



Barli  
 "Dua Nenek Pengemis"  
 Cat Minyak  
 145 x 90 cm

dianggap hanya menampilkan realitas kaum elite yang serba indah, serba resmi, serba sensual dan serba ceria. Benarkah hanya ini realitas dalam kehidupan ?

Tradisi melukis potret orang-orang penting pada Abad ke 15 yang kemudian berkembang terus sampai Abad ke 19, adalah paradigma seni lukis realistik elite yang didominasi cita rasa kaum borjuis itu. <sup>68)</sup> Realitas ini adalah realitas istana yang jauh dari realitas kehidupan di luar istana yang muram, sulit dan tidak indah. Ketika realitas ini dipersoalkan muncullah kesadaran tentang adanya dua realitas yang sangat kontras. Realitas yang satu diwarnai keceriaan, kekayaan, kesenangan dan rasa aman. Realitas yang lain sangat muram, gelisah dan putus asa — kemiskinan karena pajak yang tinggi, kematian akibat musim dingin, kegagalan panen akibat perang agama berkepanjangan.

Dibayangi Revolusi Prancis dan berbagai pergolakan di Eropa, realitas kaum elite dalam seni lukis itu mulai dilihat sebagai mencerminkan penindasan dan jauh dari nilai-nilai moral dan agama yang justru ingin digambarkan dalam seni lukis. Konflik itu tercermin pada gerakan Romantik Eropa Abad ke 19. Muncul kecenderungan dalam seni lukis meninggalkan gambaran realitas yang dianggap sangat dipengaruhi cita rasa elite dan sebagai gantinya muncul gambaran yang menampilkan konflik dalam menghadapi dua realitas yang berbeda itu.

Selain perubahan tema, muncul pula pada gerakan Romantik kecenderungan mengubah kaidah-kaidah melukis. Metode dan teknik melukis, cita rasa warna dan komposisi seni lukis pada masa itu dianggap hanya mampu merekam satu realitas, yang justru dipertanyakan. Kecenderungan mengubah teknik dan metode yang pada masa itu masih dianggap absolut, dengan sendirinya menimbulkan perdebatan. Pada masa Romantik itu terjadi pertentangan yang sesungguhnya antara kecenderungan mempertahankan kaidah-kaidah akademisme (seni lukis akademik) dan kecenderungan baru yang berusaha melepaskan diri dari ikatan-ikatan akademisme. <sup>69)</sup>

Raden Saleh yang bersentuhan langsung dengan kecenderungan Romantik di Eropa itu (antara 1839-1851) menampilkan pula teknik melukis yang menandakan adanya perubahan seni lukis akademik. Ia khususnya mengubah kaidah-kaidah penggunaan warna. Bila lukisan pemandangan alam (yang berkembang di Indonesia sejak Abad ke 16) menggunakan nuansa abu-abu sebagai dasar warna, maka Raden Saleh membuang sama sekali warna abu-abu. Ia kemudian menggantikannya dengan gradasi warna cokelat yang membangkitkan suasana dramatik yang menakutkan. Bahkan dalam melukis pemandangan alam.<sup>70)</sup>

Lukisan Raden Saleh memperlihatkan pula konflik yang diakibatkan dua realitas yang berbeda itu — pertentangan antara pemerintah kolonial Belanda yang dilihatnya sebagai kekuasaan yang represif dengan masyarakat pribumi. Lukisannya yang sering menampilkan dunia perburuan — pertarungan binatang melawan binatang, atau, manusia melawan binatang — merupakan metafora konflik itu. Pandangan-pandangannya yang dituliskannya ketika tinggal di Dresden, Jerman menunjukkan pandangannya di balik lukisan-lukisan itu.<sup>71)</sup>

Konflik dalam melihat realitas itu tercermin dalam lukisan Raden Saleh, *Penangkapan Pangeran Diponegoro (1857)*. Sejalan dengan perkembangan akhir masa Romantisisme, lukisan Raden Saleh ini memperlihatkan kecenderungan melakukan deformasi karikatural, gambaran kenyataan yang diubah dengan tujuan menampilkan sesuatu pendapat. Lukisan ini, yang mengandung ekspresi sinis, merupakan peniruan karya pelukis Belanda J.W. Pieneman — lukisan "dokumenter" (sesuai kenyataan) dengan tema sama. Namun dalam meniru itu Raden Saleh membuat sejumlah perubahan.

Pada lukisan versi Raden Saleh, perwira-perwira Belanda dan Jendral De Kock yang menangkap Pangeran Diponegoro mengalami "pencebolan" sehingga tingginya sama dengan tinggi orang-orang Jawa di sekitarnya (deformasi ini mengesankan Raden Saleh tak mengenal anatomi/proporsi manusia)<sup>72)</sup> Selain itu Pangeran Diponegoro yang dalam lukisan Pieneman dilukiskan tunduk, kuyu dan putus asa, dalam lukisan Raden Saleh digambarkan mendongak dan berusaha menahan marah.

Lukisan yang menampilkan perlawanan rakyat menghadapi politik tirani dapat dibandingkan dengan karya pelukis Romantik Spanyol Francisco Goya, *The Third of May (1815)* yang menggambarkan seorang pemberontak Spanyol dengan bersemangat mengacungkan tinju menghadapi regu tembak.<sup>73)</sup>

Kecenderungan menentang realitas borjuis dalam seni lukis Eropa muncul dengan jelas pada Manifesto Realisme yang diproklamirkan pelukis Prancis Gustav Courbet pada tahun 1861. Manifesto Courbet mengandung tiga pokok pikiran: Menolak keindahan ideal yang konvensional (yang elite), percaya pada filsafat yang positivis (keburukan juga mempunyai keindahan) dan percaya pada pembebasan individu.<sup>74)</sup>

---

Realisme itu melahirkan sejumlah kecenderungan baru. Antara lain kecenderungan melukis keluar studio, melukis di lokasi di mana obyek yang dilukis berada. Juga kecenderungan melukis sisi gelap kehidupan yang tidak indah — inilah yang dianggap kaum realis sebagai realitas yang relevan untuk ditampilkan dalam seni lukis.

Pandangan semacam itu pula yang dikemukakan Soedjojono (karena itu saya menyebutnya "realisme Soedjojono") pada tahun 1940'an, walau dalam konteks yang sama sekali berbeda. Soedjojono memang tidak pernah menyebutkan sumber-sumber pemikirannya (kecuali Vincent van Gogh). Namun kemiripan pandangannya dengan realisme memperlihatkan berbagai pendapatnya dipengaruhi pikiran itu.<sup>75)</sup>

Soedjojono tidak sekadar mentransfer prinsip realisme Courbet. Ia mengadaptasi pemikiran itu untuk menghadapi kondisi sosial politik di Indonesia. Dengan mengadaptasi pemikiran itu ia mempersoalkan pula realitas yang pahit di kalangan rakyat, dan dengan pemikiran itu ia menentang nilai-nilai masyarakat kolonial Belanda yang dikecamnya sebagai konvensional (didasari konvensi).

Pandangan yang kurang lebih sama ternyata muncul pula pada Barli dan kelompoknya di Bandung. Namun berbeda dengan Soedjojono, Barli menyadari dan dapat menunjuk perkembangan pemikiran seni lukis Eropa yang mempengaruhinya. "Ketika pertama kali mengenal seni lukis, saya sudah tertarik pada realisme dan impresionisme. Gaya melukis ini sudah ditulis di buku-buku. Dari situ kita tahu melukis itu harus keluar dan melukis di studio itu konvensional. Lalu ada kesadaran, melukis rakyat dan rumah reyot itu ternyata lebih menarik. Rasanya lebih artistik. Manusia yang rapih kurang menarik, karena kesannya bukan rakyat dan tidak menyimpang dari kebiasaan."

Pandangan Barli menegaskan kesimpulan saya tentang hubungan pemikiran dalam perkembangan seni lukis Eropa dengan perkembangan seni lukis kita. Mengkaji hubungan ini sama sekali tidak harus diartikan sebagai menyamakan perkembangan seni lukis kita dengan teori sejarah Barat. Mengkaji persentuhan kedua perkembangan seni rupa itu justru menegaskan adanya seleksi.

Karena kondisi sosial politik di Indonesia, Soedjojono dan Barli lebih tertarik pada pikiran-pikiran kaum realis, yang berkembang pada Abad ke 19. Mereka (generasi awal Abad ke 20) tidak tertarik untuk mengadaptasi perkembangan seni rupa mutakhir awal Abad ke 20 — Post Impresionisme dan Kubisme, yang memperlihatkan Formalisme — yang sedang berkembang ketika mereka berkenalan dengan seni lukis. Ketika Barli berkenalan dengan seni lukis, Formalisme sudah diajarkan padanya. Dan ketika ia belajar ke Belanda Formalisme ini sedang berkembang. Ia tetap tidak tertarik.

Kesejajaran pandangan Barli dengan Soedjojono menunjukkan, lukisan-lukisan Barli memperlihatkan pula aspek "realisme". Realisme ini tidak berkaitan

sama sekali dengan citra realistik. Realisme ini berkaitan dengan pemikiran di sekitar realitas sosial masyarakat pribumi pada masa kolonial.

Dan kita pun melihat terdapat "dua realisme" pada lukisan-lukisan Barli. Yang satu dikait-kaitkan dengan citra realistik, yang lain berhubungan dengan realitas sosial. Kenyataan ini bisa menjadi renungan kita untuk lebih memahami makna istilah "realisme" dan tidak menggunakannya secara rancu.

Lukisan-lukisan ekspresif Barli terlihat dengan jelas menggambarkan kehidupan rakyat jelata — kecenderungan yang dipertahankannya sampai kini. Ia melukiskan kehidupan pengemis, penarik becak, penjual jamu, pedagang di pasar, kehidupan masyarakat pedesaan dan kehidupan masyarakat tradisional. Berbeda dengan gambar-gambarnya yang mengambil subyek wajah, yang cenderung realistik, lukisan-lukisan ekspresifnya memperlihatkan sejumlah perubahan. Ia tidak lagi mengejar kemiripan. Dalam lukisan-lukisan ini emosinya menjadi dominan dan dorongan emosional ini tidak dikontrolnya untuk kepentingan kemiripan. Hasilnya muncul gambaran suasana yang menampilkan ekspresi kekumuhan, kemuraman.

Dengan corak yang ekspresif itu Barli terhindar dari cita rasa seni lukis realistik. Cita rasa yang cenderung menampilkan keindahan, plastisitas dan vitalitas tubuh manusia, kemulusan warna kulit dan perhitungan warna yang serba ceria seperti misalnya pada lukisan-lukisan Basuki Abdullah.

Lukisan ekspresif Barli tidak bisa disamakan dengan lukisan ekspresif pelukis-pelukis lain pada masa awal seni lukis modern Indonesia. Pelukis-pelukis lain, bahkan kawan-kawannya Affandi dan Hendra Gunawan, dibayangi pandangan Soedjojono tentang "jiwa tampak" (percaya pada sapuan kuas yang emosional dan bertenaga). Sapuan ekspresif pada lukisan Barli tidak bisa dilepaskan dari perkembangan gambar-gambarnya — langkah awal pertemuannya dengan realitas kerakyatan. Sapuan kuasnya yang ekspresif lebih dekat dengan garis-garis ekspresif pada gambarannya daripada sapuan kuas seperti misalnya pada lukisan Soedjojono, Hendra Gunawan. Sapuan kuas ini bahkan masih sering digantikannya dengan garis-garis.

Garis-garis itu pula yang membuat lukisan-lukisan ekspresif Barli memperlihatkan ciri gambar. Dan ciri gambar ini yang membuat gambaran pada lukisan-lukisan ekspresifnya terjaga dan tidak mengalami deformasi lanjut. Keterampilan menggambar secara realistik sudah lekat pada Barli. Bahkan pada lukisan-lukisannya yang ekspresif, yang dikerjakannya secara cepat dan emosional, citra realistik samar-samar masih terlihat.

## 4

## ALBUM

**T**ransi perubahan dari seni lukis realistik ke seni lukis ekspresif pada karya-karya figuratif Barli (dengan subyek manusia) dapat diamati lebih jauh pada Album ini — tersusun menurut urutan seperti pada *Bagian III, Transisi*.

Pada bagian awal, kembali terlihat sejumlah sketsa studi. Kendati Barli sendiri mengemukakan sketsa-sketsa ini belum berkaitan dengan seni — khususnya sketsa yang berfungsi sebagai bagan — sejumlah sketsanya pada Album ini terlihat mengandung ekspresi. Sketsa studi yang dibuatnya pada masa belajar di Belanda, khususnya sketsa gambar model, memang memperlihatkan sifat studi. Namun sejumlah sketsa, seperti sketsa-sketsa wajah, sketsa anak-anak bergerombol tidak lagi dapat dilihat sebagai sekadar studi.

Di antara sketsa itu terlihat pula sketsa yang dikembangkan menjadi gambar berwarna (sketsa wajah seorang wanita tua). Pada sketsa dan gambar ini kita dapat melihat berkembangnya tekanan yang menampilkan watak subyek.

Pada bagian selanjutnya terlihat lukisan-lukisan realistik Barli. Tiga di antaranya merupakan lukisan potret — dua di antara adalah lukisan-lukisan yang saya bahas pada *Bagian III, Transisi*. Satu lukisan, dengan subyek penari Bali, terlihat tidak lagi sepenuhnya realistik. Suasana yang ornamentik di sekitar subyek penari dan juga pada kostumnya, membuat lukisan realistik ini terkesan dua dimensional.

Bagian terbesar Album ini memuat gambar-gambar realistik Barli dengan subyek wajah. Pada gambar-gambar ini terlihat kembali kaburnya batas di antara sketsa studi, gambar hitam putih dan gambar berwarna. Garis-garis Barli — yang utama dalam menampilkan ekspresinya — selalu muncul dan menguatkan watak subyek yang digambarnya.

Pada akhir rangkaian gambar realistik itu terdapat beberapa gambar yang memperlihatkan gradasi perubahan ke lukisan ekspresif. Dua gambar (berwarna) menampilkan garis-garis yang riuh menyerupai sketsa. Garis-garis ini mempunyai kaitan bermakna dengan lukisan ekspresif Barli. Terdapat pula sebuah gambar realistik (pengemis wanita) yang dikembangkan ke lukisan ekspresif. Gambar wajah yang realistik ini (bukan sketsa) ternyata berfungsi

## 5

## WACANA

Melalui seni lukis Barli, kita melihat kaitan perkembangan seni lukis kita dengan seni lukis realistik. Pada seni lukis realistik ini kita menemukan “wacana representasi kenyataan dalam seni lukis” yang berawal pada teori *mimesis* Plato. Dalam wacana inilah (untuk ringkasnya kita sebut “wacana representasi realitas”) muncul tradisi mempersoalkan individualitas dalam ekspresi seni rupa yang tidak lain adalah salah satu dasar pemikiran seni rupa modern.

Tidak bisa disangkal kita mengadaptasi tradisi itu dan seperti kita tahu, kecenderungan menampilkan ekspresi yang individual dalam lukisan sudah mentradisi dalam perkembangan seni lukis (dan seni rupa) modern kita. Akan tetapi di manakah sebenarnya kita meletakkan dasar tradisi ini karena selama ini terdapat jarak antara perkembangan seni lukis kita dengan *wacana representasi realitas* ?

Kita menjadi yakin tradisi itu tak “mengenal” dasarnya ketika menemukan individualitas dalam perkembangan seni rupa modern kita seringkali memperlihatkan kekaburan. Berbagai ekspresi yang kita percaya menampilkan individualitas ternyata terperangkap pada pandangan subyektif — ekspresi yang sangat subyektif tentang persoalan yang sangat personal, yang tidak bernilai bagi orang lain. Ekspresi suasana hati yang “terlalu individual” ini bermakna cuma bagi senimannya sendiri.

Dalam tingkat lain, peniscayaan individualitas dalam ekspresi seni rupa, tanpa pemahaman yang mendasar bisa menimbulkan pemaksaan. Kita sering menyaksikan/mendengar perupa menampilkan pendapat/ekspresi yang konon subyektif/individual namun ternyata pendapat yang sangat sederhana tentang sesuatu persoalan yang sangat umum dan dikemukakan pula dalam garis-garis besarnya. Lalu di mana sebetulnya letak nilai ekspresi/pendapat subyektif yang ternyata lebih mencerminkan kebodohan ?

Dalam *wacana representasi realitas* masalah individualitas berawal pada pemikiran yang mempertanyakan kebenaran obyektif pada citra realistik. Dalam wacana ini bingkai subyektif (yang tidak sama pada setiap pelukis) adalah faktor yang menggugurkan kebenaran obyektif yang sedang dimutlakkan pada masa

itu (bahwa citra realistik adalah representasi kenyataan yang “benar” dan absolut). Maka dalam wacana ini kemutlakan lah yang dipersoalkan, dipertanyakan dan kemudian disangkal. Bukan bingkai obyektifnya.

Dalam mengkaji citra realistik dan kemudian juga realitas dan ekspresi, bingkai obyektif — di mana pandangan seniman dan pandangan publiknya bertemu — tetap menjadi pusat pengamatan. Di sini pula bergantung makna dan nilai-nilai. Pada bingkai obyektif ini, pemahaman tentang persoalan yang ditampilkan dalam ekspresi, diuji. Subyektivitas seniman berikut sensibilitas yang dimilikinya tetap harus dilihat dalam bingkai obyektif ini.

Dalam hal citra realistik, atau ekspresi, atau sesuatu gambaran tentang realitas, terdapat bingkai obyektif yang mengacu pada sesuatu kesepakatan (pada setiap kelompok masyarakat bisa berbeda). Maka pemikiran tentang individualitas dalam *wacana representasi* realitas ini sama sekali bukan soal memisahkan subyektivitas dan obyektivitas, apalagi “memindahkan” makna ekspresi seni dari kemutlakan obyektivitas ke kemutlakan subyektivitas.

Jarak antara seni rupa kita dan *wacana representasi realitas*, mungkin kita warisi dari perkembangan seni lukis masa Hindia Belanda. Sepanjang perkembangan seni lukis ini, tidak terdapat pula tanda pembahasan *wacana representasi realitas*. Seperti sudah saya kemukakan pada *Bagian III, Transisi*, pada seni lukis masa Hindia Belanda kita justru melihat teori yang memutlakkan kebenaran citra realistik sebagai representasi kenyataan (teori representasi Abad ke 15/16) diterapkan dalam seni lukis tanpa pernah dipertanyakan dan dipersoalkan.

Ketika di awal Abad ke 20, pemikiran yang kritis terhadap teori representasi itu berkembang bersama kemunculan seni rupa modern, sejumlah pelukis Belanda menampilkan pengaruh seni lukis modern Eropa Awal Abad ke 20 itu. Namun karya-karya pelukis Belanda ini tidak terdengar/tercatat membangkitkan perdebatan. Friksi baru muncul ketika pelukis-pelukis pribumi menyerap pengaruh seni lukis Eropa awal Abad ke 20 itu.

Di tengah friksi itulah kemunculan ekspresi yang individual pada seni lukis Barli (dalam *wacana representasi realitas*) menjadi fenomenal. Kendati instinktif ia menyangkal pandangan umum masyarakat kolonial tentang “pribumi” melalui visi subyektif yang mengandung simpati dan empati.

Sikapnya jelas. Dalam mengemukakan pandangannya, ia menyatakan, pandangan/ekspresi seniman tidak pernah sama (obyektif) karena senantiasa dibayangi oleh tradisinya, agamanya, pandangannya dan keadaan rohaninya, yang bisa berbeda-beda. Dengan menunjuk tradisi, agama, faktor pandangan dan faktor rohani, Barli melihat subyektivitas dibayangi bingkai obyektif. Pada masa kolonial bingkai obyektif pribumi berbeda dengan bingkai obyektif masyarakat kolonial, sementara subyektivitas menjadi menentukan untuk menyangkal bingkai obyektif masyarakat kolonial yang dominan/absolut, yang ternyata menyimpang dari kebenaran. Inilah sebuah bukti bahwa obyektivitas

yang absolut ternyata tidak ada.

Bisakah pandangan Barli dilihat sebagai kecenderungan umum pada awal perkembangan seni lukis modern kita, dan bisakah kita mengasumsikan pandangan ini menerus dalam sebuah wacana? Ini pertanyaan yang masih harus kita jawab karena kita ternyata tidak pernah mengkaji perkembangan seni lukis Barli, apalagi mengangkat gejala dalam seni lukisnya ke sebuah wacana.

Permasalahan lain dalam *wacana representasi realitas* yang bisa kita angkat adalah pemikiran tentang ekspresi sebagai “gejala konseptual”. Pemikiran ini berawal pada pandangan yang melihat citra realistik dalam lukisan bukan sebagai imitasi kenyataan, tetapi sebagai upaya “menunjukkan” atau upaya mengidentifikasi kenyataan yang pada hakikatnya terjadi melalui pendekatan verbal dan pendekatan visual (*lihat Bagian III, Transisi*).

Pada seni lukis masa Hindia Belanda, kukuhnya keyakinan pada kebenaran teori representasi Abad ke 15/16, menumbuhkan tradisi seni lukis imitatif yang ternyata menerus sampai awal Abad ke 20. Pada tradisi ini berkembang seni lukis sebagai pengungkapan keindahan, sentimen, cita rasa keindahan dan cita rasa sensual, yang menurut penilaian pelukis-pelukis pribumi, mencerminkan cita rasa yang elite dan borjuis masyarakat kolonial.

Di sisi lain, keyakinan pada kebenaran teori representasi Abad ke 15/16 yang kukuh itu juga tidak goyah ketika pada awal Abad ke 20 muncul pemikiran yang kritis pada “teori-teori imitasi”. Konsep menunjukkan/mengidentifikasi dalam seni lukis realistik yang sebenarnya relatif (tidak bisa diuji dengan salah atau benar) ternyata dimutlakan (dengan menggabungkan pendekatan verbal dan pendekatan visual yang saling mengukuhkan).

Kemutlakan dan cita rasa borjuis itulah yang ditentang pelukis-pelukis pribumi pada awal Abad ke 20. Pemberontakan ini kemudian melahirkan ekspresi yang dapat dilihat sebagai gejala konseptual.

Dalam perkembangan Barli kita melihat ia secara sadar menghindari ekspresi yang sekadar menampilkan ungkapan perasaan, sentimen, cita rasa keindahan dan sensualitas pada seni lukis realistik yang dipraktikkannya. Ia kemudian mengganti subyek lukisannya. Dengan melukis wajah rakyat, kehidupan rakyat, citra realistik pada lukisannya tidak lagi menampilkan cita rasa borjuis, tapi gambaran yang mengandung visi. Perubahan ini bahkan membuat lukisannya semakin lama menjadi semakin ekspresif. Inilah ekspresi sebagai gejala konseptual.

Karya-karya pelukis lain pada masa awal pertumbuhan seni lukis modern Indonesia terlihat pula menampilkan ekspresi sebagai gejala konseptual. Ekspresi ini mengandung sesuatu konsep tentang realitas. Melalui ekspresi ini, mereka mempertanyakan realitas yang pada masa itu umum ditampilkan dalam seni lukis — realitas kaum borjuis — yang sentral dalam konflik sosial pada masa itu.



---

Ekspresi lukisan-lukisan Soedjojono dengan tegas memperlihatkan gejala konseptual. Dengan membubuhkan catatan/teks pada lukisan-lukisannya Soedjojono terlihat mengidentifikasi kenyataan melalui pendekatan visual dan pendekatan verbal.

Sekali lagi kita melihat: kecenderungan menampilkan ekspresi sebagai gejala konseptual, yang cukup nyata pada awal pertumbuhan seni lukis modern kita, tidak menumbuhkan pemikiran apalagi wacana. Lagi-lagi kita melihat, terdapat jarak antara kita dengan *wacana representasi realitas* di mana pemikiran itu berawal.

Memang benar, dalam berbagai diskusi kita melihat perkembangannya "konsep verbal" di kalangan pelukis. Namun "konsep" ini tidak berkaitan dengan ekspresi sebagai gejala konseptual. "Konsep" ini merupakan pembenaran pendekatan visual (yang seringkali lemah) melalui pendekatan verbal. Di sisi lain kita melihat pula, berkembangnya kembali ekspresi sebagai ungkapan perasaan, sentimen, cita rasa keindahan dan cita rasa sensual kendati tidak lagi seluruhnya imitatif (perlu kita catat, pelukis Basuki Abdullah kembali mengukuhkan posisinya di tengah perkembangan seni lukis modern kita). Di sektor ini berkembang pula "konsep verbal" sebagai pembenaran ekspresi visual. Kali ini untuk menaikkan harga lukisan.

Selaku penutup semua pemikiran di sekitar wacana representasi yang bersentuhan dengan seni lukis kita, hanya sebagian dari kenyataan yang berkaitan dengan pemikiran-pemikiran mendasar dalam perkembangan seni lukis kita. Saya yakin masih banyak kenyataan lain yang bermakna dalam wacana seni lukis, dan juga seni rupa kita.