Penerokaan Jenis Cetakan Mono Di Malaysia: Satu Analisis

Mazlan Hj. A. Karim dan A. Rahman Hj. Mohamad
Pusat Pengajian Seni, Universiti Sains Malaysia

mazlankarim72@yahoo.com

ABSTRAK

Perbincangan berkaitan penghasilan karya seni cetak khususnya di Malaysia jarang mendapat perhatian untuk dibincangkan secara mendalam dalam konteks sejarah perkembangan seni cetak itu sendiri. Penulisan ini merupakan cetusan dan rentetan daripada pengamatan penulis terhadap karya-karya cetakan mono yang dipamerkan menerusi Pameran Seni Cetak: Ekxpression of Idea and Creativity yang diadakan di Muzium Seni Asia, Universiti Malaya pada 23 Februari hingga 22 Mac 2010. Pameran tersebut memberikan fokus kepada cetakan tradisional seperti monoprin, cetakan kayu, sutera saring dan *etching*. Berlaku permasalahan '*misconcept'* yang merujuk aspek teknikal membezakan antara dua jenis cetakan mono itu, seolah-olah kurang difahami oleh sebilangan pengkarya. Objektif penulisan ini ialah untuk memperinci dan membincangkan secara ilmiah bersandarkan sejarah perkembangan penerokaan pelukis terhadap aspek teknikal. Beberapa pelukis seni cetak kontemporari tanahair telah dipilih sebagai rujukan seperti Ponirin Amin, Juhari Said dan Rosiah Md. Noor. Mereka antara pelukis seni cetak selain daripada pelukis awal dalam sejarah perkembangan seni lukis Malaysia yang turut menerokai jenis cetakan mono ini seperti Lee Jor For, Seah Kim Joo dan TK Karan. Metodologi yang digunakan adalah gabungan antara kaedah pustaka dan kerja lapangan. Data sekunder diperolehi menerusi data bertulis dan gambar daripada pelbagai sumber bercetak seperti buku, majalah, katalog pameran dan juga sumber internet. Data-data kerja lapangan diperolehi menerusi kajian kes iaitu pemerhatian dan temu bual secara *'in-depth'*. Dapatan kajian mendapati terdapat perbezaan dari segi reka bentuk, teknik dan hasil cetak atau impression antara monotaip dan monoprin. Berlaku juga penerokaan terhadap bentuk karya cetakan mono yang lazimnya bersifat dua dimensi iaitu transisi dua dimensi kepada tiga dimensi menerusi aplikasi beberapa kaedah seperti *casting* dan *paper pulp*.

Kata Kunci: **Cetakan Mono, Hasil Cetak dan Penerokaan**

Pengenalan

Penulisan berkaitan penghasilan karya seni cetak khususnya di negara kita jarang mendapat perhatian untuk dibincangkan secara mendalam dalam konteks sejarah perkembangan seni cetak itu sendiri khususnya di Malaysia. Penulisan ini merupakan cetusan dan rentetan daripada pengamatan penulis terhadap karya-karya cetakan mono yang dipamerkan menerusi Pameran Seni Cetak: Ekspression of Idea and Creativity. Pameran tersebut menurut catatan Ahmad Ghazie Ibrahim dan Suzlee Ibrahim (2010:2) adalah anjuran pertama Universiti Malaya yang diadakan di Muzium Seni Asia, Universiti Malaya pada 23 Februari hingga 22 Mac 2010. Pameran ini memberikan fokus kepada cetakan tradisional seperti monoprin, cetakan kayu, sutera saring dan *etching*. Sebanyak 80 karya dipamerkan hasil gabungan pelukis-pelukis dari kalangan pelajar dan pensyarah seni Universiti Malaya, Akademi Seni Budaya dan Warisan Kebangsaan, Universiti Teknologi Mara dan Universiti Tuanku Abdul Rahman. Penulis juga membuat pemerhatian terhadap karya-karya cetakan mono yang dipamerkan di pelbagai pameran solo dan juga kumpulan sejak 1990-an.

Penulisan ini adalah penjelasan secara '*descriptive'* bagi memperjelas dan juga menghurai dari dua sudut iaitu sejarah dan aspek teknikal. Penulis dapati beberapa aspek penting yang membezakan antara dua jenis cetakan mono itu, seolah-olah kurang difahami oleh sebilangan pengkarya. Walaupun jumlahnya tidak banyak tetapi '*misconcept'* ini seharusnya diperincikan dan penulis berpendapat bahawa adalah penting untuk karyawan seni yang ingin menghasilkan karya cetakan mono dapat memahami secara serius sejarah dan aspek teknikal jenis cetakan mono. Penulis berpendapat bahawa '*misconcept'* ini perlu dibincangkan secara ilmiah bersandarkan sejarah perkembangannya dan juga aspek teknikal. Ironinya, perkembangan penghasilan jenis cetakan mono ini telah bermula di Malaysia sejak sebelum merdeka lagi. Malah,

pendekatan ini masih dan masih mendapat perhatian karyawan muda Malaysia di abad ke 21.

Berdasarkan pengalaman itu, penulisan ini memfokuskan kepada analisis terhadap perbezaan teraan atau '*impression'* yang merupakan elemen penting yang menjadi ciri utama yang membezakan antara jenis cetakan monotaip dengan cetakan monoprin. Data-data yang dibincangkan merupakan dapatan kajian penulis di peringkat sarjana iaitu menerusi temu bual, pemerhatian dan juga rujukan pustaka. Menerusi penulisan ini, penulis telah merujuk beberapa pelukis seni cetak yang menyampaikan idea mereka menerusi pendekatan cetakan monoprin. Antaranya seperti Ponirin Amin, Juhari Said dan Rosiah Md. Noor.

Kesan Cetakan: Penerokaan Menerusi Monotaip Versus Monoprin

Penerokaan dalam konteks penciptaan karya seni tampak sepertimana petikan Zanita Anuar (1997:14) menerusi huraian daripada Panel Hakim Bakat Muda Sezaman 1985 bermaksud *"...bahawa sungguhpun kesedaran dan pengetahuan mengenai perkembangan dan pencapaian am dikehendaki untuk mengukur dan mengenal kualiti penerokaan sebagai suatu ukuran. Dalam konteks ini tegasan hendaklah diberi mengenai sikap terhadap bahan. Sikap ini menyarankan bahawa seseorang itu tidak menerima amalan dan norma yang diterima bulat-bulat sahaja, tetapi sentiasa berusaha dengan sendiri mengenai konsep atau elemen formal, bahan, proses dan sebagainya, dengan tujuan mendapatkan kesan tampak dan kemungkinan pernyataan."* Oleh itu, istilah 'penerokaan' yang digunakan dalam penulisan ini ialah merujuk kepada sikap pelukis seni cetak yang tidak menerima amalan dan norma terhadap prinsip dan etika seni cetak tradisi semata-mata. Dalam konteks penulisan ini, penerokaan merujuk kepada eksplorasi pelukis seni cetak terhadap bahan, teknik dan idea sepertimana berlaku sejak bermulanya penghasilan karya cetakan mono sekitar 1960-an hingga kini. Menurut Gabor Peterdi (1980:245-246) menjelaskan bahawa seni cetak juga berlaku perubahan sepertimana bidang seni yang lain seperti catan. Pelukis sentiasa melakukan percubaan terhadap potensi teknik cetakan ke satu tahap lain. Beliau menegaskan bahawa *"Instead, trends that started many years ago have become more sophisticated and have changed in emphasis. In printmaking, just as all the other arts, there are attempts to push the techniques beyond its limits. These attempts usually succeed only in forcing philosophical confrontation with the basic concept and definition of the printed image. When is a print not a print any more?."* (Gabor Peterdi, 1980:244).

Dalam perkembangan mutakhir seni cetak secara global, penulis tertarik dan bersetuju dengan kenyataan Richard Noyce (2006:21) bahawa "*Printmaking has had a long history and has rightly earned its proper place within the world of cultural achievement. The traditional skills and techniques will not be lost; indeed they will develop, and will likely take on new forms as they do so. The fascination with the creation of such forms will continue to absorb the interest of students, often to the point of obsession. But at the same time the new techniques will continue to develop at the rapid pace and will take their place alongside such traditional forms. There is likely to be a continuing cross-fertisation of ideas and fusions of technique and his will be to the good of printmaking, adding new ways of making a multiple image and strengthening those processes that already exist."*

Glosari Seni Lukis (1996:86) mencatatkan istilah '*Impression'* juga disebut dalam bahasa Melayu sebagai 'teraan' didefinisikan sebagai **hasil cetak** yang ditera. Manakala Michel Milot (1981:9) iaitu '*impressed'* atau kesan yang diperolehi menerusi permukaan mudah olah seperti kayu. Andre Beguon (1981:249) pula menjelaskan '*impression'* ialah terminologi dalam cetakan bermaksud *"..., an impression is any print taken from a particular block, plate, etc. The word may be qualified o indicate the type of impression, e.g. "natural" impression, pale impression, etc."*. Menurut Susan Lambert (2001:92) '*impression'* bermaksud *'the term used to refer to any print taken from metal, stone and wood. By association it is often used to refer to a screenprint although technically it is not an accurate description.* Manakala Rosalind Ragans (2005:48) menjelaskan *"printmaking is a process in which an artist repeatedly transfers an original image from one prepared surface to another. Paper is often the surface to which the printed image is transferred.* ***The impression*** *created on a surface by the printing plate is called a print".* Berdasarkan beberapa definisi tadi, jelaslah bahawa teraan yang merujuk kepada hasil cetak merujuk kepada kesan-kesan yang diperolehi menerusi blok atau matrik yang dicetak ke atas permukaan kertas. Kesan-kesan tersebut menurut Ponirin Amin (1995:Tanpa Mukasurat) merupakan bahasa asas kepada seni cetak iaitu merujuk kepada kesan-kesan jalinan *(marks)*, garisan, bentuk, rupabentuk, jalinan, ton dan sebagainya. Ia boleh didapati dari pelbagai permukaan alam benda dan buatan manusia. Maka adalah wajar kesan-kesan tersebut diketahui dahulu sebagai suatu kaedah meningkatkan perbendaharaan tampak. Kewajaran saranan Ponirin Amin itu, mempunyai signifikan tersendiri sepertimana penegasan Peter Green (1964:8) iaitu proses mengenal sifat permukaan pada bahan alam semulajadi akan meningkat daya persepsi pelukis terhadap bahan itu sendiri *"...make us more aware of nature and character of each particular surface of form. The capacity of such prints to develop perception through such visual evidence is important."* Malah dari sudut estetika, keindahan karya seni cetak atau *'the beauty of prints'* itu terpapar menerusi kualiti-kualiti garisan dan jalinan di atas bahantara kertas tadi yang merupakan daya tarikan utama berbanding disiplin seni visual lain sepertimana menurut Bernard S. Myers (1963:189).

Lazimnya, hasil cetak dalam seni cetak tradisi adalah bersifat dua dimensi yang dihasilkan menggunakan dakwat cetak menerusi kaedah tertentu seperti kaedah timbulan dan intaglio. Namun begitu, hasil cetak yang diperolehi menerusi pendekatan acuan atau '*mould'* yang menghasilkan hasil cetak bersifat tiga dimensi sebenarnya

telah lama diterokai di barat dan diaplikasikan sebagai sebahagian daripada proses mencetak. Berbeza dengan hasil cetak dua dimensi yang diperolehi dengan menggunakan dakwat cetak, hasil cetak tiga dimensi boleh diperolehi dengan menggunakan bahantara seperti *Plaster of Paris* dan kertas buatan tangan atau '*paper pulp'*. Pendekatan mendapatkan hasil cetak tanpa dakwat dikenali juga sebagai '*blind printing'* atau teknik '*gauffrage'* yang terawal telah lama diterokai sejak abad ke 17 menerusi cetakan Ukiyo-E Jepun. sepertimana penjelasan Muneshige Narazaki (1966:271) tentang *'blind printing'* adalah proses mencetak yang hanya menggunakan tekanan, tanpa penggunaan warna dan menghasilkan kesan '*emboss'* (kimekomi) di atas permukaan kertas.

Pengkaji merujuk kenyataan Rosemary Simmons & Katie Clemson (1988:28-29) menyatakan bahawa penggunaan *paper pulp* mampu menghasilkan satu karya cetakan bentuk baru dan merupakan satu perkembangan terkehadapan dalam seni cetak. Bentuk karya cetakan yang mereka maksudkan adalah dihasilkan sama ada menerusi blok kayu atau menggunakan acuan yang akan membentuk hasil acuan daripada kertas lembik tersebut. Teknik tersebut dipanggil sebagai *'cast paper pulp'* dan proses penghasilan sepertimana kenyataan berikut *"Pulp can be poured on to relief blocks cut in lino or wood and allows to form deeply embossed three-dimensional sheets. Any shape of sheet can be made by inventing special moulds. Dye can be added to the pulp and various coloured pulps poured on to a mould to make up a multi-coloured sheet. Pulp can be dribbled over a mould to form an open trellis-like pattern. Such cast paper can be an end in itself or it can be a base for the addition of printed work."* (Rosemary Simmons & Katie Clemson, 1988:130). Oleh itu, dapatlah difahami bahawa penghasilan kertas yang masih lembik atau dipanggil *paper pulp* itu bukan sahaja dijadikan kertas buatan tangan untuk mencetak imej ke atasnya. Kertas yang masih lembik itu juga boleh dijadikan sebagai karya seni cetak yang mempunyai bentuk tiga dimensi terhasilkan apabila dicurahkan atas blok kayu atau menggunakan acuan. Elemen emboss itu juga digabungkan dengan teknik tradisi: *"Some interesting prints have ever been produced from formed paper pulp made in three-dimensional moulds combined with more conventional printmaking techniques."* (Rosemary Simmons & Katie Clemson, 1988:109). Selain daripada teknik *'cast paper pulp'*, penggunaan bahan *Plaster of Paris* menerusi teknik acuan yang dipanggil sebagai *'Plaster Print'* iaitu *"It can be either a print made by casting plaster on an inked intaglio plate, or relief print made from an inked plaster plate".* (Gabor Peterdi, 1980:xxxiii). Penggunaan media *plaster* telah bermula sejak tahun 1931 dan berkembang terutama menerusi studio *Atelier 17* di Paris menurut S.W. Hayter (1966:134-135). Gabor Peterdi (1980:186) menerangkan bahawa kesan cetakan menerusi kaedah ini merupakan satu *'plaster proof'* tanpa warna yang menarik kerana kombinasi elemen bayang dan pencahayaan yang terbentuk menerusi sifat timbulan pada karya tersebut dan merupakan satu percubaan yang berjaya di era 1930-an *"The plaster-casting method was developed by Studio Seventeen in the early thirties in Paris. I am not sure who originated the idea (many people worked at it during the same period), but at that time John Ferren made the most extensive experimentation with it and produced a whole series of plaster casts that he exhibited at the Pierre Matisse Galleries with great success. Ferren engraved plates especially for the casting, with the idea of further developing the plaster proof with carving and color".* (Gabor Peterdi, 1980:xxxiii). Kelebihan bahan *plaster* berbanding kertas sebagai bahantara untuk dicetak *"First described by the French artist Lalance in the mid-19th century, it is method of making a printed impression without a press or paper. The engraved or etched line appears in more brilliant relief imprinted in plaster than it does on paper."* (Una E. Johnson, 1956:35)

Definisi Monotaip

Terdapat pandangan yang berbeza tentang definisi antara monoprin dan monotaip. Cetakan Mono atau *monoprinting* merupakan '*unique print'* dan telah diterima sebagai sebahagian daripada kaedah-kaedah tradisi dalam seni cetak sepertimana definisi yang diberikan oleh Jackie Newell & Dee Whittington (2006:7) iaitu *'monoprinting is producing of a unique print, currently enjoying a successful period with many artists utilising the opportunities offered by this remarkable medium. It would appear by its current popularity to have been accepted as a respectable member of the printmaking family, as well as retaining its individual identity."*

Jules Heller (1972:6) menjelaskan secara tepat tentang proses teknikal dalam cetakan monotaip iaitu *"...made by painting on a rigid surface, placing a sheet of paper over the wet paint, and rubbing on a back of the paper until the image prints."* Pandangan ini turut dipersetujui oleh Phil Mitzger (2001:340) berkenaan cetakan monotaip ini boleh dikategorikan sebagai cetakan kerana *"...that terms refers to any image transferred from one support to another, as opposed to direct painting or drawing."*

Cetakan monotaip hanya mampu dihasilkan satu hasil cetak sahaja kerana teknik melukis imej yang digunakan samada secara langsung atau tidak langsung dilakukan secara manual iaitu dengan menggunakan sebatang berus, pen atau pensil ke atas permukaan yang tidak menyerap dakwat. Hasil cetak diperolehi dengan sekeping kertas dilekapkan ke atas permukaan bercat atau berdakwat tadi menurut beliau lagi iaitu *"Prints made in this way are called monotype because only one impression of each can be made."* (William M. Ivins, Jr., 1943:1). Menurutnya lagi, adalah mustahil untuk melukis dan menandakan semula imej yang telah dicetak pada kertas lembut untuk menghasilkan kesan yang sama kecuali dibuat secara proses mekanikal. Proses mekanikal bermaksud, imej lukisan dibuat pada blok tertentu yang menggunakan alat-alat yang bersesuaian dengan medium yang digunakan. Contohnya blok kayu yang dicungkil menggunakan alat pengungkil (*carving tools*) untuk menyediakan imej untuk dicetak. Dengan cara ini, barulah seseorang artis boleh membuat cetakan yang banyak atau dipanggil edisi.

Definisi Monoprin

Perbezaan antara jenis monotaip dan monoprin adalah dari segi teknikal. Jika cetakan monotaip, hasil cetaknya adalah spontan tetapi jenis cetakan monoprin lebih komplek sepertimana penjelaskan Una E. Johnson (1956:15). Beliau seorang bekas kurator seni cetak dan lukisan di Muzium *Brooklyn*, Amerika Syarikat berpendapat bahawa persamaan di antara monoprin dan monotaip adalah merujuk kepada sejenis karya cetakan unik. Kedua-dua jenis karya tersebut dihasilkan menerusi plat yang dicat dan dilukis terlebih dahulu sepertimana kenyataannya iaitu *"It stands halfway between printmaking and painting. Its directness and freedom, its spontaneity and illusiveness, set it apart from the tradisional print media as means of artistic expression."* Walaubagaimanapun, jenis cetakan monoprin amat sesuai untuk tujuan eksperimental dan hanya sekali cetakan sahaja boleh dihasilkan. Beliau memberikan contoh pelukis Amerika seperti Maurice Prendergast yang telah menemukan beberapa komposisi menarik melalui kaedah cetakan monoprin ini. Pada masa kini, pelukis memperolehi kepuasan terhadap ekspresi kreatif mereka melalui kaedah cetakan monoprin.

Sekiranya jenis cetakan monotaip dihasilkan menerusi blok daripada permukaan seperti cermin yang disapu dakwat cetak terlebih dahulu, jenis *monoprints* atau monoprin sebenarnya lebih mencabar. Cabaran yang penulis maksudkan ialah kesan cetakannya diperolehi menerusi blok yang disapu dakwat cetak terlebih dahulu boleh digabungkan dengan pelbagai teknik cetakan tradisi. Penulis merujuk pandangan Frederick Palmer (1975:7) yang berpendapat, secara umumnya, apa sahaja proses duplikasi imej daripada permukaan tertentu yang menyamai dengan proses ini dianggap sebagai monoprin. Definisi monoprin menurut Frederick Palmer (1975:7) adalah *"...is a means of producing a single print of an image. It is possible with other forms of printing, such as etching, engraving, lithography and lino printing, a produce an edition of identical images. A monoprint is an individual impression"* Kelebihan jenis cetakan monoprin ini, menurut beliau lagi iaitu pelukis boleh menggabungkan hampir apa sahaja bahan dan proses membuat imej ketika menghasilkan cetakan monoprin. Penggunakan bahan tambahan dalam cetakan monoprin boleh digunakan seperti pasir, gam atau dakwat untuk melukis. Juga dengan menggabungkan imej secara spontan dalam cetakan monoprin melalui satu teknik tradisional dipanggil *'marbling'*. Teknik *'marbling'* ialah satu kaedah mudah untuk mendapatkan imej cetakan daripada permukaan air. Menurut Frederick Palmer (1975:8), proses ini dapat memperhebatkan lagi kualiti tampak karya cetakan monoprin mereka dan sebagai permulaan untuk menghasilkan karya cetakan monoprin yang boleh dipertingkatkan sepertimana kenyataan beliau iaitu *"Nonetheless, the result produced by such materials can have an exciting visual quality. The blots and smears of such prints are often a good basis on which to improvise".*

Penulis tertarik dengan catatan Erich Rhein (1976:185) bahawa proses menghasilkan monoprin adalah lebih menarik kerana terdapat dua teknik menghasilkan imej dalam cetakan monoprin iaitu secara ***'indirect'*** dan ***'direct'***. Teknik ***'direct'*** menghasilkan imej dalam proses cetakan monoprin dijelaskan sebagai *"...a glass plate is rolled with printer's ink, placed in a vertical position and covered with a sheet of tissue which should be glued lightly to the top or the back of the back of the plate. If the tissue paper is then pressed firmly against the inked glass plate with whatever objects are handy, traces will appear on the back of the paper."* Pelukis perlu berhati-hati dalam proses membuat imej di atas plat kerana kaedah monoprin ini tidak boleh dibaiki. Erich Rhein (1976:216) menjelaskan lagi, selain daripada kesan garisan yang boleh diperolehi daripada lakaran menggunakan samada berus, pensil atau pen di bahagian belakang kertas, kesan tonal juga boleh dihasilkan. Beliau menjelaskan bagaimana kesan tonal ini boleh diperolehi daripada penggunaan tapak tangan. Kaedah itu dapat meninggalkan kesan tonal selain daripada menggunakan pen atau pensil untuk melukis pada bahagian belakang kertas. Beliau memberikan contoh karya menggunakan kaedah tersebut dan menjelaskan kaedah ini dengan menulis *"The movements of the hand must remain flexible, but the hand itself should never rest on the working surface."* Teknik secara ***'indirect'*** pula, beliau menjelaskan sebagai *"In this form of monoprint the picture is painted directly on to a non-absorbent surface and then transferred (i.e. rubbed) on to the paper as a reversed image."* Perbezaan yang ketara daripada kedua-dua teknik ini, menurut beliau iaitu teknik secara ***'indirect'*** ini yang agak menyamai dengan kaedah dalam menghasilkan catan, boleh memberikan peluang kepada pelukis untuk melakukan penemuan baru dalam proses pengkaryaan. Pelukis boleh menggabungkan proses cetakan monoprin secara *'indirect'* ini dengan kaedah cetakan lino seperti contoh karya bertajuk oleh Renate Rhein-Rehman yang menggabungkan teknik *'indirect'* dalam cetakan monoprin dengan cetakan dari blok lino yang dihasilkan secara *'overprinting'*.

Takrifan Pelukis Seni Cetak Tempatan Terhadap Jenis Cetakan Monoprin dan Monotaip.

Chew Teng Beng (1974:Tanpa Mukasurat) telah menjelaskan takrifan monotaip dengan menyatakan iaitu *"Monotype is an allied process-halfway between printmaking and painting. This form of expression was probably first employed by G.B. Castiglione, in the 17th century".* Penulis telah mendapatkan penjelasan Juhari Said ketika menemu bual beliau pada 10 April 2004 di Studio Akal Di Ulu beliau berlokasi di Hulu Langat, Selangor. Menurutnya, terdapat perbezaan takrifan antara monotaip dan monoprin. Catatan beliau ketika mewakili Malaysia ke Pameran Seni Lukis Antarabangsa Asia Ke-3 di Muzium Seni Fukuoka, Jepun pada tahun 1988 telah memetik tulisan Giovanni Castiglione tentang **monotaip**, iaitu *"Monotype - A unique image printed from polished plate, glass, metal or other material painted with ink. Although a monotype impression is generally one of a kind, a second, lighter impression from the painted PRINTING ELEMENT can be made. This process was invented by the Genoese etcher".* Manakala **monoprin** sebagai *"A print that has been altered by colouring the paper before printing or by varying each impression during or after printing. A monoprint derives all or part of it image from printing elements where as in a monotype the image is transferred to a paper in a press. This prints are often hand-coloured an may include collage*

elements." Beliau menegaskan bahawa jenis cetakan monoprin lebih mencabar dan komplek berbanding monotaip. Malah, menurutnya lagi bahawa berdasarkan pengalaman beliau sendiri bahawa pelukis berpeluang untuk menggabungkan beberapa kaedah cetakan tradisi dan juga elemen-elemen tiga dimensi yang dihasilkan secara acuan.

Sejarah Awal Pelukis Malaysia Yang Menghasilkan Karya Cetakan Mono

Jenis cetakan mono ini dikatakan telah bermula di Eropah sejak kurun ke 17 tetapi terdapat beberapa pandangan yang berbeza terhadap siapa pelukis yang memulakan teknik cetakan mono ini. Menurut Frederik Palmer (1975:92) menyatakan walaupun tiada satu maklumat yang tepat tentang siapa dan tarikh kaedah monoprin ini diterokai tetapi beliau telah menjelaskan bahawa *"The first artist of note to employ the process to any great extent seems to have been Benedetto di Castiglione (1616-70). There are a number of example of his work, produced mainly during the 1650s: and many may be seen in the Royal Library, Windsor Castle and in the British Museum."* Pandangan ini juga, ada persamaan dengan pendapat daripada Una E. Johnson (1956:34) tentang Benedetto Di Castiglione yang menghasilkan karya cetakan monoprin ini pada abad ke 17 dan Edgar Degas pada akhir abad ke 19 iaitu *"The monotype is not a new form of expression. It was probably first employed by the Italian artist G. B. Castiglione, in the 17th century. Since that time artist have occasionally worked with this method. Degas, in useful source for ideas of color and composition".* Walaupun Benedetto Di Castiglione dikatakan mungkin pelukis yang mula-mula menghasilkan karya cetakan monoprin tetapi berdasarkan kepada anggaran terhadap penghasilan sebanyak 200 karya cetakan monoprin dan karya yang pertama dihasilkan pada tahun 1875 oleh Edgar Degas seperti yang dinyatakannya lagi iaitu *"The French painter Edgar Degas (1834-1917) is perhap the best known and most accomplished exponant of the monoprint."*

Dalam konteks sejarah seni cetak di Malaysia, menurut Chew Teng Beng (1974:51) telah menjelaskan tentang beberapa pelukis cat minyak tempatan tahun 1960-an yang menghasilkan karya cetakan monoprin selain karya utama mereka iaitu cat minyak. Menurutnya *"Dalam perkembangan seni lukis Malaysia, jenis cetakan monoprin ini telah menarik minat beberapa pelukis Malaysia sejak 1960-an."* Menurutnya lagi, jenis cetakan monoprin ini mula mendapat perhatian di kalangan pelukis cat minyak pada era 60-an iaitu ketika satu pameran pelukis dari Bangkok iaitu Praphan Srisonta yang mengadakan pameran cetakannya di Kuala Lumpur pada tahun 1963. Chew Teng Beng (1974:52) menjelaskan bahawa *"After having seen Praphan's show, monoprint became a popular medium with many Malaysian painters because it is very direct and spontaneous.* Menurut beliau lagi, penglibatan pelukis cat minyak era 60-an terhadap cetakan monoprin mungkin disebabkan oleh prosesnya yang mudah menghasilkan imej pada kertas. Disebabkan proses imejan yang mudah, telah menarik minat beberapa pelukis cat minyak tempatan di era 60-an untuk menghasilkan karya cetakan monoprin selain karya utama mereka iaitu cat minyak *"Perhaps this was the only medium which the painters considered akin to printmaking then and any painter could easily indulge in it without any technical knowledge, equipment, materials and tools."*

Long Thien Shih (1993:Tanpa Mukasurat) dalam katalog pameran *'Komunikasi Melalui Grafik-Seni Cetak'* pada tahun 1993, menjelaskan tentang dua pelukis Thailand yang telah mengadakan pameran cetakan kayu di Kelab Selangor, Kuala Lumpur pada 1963. Beliau menjelaskan tentang perkembangan awal monotaip di Malaysia dengan menulis *"At about the same time a Malaysian, who had just returned from Thailand, held at The British Council a show consisting of works he labelled 'monotypes'. ... Print of this type has been produced by Seah Kim Joo, T.K. Karan and some others."* Long Thien Shih lagi menjelaskan bahawa penglibatan awal telah dimulakan oleh beberapa pelukis cat minyak tempatan terhadap cetakan monotaip ini sejak 1963 lagi. Pelukis-pelukis tersebut seperti Seah Kim Joo, T.K. Karan dan lain-lain.

Gambar Foto: Karya Seah Kim Joo, 'Menoreh Getah', 1970. Cetakan 'indirect' Monoprin. 55 x 70cm. Sumber: Koleksi Balai Seni Lukis Negara.

Pameran solo '*Lee Joo For Retrospective'* 1957-1995 di *Art Gallery Penang* pada tahun 1995, Lee Joo For telah mempamerkan karya-karya cetakan monoprin disamping karya cetakan yang lain. Antara karya awal cetakan monoprin beliau seperti karya *'Paradise Lost-Regained'* (1962) yang menjadi koleksi Muzium Seni di Singapura. Berdasarkan pemerhatian penulis terhadap karya-karya cetakan monoprin Lee Jor For yang dipamerkan di Muzium Seni Pulau Pinang, antara karya terawal yang telah dihasilkan pada 1962 menggunakan teknik '*indirect'*. Pengolahan teknik karya lebih menumpukan kepada illustrasi yang dilakar secara spontan dan digabungkan dengan beberapa warna air seperti warna merah, kuning dan biru. Beliau terus menghasilkan karya-karya cetakan monoprin sehingga tahun 1970-an. Banyak karya-karya monoprin beliau telah dipamerkan di samping karya-karya lukisan, media campuran dan cat minyak sejak 1957. Dolores D. Wharton (1971:42) menyifatkan Lee Joo For sebagai pelukis yang penting di Malaysia ketika itu iaitu *"No one disputes that he is a graphic artist of outstanding skill and creative ability"* dan menambah lagi *"Joo-For's etchings are clearly conceived and expertly executed. His natural gift in graphic design, plus his rigorous discipline,*

have produced many splendid works." Tan Chee Kuan (1990) menjelaskan pembabitan Lee Joo For, bukan sahaja dalam medium seni catan dan arca tetapi juga seni cetak untuk mencari kemungkinan-kemungkinan baru dalam bahasa tampak seninya dengan menyatakan *"He was considered by many art critics as one of the leading graphic artists of Malaysia. His graphics including woodcuts, linocuts, etchings, lithographic, monotypes, serigraphies etc have been collected by many museums and galleries in the United States, England, Australia, Italy, Japan and other countries."* Walaupun penghasilan karya-karya cetakan Lee Joo For seiring dengan medium lain seperti catan, pembabitan beliau dalam seni grafik atau seni cetak Malaysia di era 60-an, mendapat pengikhtirafan beberapa pengkritik dan sejarawan tempatan kerana pembabitan seni beliau yang meluas di dalam dan luar negeri *"Besides local exhibitions, he had one-man exhibitions at London Commonwealth Institute (1960), International Institute, New York (1969), Kansas University (1969) and Washington Goodwind Mansion (1969). He also represented Malaysia at the Tokyo International Print Exhibition (1966), The Italian Expositions of International Print (1976), Montreal Expo Combined Exhibition (1970) and Sao Paolo Combined Exhibition (1970)."*

Di era 1980-an, beberapa pelukis seni cetak turut memberikan sumbangan kreatif terhadap jenis cetakan mono ini di samping jenis cetakan asli yang beredisi. Terdapat sebilangan nama pelukis seni cetak yang turut meneroka jenis cetakan mono seperti Long Thien Shih, Ponirin Amin dan Allahyarham Kamaruddin Mansor. Merujuk kepada Katalog Pameran '*Alternatif Printmaking'* (1995) anjuran bersama Institut Teknologi Mara dan Persatuan Pelukis Malaysia di Galeri Petronas, Kuala Lumpur turut mempamerkan karya cetakan monoprin Long Thien Shih ialah '*The Link Up*' (1995). Karya tersebut merupakan karya yang menggabungkan kaedah stensil dan kolagraf dan bersaiz 100cm x 100cm. Manakala Ponirin Amin terkenal dengan karya-karya cetakan asli seperti '*Ariesbal'* (1974), *'Siri Harmoni'* (1976), '*Dalam Sinar Matamu'* (1978), *'Di Pentas-Mu Yang Sepi*' (1979) turut menghasilkan dua karya cetakan monoprin secara dua dimensi bertajuk *'Glory'* (1994) dan *'Allegory of Bosnia's Cave'*, (1994). Karya monoprin bertajuk '*Glory'* (1994) merupakan karya cetakan yang menggabungkan pelbagai kaedah tradisi dan telah dipamerkan di pameran *'Alternatif Printmaking'* (1995) di Galeri Petronas, Kuala Lumpur dan merupakan koleksi peribadi beliau. Seorang lagi pelukis seni cetak era 80-an iaitu Allahyarham Kamarudin Mansor yang turut menghasilkan karya cetakan monoprin. Kamarudin Mansor telah menggabungkan kaedah cetakan kayu dan sutera saring dalam proses pengkaryaan beliau. Sebelum meninggal dunia, beliau sempat mengadakan pameran solo bertemakan *'Torehan Kayu Sebagai Media Kreatif Tampak'* di Galeri 10 Kia Peng, Kuala Lumpur pada 20 hingga 29 Mac 1989. Menurut Muliyadi Mahamood (1989) yang mengulas tentang proses pengkaryaan yang digunakan oleh Kamarudin Mansor dalam *'Apple Series'* yang dipamerkan iaitu *"beliau menggunakan bahan-bahan persekitarannya dengan lebih berani, misalnya dengan menggunakan kolaj dan kanvas bersama cetakan torehan kayu. Permukaan karyanya bagaikan arca timbul dan mata pemerhati dapat merasakan ciri-ciri jalinan yang indah di balik kaca."* Beliau turut menyifatkan pendekatan yang diambil oleh Allahyarham Kamarudin Mansor menerusi *'Siri Epal*' (1989) beliau, memperluaskan lagi kemungkinan-kemungkinan yang ada dalam media torehan kayu. Gaya karyanya boleh dilihat sebagai suatu mikrokosmos Malaysia sendiri; suatu gabungan yang lama dan yang baru, yang tradisional dan yang moden. Walaubagaimanapun, idea dan gagasan itu tidak kesampaian kerana beliau meninggal dunia.

Analisis Penerokaan Hasil Cetak Pada Cetakan Monoprin Pelukis-Pelukis Seni Cetak Kontemporari

Bentuk (*form*) karya cetakan monoprin yang bermula pada tahun 1980-an oleh beberapa orang pelukis seni cetak kontemporari Malaysia berbeza dengan karya cetakan mono di awal 1960-an. Seperti yang penulis jelaskan, penghasilan karya awal cetakan mono tanahair di era 60 dan 70-an, hasil cetak yang agak spontan dan masih mengekalkan imej bersifat dua dimensi. Manakala menerusi pemerhatian penulis terhadap karya cetakan monoprin di era 80-an, karya-karya cetakan monoprin dihasilkan dengan lebih kompleks iaitu merakamkan hasil cetak daripada pelbagai sifat permukaan dan juga gabungan imej berunsur '*relief*' atau timbulan. Beberapa pelukis seperti Juhari Said dan Rosiah Mohd. Noor telah memperlihatkan satu bentuk (*form*) karya cetakan monoprin yang lebih komprehensif. Mereka telah melakukan penerokaan dengan menggabungkan hasil cetak bersifat tiga dimensi di samping hasil cetak dua dimensi daripada pelbagai teknik tradisi seni cetak. Karya-karya mereka adalah hasil gabungan kaedah asas cetakan tradisional, campuran bahan, imej cetakan tiga dimensi dan elemen bercetak dalam karya monoprin mereka. Seni lukis tanahair di era 70-an, di era 80-an secara umumnya, menurut Muliyadi Mahamood (1995:95), merupakan bermulanya pendekatan-pendekatan lebih menarik iaitu kecenderungan kepada pengolahan media campuran, persepsi baru terhadap seni tradisi dan penemuan-penemuan teknik baru dalam proses membuat imej seni cetak melalui usaha eksperimen terhadap bahan dan medium di samping stail yang menjadi 'turun-temurun'. Senario itu juga berlaku dalam perkembangan seni cetak tanahair, penulis turut mendapati beberapa orang pelukis seni cetak tanahair ketika itu mula menggunakan bahan dan media dengan bebas dan ini secara tidak langsung telah membelakangkan sedikit pendekatan konvensional yang terikat dengan media-media tradisi seperti cetakan kayu dan sutera saring. Penerokaan yang dilakukan oleh pelukis seni cetak kontemporari tanahair tidak terhad kepada bentuk (*form*) secara dua dimensi tetapi juga berlaku transisi kepada bentuk (*form*) tiga dimensi menerusi karya cetakan monoprin. Senario 'transisi' itu bertepatan dengan kenyataan Alexia Tala (2009:8) bahawa *"The contemporary artist makes used of traditional techniques to make work which becomes 3-D objects or installations and even moving image pieces and animations. Artists have allowed themselves to leave the conventions of printmaking behind and have dared to do the unthinkable to prints or to print on unconventional surfaces, which has resulted in their work developing in different ways. When artists show work today, they do not intend to technically educate; they want to communicate their ideas and to highlight their concerns."*

Rujukan pertama penulis ialah beberapa karya cetakan monoprin Juhari Said yang menggunakan media campuran bertajuk *'Seperti Katak Di Bawah Tempurung'* (1996), *'Cakap Siang Pandang-Pandang, Cakap Malam Dengar-Dengar'* (1997), '*Ali, Ah Kow dan Ramasamy'* (1997), '*Bila Telunjuk Menunding, Tiga Jari Menunding ke Arah Kita'* (1997), dan *'Seniman Yang Dilupakan'* (1996). Apabila membincangkan tentang cetakan monoprin Juhari Said, kita perlu melihat karya awal awal beliau menerusi *'Siri Taman'* yang dihasilkan mulai tahun 1986 hingga 1989. Ulasan Awang Damit Ahmad (1995:7) terhadap pendekatan yang digunakan menerusi karya-karya monoprin*'Siri Taman'*, Juhari Said telah mengenepikan prinsip konvensional untuk mencetak imej dari blok. Pendekatan teknik beliau tidak lagi terikat dengan prinsip konvensional iaitu menggunakan idea penetapan cetak atau *'registration'*. Pendekatan ini membolehkan beliau bebas meletakkan blok cetakan dan seterusnya mampu menerokai pelbagai teknik baru serta menghasilkan karya cetakan yang dinamik. Manakala Muliyadi Mahamood (1992:45) memberikan penjelasan tentang jalinan-jalinan yang wujud dalam karya *'siri taman'* (1985-1989) Juhari Said dengan menyatakan bahawa *"Bercakap tentang 'siri taman', Juhari menyebut bahawa jalinan-jalinan yang terdapat pada kayu-kayu telah menjadi pengganti berus pada dirinya dalam mencipta imajan-imajan dalam penerokaan ini."*

Penulis telah melihat sendiri karya awal Juhari Said menerusi *'Siri Taman'* yang masih disimpan sebagai kenangan beliau. Menurutnya yang ditemu bual pada 17 Mac 2004, menjelaskan bahawa karya-karya *'Siri Taman'* merupakan karya monoprin yang mendapat sambutan hangat dan laris ketika dipamerkan di Galeri *Le Classique* pada tahun 1988. Beliau menjelaskan bahawa proses yang digunakannya menerusi karya cetakan monoprin *'Siri Taman'* (1989) adalah berbeza dengan proses tradisional dalam teknik potongan kayu. Menurutnya, pengalaman bertahun-tahun beliau menghasilkan karya cetakan kayu menerusi proses tradisional mencetuskan keinginan untuk menghasilkan sesuatu yang baru. Beberapa faktor yang mendorong beliau hingga mencetuskan idea untuk menghasilkan karya cetakan kayu *'Siri Taman'* (1989) untuk permulaan sebagai kerjaya pelukis sepenuh masa. Penulis amat tertarik dengan kenyataan beliau iaitu *"Bahawa apa yang kita ada tidak penting, tapi apa yang kita boleh buat dengan apa yang kita ada, lebih penting."* Ungkapan tersebut merupakan penegasan terhadap prinsip beliau dan atas prinsip itu, beliau tidak mempeduli segala reaksi negatif daripada rakan-rakan seperjuangan dan meneruskan proses alternatif yang digunakan.

Dalam konteks tradisional, proses mencetak dilakukan dengan berpandukan prinsip 'penetapan cetak' *(registration)* tetapi prinsip tersebut tidak digunakan dalam proses yang diterokai Juhari. Prinsip 'penetapan cetak' hanya diaplikasikan bagi menghasilkan karya cetakan asli sepertimana karya-karya cetakan kayu dan lino yang merupakan kepakaran utama beliau. Berfungsi untuk memastikan kedudukan kertas yang bakal dicetak, diletakkan pada posisi yang dikehendaki agar dapat menghasilkan edisi yang banyak dengan bersih dan berkualiti. Beliau menyifatkan prinsip tersebut sebagai proses alternatif dan hasil cetakan hanya boleh dilakukan sekali sahaja, tanpa edisi. Oleh itu, penghasilan karya menggunakan proses alternatif ini yang tidak mempunyai edisi, maka ia dikategorikan dalam kategori cetakan monoprin atau *'unique pieces'*. Proses alternatif yang Juhari Said maksudkan ialah merujuk kepada proses mendapatkan hasil cetak yang tidak terikat dengan konsep '*registration'* dan terbatas kepada definisi cetakan asli semata-mata. Atas prinsip 'alternatif' itulah, penerokaan terhadap bahan dan teknik tidak terbatas kepada hasil cetak dua dimensi tetapi juga tiga dimensi menerusi kaedah acuan. Walau bagaimanapun, beliau menegaskan untuk menampilkan karya cetakan yang menggunakan proses alternatif, pengkarya perlu mahir seni cetak tradisi dan penghasilan seni cetak tradisi perlu diteruskan juga. Proses secara tradisi membuat imej perlu diteruskan untuk mengelak daripada proses alternatif ini dianggap sebagai satu pelarian.

Gambar Foto: Karya 'Siri Taman' Juhari Said, 'Sinaran Matahari di Bahunya', 1988. Cetakan Kayu. 44 x 59cm. Sumber: Buku 'Akal Di Mata Pisau'.

Kesinambungan kepada karya cetakan monoprin yang tidak menekankan kepada idea dan prinsip penetapan cetak atau *registration*, Juhari meneruskan penerokaan dengan satu pendekatan yang meminjam kaedah acuan atau '*mould'*. Berdasarkan ruang lingkup kesenian Melayu dengan merujuk kepada kuih tradisi telah menarik perhatiannya. Menerusi karya terawal monoprin tiga dimensi yang bertajuk "*Our Grandmas Are Printmakers"* (1995) telah dipamerkan di pameran *'Alternatif Printmaking'* pada tahun 1995. Juhari Said tidak menghadkan penerokaan hasil cetak yang diperolehi daripada kaedah acuan kuih Melayu semata-mata. Menerusi karya-karya monoprin tiga dimensi lain seperti *'Cakap Siang Pandang-Pandang, Cakap Malam Dengar-Dengar'* (1997) dan *'Bila Telunjuk Menunding, Tiga Jari Menunding ke Arah Kita'* (1997), beliau turut menggunakan imej-imej seperti hasil acuan telinga, pergelangan tangan dan juga objek *'ready-made'* seperti stem dan pelita cina.

Penerokaan hasil cetak yang bersifat tiga dimensi adalah bertujuan untuk menyampaikan sesuatu idea. Menurutnya, sesetengah mesej hanya dapat disampaikan melalui pendekatan tiga dimensi*"...kita nak sampaikan sesuatu idea...macam saya kata tadi, kita tak mampu nak sampaikan dalam bentuk 2D, dia mesti 3D juga." (Juhari Said, Temu Bual Pada 10 April 2004).* Misalnya, karya *'Our Grandmas Are Printmakers'* (1995) ialah jenis karya cetakan monoprin tiga dimensi membawa mesej penting beliau iaitu menerangkan bahawa orang Melayu sudah mempunyai kemahiran mencetak sejak dahulu lagi. Rahiemi Harun (2003:49) menganggap percubaan Juhari Said itu sebagai usaha untuk memperluaskan definisi seni cetak ke arah konsep 'cetakan alternatif'. Beliau berpendapat, tindakan Juhari menggunakan kuih tradisional bersifat tiga dimensi yang juga dinamakan *'edible print'* atau 'hasil cetakan yang boleh dimakan' menjadi elemen bercetak dalam proses pengkaryaannya sebagai cubaan eksperimentasi yang mencuit hati pengamal seni cetakan grafis. Provokasi intelektual terhadap pendefinisian seni cetakan dirakam dengan menghargai tradisi tempatan. Karya-karya berunsurkan kuih tradisi tersebut telah dipamerkan di pameran *'Alternatif Printmaking'* (1995) dan '*Grafika'* (1996) berhasrat untuk mengingatkan pengamal seni cetak dan khalayak seni tentang teknik reproduksi bentuk kuih tradisi sudah lama berada dalam budaya setempat. Beliau menggunakan ketiga-tiga jenis kuih kering yang diawetkan, dinamakan *'edible prints*', sebagai cubaan eksperimentasi yang mencuit hati pengamal seni cetak tanahair. Provokasi intelektual terhadap pendefinisian seni cetakan dirakam dengan menghargai tradisi tempatan menurut kenyataan Rahimie Harun (2003:49) bahawa *"dalam konteks tradisi membuat kuih tradisional, yang menggunakan acuan seperti kuih bahulu, kuih loyang dan kuih kapit, Juhari cuba membuktikan bahawa bentuk tiga dimensi dapat dicetak ulang berkali-kali dengan seragam".*

Seterusnya karya bertajuk '*Seniman Yang Dilupakan'* (1996), yang menggabungkan plaster dan kuih tradisi atas kertas. Karya ini telah dipamerkan di pameran '*Grafika'* (1996) yang diadakan pada Jun 1997 di Balai Seni Lukis Negara, Kuala Lumpur. '*Grafika'* merupakan nama kumpulan pelukis seni cetak yang diterajui oleh Juhari Said bersama-sama dua lagi pelukis iaitu Ilse Noor dan Mohd. Jamil Mat Isa. Juhari Said menjelaskan dalam temu bual pada 2004 menyatakan bahawa medium cetak yang digunakan dalam karya '*Seniman Yang Dilupakan'* (1996) ini ialah kuih tradisi. Beliau tidak mengukir imej kuih menggunakan blok kayu atau lino tetapi meletakkan kuih yang sebenar kerana ingin menceritakan kepada penghayat bahawa kuih juga merupakan satu jenis cetakan. Atas tujuan untuk menyatakan kebijaksanaan orang melayu yang sebenarnya tanpa disedari, sudah lama mempunyai satu teknologi yang boleh menghasilkan edisi iaitu kuih yang dihasilkan secara *'casting'* menurut Juhari Said (Temu Bual, 17 Mac 2004) iaitu*"...dia buat kuih dan tanpa dia tak sedar pun dia buat print. Tetapi sebenarnya dalam kepala, pemikiran orang melayu tu...orang melayu dah ada satu awareness atau satu teknologi yang mana dia boleh buat edition, tapi edition dia kuih tu lah."*

Gambar Foto: Karya Juhari Said Bertajuk 'Seniman Yang Dilupakan' (1996). Plaster dan Kuih Tradisi atas Kertas. Sumber: Buku Akal di Mata Pisau.

Merujuk kepada karya Juhari bertajuk *'Bila Telunjuk Menunding, Tiga Jari Menunding Ke Arah Kita'* (1996), merupakan karya monoprin campuran yang menggabungkan kaedah cetakan kayu, kolaj dan gentian fiber atas kertas. Menurut Juhari Said (Temu Bual pada 10 April 2004) menjelaskan tentang penerokaan kesan cetakan secara tiga dimensi seperti tangan dihasilkan menerusi teknik *'casting'* yang menunjukkan ke arah penghayat. Beliau tidak memilih teknik potongan kayu untuk menghasilkan objek tangan kerana pendekatan tersebut tidak dapat menggambarkan tangan yang menunjuk ke arah penghayat tetapi menunjuk ke arah kiri atau kanan. Juhari berpendapat bahawa mesej dapat disampaikan dengan lebih berkesan menerusi pendekatan tiga dimensi. Namun begitu, *'casting'* tangan tersebut tidak boleh diukir dan ianya perlu kekal begitu rupa.

Gambar Foto: Kesan Cetakan Tiga Dimensi Yang Dihasilkan Menggunakan Teknik 'Plaster Print' Dalam Karya Cetakan Monoprin Juhari Said. Sumber: Buku Akal Di Mata Pisau dan Ehsan Pelukis.

Seterusnya, penulis amat tertarik untuk merujuk kepada pelukis yang juga pendidik seni cetak di Universiti Teknologi Mara iaitu Rosiah Md. Noor. Beliau seorang pelukis yang berbakat, berkebolehan dan menunjukkan minatnya terhadap unsur-unsur kesenian Melayu terutamanya sarang putu Melayu sebagai '*subject'* utama karya mutakhirnya. Pernah menyertai pertandingan Bakat

Muda Sezaman anjuran Balai Seni Lukis Malaysia pada tahun 1990 menerusi tiga karya campuran bertajuk *'Alam Kehidupan I'* (1990), *'Alam Kehidupan II'* (1990) dan *'Alam Kehidupan III'* (1990). Karya-karya cetakan monoprinnya turut meneruskan pendekatan berkarya tanpa terikat dengan prinsip penetapan cetak dan gabungan kesan cetakan tiga dimensi. Penerokaan awal adalah menerusi karya '*Antara Dua (Siri I-V)'* (2008), campuran potongan lino dan *'cast paper pulp'*, bersaiz 15cm x 15cm sebanyak lima panel yang dipamerkan di pameran ILHAM: Inspirasi Kontemporari pada 28 Mac 2008, Kuala Lumpur. Seterusnya karya yang menggunakan idea yang sama iaitu *'Antara Mug Dengan Secawan Kopi...'* (2009) yang dipamerkan di pameran Tampannya Budi di Balai Seni Lukis Negara, Kuala Lumpur. Pemerhatian penulis terhadap karya *'Putu Oh Putu'* (2009) di Balai Seni Lukis Negara mendapati karya ini menggabung teknik cetakan kayu dan hasil acuan kuih putu. Beberapa hasil acuan kuih putu dengan pelbagai saiz dan warna dilekatkan menjadi sebahagian daripada komposisi keseluruhan karya tersebut. Menurut Rosiah Md. Noor (Temu bual, 2010) bahawa karya *'Putu oh Putu'* (2009) merupakan karya monoprin yang menggabungkan kaedah konvensional yang bersifat dua dimensi dan kaedah acuan atau *'cast paper pulp'* berasaskan acuan kuih putu yang menimbulkan kesan cetakan tiga dimensi. Pewarna makanan digunakan bagi hasil acuan berwarna telah diletakkan ketika proses menguli kertas buatan tangan bagi mewakili warna sebenar kuih putu yang dijual di pasar-pasar iaitu warna putih, kelabu dan merah jambu. Hasil acuan kuih putu tersebut telah ditampal secara susunan yang menggambarkan suasana menikmati juadah minum petang orang Melayu. Sepiring kuih putu dan segelas minuman teh panas sebagai hidangan sekeluarga.

Gambar Foto 8: Karya Rosiah Md. Noor 'Putu Oh Putu'. (2009). 75 x 60 cm. Sumber: Ihsan Balai Seni Lukis Negara.

Gambar Foto: Hasil-Hasil Acuan Daripada Kertas Buatan Tangan Menggunakan Sarang Putu Yang Di Beli. Sumber: Ihsan Rosiah Md. Noor.

Keindahan karya seni cetak atau *'the beauty of print'* menerusi penggunaan acuan kuih putu yang diperbuat daripada kayu memberikan kesan cetakan tersendiri. Kesan-kesan hasil cetak pada hasil acuan kuih putu daripada bahan kertas buatan tangan adalah bersifat timbulan rendah atau *bas-relief*. Penggunaan kertas buatan tangan sebagai satu kaedah mendapatkan kesan cetakan yang ditunjukkan oleh Rosiah Mohd. Noor adalah kesinambungan penerokaan awal Dr. Chew Teng Beng terhadap bahantara itu. Beliau bukan sekadar menghasilkan kertas untuk tujuan memindahkan imej dari blok menerusi proses percetakan malah menjadikan kertas buatan tangan sebagai imej menerusi kaedah *'cast paper pulp'*. Kaedah yang dinamakan sebagai *'Hand made paper as an Art Form'* atau 'Kertas Buatan Tangan Sebagai Bahan Kreatif' merupakan penemuannya di tahun 1970-an. Menurut Tan Kim Seng (1978:9) bahawa ilham menebalkan kertas ulangguna *(recycle paper)* serta penggunaan bahan tumbuhan tempatan ke atas seni halus membawa Chew Teng Beng menjadi pelukis pertama di Malaysia ini yang berjaya mencipta seni lukisan yang digelar *"Hand made paper as an Art Form"* atau "Kertas buatan sendiri dalam pengucapan seni. Berdasarkan catatan Chew Teng Beng (1976:Tanpa Mukasurat) bahawa idea menggunakan *paper pulp* adalah berdasarkan pengalaman menghasil arca figura berbaring dengan gangsa bersama Julius Schmidt dan Winifried Lutz pada tahun 1967: "*Tuangan gangsa ialah satu proses yang susah dan mahal. Waktu itulah saya fikirkan tentang cara baru yang lebih murah untuk menuang. Hanya sesudah membuat 'pulp' dari kertas baru saya mendapati tentang kemungkinan-kemungkinan kertas yang serba menarik*." Dr. Chew Teng Beng (Temu Bual, Pada 28 Julai 2010) menegaskan dan mengakui bahawa penggunaan kertas buatan tangan menerusi kaedah tanpa menyediakan acuan dan blok merupakan pendekatan beliau untuk mendapatkan kesan daripada permukaan dengan pantas berbanding kaedah konvensional. Berbeza dengan kaedah konvensional yang menggunakan dakwat untuk mencetak imej daripada blok yang diukir, kaedah *'paper cast'* tanpa menyediakan acuan hanya menjadikan permukaan sedia ada adalah dihasilkan secara *'inkless print'* iaitu tanpa menggunakan dakwat. Misalnya, karya-karya seperti '*Tujuh Bulan Setengah'* (1973), *dan 'Ang-ku'* (1977) hanya menekankan gabungan dua hasil cetak tiga dimensi yang diwarnakan menerusi teknik *'blind printing*' dan juga '*cast paper pulp'* pada keseluruhan karyanya. Kedua-dua kaedah itu memberikan hasil cetak secara *emboss* dan *relief* yang menunjukkan kemahiran beliau tentang penemuan *'Hand made paper as an Art Form'*nya.

Walau bagaimanapun, pendekatan penggunaan bahantara kertas menerusi kaedah '*cast paper pulp'* yang diambil oleh Rosiah Mohd. Noor berbeza dengan pendekatan Dr. Chew Teng Beng. Karya-karya cetakan monoprin Rosiah masih ketara dengan pengekalan ciri-ciri cetakan tradisi iaitu cetakan kayu dan lino. Beliau sekadar menggunakan kaedah *'cast paper pulp'* berasaskan acuan putu pada imej tertentu sahaja sebagai sebahagian daripada idea karyanya kerana tuntutan '*content'* berkaitan isu '*instant'* dalam kehidupan seharian khususnya di dapur. Bagi menyampaikan mesej itu, beliau sengaja menonjolkan

hasil acuan kuih putu secara tiga dimensi kerana beliau mahu audien melihat kuih putu itu yang sebenar. Beliau percaya bahawa audien lebih mudah dan cepat untuk mengenali hasil acuan kuih putu secara tiga dimensi iaitu dalam sifat sebenar berbanding hasil cetak secara dua dimensi yang hanya bersifat dekorasi. Idea imej kuih putu secara tiga dimensi juga lanjutan daripada tuntutan '*content'* beliau yang merupakan mesej utama berkaitan isu '*instant'*. Beliau membangkitkan polimik khususnya dalam soal budaya penyediaan makanan dan minuman dalam masyarakat Melayu yang secara tradisinya amat mementingkan ketertiban dan kesantunan. Beliau menganggap budaya tersebut semakin terhakis berdasarkan pengalaman dan pemerhatiannya sendiri. Beliau menjelas dengan lanjut bahawa *"…ianya bukan sahaja ingin mendokumentasikan kuih putu tetapi dari 'content' tadi saya cuba nak mengaitkan dengan 'instant' sebenarnya. Sebab kalau kuih putu, kenapa dah tak popular? Sebab dah banyak sangat 'cookies'…dah banyak sangat yang 'instant'. Kalau kita lihat, kuih putu ini lebih susah…memang banyak step nak buat walaupun bukannya dibakar…campuran kena betul, kena ketuk, nak jemur…jadi orang sekarang ni penuh dengan 'instant' dan tak makan kuih putu ni disebabkan oleh tadi."* (Rosiah Md. Noor, Temu bual Pada 13 Oktober 2010)

Rumusan

Kesimpulannya, penulis ingin mengemukakan dua rumusan. Pertamanya, dari sudut sejarah perkembangan dan penerimaan awal terhadap jenis cetakan mono di Malaysia jelas mendapat pengaruh daripada pelukis luar yang mengadakan pameran di tanahair pada tahun 1963. Proses yang mudah dan ciri-ciri 'spontan' untuk mendapatkan hasil cetak menerusi teknik cetakan mono ini berjaya menarik perhatian pelukis-pelukis cat minyak tanahair ketika itu. Ianya merupakan landasan untuk mereka mengeksplorasi satu medium yang boleh dikatakan kurang mendapat perhatian kerana permasalahan teknikal cetakan tradisinya. Walaubagaimanapun, keadaan mula berubah terutama generasi 1970-an dan 1980-an yang mendapat pendidikan formal seni cetak dalam negara terutama menerusi Institut Teknologi Mara sepertimana kenyataan Aminah Syed Mohamad (1988:Tanpa Mukasurat) yang mengakui bahawa graduan Institut Teknologi Mara merupakan kumpulan yang menyemarakkan lagi perkembangan seni lukis kontemporari di Malaysia. Long Thien Shih (1993) turut juga mengakui dengan menyatakan bahawa sejumlah besar ahli cetak utama negara ini adalah para lulusan ITM dan ini merupakan tanggapan umum ahli-ahli seni cetak Malaysia ketika tahun 1970-an dan 1980-an. Nama-nama seperti Ponirin Amin, Juhari Said dan Allahyarham Kamarudin Mansor menunjukkan kematangan dan penguasaan masing-masing dari aspek teknikal seni cetak tradisi dalam karya cetakan monoprin mereka.

Berdasarkan hujahan Richard Noyce (2006:21) dan Alexia Tala (2009:8) tersebut iaitu teknik dan skill dalam menghasilkan cetakan secara tradisi tidak akan hilang malah ianya akan berkembang dan akan menjadi satu bentuk baru. Malah, perubahan stail dan bentuk itu adalah berkembang daripada proses tradisi cetakan itu sendiri tanpa penekanan terhadap konvensi seni cetak. Situasi tersebut menepati kenyataan Frederick Hartt (1976:18) yang menyatakan bahawa perubahan stail sesuatu bentuk seni itu disifatkan sebagai '*evolutionary in a technical sense'*. Dalam konteks itu, pelukis tempatan turut tidak ketinggalan dalam senario perkembangan seni cetak global sepertimana yang ditunjukkan oleh beberapa pelukis seni cetak tempatan seperti Ponirin Amin, Juhari Said dan Rosiah Mohd. Noor. Karya-karya cetakan monoprin yang telah penulis paparkan adalah bukti kematangan dan kebolehan mereka mengembangkan kefahaman daripada proses tradisi cetakan itu sendiri tanpa penekanan terhadap konvensi seni cetak. Transisi kesan cetakan dua dimensi menerusi proses tradisi cetak yang digabungkan dengan kesan cetakan tiga dimensi telah menghasilkan satu bentuk baru karya monoprin tempatan.

Keduanya, karya-karya cetakan monoprin pelukis seni cetak tempatan amat berbeza sekali dengan bentuk karya cetakan monoprin awal tanahair. Karya-karya mereka sarat dengan kefahaman teknikal, keberanian bermain dengan teknik tradisi dan bahantara lain jelas terjelma menerusi karya-karya cetakan monoprin yang sebahagian besarnya telah berada di simpanan atau koleksi individu tertentu dalam dan luar negeri, galeri-galeri swasta dan juga koleksi tetap Balai Seni Lukis Negara. Berbeza dengan dengan penerokaan awal pelukis tanahair seperti Lee Jor For, T K Karan dan Seah Kim Jo sepertimana catatan Chew Teng Beng (1974:52) dan Long Thien Shih (1993:Tanpa Mukasurat) yang menerima kaedah monotaip kerana mempunyai persamaan dengan amalan kemahiran cat minyak mereka. Penulis dapati pelukis-pelukis seni cetak kontemporari seperti Ponirin Amin, Juhari Said dan Rosiah Mohd.Noor menunjukkan kematangan dan perubahan ketara dalam bentuk dan idea. Kematangan yang ditunjukkan oleh mereka menerusi kepelbagai hasil cetak daripada teknik-teknik tradisi begitu ketara dalam karya-karya monoprin mereke. Malah, penerokaan mereka tidak terhad kepada hasil cetak dua dimensi sepertimana lazimnya tetapi juga digabungkan dengan elemen hasil cetak tiga dimensi. Penulis mendapati juga, penerokaan mereka melangkaui amalan konvensional dalam seni cetak tradisi iaitu konsep edisi dan 'penetapan cetak' atau '*registration'* yang lazimnya sinonim dengan cetakan asli bukan lagi satu keutamaan kepada mereka. Sikap pelukis seni cetak kontemporari tanahair itu bertepatan dengan kenyataan Alexia Tala (2009:8) bahawa *"The contemporary artist makes used of traditional techniques to make work which becomes 3-D objects or installations and even moving image pieces and animations. Artists have allowed themselves to leave the conventions of printmaking behind and have dared to do the unthinkable to prints or to print on unconventional surfaces, which has resulted in their work developing in different ways. When artists show work today, they do not intend to technically educate; they want to communicate their ideas and to highlight their concerns."*

Penulis berpendapat bahawa penerokaan pelukis seni cetak kontemporari tanahair telah berjaya menunjukkan kematangan aspek penguasaan teknikal mereka dalam menyesuaikan pemilihan '*subject'* dengan idea yang

didokongi mereka. Terutamanya kesan-kesan cetakan yang diperolehi daripada pendekatan acuan telah menyerlahkan kefahaman mereka tentang konsep 'edisi'. Gabungan kesan cetakan dua dimensi dan tiga dimensi menerusi pendekatan acuan, dapat menyerlahkan lagi *'The Beauty of Print'* yang menjadi ciri utama dalam penghasilan karya seni cetak. Penerokaan mendapatkan kesan cetakan dalam seni cetak kontemporari tanahair kini tidak terhad kepada bahantara kertas sebagai "*pliant ground on which it is to be impressed."* menurut kenyataan Michel Milot (1981:9). Pelukis seni cetak tanahair turut mendapatkan kesan cetakan tiga dimensi menerusi bahantara seperti *Plaster of Paris* dan kertas buatan tangan.

BIBLIOGRAFI

Anuar, Zanita. (1999). Sejarah – Antara Bakat Dan Hakikat. Dalam *Imbasan Bakat Muda Sezaman*. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.

Ahmad, Awang Damit. (1995). Juhari Said-Discover His Creative Paradigm. Dalam *Katalog Pameran Bersiri "Kilimanjaro In Nagasaki"*. Kuala Lumpur: Art Salon.

Beng, Chew Teng. (1976). Kertas Buatan Tangan Sebagai Bahan Kreatif. Pulau Pinang: Muzium dan Galeri Universiti Sains Malaysia.

Beng, Chew Teng. (1974). Pendahuluan. Dalam *Katalog Pameran Pertandingan Seni Grafik Kebangsaan 1974*. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.

Beng, Chew Teng. (1994). Pelukis-pelukis Perintis Dan Seni Mereka. Dalam *Buku Perintis-Perintis Seni Lukis Malaysia*. Pulau Pinang: Shell Malaysia.

D. Wharton, Dolores. (1971). *Contemporary Artists of Malaysia: A Biographic Survey*. Kuala Lumpur: Asia Society.

Glosari Seni Lukis: Bahasa Inggeris-Huraian-Bahasa Melayu, Bahasa Melayu-Bahasa Inggeris. Cetakan Kedua, Tahun 1996. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Green, Peter. (1964). *New Creative Print Making*. New York: Watson-Guptill Publications.

Heller, Jules. (1972). *Printmaking Today : A Studio Handbook.* Sec. Edi. New York: Holt, Rinehart and Winston, Inc.

Johnson, Una E. (1956). New Expressions in Fine Printmaking: Ideas, Methods, Materials. In *Ten Years of American Prints: 1947-1956*. New York: The Brooklyn Museum.

Khuan, Tan Chee. (1990). *Penang Artist's 1920's – 1990's*. Pulau Pinang: The Art Gallery.

Seng, Tan Kim. (1978). Chew Teng Beng Pencipta Seni Halus Pertama Di Malaysia. Dalam *Bintang Timur*. Bertarikh 27 September 1978. Pulau Pinang.

M. M. Rivera, Jr. dan Rivera, R.V (1996). *Practical Guide To Thesis And Dissertation Writing.* Filipina: KATHA Publishing, Inc.

Mahamood, Muliyadi. (1989). 'Torehan Kayu Sebagai Media Kreatif Tampak'. Dalam *Katalog Pameran Perseorangan Kamarudin Mansor*. Kuala Lumpur: Galeri 10 Kia Peng.

Mahamood, Muliyadi. (1992). Juhari Muhammad Said: Antara Baju Kurung Dan Secawan Kopi. Dalam *Majalah Dewan Budaya*. Bulan November. Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka.

Metzger, Phil. (2001). *The Artist's Illustrated Encyclopedia*. London: David & Charles.

Mohamed, Aminah Syed. (1988). Malaysia Images-Malaysian Expression. Dalam *Katalog Pameran Seni Lukis Antarabangsa Asian ke-3*. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.

Narazaki, Muneshige. (1966). The Japanese Print: Its Evolution and Essence. Tokyo: Kodansha International.

Milot, Michel. (1981). The Nature and Role of The Print. Dalam *History of an Art: Prints*. London: Mcmillian London LTD.

Newell, Jackie & Whittington, Dee. (2006). Monoprinting. London: A & C Black.

Noyce, Richard (2006). Printmaking At The Edge. Great Britain: A & C Black Publisher Limited.

Palmer, Frederick (1975). *Monoprint Techniques*. London: B T Batsford Limited London and Sydney.

Peterdi, Gabor. (1971). *Printmaking: Methods Old and New*. New York: The Mcmillan Company.

Ragans, Rosalind. (2005). Arttalk. United States of America: McGraw Hill.

Rhein, Erich. (1976). *The Art of Print Making: A comprehensive guide to graphic techniques*. Canada: Van Nostrand Reinhold Company. P.185 & P.216.

Syed Mohamed, Aminah. (1988). Malaysian Images – Malaysian Expression. Dalam *Katalog Pameran Seni Lukis Antarabangsa Asia ke-3, 1988*. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.

S. Myers, Bernard. (1958). Prints and People. In *Understanding The Arts*. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc.

Simmons, Rosemary & Clemson, Katie. (1988). Ink & Paper. Dalam *The Complete Manual of Relief Printmaking.* Great Britain: Dorling Kindersley Limited.

Thien Shih, Long. (1993). Kedudukan Seni Cetak Dalam Dekad 70-an. Dalam *Katalog Pameran Komunikasi*

Melalui Grafik – Seni Cetak. Kuala Lumpur: Balai Seni Lukis Negara.

Tala, Alexia. (2009). Installations and Experimental Printmaking. London: A & C.

Hartt, Frederick. (1976). The Development of Styles. In Art: A History of Painting, Scuplture, Architecture. London: Thames and Hudson.

Hayter, S.W. (1966). New Ways of Gravure. London: Oxford University Press.

Ibrahim, Ahmad Ghazie dan Ibrahim, Suzlee (2010). Katalog Pameran Seni Cetak: Expression of Idea and Creativity. Kuala Lumpur: Universiti Malaya.

Lambert, Susan. (2001). Prints: Art and Techniques. London: V & A Publications.

William M. Ivins, Jr. (1943). *How Print Look*. London: Beacon Press Boston.

You Ching, Hooi. (1998) . Fine Work of art from artist-cum-educationist. Dalam *Laporan Akhbar The Star*. Kuala Lumpur: New Straits Times Press.

Rujukan temubual:

Temu bual bersama pelukis dan pensyarah seni cetak, Puan Rosiah Mohd. Noor pada 13 Oktober 2010 di Fakulti Seni Lukis dan Seni Reka, Universiti Teknologi Mara, Shah Alam, Selangor.

Temu bual bersama pelukis seni cetak, En. Juhari bin Mohd. Said pada 17 Mac 2004 dan 10 April 2004 di Akal Di Ulu, Bt. 15 ½ , Ulu Langat, Selangor.

Temu bual bersama Dr. Chew Teng Beng pada 28 Julai 2010 di No. 6, Solok Brook, Pulau Pinang.