



Christopher Cook  
Lui Medina  
Dan Sturgis  
Arin Sunaryo  
Guo-Liang Tan  
Ian Woo  
Syagini R. Wulan

CURATED BY  
Tony Godfrey

A DIFFERENT WAY  
OF THINKING;  
ABOUT PAINTING?

OPENING  
OCT. 31. 2017  
7 PM

ARTIST TALK  
NOV. 02. 2017  
2 PM

EXHIBITION  
OCT. 31 - DEC. 10  
2017

VENUE  
GALLERY 1 (2ND FLOOR)  
LANGGENG ART FOUNDATION  
MON-SAT  
11 AM - 6 PM

2

# A DIFFERENT WAY OF PAINTING; A DIFFERENT WAY OF THINKING ABOUT PAINTING?

TONY GODFREY

## **What is this show about? Why am I curating it in Jogja?**

Firstly, because I sense that we are at a turning point, both here and worldwide, where what is happening in painting appears uncertain. Secondly, because in travelling between Indonesia, Singapore and the Philippines I noticed a number of artists who had studied in the UK. How they painted and how they thought about painting was often very different from how other painters worked in the region. I thought it would be interesting to bring some of those artists to Jogja so artists here could see a different perspective on painting.

3

I must emphasise, I am not saying this is how other people should paint or think about painting. There is more than one way to make a painting and more than one way to think about them.

## **How do we paint? Who do we paint for? Who do we want to paint like?**

There was a time, probably before you, dear reader, were alive, when the answers to these questions were clear to most people. Then, in the Seventies, with conceptual art and *Gerakan Seni Rupa Baru* in Indonesia the question “Why paint at all?” became the more important one to answer.

In 1980 when a big exhibition of new painting entitled *New Spirit in Painting* was launched in London it had all sorts of painting in it, abstract, figurative, expressionist, monochrome. There was no master discourse any more, and no set menu. When a much better version of that exhibition opened in Berlin a year later entitled *Zeitgeist*, it also included sculptures, photographs and installations. Painters could do other things and people who did other things could relate to painting.

So I cannot believe there is any single correct or preferred style or story to painting since then.

## How do we deal with this?

As we live in four different countries we exchanged emails about various concerns. In a discussion on November 2<sup>nd</sup> at the exhibition we will try and carry that discussion further.

**Tony Godfrey.** All seven of you studied at some point in a British Art School. Although it is the ostensible reason for bringing you together in this exhibition – and something we will discuss later – what seems more important is that you are all participating in an ongoing way (or exploration) of making and thinking about painting, normally abstract painting. That way of exploration is rich, global and complex, but it has been little noticed in South-East Asia: hence my desire to make this exhibition and present this discussion in Jogja.

Recently, I have been asked to contribute a book to a series of monographs on contemporary painters published by Lund Humphries. The first volume of the series to be published (this September) will be devoted to Thomas Nozkowski. That seems to me a very appropriate person to start such a series with, but I suspect most people in the South-east Asian art world will be nonplussed. How do you feel about it? Is he important to your way of thinking and working?

**Christopher Cook.** I enjoy the surrealist methodology of Nozkowski's work - a sense of playful experimentation, also crucial to artists such as Max Ernst and Paul Klee, who in turn informed much Abstract Expressionist invention. This said, the contingent quality of his painting is a challenge to me - when viewed in an exhibition, it can seem as if each image is merely one possible solution among multiple solutions which actually have very little in common, - or to put it another way, they can seem to lack a distinctive vision. Even though I embrace chance in my own work, this quality can lead me to consider Nozkowski's paintings with less attention than they would otherwise demand.

**Ian Woo.** Thomas has a fresh peculiar way of constructing paintings using conventional modernist elements like dots, lines and fragmentation. I find his work seemingly focused and disciplined without losing its ability to surprise. His work also has a degree of dry wit. There is a song called *Particle Man* by the band They Might Be Giants. His paintings remind me of that song. There are resonances between his work and mine, especially in relation to systems and the idea of painting as an organism.

**Dan Sturgis.** I have a lot of time for Tom Nozkowski's paintings - I like their attitude, a canny mix of off-beat geometries and organic forms and a dry modest wit. In fact, perhaps it is this modesty which I like most – it's laconic - and the paintings draw you in through the real care of their construction and material presence and an almost casual attitude to (if I dare use the word) composition. The colour is always great. They seem to enjoy the "ingredients of paintings" and although more pint than keg-sized always seem bigger than they are.... maybe that's because you need to look at them close up.

**Tony.** Well, that is quite a mixed response! Firstly, I have to think how an earlier generation than yours would have responded in the Eighties to Baselitz, Kiefer or Richter – with much greater enthusiasm.<sup>1</sup> In comparison to them Nozkowski is a very modest artist – or should I say "un-hyped"? What does that tell us about today?

Secondly, it would too invidious to ask you who you would prefer as a marker for a series of monographs on contemporary painters. What I would like to do instead is pick up that word used by Ian – “modernist”. Is your work a struggle with modernism and the abstraction that by the Seventies seemed its flagship enterprise. I remember, for example, Dan, that you once said you could not call a painting *Untitled* because it was such an archetypal modernist title.

**Chris.** I wouldn't want to throw cold water on Nozkowski! He is too generous an artist for that. He's gleaned a great deal from the strategies of Klee, and few of Klee's works - however quirky - fail to engage. Nozkowski's unpredictability is fascinating - as it is with Prunella Clough. I like Dan's word - “modest,” a modesty that involves deep attention to what is evolving in the work, rather than something imposed. Occasionally there's a nod to Philip Guston, who might be my choice for “marker” because of the integrity of his struggle with modernism and abstraction - ending in revolutionary figuration. I enjoy being ensnared by all the possibilities laid before a contemporary painter. “Ensnared” maybe sounds a bit heavy, though it can at times feel like a burden. It is compelling to work out one's own finely nuanced approach against this backdrop, locating painting squarely in the realm of philosophy, as Klee would have it.

**Tony.** Is it not curious, Chris, that you are choosing Guston as a marker even though he died 37 years ago? Is his rejection of abstract expressionism and modernism in the Seventies the cut-off point? Are we still working what to do after he murdered modernism?

But what Guston then makes after that murder, however angry they may be, are humanist paintings that seem very different from what any of you do. Is the appeal of Nozkowski that he looks contemporary but seems humanist or poetic?

**Dan.** In one way I am pretty certain that if you make abstract painting - or paintings that look like abstract paintings - you, whether you like it or not, are engaged in a conversation with or about modernist painting.

Of course there are pre-modernist precedents, but these are often as not framed through modernism.

I think in the West, the mid to late Seventies were a really interesting moment for painting. It was a moment when many painters were trying to move beyond a reductive form of abstraction - a wonderful type of painting but one that no longer seemed relevant. But at the time many of these works were marginalised - as the critical discourse seemed to be somewhere else - outside of painting - or outside of abstraction - as the latter by then was seen as uncritical, unconnected, late and lyrical (though of course late-late modernism had its acolytes). But other painters were being critical and connected “through” abstraction.

**Tony.** You have long been interested in artists who seemed marginalized but who were seeking a new non-formalist type of abstract painting.

**Dan.** Yes, I am drawn to these artists - like Richter and Palermo or Lee Lozano or some of the artists who showed in the *DeLuxe* show of 1971, or in the UK Jeremy Moon. They show a desire to move beyond a reductive modernist approach. I think Nozkowski would fit with them as well.

His modesty that you spoke about can be seen in a way, as a critical position against grandstanding and pomposity - which was pretty rife within painting then (I think the pathos of Michael Krebber would fit there as well). For me the question becomes about painting beyond modernism (rather than after or post) - and I like the idea that a painting may be able to speak in multiple voices - multiple non-compatible voices.

**Tony.** Your distinction between after and beyond is important. I am thinking of Yves Alain Bois's 1990 book *Painting as Model* which, like much critical writing of that time, saw painting after modernism as in a state of mourning. Have we gone beyond that or are we still in mourning for painting's purported loss of potency and cultural centrality?

**Dan.** Yes, I do think we are beyond that idea now... it was too didactic... but it did happen... and consequently that Eighties notion of mourning is just as much part of painting's history as the challenge of the Daguerreotype was in the late Nineteenth century or the rediscovery or formal re-interpretation of the Italian Renaissance was in the early twentieth century... and therefore you do see work being made now that refers and references that position. Indeed, I would go further and say that most critical painting now needs to work out how to negotiate that mourning... to work out its own position to it.

**Guo-Liang.** I think painting has been swinging between the perpetual states of mourning and vengeful exuberance for a while now - 'It's dead! No, it's back and better than ever!' In Asia, maybe we have different relation to the idea of mourning, which is often worked into everyday rituals. It's not about loss or resurrection but about finding a way to live with the dead. For me, it's a great way to deal with painting's loss.

**Syagini.** I never see painting as in a state of mourning. It has always been meditative activity for me. So how?

**Chris.** Contemporary painters perhaps do subliminally mourn painting's loss of cultural importance, but thankfully that is not its essential motivation, which is more reflexive and intimate. That is why it persists, and where its obdurate potency arises from. My choice of Guston as marker is probably a reflection of that position.

**Ian.** I see modernism as a personal memory of objects and architecture from my environment. This could range from my mental and empathetic relationship to designs of everyday structures by human and nature. I am also affected by situations with people and a mental urge to describe emotions and reach for something I know and sense but cannot understand. So that makes up the things I want to start my painting from. Where it ends, it's all about thinking and searching for a structure that appeals to me. Although I say I make abstract paintings, it is representation that guides me throughout. Representation is not realism. I have no interest in realism.

**Tony.** In 1981 I saw *Zeitgeist* in West Berlin. I was knocked out. Even though some of the paintings were thin things (Fetting & Salome for example) it seemed a real marker for what would could be done in painting from then on. Since then, for me, there has only been one contemporary painting show that had such power or conviction. Sure, I have seen lots of interesting shows of paintings - and curated some myself - but I can't say any of them have had that sort of response - you know - "this

is great. I want to be part of that." I am talking here of mixed shows not shows of single artists which often have, of course, a natural coherence! Is this because a lot of the best painting today tends to be modest, or is it because – to misquote – there is no history of painting now, only painters?

**Ian.** While Europe or America has its history of ground breaking exhibitions, I have yet to see a curated and well documented new painting exhibition in Asia. I think there is a general sense that painting is either sentimental to collectors or just simply an abstract self-absorbed 'stranger'. 'Abstract' here is a generic term for something not understandable or self-absorbed. The general audience in Asia are not interested in the history of irony or subversion in painting ideas. The mainstream appreciation of paintings in Asia is still in the vein of illustration and storytelling while we seem not to capitalise on the immense history of abstract painting in Asia like the Dansekwa movement, Indian Tantric paintings and even early 'Chan' paintings from China.

**Tony.** Ian, like me you really like music and, unlike me, are a good musician. Does music inform the recent paintings?

**Ian Woo.** I love music but do not listen to it when I make paintings because the music tends to create added sensations to what I am looking. So I get confused. Maybe because I happen to be a musician so this tends to be a problem. But I do think about rhythm as juxtaposition, sound as colour when I am painting and drawing. I do see lines appearing in space like sounds emerging. I do think of music in relation to atmosphere, like the colour of night light, which is mentally stimulating and calming. I am careful when I speak about painting and music because it can be a bad cliché, it tends to be an equivalence when artist have nothing to say about their work. Which is unfortunate.

**Tony.** Chris, a question just for you: you have been using graphite powder for I think twenty years as your main medium. I am not sure when you last used oil paint. What led you to turn to this medium?

**Chris.** A powerful aspect of the graphite was the way absence of colour allowed me to improvise freely before the image became established. I first used it as an attempt to simulate a series of sand drawings I'd made in India in the mid 90s, but quickly realised it was giving me a fresh connection to surrealist approaches I'd abandoned due to the problem of clichéd colour association.

The graphite powder is mixed with oil and resin, so in a way it is not unlike oil paint, and this produces a kind of geological quality, even though it is used in a very thin layer. Using graphite also opened up strong dialogues with early photography, drawing and printmaking.

**Tony.** Why is early photography important to you?

**Chris.** Well, the optical and chemical imperfections that give early photographs their 'objectness' have equivalents in my graphite process, particularly around the edges, but more importantly, certain images by Daguerre or Fox Talbot convey the magic of becoming - the photograph as revelation as much as of record. As my 'graphites' usually begin unplanned, and develop as I work, that sense of emergence, of revelation, feels very familiar and fundamental. And as James Elkins has argued, painting connects in this way to alchemy, in that a physical

activity can provoke a simultaneous intellectual response, and equally an idea can become a movement of the brush. This is an interaction that painting remains particularly good at. It's in Nozkowski too.

**Tony.** Lui, you are using graphite too for your works in this exhibition. Is this the first time you have used graphite to paint with? Why are you using it?

**Lui.** As for using graphite for painting, I've only started using in the past couple of years, when I started to experiment on drawing and working on paper. I only started drawing quite recently, I felt it was a good way of thinking about painting, as a process of thinking about painting. Painting carried, or rather carries, such historical weight that the activity of drawing doesn't really have, so I felt that the activity allowed a lot more leeway in experimentation, both with images and material. I've always felt that drawing had this object-y feel to it - I don't really know how to articulate it in writing, not yet at least, but it's something I've always dealt with in my work.

**Tony.** By historical weight do you mean the body of Western painting (Giotto to Kiefer)? In what way is that restricting or oppressive? Is it because you aren't "Western"?

**Lui.** Well, yes, that's what I mean about the historical weight of the practice of painting. I don't think it's possible for any contemporary painter to avoid thinking about the role of painting in Western art history, and how it relates (or not) to her/his work. And I wouldn't say it's because I'm not Western but because the conversation around the contemporary practice of painting that I am dealing with is rooted in the Western knowledge and understanding of painting. And I wouldn't really describe it as oppressive...restricting, maybe a little bit, but that's still a strong word. I'm interested in the possibilities of painting, and drawing is simply another way for me to explore these possibilities. I guess you can say drawing is a lot freer as a practice, for me at least. For the record, I don't really consider myself a painter in a strict sense - there's something about being a painter and contemplating a blank surface that I don't particularly relate to, an activity which I consider very "painterly". In this sense I'm not a painter I guess. But I think about painting a lot, the pictorial aspect of it, and there are still paintings that I think are so beautiful - to be honest, the best and most beautiful work that I've seen recently in Kassel were paintings. I paint so I can have a dialogue with the practice of painting, whether it be through drawing, objects, process, materials.

**Tony.** Syagini, the last time I saw your work was earlier this year in Manila at the art fair where you showed constructions rather than paintings. Have these developed out of the paintings or are they something totally separate?

**Syagini.** Regarding art practice, it's the other way around. My paintings were developed out of my other mediums.

**Tony.** Guo-Liang, you have talked of how difficult it was to be a painter when you were a student at Goldsmiths. The works you produced then and subsequently were small and intense flower paintings, though they seemed more a meditation on the flower paintings of Manet or Fantin-Latour than botanical studies! But then you went to Glasgow to do your MA and whilst there started to make very different paintings. Why this change to much more openly structured paintings?





**Guo-Liang.** I hadn't seen much paintings before my time in London. Not that there weren't any paintings in Singapore (in fact, the history of painting in Singapore has a very particular narrative) but they just weren't part of people's everyday lives here. Being able to go to Tate and National Gallery to spend time with paintings, to be in the presence of other people seeing paintings, was a very important experience for me. Suddenly, these weren't just images off a book but objects that have a physicality and the power to address us in the present.

It was rare to find people painting in Goldsmiths while I was there. It wasn't that the school actively discouraged painting but there was certainly a sense that the place valued conceptually-driven practices and that artworks have to, at some point, enter the space of discourse. This can be very challenging for artists who are more materially-driven, or if they wish to delay that entry into discourse (sometimes there's a very good reason to do that!). I'm not suggesting that the material and the conceptual are mutually exclusive but certainly a lot of my peers found it very difficult to continue painting given the condition and eventually, they ended up doing other things.

When I returned to Singapore, the art scene was into 'contemporary' and 'multi-disciplinary' practices, and no one was interested in painting. On hindsight, the flower paintings were a kind of reaction to the situation, to me being trying to formulate some kind of position. It's funny when people say they are very beautiful. For me, they are quite stubborn and opaque, partly because I wanted to hold my ground.

**Tony.** You went to Glasgow to do an MFA some years later. Was that very different from your BA at Goldsmiths?

9

**Guo-Liang.** Yes, in contrast, my time there was quite different (to be fair, it was almost a decade later). The scene was quite open and diverse in terms of the kind of practices artists had. I remembered my first day in the city and seeing a group show of painters based in Glasgow at GoMA curated by Merlin James. It was a modest show but intense. These painters were operating at the periphery but seem connected to a wider European sensibility and more importantly, to each other. I feel like I was in the right place. Suddenly, I didn't have to resist anymore and everything was possible again.

**Tony.** Dan, given that you decline to use *Untitled* as a title why do you choose the titles you use? Are they important to the viewer?

**Dan.** I think my use of titles gives a painting a little lift... I wouldn't want to say they gave viewers a way in... as that sounds overly literal, or descriptive in some way. I like the idea that the title may be at slight odds with the painting – to be slightly poetic when the painting seems tough and rational – or to seem matter-a-fact when the painting is far more open and uncertain. I have used titles which amuse me – to call a painting *Just Enough* when I think it may in fact be almost too much. However it's not quite true that I have never used the title *Untitled* as I have used it coupled with a specific location or place – *Untitled Bethany*, *Untitled Coniston* – for an ongoing series of multiple works on paper which I have made in different places over a number of years. These paper works are essentially very similar, always the same size, format, painted in a similar way that mimics a screen print, – I use the word equivalent – and for me

the idea of using a concrete title with its modernist baggage works well for these works when coupled with a place and all that that evokes.

**Tony.** Arin, I remember years ago talking to Ian Davenport and he said for him the breakthrough was going to the sculpture department as a student and starting to think of paint as a material. Did a similar experience help you change direction when in UK?

Is there some sort of political or ecological thinking behind using food as pigment?

**Arin.** When I studied in UK, I focused on the dripping and the gesture of the paint. And when I got back to Indonesia I chose resin because of its fluidity.

Actually, I started to realise that there's so much I can do with pigment when I first used volcanic ash, that broadened my options and led me to my creative process at the moment.

How I choose pigment is based on neither political nor ecological, it's the other way around. The nature, the characteristic, the story, the history of every pigment is something that I can learn from.

**Tony.** We are running out of time. How do we conclude? Can we conclude? Or is painting now in a state of flux.

**Syagini.** In the end everything has to be beautiful for me. If it is not beautiful then, for me it is not finished.

Tony. And it is true that paintings do get finished. Every painting that goes up on a gallery wall has been concluded. Well, OK, sometimes artists go back and work on their paintings again! But it is relatively rare.

I think it is impossible to be conclusive on how we think about painting though! Our discussion has, predictably, been very discursive. How to paint has become exploratory again. As the Chinese supposedly say, we are cursed to live in interesting times!<sup>2</sup> The first historian of the English Civil war, Lord Clarendon, who had himself been a participant on the losing side said that a civil war was the best time to write of but the worst time to write in. I am sure in the future the current uncertain history – or histories - of painting will be fascinating to look at and discuss. But to live it today can be confusing – but exciting – there are many possibilities.

(Endnotes)

1. I was asked in the late Eighties to write a book on Baselitz for a series of books on contemporary painters that Abbeville wanted to launch. I declined as my German was too poor but said I wanted to write a book on Cy Twombly. The response? "Tony, New York is full of people who want to write a book on Cy Twombly. But no-one wants to read one." Some things do change!

2. In fact, like the oft made claim that the Chinese word for crisis also means opportunity this is an apocryphal saying.

# A DIFFERENT WAY OF PAINTING; A DIFFERENT WAY OF THINKING ABOUT PAINTING?

TONY GODFREY

## **Tentang apakah pameran ini? Mengapa saya mengkurasi pameran ini di Jogja?**

Pertama, karena saya merasa bahwa kita berada pada titik balik dimana apa yang sedang terjadi di seni lukis saat ini terasa samar, baik disini dan di seluruh dunia. Kedua, dari pengalaman selama bepergian ke Indonesia, Singapura, dan Filipina, saya mulai mengenal beberapa seniman yang menempuh studi di Inggris. Apa yang mereka lukis dan apa yang mereka pikirkan mengenai lukisan seringnya nampak berbeda dengan para pelukis lainnya. Saya kira menarik untuk membawa beberapa seniman ini ke Jogja sehingga mereka dapat melihat perspektif yang berbeda mengenai lukisan.

Perlu digarisbawahi bahwa ketika saya membahas hal ini, saya tidak sedang membuat pernyataan tentang bagaimana sebaiknya seseorang membuat atau mempertimbangkan sebuah lukisan. Ada lebih dari satu cara untuk membuat dan mempertimbangkan sebuah lukisan.

## **Bagaimana kita melukis? Untuk apa kita melukis? Kita ingin melukis seperti siapa?**

Mungkin pada zaman sebelum kalian –para pembaca- hadir di dunia ini, pertanyaan-pertanyaan di atas nampak jelas bagi kebanyakan orang. Pada tahun 70-an, dengan adanya seni konseptual dan Gerakan Seni Rupa Baru di Indonesia, muncul pertanyaan **“Mengapa harus melukis?”** Pertanyaan ini mulai menjadi pertanyaan penting yang perlu untuk dijawab.

Di tahun 1980, sebuah pameran besar bertajuk “New Spirit in Painting” diadakan di London. Pameran ini memamerkan berbagai lukisan baru seperti lukisan abstrak, figuratif, ekspresionis, dan monokrom. Tidak ada wacana karya master, dan tidak ada set menu lagi. Setahun setelahnya di Berlin, pameran tersebut diadakan kembali dengan versi yang lebih baik. Pameran dengan tajuk “Zeitgeist” ini memamerkan karya-karya

patung, fotografi, dan instalasi. Disana banyak karya pelukis dalam berbagai bentuk diluar lukisan, sehingga orang lain dapat terkoneksi kepada lukisan.

Jadi tidak ada satu pun gaya yang benar atau pun yang istimewa, atau bahkan tidak ada lagi cerita untuk dilukiskan –sejak saat itu.

### **Bagaimana kita menghadapi hal ini?**

Karena kita tinggal di empat negara yang berbeda, kami pun bertukar cerita melalui surel mengenai berbagai topik. Dalam wicara seniman yang akan diadakan tanggal 2 November nanti, kami mencoba membawa diskusi ini lebih mendalam.

**Tony Godfrey.** Kalian bertujuh telah menempuh studi di institusi seni di Inggris, dan ini adalah alasan mendasar yang membawa Anda sekalian ke dalam pameran ini –yang mana akan kita bahas nanti. Yang lebih penting adalah kalian semua berpartisipasi dalam sebuah cara (atau eksplorasi) mengenai pembuatan dan pertimbangan mengenai lukisan yang umumnya adalah lukisan abstrak yang terus menerus berproses. Cara atau eksplorasi tersebut adalah sesuatu yang beraneka ragam, global, dan kompleks –namun sedikit diperhatikan di Asia Tenggara: maka dari itu saya ingin membuat dan menyajikan diskusi tentang hal ini di Jogja.

Baru-baru ini, saya diminta untuk berkontribusi dalam rangkaian buku mengenai monograf dalam lukisan kontemporer yang diterbitkan oleh Lund Humphries. Volume pertama yang akan diterbitkan September ini dikhususkan kepada Thomas Nozkowski. Bagi saya ini adalah hal yang tepat untuk memulai sebuah rangkaian buku, namun mungkin ini adalah hal yang mencengangkan bagi orang-orang di Asia Tenggara. Bagaimana perasaan Anda mengenai hal ini? Apakah ia memegang peran yang penting bagi cara berpikir dan cara kerja Anda?

**Christopher Cook.** Saya menikmati metodologi surealis dari karya Nozkowski –sebuah eksperimen yang menyenangkan, yang juga sama krusialnya bagi seniman seperti Max Ernst dan Paul Klee –yang rupanya banyak menginformasikan banyak penemuan Ekspresionis Abstrak. Kualitas lukisan tersebut merupakan tantangan bagi saya. Ketika ditampilkan dalam sebuah pameran, tiap lukisan tampak seperti sebuah solusi diantara beberapa pilihan solusi yang memiliki sedikit kesamaan –atau dengan kata lain, mereka nampak sama secara visual. Meskipun saya membuka banyak kemungkinan dalam karya saya, karakter ini dapat membuat saya sedikit memperhatikan lukisan Nozkowski, tidak seperti orang lainnya yang akan mencurahkan perhatian yang lebih besar terhadap karyanya.

**Ian Woo.** Thomas memiliki cara baru yang istimewa dalam menciptakan lukisan dengan menggunakan elemen modernis yang konvensional seperti titik, garis, dan fragmentasi. Saya merasa karyanya nampak fokus dan disiplin tanpa kehilangan kemampuannya untuk memberi kejutan, dan karya-karyanya juga memiliki tingkat kecerdasan yang sifatnya sederhana. Ada sebuah lagu berjudul Particle Man yang dimainkan oleh They Might Be Giants. Lukisan-lukisannya mengingatkan saya akan lagu tersebut. Ada banyak resonansi antara karyanya dan karya saya, terutama yang berhubungan dengan sistem dan ide mengenai lukisan

sebagai sebuah organisme.

**Dan Sturgis.** Saya memiliki banyak waktu untuk mengamati lukisan-lukisan karya Tom Nozkowski. Saya menyukai karakter yang nampak dalam lukisan-lukisan tersebut –sebuah gabungan yang cerdas antara geometri yang tidak biasa dan bentuk organik, serta kecerdasan yang sederhana. Kenyataannya, mungkin ini adalah kesederhanaan yang paling saya suka –sesuatu yang singkat –lukisan-lukisannya juga menarik Anda ke dalam penanganan penciptaan dan kehadiran materi, serta komposisi (jika saya diperbolehkan menggunakan kata ini) yang cenderung kasual. Warna-warnanya selalu bagus. Mereka nampak menikmati ‘materi lukisan’. Meskipun bergelas-gelas bir kelihatannya lebih banyak daripada segalon bir...mungkin kita hanya perlu melihat berbagai hal lebih dekat.

**Tony.** Sungguh sebuah respon yang campur-aduk! Pertama-tama, saya harus memikirkan bagaimana generasi yang lebih muda merespon Baselitz, Kiefer, atau Riechter?<sup>1</sup> Dibandingkan dengan mereka, Nozkowski adalah seniman yang sederhana –atau bisa dikatakan ‘tidak populer’? Apa yang hendak disampaikan kepada kita di masa sekarang ini?

Kedua, rasanya terlalu takut untuk bertanya kepada Anda: siapa pelukis kontemporer yang Anda inginkan sebagai penanda untuk seri monograf. Saya justru ingin mengangkat kata yang digunakan oleh Ian –“modernis”. Apakah karya Anda merupakan sebuah usaha dengan modernisme dan abstraksi yang oleh generasi 70-an digadang sebagai usaha andalan mereka? Saya ingat Dan pernah mengatakan bahwa Anda tidak bisa memberi lukisan dengan judul Untitled karena itu adalah judul tipikal para modernis.

**Chris.** Saya tidak akan pernah mengurangi antusiasme saya terhadap Nozkowski! Ia terlalu dermawan bagi seorang seniman. Ia mengumpulkan banyak strategi dari Klee, dan hanya mengambil sedikit hal dari karyanya –bagaimanapun uniknya itu, kedua hal ini gagal untuk disertakan. Karakter Nozkowski yang tidak terduga itu mempesona, sama halnya dengan Prunella Clough. Saya suka dengan istilah “kesederhanaan” yang diajukan oleh Dan, sebuah kesederhanaan yang melibatkan perhatian yang mendalam terhadap karya yang terus berkembang, dan bukan lah sesuatu yang dipaksakan. Terkadang saya menjadikan Philip Guston sebagai pilihan saya sebagai ‘penanda’ karena integritas usahanya dengan modernisme dan abstraksi yang berakhir di figurasi yang revolusioner. Saya merasa menikmati ketika terperangkap oleh semua kemungkinan yang hadir di hadapan pelukis kontemporer. ‘Terperangkap’ mungkin terdengar berat, meski terkadang seolah membebani. Sangat menarik untuk menyusun sebuah pendekatan yang tepat untuk memosisikan lukisan secara tepat dalam ranah filosofi, seperti yang dimiliki oleh Klee.

**Tony.** Terdengar agak aneh ketika Anda memilih Guston sebagai penanda Anda meskipun ia telah meninggal 37 tahun yang lalu. Apakah penolakannya terhadap ekspresionisme abstrak dan modernisme di era 70-an merupakan titik potongnya? Apakah kita masih berkuat pada apa yang harus dilakukan setelah ia membunuh modernisme?

Namun kemudian apa yang Guston kerjakan setelah pembunuhan tersebut nampaknya cenderung seperti lukisan-lukisan humanis yang nampak berbeda dari apa yang biasanya ia kerjakan. Apakah daya tarik Nozkowski adalah: ia terlihat kontemporer namun juga nampak

humanis atau puitis?

**Dan.** Di sisi lain, saya cukup yakin jika Anda membuat lukisan abstrak atau membuat lukisan yang kelihatannya abstrak –suka atau tidak suka, Anda akan tergabung dalam percakapan dengan atau tentang lukisan modernis.

Tentu saja pra-modernis juga hadir sebagai contoh, namun seringnya tidak dirumuskan melalui modernisme.

Saya kira di Barat pada sekitar tahun 70-an adalah masa yang sangat menarik bagi lukisan. Itu adalah sebuah masa dimana banyak pelukis yang mencoba bergerak melewati bentuk abstraksi yang reduktif –jenis lukisan yang sudah tidak lagi relevan. Namun, dulu banyak karya seperti itu yang dimarginalisasi karena wacana kritis nampaknya sedang berada di ranah lain diluar lukisan, atau bahkan diluar abstraksi –dan yang kekinian dianggap tidak kritis, tidak berhubungan, lambat, dan emosional (meski tentu saja modernisme yang kekinian memiliki karakteristiknya sendiri). Tetapi para pelukis lainnya nampak kritis dan terhubung ‘melalui’ abstraksi.

**Tony.** Anda telah lama tertarik pada seniman yang nampaknya terkucilkan namun mencari sebuah tipe baru lukisan abstrak yang non-formalis.

**Dan.** Ya, saya tertarik terhadap seniman-seniman seperti Richter, Palermo, atau Lee Lozano, atau beberapa seniman yang berpameran di DeLuxe di tahun 1971. Saya juga tertarik kepada Jeremy Moon. Gairah mereka nampak bergerak melewati pendekatan modernis yang reduktif. Saya kira Nozkowski juga memiliki hal yang sama. Kesederhanaan yang Anda sampaikan tadi dapat dilihat sebagai posisi yang mengkritisi kesengsaraan dan keangkuhan yang cukup marak ditemukan dalam lukisan (saya kira karya-karya Krebber pun begitu). Bagi saya, pertanyaannya kemudian berkutat di lukisan yang melebihi modernisme (daripada disebut setelah modernisme atau pos-modernisme). Saya juga senang akan pemikiran bahwa lukisan dapat berbicara dalam beberapa suara –beberapa suara yang tidak dapat ditandingi.

**Tony.** Perbedaan antara setelah dan melebihi itu penting. Saya berpikir tentang buku yang ditulis oleh Yves Alain Bois pada tahun 1990 yang berjudul *Painting as Model* (Lukisan sebagai Model). Buku ini seperti kebanyakan tulisan di masa itu, yang setelah jaman modernisme, melihat lukisan sebagai suatu keadaan berduka. Sudahkah kita bergerak melewati hal itu atau kita masih berduka akan hilangnya potensi dan sentralisasi budaya yang tercermin dalam lukisan?

**Dan.** Ya, saya kira sekarang kita sudah berada jauh melewati ide seperti itu...sepertinya terlalu didaktif...tapi hal ini sungguh terjadi...dan akibatnya duka cita ala 80-an mengambil peran dalam sejarah lukisan, sama halnya dengan Daguerreotype yang berkembang di akhir abad ke-19 atau sama juga dengan penemuan kembali atau interpretasi ulang secara formal terhadap Renaisan Italia yang marak di awal abad ke-20. Maka dari itu, Anda sekarang melihat karya-karya di zaman sekarang seolah mengacu pada posisi tersebut. Memang saya akan terjun lebih dalam dan berkata bahwa lukisan yang paling kritis sekarang perlu menemukan cara untuk bernegosiasi dengan duka cita serta perlu menemukan posisinya sendiri.

**Guo-Liang.** Saya kira untuk sementara ini, lukisan sedang berayun-ayun diantara duka cita yang kekal dan dendam yang meluap-luap –“Lukisan telah mati! Tidak, lukisan telah kembali dan lebih baik dari sebelumnya!”. Bagi kami yang berada di Asia, mungkin kami punya pemikiran lain tentang berduka cita yang kerap dilakukan dalam ritual sehari-hari. Ini bukan tentang kehilangan atau kebangkitan tapi tentang mencari sebuah cara untuk hidup bersama dengan yang sudah mati. Bagi saya, ini cara yang baik untuk mengatasi kehilangan dalam melukis.

**Syagini.** Saya tidak pernah melihat lukisan sebagai keadaan berduka. Melukis adalah aktivitas meditatif bagi saya. Jadi, bagaimana?

**Chris.** Para pelukis kontemporer mungkin secara tidak sadar berduka akan hilangnya kepentingan budaya, tapi untungnya itu bukanlah motivasi yang esensial, melainkan sesuatu yang lebih reflektif dan intim. Itulah mengapa hal seperti itu ada, dan dari situlah potensi buruknya akan muncul. Pilihan saya terhadap Guston sebagai penanda mungkin adalah refleksi dari posisi tersebut.

**Ian.** Saya melihat modernisme sebagai memori personal akan objek dan arsitektur di sekeliling saya. Hal ini juga dapat timbul dari mental dan hubungan empati saya dengan desain struktur sehari-hari yang dibuat oleh manusia maupun alam. Saya juga dipengaruhi oleh situasi bersama orang-orang dan dorongan mental dalam mendeskripsikan emosi serta mencapai sesuatu yang saya ketahui dan rasakan namun tidak dapat saya pahami. Dari hal-hal itu lah saya tahu bagaimana memulai sebuah lukisan. Ketika selesai melukis, semuanya adalah bentuk pemikiran dan pencarian akan struktur yang menarik bagi saya. Meskipun saya mengatakan bahwa saya membuat lukisan abstrak, representasi lah yang membimbing saya dalam pengerjaannya. Representasi bukan lah realisme. Saya tidak tertarik pada realisme.

**Tony.** Di tahun 1981, saya sempat melihat “Zeitgeist” di Berlin. Saya terkesima. Meskipun karya-karya yang ditampilkan adalah karya yang ringan (seperti Fetting dan Salomé), pameran ini adalah penanda yang nyata tentang apa yang akan bisa dilakukan dengan lukisan setelahnya. Bagi saya, sejak saat itu hanya ada satu pameran lukisan kontemporer yang cukup meyakinkan dan berpengaruh. Tentunya saya telah melihat banyak pameran lukisan menarik lainnya, bahkan saya mengkuratori beberapa dari pameran tersebut, namun tidak ada satu pun yang bisa menarik sebuah respon yang seolah membuat saya ingin menjadi bagian dari pameran tersebut. Yang saya bicarakan disini adalah pameran grup/pameran campuran, bukan pameran tunggal yang tentu saja memiliki keselarasan alami. Apakah ini karena banyak lukisan bagus yang sering kita temui sekarang ini cenderung sederhana, atau karena tidak ada sejarah tentang lukisan masa kini?

**Ian.** Ketika Eropa atau Amerika memiliki sejarah mengenai pameran yang sangat berpengaruh, saya belum pernah melihat pameran lukisan di Asia yang dikurasi dan didokumentasikan dengan sangat baik. Saya kira ada pengertian umum bahwa melukis adalah hal yang sentimental bagi kolektor atau bahkan bagi ‘orang asing’. ‘Abstrak’ disini adalah istilah umum akan sesuatu yang tidak dapat dimengerti. Masyarakat umum di Asia tidak tertarik akan sejarah ironi atau subversi dalam pemikiran lukisan. Apresiasi yang paling umum terhadap lukisan di Asia masih berkuat pada ilustrasi dan penceritaan sedangkan kita nampaknya tidak me-

manfaatkan sejarah lukisan abstrak di Asia layaknya pergerakan Danse-kwa, lukisan Tantra India serta bahkan lukisan 'Chan' dari Cina.

**Tony.** Ian, Anda seperti saya yang menyukai musik dan perbedaannya, Anda adalah pemusik. Apakah musik juga memberi informasi tentang lukisan-lukisan zaman sekarang?

Ian Woo. Saya menyukai musik tapi saya tidak mendengarkan musik ketika sedang melukis, karena musik cenderung memberikan sensasi terhadap apa yang saya lihat –dan ini membuat saya bingung. Mungkin karena saya adalah pemusik, hal seperti ini kemudian menjadi masalah. Tetapi saya juga berpikir bahwa ritme sebagai jukstaposisi, suara sebagai warna ketika saya melukis atau menggambar. Saya melihat garis-garis yang muncul di udara seperti suara yang muncul. Musik masih berhubungan dengan atmosfer, seperti warna lampu di malam hari –yang menstimulasi dan menenangkan. Saya berhati-hati ketika berbicara mengenai lukisan dan musik karena ini bisa menjadi satu hal buruk yang klise, yang cenderung menjadi penyeimbang ketika sang seniman tidak bisa menjelaskan karyanya –yang mana sangat disayangkan.

**Tony.** Chris, saya punya pertanyaan yang ditujukan hanya untuk Anda: Anda kerap menggunakan media bubuk mesiu selama 20 tahun ini. Saya tidak terlalu yakin ketika Anda menggunakan cat minyak. Apa yang membuatmu berpindah ke media ini?

**Chris.** Awalnya, aspek krusial bubuk mesiu bagi saya adalah keabsenan warna yang membuat saya harus melakukan improvisasi secara bebas sebelum gambarnya jadi. Awalnya saya menggunakan bubuk mesiu sebagai percobaan untuk menstimulasi rangkaian gambar pasir yang saya buat di India pada pertengahan tahun 90-an, tetapi saya menyadari bahwa percobaan ini merupakan koneksi yang segar terhadap pendekatan surealis yang telah saya tinggalkan.

Bubuk mesiu saya campur dengan minyak dan resin, jadi tidak terlihat begitu berbeda dengan cat minyak. Proses ini menghasilkan semacam sifat geologis meskipun digunakan di lapisan yang sangat tipis. Menggunakan bubuk mesiu juga membuka dialog yang kuat dengan masa-masa awal fotografi, drawing dan seni grafis.

**Tony.** Mengapa masa awal fotografi sangat penting?

**Chris.** Ketidaktepatan optik dan kimiawi lah yang memberi esensi 'kebendaan' yang setara dengan proses mesiu terhadap fotografi di masa awal tersebut, namun yang terpenting, beberapa gambar Daguerre atau Fox Talbot memaparkan keajaiban penciptaan –foto adalah proses pemaparan, sama halnya dengan merekam. Seringnya, gambar-gambar saya tidak direncanakan dan kerap saya kembangkan semasa pengerjaan –kemunculan dan pemaparan adalah hal yang membuat saya merasa familiar dan fundamental. Seperti yang dikatakan oleh James James Elkins, lukisan terhubung dengan kimiawi melalui hal ini, dalam aktivitas fisik yang bisa memacu respon intelektual secara simultan, sama halnya dengan sebuah ide yang dapat menggerakkan kuas.

**Tony.** Lui, Anda juga menggunakan bubuk mesiu dalam pameran kali ini. Apakah ini pertama kalinya Anda menggunakan bubuk mesiu untuk melukis? Mengapa Anda menggunakannya?



**Lui.** Saya mulai menggunakan bubuk mesiu sekitar beberapa tahun yang lalu ketika saya mulai bereksperimen untuk menggambar di atas kertas. Akhir-akhir ini saya baru mencoba menggambar, saya rasa ini adalah cara yang baik untuk mempertimbangkan sebuah lukisan –sebagai proses berpikir penciptaan lukisan. Lukisan membawa beban historikal yang tidak dimiliki oleh aktivitas menggambar, rasanya aktivitas tersebut memungkinkan lebih banyak kelonggaran dalam bereksperimen, dalam gambar dan juga materi. Saya selalu merasa bahwa dengan menggambar, sebuah objek akan terasa. Saya tidak tahu bagaimana mengartikulasikannya ke dalam sebuah tulisan, mungkin belum, tapi ini adalah sesuatu yang selalu saya hadapi dalam berkarya.

**Tony.** Beban historikal yang Anda maksud adalah tubuh lukisan Barat (dari Giotto hingga Kiefer)? Dalam hal apakah bahwa beban tersebut terasa membatasi atau bahkan menekan? Apakah karena Anda bukan orang Barat?

Lui. Ya, begitulah. Itulah yang saya maksud dengan beban historikal mengenai lukisan. Saya rasa seorang pelukis kontemporer tidak mungkin tidak memikirkan peran lukisan dalam sejarah kesenian Barat, serta bagaimana hal itu terkait dengan karya mereka. Bukannya saya bicara seperti ini karena saya bukan orang Barat, tapi karena perbincangan di sekitar praktik kontemporer yang saya hadapi mengakar pada pengetahuan dan pemahaman akan lukisan. Saya juga tidak akan benar-benar mendeskripsikannya sebagai sesuatu yang menekan... mungkin sedikit membatasi, tapi itu merupakan kata yang kuat. Saya tertarik pada segala kemungkinan yang terjadi pada lukisan, dan bagi saya, menggambar adalah cara lain untuk mengeksplor kemungkinan-kemungkinan lain. Perlu dicatat bahwa saya tidak merasa bahwa saya adalah seorang pelukis dalam artian yang tepat –saya tidak terlalu suka ketika seorang pelukis merenungi permukaan medium yang kosong, ini adalah kegiatan yang saya kira sering dilakukan oleh pelukis. Dalam hal ini, menurut saya, saya bukanlah pelukis. Tetapi saya sering merenungkan sebuah lukisan, memikirkan aspek gambarnya, dan saya kira ada banyak lukisan yang sangat indah –sejujurnya, karya paling indah dan menarik yang akhir-akhir ini saya lihat adalah lukisan-lukisan di Kassel. Saya melukis supaya saya memiliki sebuah dialog dengan praktik melukis, entah melalui gambarnya, objeknya, prosesnya, ataupun materialnya.

**Tony.** Syagini, saya terakhir kali melihat karya Anda sekitar awal tahun ini di sebuah festival seni di Manila. Disana Anda menampilkan bentuk-bentuk konstruksi, bukan lukisan. Apakah karya tersebut dikembangkan dari lukisan, atau benar-benar suatu hal yang terpisah?

**Syagini.** Mengenai praktik seni, itu adalah hal yang sebaliknya. Lukisan saya dikembangkan dari media saya yang lain.

**Tony.** Guo-Liang, Anda pernah membicarakan betapa sulitnya menjadi seorang pelukis saat Anda masih menjadi mahasiswa di Goldsmiths. Karya-karya yang Anda hasilkan kemudian adalah lukisan-lukisan bunga yang terlihat padat, meskipun lebih terlihat seperti sebuah meditasi terhadap lukisan bunga karya Manet atau Fantin-Latour daripada terlihat seperti studi botani! Tapi kemudian Anda pergi ke Glasgow untuk meneruskan studi master dan disana Anda mulai membuat lukisan yang jauh berbeda. Mengapa berubah menjadi lukisan yang terstruktur secara terbuka?

**Guo-Liang.** Saya belum melihat banyak lukisan sebelum tinggal di London. Bukannya tidak ada satu lukisan pun di Singapura (kenyataannya, sejarah lukisan di Singapura memiliki narasi yang sangat khusus), tapi lukisan bukan lah bagian kehidupan sehari-hari bagi orang-orang disini. Mengunjungi Tate dan National Gallery untuk meluangkan waktu dengan lukisan, berada bersama orang lain untuk melihat-lihat lukisan –ini adalah pengalaman yang penting bagi saya. Tiba-tiba bagi saya, lukisan bukan hanya gambar dari buku tapi merupakan benda yang memiliki fisik dan kekuatan untuk disampaikan di masa sekarang.

Sangat jarang menemukan orang yang membuat lukisan di Goldsmiths ketika saya disana. Bukan berarti kampus mendiskreditkan lukisan, tetapi ada sebuah perasaan bahwa tempat tersebut lebih sesuai dengan praktik yang diprakarsai secara konseptual dan bahwa karya seni itu, pada titik tertentu, harus memasuki ruang wacana. Ini adalah hal yang menantang bagi seniman yang lebih terpacu oleh materi, atau bagi mereka yang ingin menunda masuknya karya seni ke dalam wacana. Saya tidak menyarankan bahwa materi dan konsep itu sama-sama eksklusif, tapi teman-teman sebaya saya merasa sangat sulit untuk konsisten melukis, dan pada akhirnya mereka melakukan hal lain.

Sekembalinya saya ke Singapura, skena kesenian yang sedang terjadi cenderung kepada praktik ‘kontemporer’ dan ‘multi-disipliner’, dan tidak ada yang benar-benar menyeriusi lukisan. Jika dipikir-pikir, lukisan bunga adalah semacam reaksi terhadap situasi bagi saya yang mencoba memformulasikan posisi. Lucu ketika orang mengatakan bahwa bunga itu indah. Bagi saya, bunga itu keras kepala dan dungu karena mereka selalu ingin bertahan hidup di tanah.

**Tony.** Anda ke Glasgow untuk menempuh studi master beberapa tahun setelahnya. Apakah disana keadaannya jauh berbeda dari Goldsmiths?

**Guo-Liang.** Ya, sebaliknya sewaktu saya di Glasgow, keadaan sedikit berbeda (sejujurnya, ini memasuki sepuluh tahun kemudian). Skena kesenian nampak lebih terbuka dan beragam dalam hal praktik senimannya. Saya teringat hari pertama saya di kota dan melihat pameran grup pelukis yang bermarkas di Glasgow di GoMA yang dikurasi oleh Merlin James –sebuah pameran yang sederhana namun cukup intens. Para pelukisnya cenderung bergerak di luar batas namun masih terhubung pada sensibilitas Eropa yang lebih luas, dan yang terpenting, satu sama lain saling terhubung. Saya merasa berada di tempat yang tepat. Tiba-tiba saya merasa tidak harus menahan diri lagi dan semuanya terasa memungkinkan.

**Tony.** Dan, mengingat Anda menolak menggunakan Untitled sebagai judul lukisan, mengapa Anda memilih judul-judul yang saat ini digunakan pada karya Anda? Apakah yang menurut Anda penting bagi orang-orang?

**Dan.** Saya kira penggunaan judul yang saya pilih telah sedikit memberi keringanan bagi lukisan saya.... Namun kemudian, bukan berarti karya-karya saya memberi pemahaman yang mudah bagi orang-orang karena judulnya terdengar terlalu harafiah atau deskriptif. Saya juga suka ketika judul nampak sedikit bertentangan dengan lukisan itu sendiri. Ketika lukisan terlihat sulit dan rasional maka akan sedikit membingungkan, atau juga bisa terlihat penting –ini adalah kenyataan yang terjadi ketika lukisan nampak lebih ‘terbuka’ dan samar. Saya menggunakan

judul-judul yang membuat saya senang –memberi judul Just Enough ketika saya kira lukisan saya terlihat berlebihan. Bagaimanapun, tidak sepenuhnya benar jika saya tidak pernah menggunakan judul Untitled karena saya juga pernah menggunakannya beberapa kali serta menggabungkannya dengan tempat-tempat spesifik seperti Untitled Bethany, Untitled Coniston. Karya-karya ini pada dasarnya sangat mirip (dengan ukuran dan format yang sama, dilukis dengan cara yang sama pula). Saya menggunakan istilah setara, dan bagi saya ide untuk menggunakan judul konkrit dengan muatan modernis akan nampak baik bila digabungkan dengan sebuah tempat ataupun semua yang ada.

**Tony.** Arin, saya ingat bertahun-tahun lalu saya berbincang dengan Ian Davenport dan ia mengatakan bahwa ada sebuah terobosan yang sedang mengarah ke jurusan patung, dan mahasiswa mulai menganggap cat sebagai material. Apakah pengalaman yang sama membantu Anda mengubah fokus Anda saat berada di Inggris? Adakah pemikiran politis atau ekologis di balik penggunaan makanan sebagai pigmen?

**Arin.** Ketika saya menempuh studi di Inggris, saya fokus mempelajari tetesan dan gerak-gerik cat. Ketika saya kembali ke Indonesia, saya memilih resin karena ketidakstabilannya. Sebenarnya saya mulai menyadari bahwa ada banyak hal yang bisa saya lakukan dengan pigmen ketika saya pertama kali menggunakan abu vulkanik, yang kemudian memperluas pilihan saya dan membawa saya ke proses kreatif saya saat ini. Bagaimana kemudian pemilihan saya terhadap pigmen tidak berdasarkan hal-hal politis maupun ekologis, malah sebaliknya. Sifat dan karakteristik, cerita, serta sejarah dari tiap pigmen adalah sesuatu yang bisa saya pelajari.

**Tony.** Kita kehabisan waktu. Bagaimana kita menyimpulkannya? Apakah kita bisa menyimpulkannya? Atau sekarang lukisan berada di keadaan yang berubah-ubah.

**Syagini.** Pada akhirnya, semua harus terlihat indah bagi saya. Jika tidak terlihat indah, maka bagi saya itu belum selesai.

Tony. Lukisan memang harus diselesaikan. Setiap lukisan yang dipajang di tembok galeri adalah sebuah kesimpulan. Lalu kemudian seniman kembali mengulang pengerjaan lukisan tersebut, tapi ini jarang terjadi.

Saya kira tidak mungkin menyimpulkan tentang bagaimana kita merenungkan lukisan! Diskusi kita dapat diprediksi dan sangat diskursif. Cara melukis telah menjadi suatu hal yang penuh penjelasan ulang. Seperti yang dikatakan orang Cina bahwa kita dikutuk untuk hidup di dalam masa-masa yang menarik!<sup>2</sup> Sejarawan pertama perang saudara Inggris, Lord Clarendon, yang berada di kubu yang kalah, mengatakan bahwa perang saudara adalah waktu terbaik untuk menulis namun merupakan waktu terburuk untuk menjadi bahan tulisan. Saya yakin di masa depan nanti, sejarah ataupun lukisan yang saat ini penuh ketidakpastian, akan menjadi satu hal yang menarik untuk didiskusikan. Tetapi ketika hidup di masa sekarang bisa jadi hal yang membingungkan, namun menarik. Yah, masih banyak kemungkinan yang bisa terjadi.

(Endnotes)

1. Pada akhir tahun 80-an saya diminta untuk menulis sebuah buku tentang Baselitz untuk serangkaian buku mengenai pelukis kontemporer yang akan diterbitkan oleh Abbeville. Saya menolaknya karena saya tidak mahir berbahasa Jerman, namun saya mengatakan bahwa saya ingin menulis buku tentang Cy Twombly. Apa respon mereka? "Tony, di New York banyak sekali yang ingin menulis buku tentang Cy Twombly, tapi tidak ada satu pun yang akan mau membacanya." Beberapa hal memang berubah!

2. Sebenarnya, seperti yang sering dikatakan oleh orang Cina disaat krisis juga bisa berarti sebuah kesempatan, ini adalah perkataan yang apokrif.

Essay : Tony Godfrey  
Translation : Eleonora Anastasia Yuanita  
Layout : Annisa P. Cinderakasih

This booklet is a substitute for exhibition 'A DIFFERENT WAY OF PAINTING:  
A DIFFERENT WAY OF THINKING ABOUT PAINTING'.

Printed in limited edition.

© LANGGENG ART FOUNDATION, 2017