada itu, dekad tersebut turut menampilkan variasi siri simposium kebudayaan Melayu di UM oleh para sarjana bagi mengemukakan pandangan dan cadangan untuk mengukuhkan identiti kaum Melayu Malaysia khususnya (Ismail, 1979, pp. v-vi). Tambahan pula, penghasilan beberapa buah penulisan Syed Ahmad Jamal tentang aspek kesenian Melayu dan kesenian Islam, sama ada melalui pembentangan kertas kerja dalam seminar ataupun penerbitan katalog pameran, perlu diambil kira. Misalnya, *Syor-syor bagi Mencapai Objektif-objektif Seni dalam Perkembangan Kebudayaan Malaysia* (1971), *Pameran Seni Khat* (1975), *Seni Rupa dalam Tamadun Islam* (1976), *Omar the Innovative Master Calligrapher* (1978) dan *Khat-Culture Supreme Art Form* (1978) (D’Zul Haimi, 2009, p. 88). Rentetan peristiwa penting di dalam dan di luar negara, di samping seruan kerajaan yang menekankan identiti kebudayaan nasional menerusi DKK secara tidak langsung mengukuhkan jihad dan jati diri Syed Ahmad Jamal – bukan hanya mengenai nilai estetika kesenian Islam bahkan mencari kembali akar umbi identiti seni rupa Melayu (D’Zul Haimi, 2009, p. 77). Dengan itu, pameran *Rupa dan Jiwa* dibentuk pada tahun 1979 untuk memaparkan ketulenan karya seni tradisi Melayu (Ungku A. Aziz, 1979, p. 6).

Konsep pameran *Rupa dan Jiwa* menoleh kepada sejarah seni rupa Melayu bertujuan menemukan identiti kemelayuan sebenar atau tulen seperti diutarakan Profesor DiRaja Ungku A. Aziz (1979) dalam prakata pameran:



Rajah 4 Tuanku Canselor kelihatan memerhati keindahan kukur-kukur lama, sekitar Pameran Rupa dan Jiwa, 1979.

(Sumber: *Majalah Budiman* 5, no. 6, 1994. Kuala Lumpur: *Suara Forum Universiti Malaya*)



Rajah 5 Naib Canselor memperlihatkan “sangkar burung” kepada Perdana Menteri dan isteri, sekitar Pameran Rupa dan Jiwa, 1979.

(Sumber: *Majalah Budiman* 5, no. 6, 1994. Kuala Lumpur: *Suara Forum Universiti Malaya*)



Rajah 6 Pakatan Juruukir Tradisional Kota Bharu, *Jebak Puyoh*⁴, 29cm (T) X 30.6cm (L), 1979.

(Sumber: Penulis, diperoleh daripada koleksi Muzium Seni Asia, UM, pada 29 Mac 2019)

Maksud pameran ini bersumberkan idea atau konsep atau pemikiran yang baru. Pameran ini bertujuan menunjukkan karya seni Melayu yang betul-betul Melayu tulen. Iaitu, karya yang tidak mengandungi corak atau rekabentuk yang telah dipengaruhi oleh seni dari tamadun lain seperti Barat, Arab, India dan Cina (hlm.6).

Sekarang, saya hanya berhajat mengkaji unsur-unsur tulen seni bangsa saya sendiri (hlm.7).

Berdasarkan pernyataan tersebut, pameran ini menggunakan konsep atau pendekatan baharu dengan memfokuskan keaslian reka corak dan reka bentuk karya seniman Melayu. Mengambil contoh karya seni ukir dari Melaka, reka bentuk ukiran kayu pada papan panel, jenang, dan derening pintu rumah secara teknikal memvisualkan motif flora berwarna-warni. Ukiran pada mimbar dan siling masjid

juga mempunyai motif flora berasaskan bunga ketumbit dengan sapuan perada emas (Syed Ahmad, 1979a, p. 37-40). Lazimnya, elemen alam semula jadi dimujaradkan dalam penciptaan karya seni Melayu tetapi keaslian bentuk dikekalkan – “bunga tidak seperti bunga, daun tidak seperti daun” (Syed Ahmad, 1979a, p. 34). Unsurimbangan turut ditekankan pada bahagian yang hendak diukir dengan ruang lengang, hiasan motif flora dan bentuk geometrik, di samping memberikan unsur penegasan. Akan tetapi, ukiran kayu di setiap negeri di Semenanjung mempunyai perbezaan dan keunikan tersendiri walaupun sebahagiannya mengandungi persamaan kerana hadir daripada kumpulan yang sama (Syed Ahmad, 1979a, p. 34-38). Hal ini bermaksud faktor demografi mempengaruhi ciri-ciri pengukiran sesuatu objek seni.

Dalam pameran tersebut, seni pasu menampakkan ciri-ciri keaslian seni Melayu. Seni pasu Melayu diperbuat daripada bahan tanah liat, dibentuk dengan tangan lazim memvisualkan reka corak sederhana, serta menekankan sifat keaslian bahan (Syed Ahmad, 1979a, p. 59). Antaranya termasuklah, buyong dari Kelantan, labu dari Perak, dan kendi dari Negeri Sembilan.⁵ Sungguhpun begitu, reka bentuk seni pasu di negeri-negeri Semenanjung Malaysia adalah berbeza dengan reka bentuk seni pasu di Negeri Sembilan kerana tidak mempunyai tangkai pemegang kecuali pada bahagian penutup dan tidak bermuncung (Syed Ahmad, 1979a, pp. 59-66). Walaupun seni pasu Melayu khususnya kendi mempunyai persamaan reka bentuk kendi negara China (akhir abad ke-15 hingga abad ke-19), akan tetapi ada perbezaan dari segi reka corak. Kendi China dipenuhi dekorasi berwarna dan menggunakan teknik *glazing*⁶ manakala kendi dari Tanah Melayu (Negeri Sembilan) mempunyai dekorasi minimal dan mengekalkan sifat asli semula jadi bahan (Syed Ahmad, 1979a, p. 59).

Walau bagaimanapun, persamaan reka bentuk tersebut memungkinkan bahawa telah berlakunya proses asimilasi kebudayaan Cina sewaktu aktiviti perdagangan pada masa lampau yang berpusat di Melaka. Penggunaan kendi mungkin juga boleh dikaitkan dengan kebudayaan Hindu-Buddha yang menjadikan kendi sebagai alat penyiram air untuk upacara keagamaan di Asia Tenggara (dari abad ketujuh hingga abad ke-14), kerana dalam agama Hindu-Buddha, kendi dipercayai sebagai alat penghormatan untuk air suci.⁷ Maka, hasil reka bentuk kendi merupakan proses pengulangan kebudayaan tiap generasi kekal hidup dalam masyarakat (Syed Ahmad, 1979a, p. 19). Walau bagaimanapun, boleh dikatakan fungsi reka bentuk kendi dalam masyarakat Melayu memisahkan aspek spiritual kerana kendi digunakan untuk aktiviti seharian seperti mengisi air minuman. Dari situ sedikit-sebanyak memperlihatkan kehadiran pengaruh agama Islam dalam kehidupan masyarakat Melayu.

Selain itu, reka bentuk celepa perak oleh seniman Melayu dengan “menggunakan bentuk jam saku buatan Eropah yang berbentuk bulat dan bersegi lapan sebagai asas bentuk celepa” (Syed Ahmad, 1979a, p. 68) mempunyai unsur pengaruh Barat.

Ukiran Bangau Kolek Kue pada perahu Melayu mempunyai unsur Hindu-Buddha, iaitu animisme. Dalam hal ini, Syed Ahmad (1979a, p. 23) sendiri menyatakan ukiran itu bukan sahaja melambangkan perhubungan kebudayaan Melayu dengan unsur alam, iaitu laut bahkan juga sebagai unsur semangat. Ukiran kepala naga pada Perahu Diraja Pahang pula dikatakan mengandungi sifat seni ukir Melayu kerana berlainan bentuk ukiran naga daripada kebudayaan lain (Syed Ahmad, 1979a, p. 24). Walaupun sifat ukiran pada kepala naga tersebut melambangkan sifat seni ukir Melayu, namun dengan menjadikan kepala naga sebagai subjek utama pada kepala perahu secara total menyaksikan penerimaan pengaruh Hindu-Buddha dalam kalangan masyarakat Melayu meskipun diberi nafas ukiran Melayu. Oleh itu, dalam mengkategorikan sesuatu hasil pertukangan sebagai sebuah karya seni ukir Melayu seharusnya dilihat pada kerangka yang lebih besar atau secara *weltanschauung* – keseluruhan reka bentuk objek, bukannya diambil daripada picisan kecil.

Abd. Samad (dipetik daripada Haziyah, 2004, p. 32) pernah menegaskan kebudayaan Melayu ialah campuran kebudayaan Hindu-Buddha dan Islam. Ku Zam Zam (dipetik daripada Haziyah, 2004, p. 33) menggariskan bahawa setelah kedatangan Islam, penciptaan karya seni Melayu masih mempunyai motif-motif hidupan bernyawa, akan tetapi imej tersebut dimujaradkan. Hal ini demikian kerana, Islam menolak sebarang bentuk hidupan bernyawa dalam penciptaan karya, dan hal ini membezakan Islam dengan agama lain. Walaupun setelah kedatangan Islam, kesenian dan kebudayaan Melayu pada akhir abad ke-19 dikatakan tidak lagi bersandarkan pengaruh otoktoni atau animisme, namun orang Melayu masih lagi terikat dengan unsur kepercayaan tersebut khususnya yang mempunyai perkaitan dengan hal kebendaan dan elemen yang berfungsi sebagai alat pendinding, penguat semangat, atau pun kekebalan seseorang (Nor Azlin, 2009, pp. 261-262). Maka, hal ini secara tidak langsung menolak sifat ketulenan yang ditekankan dalam pameran *Rupa dan Jiwa* kerana hasil reka bentuk pertukangan seniman Melayu jelas dipengaruhi unsur-unsur luar.

Sungguhpun demikian, usaha mencapai matlamat pertama DKK yang merujuk “kebudayaan rakyat asal rantau ini” atau lebih tepat entiti keperibumian (Melayu) menerusi pameran *Rupa dan Jiwa* adalah tidak dinafikan. Karya seni tradisi Melayu yang dipamerkan sememangnya kaya dengan kepelbagaian dan kehalusan hasil tangan seperti seni bina, seni ukiran, seni pasu, sulaman, dan tenunan. Walau bagaimanapun, ciri-ciri ketulenan karya tetap menjadi persoalan kerana wujudnya kontradiksi esei katalog pameran terbabit. Seperti diujahkan, satu kenyataan yang tidak dapat dielak ialah reka bentuk dan motif hiasan kesenian Melayu di Malaysia mengandungi unsur-unsur multibudaya, multietnik, dan multiagama. Ciri-ciri

Hinduisme-Buddhisme masih lagi melatari kehidupan orang Melayu meskipun setelah kedatangan Islam.

KESIMPULAN

Kesimpulannya, walaupun terdapat pelbagai faktor pembentukan karya seni dan pameran seni di Malaysia seperti faktor penjajahan, imigrasi dan pendidikan era kolonial dan pascamerdeka, namun titik tolak DKK pada tahun 1971 yang menekankan aspek identiti kebudayaan tempatan menyemarakkan perkembangan pameran seni di Malaysia dalam dekad 1970-an lebih bersifat radikal, plural, dan matang. Inti pati DKK khususnya menyentuh entiti keperibumian (Melayu) menimbulkan kesedaran seniman mengenai akar umbi warisan kesenian dan kebudayaan Melayu. Ekoran itu, seniman cenderung menghasilkan karya-karya bertema tradisi kemelayuan bagi menjawab persoalan identiti seni kebangsaan sekali gus memberikan impak terhadap kegiatan pameran seni lokal. Rentetan peristiwa-peristiwa penting serantau pada dekad 1970-an mengukuhkan lagi jati diri seniman di samping membawa perubahan radikal dalam falsafah dan ideologi kreatif mereka.

Walaupun terdapat suatu gaya seni yang menguasai sesuatu dekad, akan tetapi kewujudan pameran TMR menerusi kaedah eksperimental membuktikan seni moden Malaysia yang berusia hampir 50 tahun mula menuju tahap kematangan dari aspek pengkaryaan dan persembahan pameran. Meskipun konsep pemvisualan karya dan pendekatan praktis pameran TMR mengundang pelbagai polemik dalam kancah seni moden Malaysia pada dekad 1970-an. Namun begitu, kecenderungan pendekatan tersebut kembali muncul dengan rancak menjelang akhir dekad 1980-an seperti pameran *Bakat Muda Sezaman* (BSLN, 1988-1997), *Salon Malaysia* (BSLN, 1991/1992), *Pameran Seni Elektronik Pertama* (BSLN, 1997), dan *Matahati PL* (Galeri PETRONAS, 1999). Dalam konteks praktis pameran seni, TMR boleh dikatakan berjaya mencipta satu titik baharu dalam usaha meletakkan tanda aras yang perlu dicapai oleh seniman tempatan supaya mampu mengubah mentaliti dan persepsi mereka untuk keluar daripada lingkungan gaya seni tradisi walaupun dengan mengadaptasi pendekatan gaya moden Barat. Dari satu sudut pula, dalam usaha menyahut seruan DKK, TMR boleh dikatakan telah gagal menonjolkan ciri-ciri kebudayaan tempatan yang bukan sahaja pada objek-objek karya, bahkan konsep persembahan pameran itu sendiri. Walau bagaimanapun, pameran TMR penting dalam konteks sejarah seni kerana telah menandakan usaha awal seniman lokal dalam mengubah aktiviti artistik seni moden Malaysia pada ketika itu.

Sebagai kupasan, faktor pengislaman atau agama Islam memainkan peranan signifikan dalam membentuk karya seni Melayu kerana Melayu dan Islam saling

berkait rapat (Hashim, 1979, p. 91). Pengaruh yang ada dalam seni Melayu tercetus apabila kebudayaan tamadun asing memasuki Tanah Melayu, tambahan pula seniman turut mengagumi kesenian dan kebudayaan asing sehingga menghakis acuan kebudayaan asli tempatan (Ungku A. Aziz, 1979 p. 6). Oleh itu, adalah tidak wajar mentakrifkan karya-karya pameran *Rupa dan Jiwa* bersifat seni Melayu tulen kerana jelas menunjukkan reka corak dan reka bentuk karya seni dipengaruhi unsur-unsur kesenian tamadun asing seperti Tamadun Arab, Tamadun Cina, Tamadun India, dan Tamadun Barat. Sehubungan dengan itu, penulis perlu menolak pentakrifan “seni Melayu” berdasarkan hasil analisis, sekali gus memberikan pemahaman bahawa Malaysia (Melayu) tidak mempunyai keaslian seninya. Sungguhpun begitu, tidak dinafikan pameran *Rupa dan Jiwa* memberikan sumbangan besar dalam perkembangan sejarah seni moden Malaysia serta membentuk konsep dan pengertian kebudayaan nasional (Budiman, 1979, p. 2). Kesannya boleh ditinjau pada dekad-dekad seterusnya terutama pameran seni dekad 1980-an menyaksikan variasi karya seniman dalam mencari identiti seni Melayu, di samping memuncaknya minat estetika kesenian Islam. Sumbangannya juga benar, kerana sehingga hari ini penerbitan katalog dan buku pameran tersebut masih menjadi rujukan ilmiah para pengkaji bagi mencari makna konsep kesenian tradisi Melayu tulen dan penghayatan keunikan dunia seni dalam tamadun Melayu.

NOTA

1. Katalog pameran Rupa dan Jiwa, 1979 diterbitkan semula oleh Syed Ahmad Jamal, iaitu *Rupa & Jiwa* pada tahun 1992 dengan penambahbaikan kandungan berhubung aspek seni rupa Melayu. Buku cetakan berwarna tersebut mengandungi 165 mukasurat dan ditulis dalam Bahasa Malaysia.
2. Berbanding agama Islam, agama Hindu-Buddha dikatakan telah lama menapak di Tanah Melayu tetapi tidak membawa perubahan dalam falsafah dan pegangan hidup orang Melayu atas faktor-faktor ketiadaan kitab suci, perbezaan falsafah dan metafizik agama Hindu-Buddha sebagaimana diujah Syed Naguib Al-Attas.
3. Hasil kegiatan kebudayaan Tamadun Islam pada zaman lampau meliputi karya seni lukis, seni kaligrafi, seni kraf, seni fotografi, seni bina, monumen, dan senjata peperangan Islam.
4. Kini, sebahagian ukiran pada bahagian atas Jebak Puyuh didapati telah patah.
5. Seni pasu di Semenanjung Malaysia mempunyai nama-nama berbeza walaupun fungsinya adalah sama.
6. Rujuk koleksi-koleksi kendi dari Muzium Seni Asia, Universiti Malaya (UM).
7. Rujuk bahagian info koleksi kendi dari Muzium Seni Asia, UM.

PENGHARGAAN

Penulis ingin merakamkan penghargaan kepada geran FRGS (203/PSENI/6711593) untuk dana yang membolehkan kajian ini dijalankan.

RUJUKAN

- al-Attas, Syed Muhammad Naguib. (1972). *Islam dalam Sejarah dan Kebudayaan Melayu*. Penerbit Universiti Kebangsaan Malaysia.
- Badrolhisham Mohd. Tahir. (2018, 26 Jun). Temu bual peribadi.
- D’Zul Haimi Md. Zain. (2009). *Syed Ahmad Jamal: PELUKIS. Syed Ahmad Jamal: PELUKIS* (pp. 14–149). Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.
- Faizal Sidik. (2010). Menyulusuri Pengalaman Seni, Sosio-Budaya dan Politik Malaysia dalam Bakat Muda Sezaman 1970an hingga Kini. D.M.Y. Ahmad, Z. Anuar, A. Hassan, O. Osman & R. Abidin (Eds.), *Bakat Muda Sezaman 2010* (pp. 102–127). Balai Seni Lukis Negara.
- Hashim Hassan. (1979). Peranan kajian Senilukis & Senireka I.T.M. *Seminar Akar-akar Kesenian Peribumi dan Perkembangan Kini* (pp. 85–117). Kajian Senilukis dan Senireka, Institut Teknologi Mara Shah Alam.
- Hasnul Jamal Saidon. (2003). Cabaran Praktis Seni Elektronik dalam Era Maklumat. *Wacana Seni Journal of Arts Discourse*, 2, 55–89.
- Hasnul Jamal Saidon. & Yong, Beverly (Eds.). (2007). *Between Generation: 50 years across Modern Art in Malaysia*. University of Malaya, Universiti Sains Malaysia, Valentine Willie Fine Art.
- Haziyah Hussin. (2004). Orang Melayu Kelantan dari Sudut Budaya dan Perspektif Sejarah lampau. *Malaysian Journal of History, Politics and Strategic Studies (JEBAT)*, 31, 15–38.
- Ibrahim Shah. (2009). *Masa depan Melayu/Bumiputera: Yang Dikejar Tak Dapat, Yang Dikendong Berciciran*. Petaling Jaya: Pusat Penerbitan Universiti (UPENA), UiTM.
- INTAN. (1994). *Dasar-dasar Pembangunan Malaysia*. Institut Tadbiran Awam Negara (INTAN) Malaysia.
- Ismail Hussein. (1979). Kata aluan. Hassan, H. (Ed.), *Islam dan Kebudayaan Kebangsaan*. Utusan Publications & Distributors Sdn. Bhd.
- Jit, Krishen. (1974). Introduction. *Towards a Mystical Reality: A Documentation of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa and Suleiman Esa* (pp. 2–3). Kuala Lumpur. Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan, Malaysia.
- Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan, Malaysia. (1973). *Asas Kebudayaan Kebangsaan*. Kementerian Kebudayaan, Belia dan Sukan, Malaysia.
- Lenssen, A. (2008). Muslims to Take Over Institute for Contemporary Art: The 1976 World of Islam Festival. *Middle East Studies Association Bulletin*, 42(1/2), 40–47. Akses pada 8 Februari 2019, daripada https://www.jstor.org/stable/23063541?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

- Miller, S. (2018). *The Anatomy of a Museum: An Insider's Text*. John Wiley & Sons, Inc.
- Mohd. Nazri Ahmad Jabar. (1979). Asas Melayu dalam Perkembangan Muzik Pendidikan. *Seminar Akar-akar Kesenian Peribumi dan Perkembangan Kini* (pp. 1–21). Kajian Senilukis dan Senireka, Institut Teknologi Mara Shah Alam.
- Muliyadi Mahamood (1995). *Seni Lukis dalam Peristiwa*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Muliyadi Mahamood, (2001). *Seni Lukis Moden Malaysia: Era Perintis Hingga Era Pluralis (1930-1990)*. Utusan Publications & Distributors Sdn Bhd.
- Nasir Baharuddin. (1998, November). Perkembangan Seni Lukis Moden Malaysia yang Tidak Pasti. *Dewan Budaya*, 20–22.
- Nasir Baharuddin. (2013). Seni Bukanlah Semata-Mata Cermin Pandangan Belakang. Ia Perlu Ada Lampu Penyuluh, Yang Menerangi Halatuju Kita. H. Masjak, Z. Anuar, H. Nyok, O. Osman & R. Abbidin (Eds.), *BMS'13 Bakat Muda Sezaman* (pp. 307–310). Kuala Lumpur: Balai Seni Visual Negara.
- Nasir Baharuddin. (2018, 27 Jun). Temu bual peribadi.
- Natsir, M. (1985). *World of Islam Festival dalam Perspektif Sejarah*. Indonesia: Media Da'wah.
- Nor Azlin Hamidon. (2009). Seni Kaligrafi dalam Tekstil Melayu. *Jurnal Pengajian Melayu*, 20, 241–263.
- Nur Hanim Mohamed Khairuddin, (2011). Wawancara dengan Tokoh-Tokoh Seni. Mohamed Khairuddin, N.H., Hasan, A., Hon, T. S., Rahim, S., Osman, O. & Lim, A. A. H. (Eds.), *Raja'ah: Seni, Idea dan Kreativiti Sulaiman Esa dari 1950-an - 2011*. Balai Seni Visual Negara.
- Piyadasa, R. (1975a, Mei). Satu Jawapan terhadap Tulisan Siti Zainon tentang Soal Kreatif, Pengaruh dan Identiti. *Dewan Sastra*, 42–44.
- Piyadasa, R. (Jun 1975b). Satu Lagi Jawapan untuk Siti Zainon. *Dewan Sastra*, 41–44.
- Piyadasa, R. (Ed.). (1995). Mentor. *Impian dan Kenyataan* (pp. 3–7). Balai Seni Negeri Kedah Darul Aman.
- Ponirin Amin. (1975, Ogos). Surat Terbuka Polemik Senilukis. *Dewan Sastra*, 38–39.
- Pusat Kebudayaan Universiti Malaya. (1981). *Pameran Pertandingan Seni Khat*. Pusat Kebudayaan Universiti Malaya.
- Roopesh Sitharan. (2008). *Relocations: Electronic art of Hasnul Jamal Saidon & Niranjana Rajah*. Muzium & Galeri Tuanku Fauziah, Universiti Sains Malaysia & 12 (Art Space Gallery).
- Rowland, K. (2016). Seni yang Menuju Kematangan. R. Joseph (Ed.), *Era Mahathir* (pp. 15–22). Malaysia: IB Tower Gallery Sdn Bhd, 2016.
- Rupa dan Jiwa Budaya Malaysia*. (1979, November). *Budiman*, 2.
- Sabapathy, T.K. (1994). Merdeka Makes Art, Or Does It? Sabapathy T.K. (Ed.), *Vision and Idea: Relooking Modern Malaysian Art* (hlm. 49–76). National Art Gallery.
- Safrizal Shahir. (2013). Dinamisme dan Kecanggihan: Seni Moden Malaysia Dekad 1970-an. Khairuddin, N.H. & Yong, B.(Eds.), *Naratif Seni Rupa Malaysia: Reaksi – Strategi Kritis Baru* (ed. ke-2) (pp. 79–91). RogueArt.

- Sarena Abdullah. (2005). *The Shaping of Modern Art Identity in Malaysia* (Tesis Ijazah Sarjana yang tidak diterbitkan). University of Sydney, Australia.
- Sarena Abdullah. (2018). *Malaysian Art since the 1990s: Postmodern Situation*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sarena Abdullah & Chung Ah Kow. (2014). Re-examining the Objects of Mystical Reality. *Journal of Southeast Asian Studies (JATI)*, 19(1), 203–217. doi: 10.22452/jati.vol19 no1.13
- Salleh Ben Joned. (Julai 1975). Kencing dan Kesenian. *Dewan Sastra*, 56–59.
- Siti Zainon Ismail. (Mac 1975a). Pengaruh dan Identiti dalam Senilukis. *Dewan Sastra*.
- Siti Zainon Ismail. (Mei 1975b). Suatu Esei untuk Piyadasa. *Dewan Sastra*.
- Syed Ahmad Jamal. (1979a). *Rupa dan Jiwa*. M. Fadzil (Ed.). Universiti Malaya.
- Syed Ahmad Jamal. (1979b). *Rupa dan Jiwa. Seminar Akar-akar Kesenian Peribumi dan Perkembangan Kini* (pp. 159–169). Kajian Senilukis dan Senireka, Institut Teknologi Mara Shah Alam.
- Syed Ahmad Jamal. (1982). *Seni lukis Malaysia - 25 Tahun*. Muzium dan Galeri Universiti Sains Malaysia.
- Syed Ahmad Jamal. (1987). *Seni lukis Malaysia 57-87*. Balai Seni Lukis Negara.
- Syed Ahmad Jamal. (1992). *Rupa dan Jiwa*. Dewan Bahasa dan Pustaka.
- Sulaiman Esa & Piyadasa, R. (1974). *Towards a Mystical Reality: A Documentation Of Jointly Initiated Experiences by Redza Piyadasa and Suleiman Esa*. Kuala Lumpur.
- The Coca-Cola Company. (2018). History. Capaian 7 Mac 2019. <https://www.coca-colacompany.com/history>.
- Perlembagaan Persekutuan (2009). Perkara 3(1) Agama bagi Persekutuan. Akses pada 13 Julai 2018, daripada <http://www.jpapencen.gov.my/cat289562/published/perkara3-Ma.Html>
- Ungku A. Aziz. (1979). Prakata. Mohd. Fadzil (Ed.), *Rupa dan Jiwa* (pp. 6–7). Universiti Malaya.
- Yong, Beverly & Hasnul Jamal Saidon. (2007). Curators' Introduction. Hasnul Jamal Saidon & B. Yong (Eds.), *Between Generation: 50 Years across Modern Art in Malaysia* (pp. 19–24). University of Malaya, Universiti Sains Malaysia, Valentine Willie Fine Art.
- Zitil Akhtiar Baharin. (2014). Keselamatan dan Instalasi Karya dalam Galeri Seni. H. Masjak & Z. Anuar (Eds.), *Senikini: Malaysian Art Now* (pp. 12–13). Balai Seni Visual Negara.

Tarikh Peroleh (*received*): 09 Ogos 2019

Tarikh Terima (*accepted*): 29 April 2020