



ROH

ANANTA

JUN TIRTADJI
11 JUNE 2022

The work and practice of Syaiful Aulia Garibaldi (b. 1985, Jakarta, Indonesia) has fascinated us as a gallery since we had the privilege of encountering his first solo exhibition *Regnum Fungi* in a small alternative space in Bandung, Padi Art Ground. In that exhibition, Garibaldi was able to present some of the initial aesthetic as well as conceptual interests that have been retained and developed to what it is today. In this early exhibition of Garibaldi's, he expressed a certain knack of expressing his ideas in a multi-faceted manner, working in paper, living sculptural installations, as well as murals to express the embedded relationships between art and science, especially pertaining to the ways in which biology, even in its most microscopic of scales, has much to inform us of many things about our own selves and our relationship to intuition and imagination. These initial interests, which were expounded upon further in a number of exhibitions in the years thereafter, *Abiogenesis: Terhah Landscape* at Pearl Lam Galleries, Singapore in 2014, *Quiescent* at ROH Projects, Jakarta, *Limaciform* at Silverlens Galleries, Manila in 2017, as well as *Lemniscate* at Mind Set Art Center, Taipei, Taiwan, have consequently been carefully refined and developed slowly into the more mature practice he presents to us currently in *tumbuh* (grow).

In *tumbuh*, Garibaldi turns his gaze and concentration upon *Eleusine indica*, a specific type of grass, investigating specimens through magnification, multiplication, and transitions from representation to abstraction in expressing his findings. The works are communicated in a number of different languages he has been building upon throughout his practice, from actual specimens of grass roots plated in gold to establish electrical conductivity when viewed under an electron microscope, a video installation that incorporates

numerous depths of magnification pertaining to different types of specimens and variations of microscopes being utilized, a paper installation of approximately 4,000 unique monotypes on paper, as well as a number of new paintings that express this new branch of Garibaldi's interests. In order to understand Garibaldi's works, this more descriptive basis of mediums and its respective relationships to more scientific functions, as well as artistic functions, acts as a necessary foundation for the work to then be deciphered in a manner that extends beyond the constraints of its constituent components and into the realm of the metaphysical or the imaginative. The title of the exhibition *tumbuh*, or grow, hints at this provocation of sorts for the viewer to engage with the works and challenge their own assumptions and presuppositions regarding their own encounter with the individual works in the show, as well as then the exhibition in its entirety.

That the diminutive grass roots become the subject matter for *tumbuh*, is one way in which Garibaldi draws our aesthetic intuitions into the direction or scale of an idea that is small, and perhaps also humble, in its insinuation. The first work the viewer encounters in the exhibition, *Hus*, is an installation of small magnifying boxes containing individual specimens of gold-plated grass that would be otherwise almost invisible to the naked eye. But Garibaldi provokes the curiosity of the audience by beginning at this point, to ascertain how physically tiny, seemingly insignificant, as well as ubiquitous the original reference point to the exhibition is, and yet a hint that there is something precious here that he is trying to share with the notion of grass roots, not only in its physical manifestation, but perhaps equally as important what it stands for, the notion that there is something about the essence or foundations of concepts as a whole that he is bringing into light. There is an irony, or tension, with regards to the metaphorical relationship between gold and grassroots. How on one hand there is an allusion towards the other hand a contradiction in the connotations between how grass roots relate to the modesty of, say, social movements and the will of people, in contrast to how gold can easily refer to something more exclusive, or elitist.

The second work in *tumbuh* looks at the same specimens in the first installation expressed through a video work, *Lirnusdu*, that attempts to pull the intuitions of scale another direction altogether. Gallery Apple has been converted into a dark video room, the grass roots are magnified several hundred, or thousand-fold and form nebulous color scapes that feel otherworldly and transport the viewer to an altogether different environment, observing the fibers and cellular structures inherent in the specimens in a manner that feels closer to

architectural forms, or abstract, vast natural expanses. There is a feeling that, perhaps counterintuitively, that as the specimens are being observed at higher and higher levels of magnification, the viewer enters further into what feels like a self-contained universe with what feels to be a limitless expanse. In *Lirnusdu* then, Garibaldi enlarges the notion of what was initially understood as diminutive, instead into a whimsical sense of wonder through a repositioning of scale and perspective.

This tension in scale establishes a sense of cognitive dissonance in the viewer. Are those things that Garibaldi is interested in exploring in *tumbuh*, very small, or very large? Or, though seemingly contradictory, are these grass roots somehow very small and very large at the same time? Garibaldi also perhaps insinuates another possibility, that what he is attempting to communicate in *tumbuh* is that his works are still actively expanding, that the synapses, connections, roots that are being articulated in the exhibition are in fact growing in a limitless manner.

In *Gallery Orange*, Garibaldi encloses the viewer within an installation that contains approximately 4,000 monoprints on paper, unique permutations of *Ananta* that cover almost the entire expanse of the walls of the gallery. The works on paper resemble abstract drawings that contain intentional markings on each constituent piece, however, each work on paper is instead directly extracted from strands of grass roots, capturing the silhouettes of different specimens in exact scale. Although each individual work is expressed in certain sense of delicateness, or intimacy, the configuration of works together create an almost monolithic sensibility of vastness. There is not a single image that is repeated, as each monoprint derives from different root sources. Made in one of the most fragile of mediums, paper, the works together become something that feels almost like a solid wall surface, constructing other forms of cognitive dissonance regarding whether or not these works are soft or hard, and whether they are one entity, or actually distinct pieces being expressed individually.

The works on paper surround four different paintings that present a further continuation of Garibaldi's exploration in *tumbuh*. In these paintings Garibaldi interpolates the language of roots and applies this within the potential frameworks of abstraction. The transparency, layering, and sensibility of the pigments used in these paintings refer and continue upon Garibaldi's previous works, and the compositions seem to dance and flow seamlessly throughout each other. But there is a distinctive reference to Garibaldi's current explorations in *tumbuh* in these new paintings. There exists another interesting paradox herein as it pertains the

ways by which the viewer is to look at the paintings. On one hand, the works can be seen as purely abstract forms that contain forms more akin to lines that feel drawingly. On the other hand, the works can also be seen as representations deriving from more concrete origins, that being the grass roots. It is perhaps in switching between the two, or looking at the works with the possibility in one's mind of a concurrent, synchronous understanding of both possibilities that perhaps one may extract the most fulfillment from the paintings. The monumental 10-meter painting Sujhun #1 acts as a reminder once again regarding the expansive, almost limitless possibilities inherent in paying close attention to the very small things around us.

SURAT-SURAT

GOENAWAN MOHAMAD
SYAIFUL AULIA GARIBALDI

24 MEI - 1 JUNI 2022

UNTUK GARIBALDI: AKAR

24 MEI 2022

08:46

RSPI SULIANTI SAROSO
JAKARTA

Tulisan ini saya tulis di kamar perawatan COVID Rumah Sakit Sulianti Saroso dalam keadaan bergulat dengan virus, maka versi awal tak rapi. Saya susulkan koreksi ini.

Seperti direncanakan, Syaiful seharusnya akan merespons pendapat saya, yang seharusnya berlangsung secara tatap muka...Tapi COVID membatalkan itu.

*Salam,
Goenawan*

Bagi saya, cara terbaik untuk membicarakan (dengan kata lain: mengkomunikasikan) karya Syaiful Aulia Garibaldi adalah dengan menyandingkannya dengan kanvas-kanvas Mondrian. Khususnya, karya Mondrian fase akhir, yang ia namakan “neo-plastisisme”.

Di negeri kelahirannya, Belanda, Mondrian bermula dengan seni rupa figuratif. Pada kanvasnya ia mencoba menghadirkan kembali benda-benda alam (pohon) dan karya manusia (kincir angin, rumah). Tapi dalam pencariannya lebih lanjut untuk memperoleh apa yang paling memuaskan hasrat estetikanya — atau, dalam kasus Mondrian, seorang penganut gerakan Teosofi: hasrat spiritualnya — ia mencari bentuk yang “universal”.

Ia pindah ke Paris beberapa tahun lamanya. Ia bersua dengan pelbagai gerakan modernis seperti Kubisme dan lain-lain, dan akhirnya, di tahun 1940-an, setelah ia kembali di Belanda dan tak bisa keluar selama Perang Dunia I, ia memutuskan untuk tak lagi merepresentasikan apapun yang konkret. Dalam kanvasnya ia meniadakan apa yang menimbulkan kesan trimatra, dengan bayangan dan cahaya yang kita temukan dalam benda sehari-hari. Gambar pada kanvasnya datar. Bahkan bentuk lengkung ia singkirkan. Kesenianya bersifat reduktif, untuk mencapai bahasa visual yang lugas dan abstrak. Ia anggap hanya dengan itu — dengan menghilangkan perbedaan detail di kanvas — seni bisa bertaut dengan yang universal.

Akhirnya, yang ia hadirkan hanya bidang, garis, dan warna-warna dasar yang tak beraneka ragam: merah, kuning, hitam, biru, putih, kelabu.

Dalam hal ini, Mondrian mencerminkan sebuah impuls dunia modern. Proses abstraksinya mirip dengan proses keilmuan, yang juga reduktif: dalam sistem dan metode ilmiah, alam benda yang beraneka tak terhingga hanya diwakili dengan angka, dengan hasil definisi-klasifikasi, atau, seperti dalam ilmu kimia, dalam simbol yang tetap.

Dengan itu realitas dikendalikan dan dapat dipergunakan dengan tujuan tertentu. Hasil reduksi realitas punya kemungkinan praktis. Garis linear dan lugas serta warna primer Mondrian bukan hanya memikat mata secara langsung, tapi juga mudah jadi bagian ekspresi arsitektur — khususnya dalam bangunan modern seperti pada *façade* Gedung Kotapraja Den Haag dan Hotel Mondrian di Los Angeles.

Mondrian tak menunjukkan yang sebenarnya, tentu, ketika mengatakan, dalam semua lukisan — dari karya zaman dahulu dan juga sekarang — “cara plastis yang hakiki hanyalah garis dan warna”. Ia berlebih-lebihan. Dengan gampang kita tahu, dalam karya Rembrandt, Chagall, Beckmann dan bahkan de Chirico, (yang juga dibangun dari garis, bidang, dan warna), ada yang *bukan* hanya garis dan warna: suasana, misteri, ketidakterdugaan, humor, permainan.

Karya Syaiful Aulia Garibaldi dapat dilihat sebagai kontras terhadap estetika Mondrian. Saya tak bermaksud mengatakan ada kesadaran pada Syaiful untuk demikian. Mungkin terhadap kesimpulan ini Syaiful bisa menjelaskan adakah ia mengenal dan tertarik dengan seni rupa non-figuratif ala Gerakan De Stijl. Tapi pilihannya untuk menghadirkan “akar” bagi saya mengandung banyak cerita yang berlawanan dengan “etos” abstraksi Mondrian.

Melihat karya Syaiful, kesan pertama adalah kuatnya impuls “hidup” — yang bertaut dalam bentuk *drawing*. Kata “*drawing*” tak ada padanannya yang pas dan plastis dalam bahasa Indonesia. Pada kita, tradisi seni rupa lebih menampilkan ragam hias, sosok atau benda yang tak bergerak, bersifat figuratif secara eksplisit atau bukan. Kata “gambar”, “lukisan” atau “sunggungan” lebih cocok untuk itu. Kata *drawing* mengandung gerak. Dalam bahasa Inggris, *to draw* juga berarti menggerakkan sesuatu dengan “menarik,” “mendorong,” “mencabut”. Dari para maestro tampak goresan pena atau pensil dalam *drawing* — seperti tumbuhnya akar tanaman — mengandung gerak yang tak dirancang, tak dibuat-buat. Mungkin itu sebabnya Salvador Dali menyebut *el dibujo* (*drawing*) sebagai “kejujuran” seni.

Dengan memakai metafora dari dunia biologi, “akar” Syaiful jauh dari produksi “garis”. Jika “garis” adalah hasil “penggaris”, yang dalam bahasa Inggris disebut “*ruler*” — yang juga berarti “penjaga tata” — kita lihat pada “akar” tak ada tata. Dalam *drawing*, yang memberi corak pada kanvas Syaiful, kesan impuls hidup lebih nyata. Akar tumbuh, mencari arah, sesuai dengan respons tanaman itu sendiri dalam kondisi yang tak bisa ditentukan sebelumnya.

Pada “akar” tak ada subjek. Jika ada, itu adalah kehidupan alami yang endemik, berada di dalam, bukan di luar, akar itu sendiri. Dalam karya Syaiful tak ada yang pernah dikatakan S. Sudjojono sebagai “jiwa kéték”, atau “diri yang hadir”, ketika pelopor seni rupa modern Indonesia itu menjelaskan posisi keseniannya. Lahir di masa perjuangan kemerdekaan, karya Sudjojono tak menyingkirkan subjek maupun objek, kehendak dan bentuk. Realisme Sudjojono, dalam arti tertentu, masih melanjutkan etos modernitas. Karya Syaiful tak berada dalam etos itu. Ia tak berada dalam tradisi humanisme. Ia mungkin telah melampauinya. “Akar” adalah bagian dari yang tak disentuh atau lepas dari semangat modern yang kita kenal: ia, juga sejenis makhluk, merupakan ekspresi dari elan vital kehidupan. Ia tak dibatasi tujuan yang *a priori* ataupun diarahkan untuk suatu kegunaan, selain untuk menyintas. Ia bebas.

Melihat kanvas Syaiful saya juga melihat “akar” bukan sebagai asal, sesuatu yang primordial dan statis. Jika kita melihatnya seakan-akan Khaos, itu justru menegaskan, kita sebenarnya tak tahu *sangkan paran*, awal dan akhir.

Dalam petuah tradisi, sering dianjurkan agar manusia tak tercerabut dari akarnya. Petuah ini berasal dari ide bahwa akar adalah sesuatu yang mendefinisikan diri “kita yang sebenarnya” — seakan-akan kita, atau siapapun, dapat menyimpulkan macam apa “yang sebenarnya”. Mungkin Syaiful bisa menjelaskan posisinya terhadap persoalan ini, tapi yang saya lihat ia lebih menampilkan “akar-dalam-proses” — bahkan “akar-sebagai-proses.” “Akar” bertumpu dan bergerak lebih dalam waktu, bukan dalam ruang. Dan dengan itu, “akar” yang dihadapkannya memerdekakan kita dari telikung identitas.

Atau, jika tafsir saya tak salah, dalam konsepnya — meskipun kurang terkesan dari penampilannya dalam bidang gambar — “akar” Syaiful lebih mengandung sifat “rimbang” atau *rhizome*. Dalam ilmu botani, rimbang adalah modifikasi batang yang tumbuhnya menjalar di bawah permukaan tanah dan dapat menghasilkan tunas dan akar baru dari ruas-ruasnya.

Deleuze terkenal menggunakan metafora *rhizome* ini dalam risalah filsafatnya: sebuah “multisiplitas”, *multiplicité*, yang terlepas dari semua hubungan dengan “yang Tunggal” — yang menandai struktur genealogi yang dominan dan tanpa alternatif, seperti “asal-usul etnis yang primordial” atau “bahasa ibu”. Dalam kiasan *rhizome*, peristiwa manusia adalah lepasnya batas-batas teritorial. Seperti kita lihat, dalam masyarakat, terutama di masa kini, “*décodage*” dan “*déterritorialisation*” berlangsung tak henti-hentinya.

Tapi juga ada nilai lain: dalam metafora “akar” yang di bawah tanah, terkesan ada kehidupan yang bertahan menghadapi karakter modernitas yang agresif: desakan untuk serba jelas dan persis, *claire et distinct*, dalam artikulasi — dengan mengadopsi paradigma ilmu-ilmu eksakta. Desakan itu mengabaikan bahwa sains punya jalan pengetahuannya sendiri.

Itu sebabnya, bagi saya, kehendak Syaiful untuk mengaitkan seni rupanya dengan sains bisa jadi sesuatu yang problematis. “Akar” ada dalam kegelapan bumi. Ia mengandung dan melanjutkan misteri, sesuatu yang justru hendak dipecahkan sains. Ia diam-diam terus mengelak dan menyingkir dari serbuan visibilitas, dari cahaya lampu di *cityscape*, dari baliho, sinetron, televisi, arsitektur gedung-gedung — hal-hal yang dengan gampang menyatu dengan garis dan warna Mondrian, tapi tidak dengan gerak halus dan bentuk minimalis

“alam” dalam kanvas Syaiful.

Dalam hal ini, kanvas Syaiful adalah sebuah puisi liris yang subversif — yang dalam kebiasuannya menegaskan betapa berharganya nuansa dan ambiguitas, hal-hal yang kini tak dianggap praktis dan tiap kali hendak disingkirkan.

Kita bersyukur bahwa akar mengingatkan hal ini. Bukan sekadar dengan menengok ke belakang.

GOENAWAN MOHAMAD

SEBAGAI RESPON

1 JUNI 2022

00:09

STUDIO KATAPANG
BANDUNG

Dari masa Kelompok De Stijl, daripada karya-karya Piet Mondrian, saya lebih mengenal karya-karya suril seniman Joan Miro. Karena saya setidaknya pernah menjadikan dia sebagai salah satu acuan berkarya, paduan antara abstrak dan surealisme.

Dalam praktik berkarya, seniman De Stijl cenderung melukis bentuk-bentuk geometris tanpa alat bantu dan tidak menampilkan apa yang ada (dalam hal ini pohon atau figur manusia). Akar dalam karya-karya saya saat ini bisa muncul justru karena banyak alat bantu yang sengaja digunakan untuk menampilkan apa yang ada (akar) dan juga pengalaman pengamatan mikroskopiknya.

Proses kreatif saya yang hampir selalu melewati tahapan pengamatan mikroskopik kemudian memengaruhi kekaryaannya terkait ruang, cahaya, dan warna.

Pada pembesaran hingga 500x kita masih dapat melihat warna pada objek yang diamati, namun pada titik tertentu warna mulai menghilang dari objek, sebab dibutuhkan penampang yang sangat tipis agar cahaya dapat melewatinya. Pada tahap ini peran sumber cahaya dari mikroskoplah yang memberikan warna pada objek tersebut. Akar menjadi garis warna laser setelah diamati di bawah mikroskop konfokal atau menjadi hitam putih di bawah SEM (*Scanning Electron Microscope*), karena pada prinsipnya warna adalah sifat cahaya, yaitu foton, dan karena mikroskop elektron menggunakan berkas elektron untuk mencitrakan spesimen maka tidak ada informasi yang direkam, warna hitam dan putih yang terlihat hanyalah kontras.

Kombinasi bentuk dan warna melalui alat bantu seperti mikroskop selama ini mungkin dapat dikatakan sebagai pengalaman melihat hal yang suril di laboratorium.

Mengaitkan seni dengan sains bisa menjadi suatu hal yang problematis, tetapi dalam hal ini saya justru melihatnya sebagai kesempatan.

Dalam pandangan saya selama ini, kerja seni dan sains justru saling menguatkan. Dalam pengalaman berkarya, jawaban atas pertanyaan untuk apa dan apa gunanya berkarya, justru didapatkan dari lingkungan sains. Merekalah yang seringkali bertanya lebih lanjut dan lebih mendalam terkait dengan karya saya. Bahkan dari mereka jugalah saya akhirnya mendapatkan bahwa alasan estetik dapat mengisi kesenjangan dalam perkembangan riset sains. Saya mendapati bahwa seni dan sains dalam praktik saya itu saling menguatkan.

Mengenai metafora akar dalam proses, daripada membicarakan persoalan identitas tunggal atau perilaku rimpang, saya sebenarnya lebih tertarik dengan fenomena interaksi antarspesies yang melibatkan akar sebagai perantaranya. Fenomena yang saya maksud adalah *alelopati*, yang dalam bahasa Yunani berarti "menderita bersama". Rumput dengan sifat alelopatiknya yang dianggap sebagai hama itu tidak sepenuhnya merugikan, justru ia menjadi penyeimbang dalam ekosistem. Dari pengamatan itu saya kemudian berpikir, bahwa menderita bersama itu bisa jadi adalah jalan perkembangan kebudayaan dunia selama ini. Cara kita memandang menderita bersama itulah yang mungkin perlu digeser.

"Menderita bersama" adalah kondisi dilematis, seperti memilih antara berkembang atau mundur dan tidak berkembang. Memilih berkembang bisa berarti mengatasi kerugian tertentu dengan resiko membawa kerugian baru, sementara tidak berkembang bisa berarti terus merugi untuk menghindari kerugian baru.

SYAIFUL AULIA GARIBALDI

ALELOPATI

1 JUNI 2022

19:58

RSPI SULIANTI SAROSO
JAKARTA

Menikmati sebuah karya seni adalah melupakan sejarahnya.

Kita terpesona akan warna merah yang sumambrat dalam kanvas “Jerit”, *Skrik*, dari Edvard Munch, tanpa kita tahu, atau peduli, benarkah kanvas dari tahun 1893 itu menghadirkan suasana senja ketika langit Eropa ditaburi debu letusan Krakatau. Kita juga mendapatkan informasi yang penting, bahwa Van Gogh melukis “Malam Penuh Bintang” bukan dari kamarnya, melainkan dari studionya, langsung dengan tabung cat dan imajinasi.

Tapi semua informasi itu hanya bonus. Penting mungkin bagi sejarawan. Bagi penikmat, karya seni berproses sejak ia ada, terungkap, di hadapannya.

Saya beruntung dan berterima kasih bahwa Syaiful menguraikan dengan gamblang prosesnya mengerjakan karya-karya yang dipamerkan di sini. Tapi tanpa itu pun saya sudah berbahagia: saya sudah terpikat tanpa mengetahui bahwa karyanya “hampir selalu melewati tahapan pengamatan mikroskopik”.

Reaksi saya, apresiasi saya, tumbuh sendiri sejak “pengamatan mikroskopik” itu berubah jadi karya di kanvasnya. Juga interpretasi saya — dan saya yakin begitu pula interpretasi penikmat yang lain. Pada akhirnya perupa bukanlah awal interpretasi, bukan pula pemegang otoritas tafsir tentang karyanya sendiri. Syaiful tentu saja bisa mengedepankan akar yang dihidirkannya bukan sebagai metafora rimpang atau *rhizome* Deleuzian, tapi bukankah kanvasnya bisa melahirkan suatu cerita berbeda? Saya ingat Braque: “Ada misteri tertentu, rahasia tertentu dalam karya saya yang bahkan saya sendiri tak paham.”

Bagi saya yang menarik dari kanvas Syaiful ialah bahwa ia, sepanjang berkesenian, tak mendesakkan pemahaman. Karyanya menggugah saya karena saya tak membacanya sebagai sebuah traktat botani. Seni mengundang keakraban, keterlibatan, perbenturan, dengan segala risikonya — dan tak dibebani dorongan menjawab “untuk apa dan apa gunanya berkarya”. Basquiat dan Kadek Murniasih melukis tanpa mempersoalkan itu — sementara sains menyiapkan progresinya ke pemecahan problem dan konsensus dan — ketika ia jadi dasar teknologi — ke arah guna. Di situ ia berbeda dari agenda seni.

Syaiful mengemukakan sebuah konsep dengan tafsir yang hangat dan menyentuh: *alelopati*. “Menderita bersama”. Kata Syaiful, “Rumput dengan sifat alelopatiknya yang dianggap sebagai hama itu tidak sepenuhnya merugikan, justru ia menjadi penyeimbang ekosistem.”

Dengan alelopati sebagai kiasan, proyeksi Syaiful lebih jauh: menderita bersama itu bisa jadi “jalan perkembangan kebudayaan dunia selama ini.”

Imaji yang ditampilkannya mengesankan apa yang dalam bahasa Jawa disebut *bebrayan*. Secara visual kita lihat dalam kanvasnya larik-larik yang saling mendekat, mendukung, bersinergi, dengan ritme yang damai, patahan yang halus ranting kecil dan rerumputan. Tak ada ketegangan — apalagi bentrokan. Tampaknya, bagi Syaiful, “kebudayaan dunia”, dalam bentuk alelopati adalah sebuah proses tanpa konflik.

Harus saya katakan, ini tentu bagian dari idealisme Syaiful yang bukan seorang Marxis. Izinkan saya mengemukakan satu pengalaman yang lain.

Beberapa tahun yang lalu saya ikut mencoba mengubah satu wilayah hutan di Sarongge, Cianjur, di dekat Gunung Salak, dari hutan industri — wilayah yang didominasi pohon-pohon *Eucalyptus* untuk diperdagangkan — menjadi hutan tropis yang beragam. Dari penelitian diketahui *Eucalyptus* mempunyai

"kemampuan alelopatik" yang kuat: daripadanya ada anasir kimiawi yang mengurangi keragaman hayati di sekitarnya. Dengan kata lain, alelopati bisa juga dilihat sebagai penggerak seleksi alamiah Darwinian — dan kiasan "menderita bersama" tak selamanya berlaku.

Tapi tentu saja satu ekosistem tak semata-mata terdiri dari cerita "*survival of the fittest*". Banyak dampak positif bagi pertumbuhan bersama dari fenomena alelopati — dan dalam hal ini Syaiful, melalui guratan lembut, renik, gemulai, menyampaikan sesuatu yang penting (dan sering dilupakan), bahwa seni adalah, seperti kata Adorno, sebuah *promesse du bonheur*.

GOENAWAN MOHAMAD

SYAIR RUPA AKAR RUMPUT

YACOBUS ARI RESPATI

Mula dari karya-karya Syaiful Aulia Garibaldi sifatnya sederhana. Serabut akar rumput yang biasanya tak tampak, dilepas dan dipapar ribuan kali lewat teknik cetak. Rumput-rumput itu rumput liar biasa, yang diambil dari sekitar studio Syaiful di Katapang, Selatan Bandung. Paparan akar-akar rumput itu terjadi dalam beberapa lapisan.

Tiap-tiap akar dilumuri tinta dan dicetak tunggal – sekali saja, berteknik monoprint atau monotype dalam istilah seni grafis – dengan mesin pres grafis klasik. Akar-akar yang semuanya berbeda dalam segala variasi serabut terhalusnya itu, selepas dicetak lalu dipindai secara digital. Hasil memindainya menjadi dasar rupa untuk membangun komposisi lukisan-lukisan cat akrilik berukuran ekstra besar yang ada di tengah-tengah dinding-dinding, di antara ribuan cetakan akar semula yang memenuhi bidang vertikal ruang galeri ROH.

Tidak semua detail dari satu akar dipindahkan secara menyeluruh ketika pindaian-pindaian itu malih ke kanvas lukisan – “tercetak” sebagian saja ketimbang ketika tiap-tiap fisiknya dikesankan satu berbanding satu di atas kertas-kertas kecil *monotype*. Tangkapan-tangkapan spesimen akar maka semua disejajarkan, dengan “tak tampak,” sulit dibedakan kecuali ketika kita melihatnya dari lebih dekat. Pandangan kita pun memindai, melacak pertambahan kerja-kerja dan energi besar – energi dalam skala ekologis – yang bisa kita bayangkan terkumpul dari semua organisme yang diekspos dalam pameran *tumbuh* ini.

“Memindai,” juga, mungkin adalah cara pandang yang bisa membantu kita memahami pilihan dan olahan rupa Syaiful di sini. Melihat dengan cermat dan seksama; memandangiⁱ. *Monotype* akar rumput membidang-kan, mendaratkan serabut dalam cetakan. Layaknya spesimen kembang di ilmu botani yang diawetkan lewat dijepit supaya rata, seperti juga jaringan yang dihipit kaca pada preparat laboratorium; untuk mengekspos dan memberi ruang bagi kita mencermati anatomi secara seksama.

Cara “membangkit” yang seperti itu, paralel juga dengan karya-karya lain di pameran *tumbuh* yang mengambil proyeksi tayangan video sebagai medium. Tayangannya adalah tangkapan rekaman-rekaman mikroskop di mana jaringan-jaringan bermacam organisme hidup, diiris sementara waktu lewat reaksi pigmentatif, mendaratkan amatan berupa kontras serabut-serabut, mirip akar seperti yang sudah disebut tadi.

Sekilas, seperti keumuman organik, persoalan rupa akar ini Syaiful coba untuk beberkan kepada kita sebagai yang datang dari, dan ada di bermacam-macam makhluk – dalam beragam skala pembesaran juga. Perkara skala itu pula, dan kenyataan bahwa sebagian dari rupa ini bukanlah

sesuatu yang terlihat oleh mata telanjang, yang menarik kita untuk mengamati – memindai – secara menelusur. Alur dan perbedaan-perbedaan yang “serupa” dalam mengakar-menyerabut ini, dalam universalitasnya jadi agak *surreal*. Citraan itu dan jumlahnya yang tak terbanding, seperti berpola tetapi irasional. Mereka tercetak, tergambar, dan terpancar, tapi juga dalam segala pengulangannya memapar kita untuk menembus kepenuhan dan undangan mengenai satu-persatu. Lepas, menjadi abstrak.

Mencetak

Karya Syaiful menggabung-gabungkan beberapa pendekatan secara bersamaan. Seni grafis dalam monotype yang dipergunakannya jadi satu latar paling mendasar. *Printmaking* dalam Bahasa Inggris, kata seni grafis di Indonesia mungkin berasal dari *prentkunst* dalam Bahasa Belanda yang juga disebut secara lebih singkat sebagai *grafiek*ⁱⁱ. Syaiful sempat terlatih dalam medium seni grafis tradisional di studinya di Institut Teknologi Bandung – hingga kini sekolah seni rupa itu masih punya dan memelihara mesin-mesin cetak lama, termasuk batu litografi dan *letterpress*.

Di sekolah ini “grafis” turut dirintis oleh Mochtar Apin, yang pernah dicatat oleh kakaknya, Rivai Apin, dalam *Suatu Cabang Lagi Dipenuhi* (1948)ⁱⁱⁱ meluncurkan album “pahatan lino.” Aminudin T.H. Siregar dalam *Pembicaraan tentang Seni Grafis* (2007)^{iv} menjadikan tulisan Rivai Apin itu sebagai suatu pertolakan; Apin keliru menyebut seni grafis sebagai *reproductive art*, selain juga menyebut bahwa seni grafis adalah bagian dari seni lukis^v. Namun ia punya beberapa pengamatan yang menarik^{vi}. Siregar sendiri melontarkan suatu simpulan di awal tulisannya, “Seni grafis bukanlah seni yang otentik sebab sifatnya yang reproduktif – dapat dicetak berulang kali. Satu-satunya yang otentik di seni grafis hanya terletak pada pelat cetaknya.”^{vii}

Keputusan Syaiful untuk menggunakan *monoprint*, maka dapat kita bayangkan sebagai suatu pertolakan balik lagi kepada sifat dan tradisi seni grafis itu sendiri. *Monoprint* umumnya digunakan untuk mencetak gambar-gambar sekali-bikin. Edgar Degas, misalnya, menggambar langsung dengan cat minyak atau pastel di atas pelat, yang langsung dicetak dan tidak bisa diulang sebab pencetaknya yang memang langsung pigmen dalam minyak akan hilang diserap kertas. Seni grafis di sini mempertahankan irama kesan-malnya dan kecepatan memproduksi pola-gambaran yang kompleks. Tapi ada subversi dalam aplikasi pelumuran tinta atau cat itu secara unik, menangkap kecenderungan berubah-ubah, yang bila mengikuti Siregar, ada pada yang otentiknya. Dalam *monoprint* Syaiful,

maka lebih lagi kita menjadi membengkit subjek si rumpun muasal pencetaknya: variabilitas akar rumput. Variabilitas itu dijelajahi, dan diajarkan.

Menggambar

Bila kita menerima presentasi Syaiful sebagai sebuah penjabaran, maka kita bisa mencari-cari yang mana-mana saja gugusan yang ada di dalamnya – mungkin malah konstelasi. Apa rujukan diskursifnya, apa arti dari pilihan tunggal – tapi sangat membanding – dari akar rumput itu. Sekilas dari istilah akar rumput dan Inggrisnya, *grassroot* pun, bisa jauh tafsir muncul memikat kita. Pada sisi lain, bagaimanapun, juga ada ke-langsung-an; kenyataan rupa yang langsung, yang tak terbanding, sublim bagi skala dan indra.

Kita bisa tak habis-habis menelusuri empat ribuan akar individual dan berapa kali lipat lagi serat terhalusnya. Yang cuma niscaya dari entitas organik. Tapi, kita bisa juga perlahan jadi familiar. Ada memang gugusan lekuk, rana, pola, karakter di sana dari rupanya, yang bisa dikait-kaitkan. Pola garisnya dan antarkomposisinya, menurut Syaiful juga adalah “keluarga.”

Menjadi penting untuk menyebut di sini, paparan Syaiful kepada cara pandang ilmu lain yang mempengaruhi lagi alur kita memahami citraan-citraannya itu. Ia sempat jadi mahasiswa agronomi di Fakultas Agrikultur Universitas Padjajaran, dan hingga pameran *tumbuh* sedang jadi mahasiswa ilmu lingkungan, Universitas Indonesia. Pengetahuan dan perhatiannya kepada fungsi, botani, seputar ekologi bisa dilacak dari sana. Syaiful bersama beberapa perupa dan peneliti juga merintis Lokus Foundation yang bekerja di antara teknologi dan seni. Bukan hanya melihat tentang pandangan organik yang *surreal* dari balik mikroskop, yayasan Lokus juga menyambung jalur Syaiful dan teman-teman untuk bekerja dengan nanoteknologi.

Logika analitik dalam memisahkan variabel, membatasi dan mendaratkan bentang, mengiris-iris, memperbesar amatan – dalam hal ini secara rupa dan dwimatra – ibarat menjadi alam kedua Syaiful. Gubahan rupa olehnya sebagai suatu proses memindai, bisa kita lihat sebagai proses-proses bekerja dengan dan dalam batasan pengamatan. Yang dibingainya bukan cuma jadi soal merepresentasikan ulang keutuhan dan keterwakilan proporsi seasalnya-sepandangan kita seperti biasa.

Akan tetapi, hal ini menjadi persis soal bagaimana hal tampak berbeda secara harfiah – dan optik – ketika dilihat dengan lensa dan pembesaran yang berbeda. Berbeda jauh. Yang biasa tak tampak maka jadi “tampak” namun irasional dan di luar acuan kita. Mereka tersublimasi, muncul

bagi kita hampir abstrak tapi kita coba kait-kaitkan dengan angan-angan – maka *surreal*. Baik itu akar rumput dari bawah tanah, ekor kecebong, perut belatung, miselium, dan yang lain-lain. Pada titik ini pengetahuan yang kita punya bukan hanya dipergunakan untuk menganalisis dan mereduksi informasi – alias abstraksi. Pada titik ini, justru peran dari pindaian mesin, mikroskop, yang berlapis-lapis dan bersusun itu terhubung dengan asosiasi imajinatif.

Pegambar lain dalam sosok Santiago Ramón Y Cajal, bapak neurosains modern, mempergunakan metode *staining* di sekitar 1880-an untuk mewarnai sel-sel saraf individual yang tidak bisa dipisahkan begitu saja lewat penglihatan mata di bawah mikroskop. Hasil Amatan Cajal dituangkan dalam bentuk gambar, yang masih dipergunakan untuk pendidikan hingga kini. Kritikus Jerry Saltz menyebut Cajal menyodorkan kepada kita daya-daya yang bekerja di dalam diri kita^{viii}.

Kata daya merujuk kompleksitas bangunan dan keragaman kerja di sana. Namun bukan cuma soal apa yang dilihat dan kemiripan yang sejauh apa yang digambar, Saltz menyebut kepekaan Cajal akan gelap-terang, kejernihan, ruang, tekstur dan permukaan, skala, keindahan secara rupa, dan nilai-nilai estetika lain yang membuat kita jadi bisa “mengetahui” dunia^x. Menurut Saltz itu melambatkan dan memperdalam persepsi, maka gambar-gambar Cajal adalah betul-betul seni.

Memproyeksikan

Syaiful bisa kita bayangkan ada dalam dan ikut membagikan dunia itu. Tapi jika Cajal secara lebih terpadu bekerja mereka imaji ilmiah dan menggambarkan irisan umum terbesarnya secara empiris, Syaiful punya dorongan untuk me-lukiskan^x keumuman itu baik dalam irisan dan variabilitas sebagaimana adanya. Pengenalan kepadanya tidak menuntut syarat pemahaman dan kaitan makna simbolik lebih dahulu. Dalam Cajal, apa-apa saja yang di-lukis-kan olehnya membuka keterhubungan baru yang barangkali masih terus ditemukan dengan gambaran-gambaran itu sebagai acuan. Begitulah mungkin peran ilustrasi dalam kerja “menemukan” – bak kartografi, bak juga segala ilustrasi botani, atau permodelan saintifik yang mengambil rupa. Perlakuannya secara sadar melangkah dalam suatu gerak menangkap yang bertahap, yang hanya *irreal* sebatas cara memandang – dan teknologi memandang – serta variabel dan bagian mana yang bisa dikenali. Penyejajaran dalam tangkapan *monoprint*, digambar kembali ketika pindaian digital dari akar-akar yang tercetak dijadikan sketsa lukisan. Skalanya diperbesar jauh, yang “belum dilihat” diperlihatkan lebih jauh lagi.

Secara paling harfiah dan paling berupa, akar menjadi perantara untuk membayangkan tangkapan-tangkapan yang lebih dalam lagi, yang ibarat dalam mendengar tutur tidak lagi untuk memperhatikan kata-katanya, tetapi fonetiknya. Gugusan akar yang diajarkan oleh Syaiful maka jadi semacam “kosa kata” secara rupa. Dari situ kita bisa memandang bentang hidup dan kemungkinan dari akar rumput, pertumbuhannya, ekspresinya. Pada titik ini tercetaknya akar rumput-akar rumput bukan lagi sekedar memindahkan, menerjemahkan kesan fisiknya lewat tinta ke atas kertas, tapi tentang kesan-kesan yang bisa menyentuh kita secara antarentitas.

Memandang bentang karya-karya Syaiful yang kolosal, kita dibebani secara perseptual untuk menjadi tidak hanya melihat-memandang secara pasif menangkap kenyataan, tetapi juga terdorong memperlakukannya secara transformatif. Syaiful dalam karya-karyanya di *tumbuh* mendaratkan pandangan, meringkai tangkapan-tangkapan tepat atas kesan-kesan dari pencetak dan pola-polanya itu. Baik dalam *monoprint*, lukisan dari proyeksi di atas kanvas, dan video-video mikroskopis. Di sini kita dapat mengulang tafsir Goenawan Mohamad bahwa subjek Syaiful bertumpu dan bergerak dalam “waktu.” Hampir-hampir yang kita pandang adalah cuplikan ke cuplikan, adegan ke adegan, bingkai ke bingkai, yang kita apresiasi dalam kelambatannya. Dalam semua penajarannya kita sadar ada kesinambungan, sebingkai bersambung dengan yang lain – lukisan Syaiful pun sebuah montase – dan maka ada waktu yang tercuplik, tercerabut untuk kita alami sebagai sebagian dari alam yang lebih luas. Dalam kelambatannya, kita bisa memaknai kebenaran yang tercetak di sana, mau itu soal kenyataan gambar, tradisi kita menggambar, rekaan simbolik kita soal akar, bentang ekologis, keumuman dan kemerdekaan, remeh-temeh sekaligus kompleksitas garis, keorganikan, dan lain sebagainya.

Sebagai penutup saya ingin meminjam metafor dari judul satu karya perupa lain yang juga terlatih di seni grafis. Zaldy Armansyah membuat suatu seri karya berjudul Mendaratkan Ingatan yang menukil tangkapan temuan foto situs-situs di Kota Bandung dari arsip-arsip masa penjajahan, memperlakukan horizon pandangan yang ada di sana untuk menjadi keabstrakan warna, garis, dan kesan. Horizon dari foto meluas keluar bingkai foto kepada warna-warna temuan dari bungkus-bungkus plastik dari pusat-pusat perbelanjaan di Kota Bandung. Ya, ada latar bungkus-bungkus dengan foto-foto itu dari situs yang sama, tapi “mendaratkan” di sini lebih mengarahkan kesan perseptual kita pada tekstur bersambung dari antara kemilau cetak foto dengan bungkus plastik di luar-belakangnya. Kedua kilaunya sama-sama terpotong-potong sebagian, sama-sama

pengaruh waktu dan pengaruh berubah-ubah dari keadaan. Karya Zaldy, paralel dengan Syaiful dengan meringkai tangkapan kesan itu dalam segala kedatarannya. Kita masuk-keluar ke abstrak dan ke latar, kita tahu logika perasaan dan logika nalar kita berjalan bersama-sama, kita tahu juga yang kita pandang adalah *veduta* – *view*, suatu sudut pandang berbingkai bak jendela sekaligus *verita* – kebenaran. Kebenaran itu soal kebenaran filosofis, namun juga kebenaran apa yang hanya bisa mendarat ketika dimediasi dalam kedataran serial dalam gambaran seni grafis. Sanento Yuliman pernah merumuskan suatu istilah: “syair rupa,” di mana segala sesuatu meninggalkan kebendaannya, kekonkretannya, dan menjelma ke dalam dunia imajinasi yang memiliki kodrat sendiri, sebuah dunia imajiner atau “*irreal*.”^{xi} Gambaran-gambaran Syaiful, bisa jadi adalah itu.

Daftar Pustaka

- Apin, R. (2006). Suatu Cabang Lagi Dipenuhi. Dalam A. T. Siregar, & E. Supriyanto, *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan* (hal. 241-246). Jakarta: Nalar.
- Siregar, A. T. (2012). Pembicaraan tentang Seni Grafis. Dalam B. Bujono, & W. Adi, *Seni Rupa Indonesia dalam Kritik dan Esai* (hal. 447-451). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta.
- Saltz, J. (2018, Maret 13). *The Doctor Whose Drawings Rival Michelangelo*. Diambil kembali dari Vulture: <https://www.vulture.com/2018/03/the-doctor-whose-drawings-rival-michelangelos.html>
- Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa. (2022, Juni 9). *Memindai*. Diambil kembali dari KBBI Daring: <https://kbbi.kemdikbud.go.id/entri/memindai>
- Sugiharto, B. (2020). Seni dan Dunia Manusia. Dalam B. Sugiharto, *Untuk Apa Seni* (hal. 15-45). Bandung: Pustaka Matahari.
- Yok, O. S. (2019). Pameran Seni Grafika Italia Modern. Dalam B. Isabella, *Dari Pembantu Seni Lukis Kita: Bunga Rampai Tulisan Oei Sian Yok 1956 - 1961* (hal. 556-558). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Yuliman, S. (2019). Seni Grafis: Tersendat dan Termangu. Dalam D. Pradipta, H. Wiyanto, & P. Anindita, *Sanento Yuliman: Estetika yang Merabunkan, Kritik dan Esai Seni rupa* (1966-1992) (hal. 767-772). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Yuliman, S. (2019). Tradisi Lukis di Indonesia. Dalam D. Pradipta, H. Wiyanto, & P. Anindita, *Sanento Yuliman: Estetika yang Merabunkan, Kritik dan Esai Seni rupa* (1966-1992) (hal. 3-6).

- Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Yok, O. S. (2019). Pameran Lukisan Reklame. Dalam B. Isabella, *Dari Pembantu Seni Lukis Kita: Bunga Rampai Tulisan Oei Sian Yok 1956 - 1961* (hal. 127-129). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Yok, O. S. (2019). Tjukilan Kayu Suromo. Dalam B. Isabella, *Dari Pembantu Seni Lukis Kita: Bunga Rampai Tulisan Oei Sian Yok 1956 - 1961* (hal. 175-176). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Yuliman, S. (2019). Monumen Grafis 17 Agustus 1946. In D. Pradipta, H. Wiyanto, & P. Anindita, *Sanento Yuliman: Estetika yang Merabunkan, Kritik dan Esai Seni rupa (1966-1992)* (pp. 923-929). Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Pradipta, D., Wiyanto, H., & Anindita, P. (2019). *Sanento Yuliman: Estetika yang Merabunkan, Kritik Seni Rupa (1966-1992)*. Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta bekerja sama dengan Penerbit Gang Kabel.
- Grafis: Tersendat dan Termangu, 2019, hal. 770)
- ^{vi} *Jadi gambar yang sebenarnya waktu dia bekerja itu, hanya ada di dalam pikiran, sedang yang "dilukis"-nya bukanlah gambar itu [...] Usaha melihat "yang nanti" tidak ada, sedang gambar begitu kalau sudah direproduksi hilang-hilang. Barangkali indah lukisan itu ada pada lino atau kayu itu sendiri, tapi tidak pada reproduksinya.* (Apin, 2006, hal. 243)
- ^{vii} (Siregar, 2012, hal. 447)
- ^{viii} (Saltz, 2018)
- ^{ix} (Saltz, 2018)
- ^x (Sugiharto, 2020, hal. 17)
- ^{xi} (Pradipta, Wiyanto, & Anindita, 2019)

ⁱ (Badan Pengembangan dan Pembinaan Bahasa, 2022)

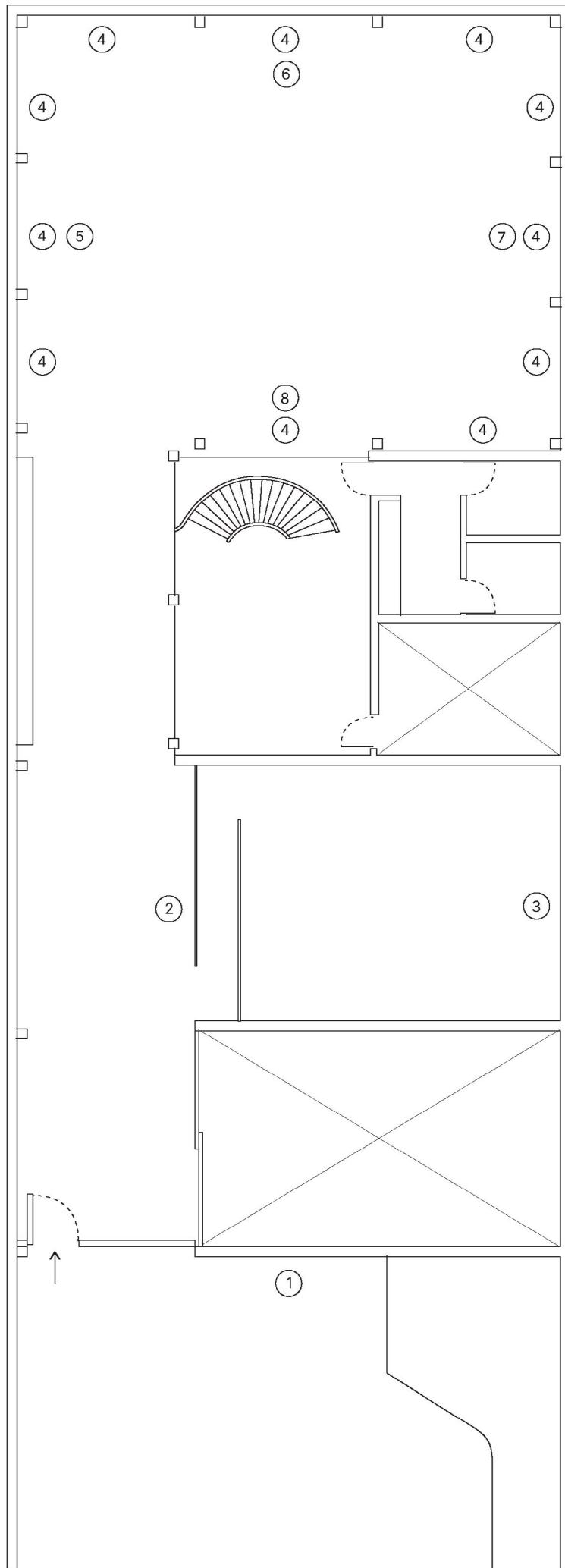
ⁱⁱ Oei Sian Yok pernah menggunakan istilah "seni grafika" dalam resensinya *Pameran Seni Grafika Italia Modern* (Yok, 2019, hal. 556). Begitupun Yuliman dalam membahas Baharudin Marasutan, yang "pernah mempelajari grafika pada beberapa percetakan dan pabrik klise (Yuliman, Monumen Grafis 17 Agustus 1946, 2019, p. 924). Maka "grafis" dapat kita simpulkan di sini merujuk kepada cetak-mencetak, baik secara seni maupun desain.

ⁱⁱⁱ (Apin, 2006, hal. 241-245)

^{iv} (Siregar, 2012, hal. 449)

^v Sesungguhnya tidak ada kata "seni grafis" di dalam tulisan Apin, tidak juga *prentkunst*, *grafiek*, maupun *printmaking*. Kata "lukisan" dalam Bahasa Indonesia sendiri bisa diperdebatkan sejauh mana makna dan penggunaannya merujuk kepada "seni lukis" di dalam sejarah, lihat misalnya *anglukis di Tradisi Lukis di Indonesia: "Lukis" dalam Pengertian Sediakala* tahun 1983 (Yuliman, Tradisi Lukis di Indonesia, 2019), "lukisan reklame" dalam tulisan Oei Sian Yok tahun 1957 (Yok, Pameran Lukisan Reklame, 2019), dan penyebutan "lukisan" untuk cetakan cukil kayu oleh Yok tahun 1957 (Yok, Tjukilan Kayu Suromo, 2019) serta *Pameran Lukisan Seni Grafis* 1989 (Yuliman, Seni

WORK MAP



GALLERY 🍊

GALLERY 🍏

1
Kloumir Sujhun
2022
Brass wire
180 × 300 cm

2
Hus
2022
Grassroots coated with gold, in acrylic
magnifier box
4 × 4 × 4 cm, 15 pieces

3
Lirrusdu
2022
Chalk, UV light, single channel video
15 minutes

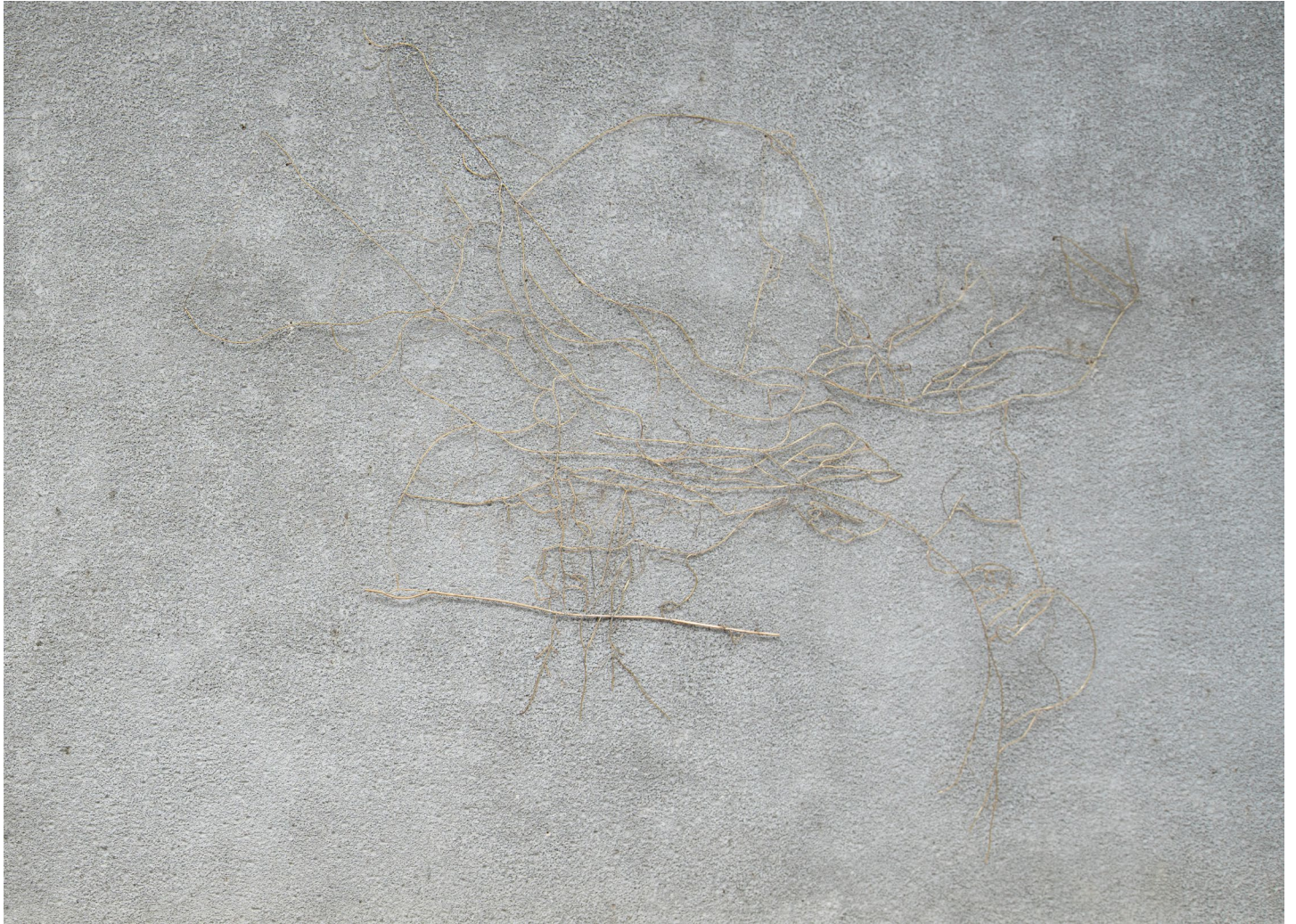
4
Ananta #1 - Ananta #4100
2022
Monotype
15 × 21 cm, 4100 pieces

5
Hus Sujhun #1
2022
Acrylic on canvas
138 × 337 cm
diptych

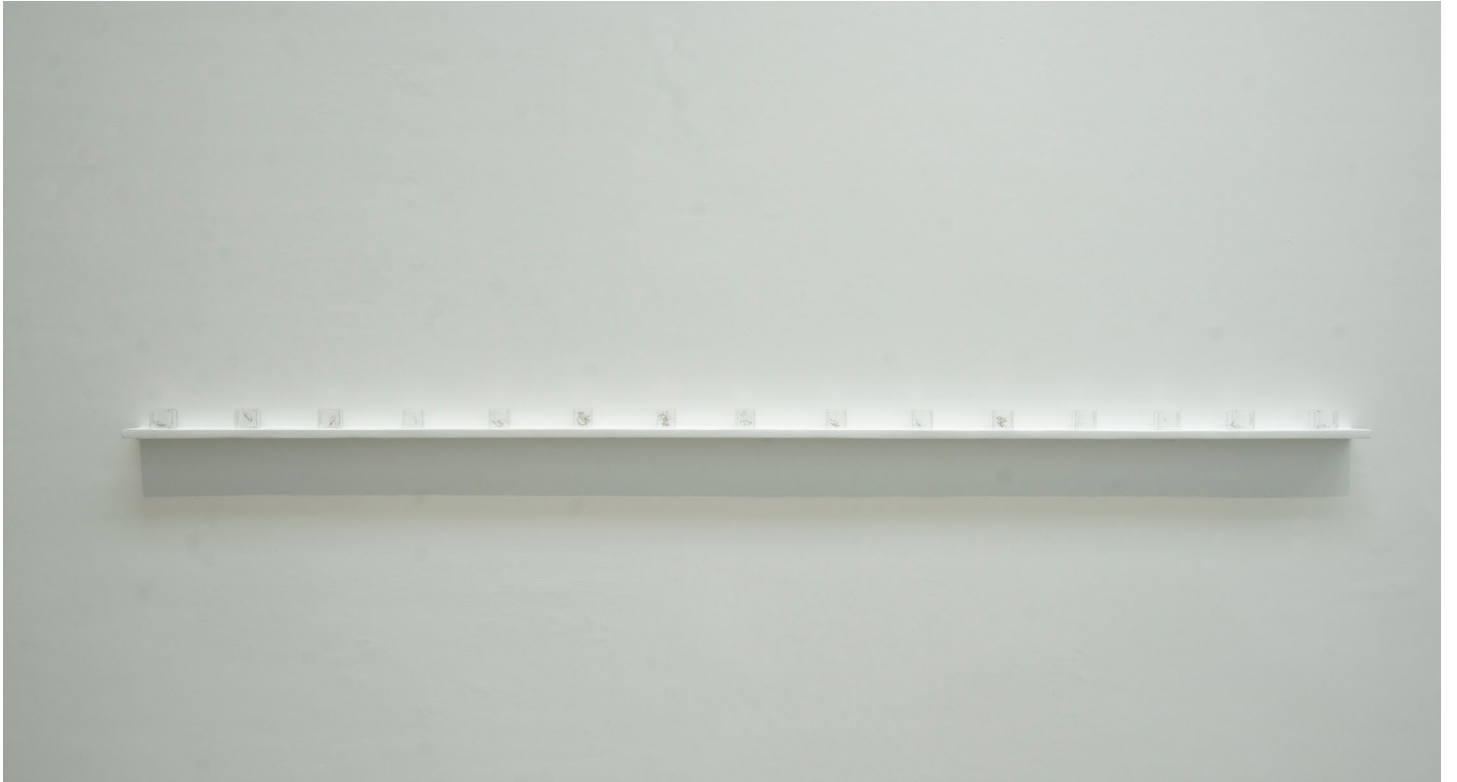
6
Sujhun #1
2021-2022
Acrylic on canvas
283 × 970 cm

7
Sujhun #2
2022
Acrylic on canvas
284 × 238 cm

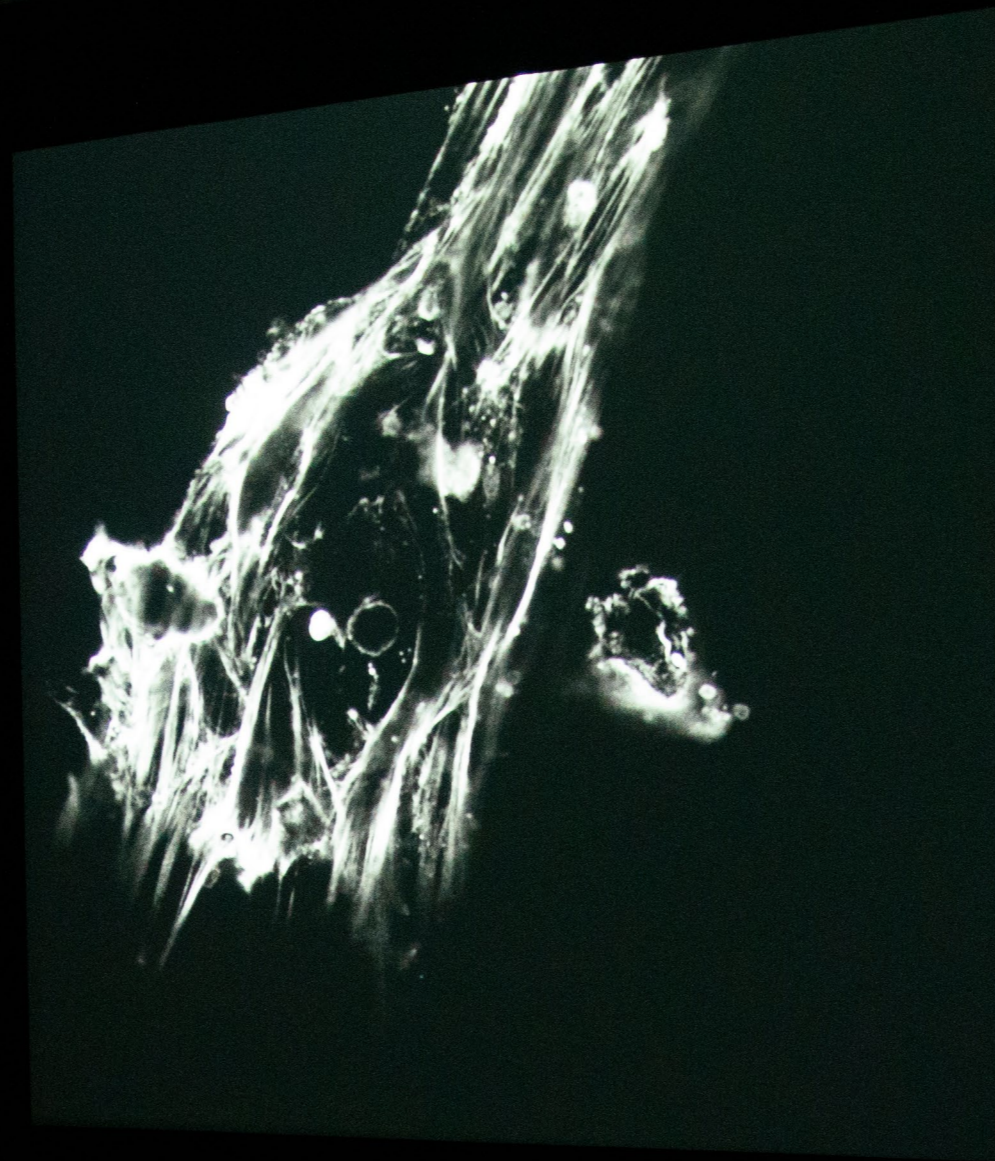
8
Aarmuh Ananta
2022
Acrylic on canvas
170,5 × 140 cm

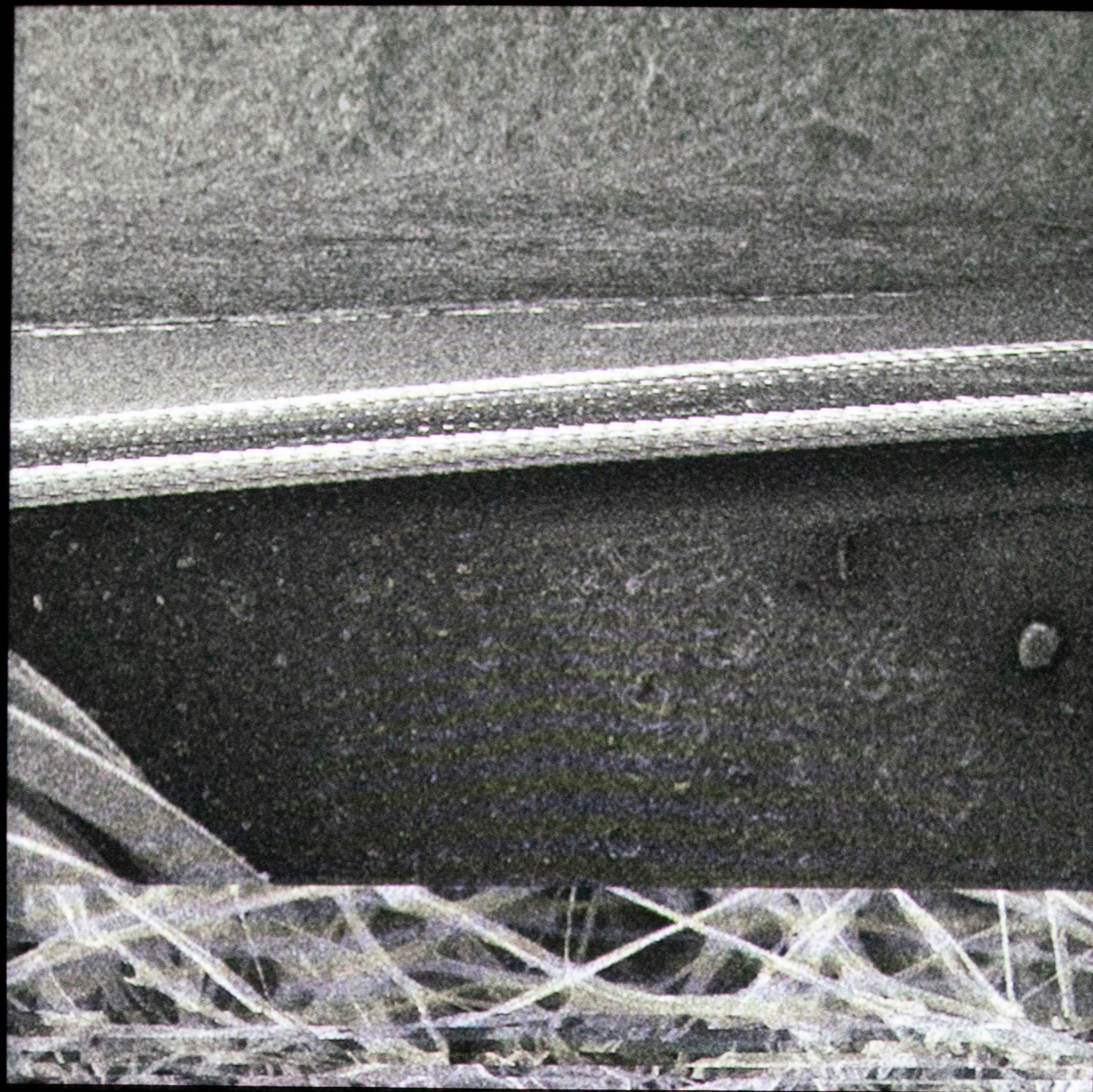


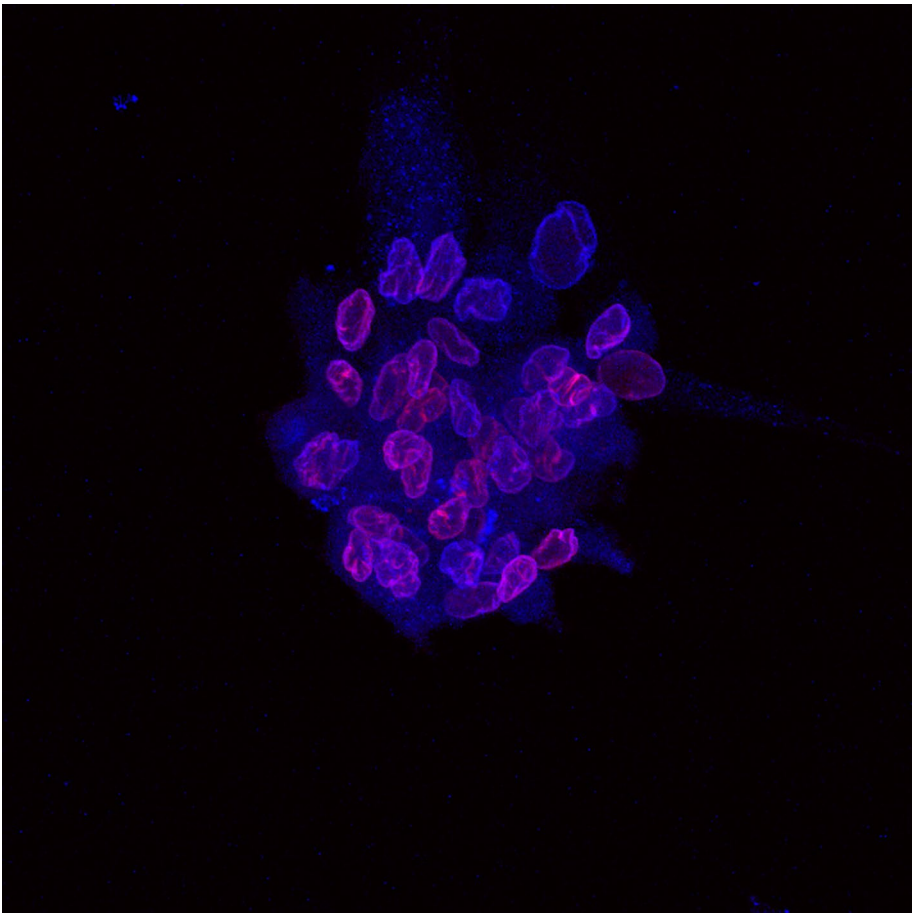
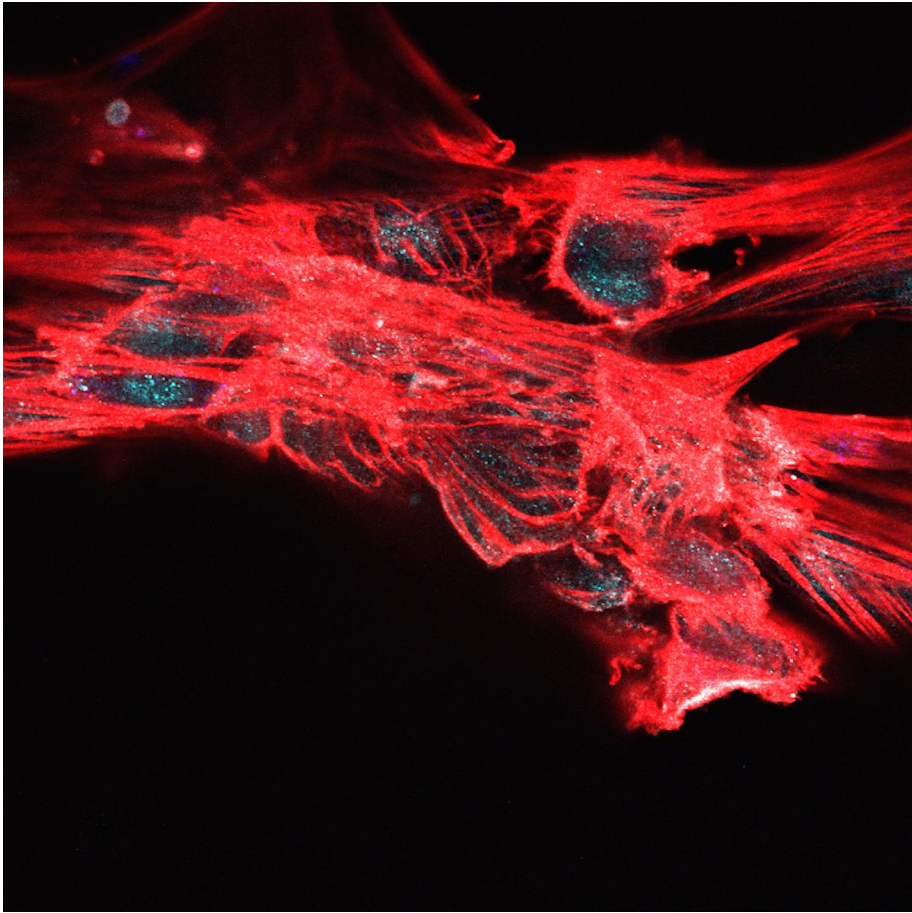
Kloumir Sujhun
2022
Brass wire
180 × 300 cm

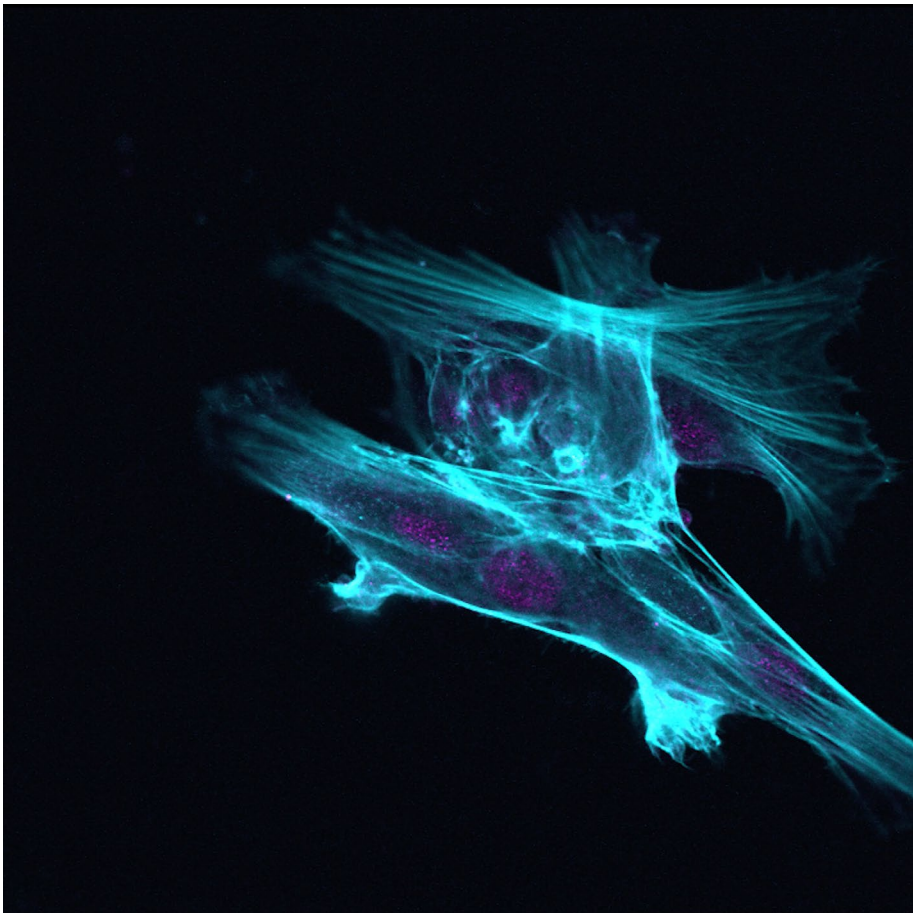
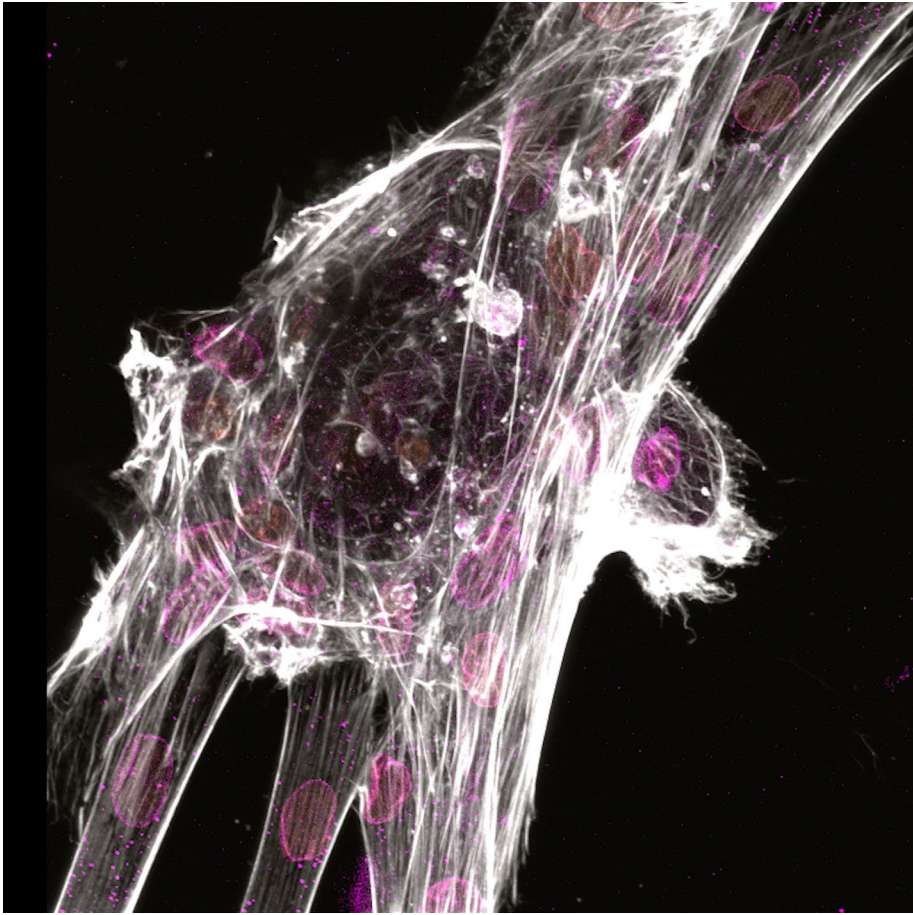


Hus
2022
Grassroots coated with gold, in acrylic
magnifier box
Set of 15 pieces
4 × 4 × 4 cm













Handwritten Chinese characters in a grid format, arranged in 10 columns and 20 rows. The characters are small and appear to be a form of shorthand or a specific dialect.



Handwritten Chinese characters in a grid format, arranged in 10 columns and 10 rows. The characters are small and appear to be a form of shorthand or a specific dialect.



Hus Sujhun #1
2022
Acrylic on canvas
138 × 337 cm
diptych

Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the top right section.

Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the top middle section.

Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the top left section.



Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the bottom right section.

Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the bottom middle section.

Grid of Japanese calligraphy characters (kuzushiji) in the bottom left section.



Sujun #1
2021-2022
Acrylic on canvas
283 × 970 cm

Handwritten Chinese characters in a grid format, arranged in approximately 10 columns and 15 rows. The characters are small and densely packed, likely representing a list or a specific text.



Handwritten Chinese characters in a grid format, arranged in approximately 10 columns and 10 rows. The characters are small and densely packed, continuing the list or text from the top section.



Sujun #2
2022
Acrylic on canvas
284 × 238 cm

Handwritten Chinese characters in a grid format, arranged in vertical columns. The text is a traditional form of Chinese calligraphy, likely a piece of poetry or a historical document. The characters are written in black ink on a light-colored background.





Hus Sujhun #2
2022
Acrylic on canvas
142 × 104 cm



Aarmuh Ananta
2022
Acrylic on canvas
170,5 × 140 cm



Ananta #1 - Ananta #4100
2022
Monotype
Total of 4100 pieces
15 x 21 cm each



B. 1985, Jakarta, Indonesia

Lives and works in Bandung, Indonesia

Syaiful Aulia Garibaldi's works in installation, painting, drawing, print-making, and video, in developing a practice that looks at the relationship between science and a constructed aesthetic universe. Garibaldi is interested in the networked and interconnected nature of ecologies, and microorganisms as symbols of death, decay, and life.

Garibaldi has numerous solo exhibitions, the most recent ones being *Sudor* (2020) at *Silverlens* Galleries, Manila, Philippines; *Lemniscate* (2018) at Mind Set Art Center, Taipei, Taiwan; *Limaciform* (2017) at Silverlens Galleries, Manila, Philippines; *Quiescent* (2016) at ROH Projects, Jakarta, Indonesia; and *Abiogenesis: Terhah Landscape* (2014) at Pearl Lam, Singapore. Group exhibitions include *1* (2022) at ROH, Jakarta, Indonesia; *Chromatic Network* (2020) at Galeri Salihara, Jakarta, Indonesia; *And Life Goes On* (2020) at Mind Set Art Center, Taipei, Taiwan; Art Basel Hong Kong 2019, *Natural Capital (Modal Alam)* (2018), Europalia Indonesia, BOZAR, Centre for Fine Arts, Brussels, Belgium; West Bund Art and Design (2019) and West Bund TALENT (2017) with ROH Projects in Shanghai, China; Jogja Biennale 2017; Art Stage Jakarta and SEA+ Triennale at National Gallery, Jakarta (2016), Indonesia; and Prudential Eye Zone (2015) at Art Science Museum, Singapore. Garibaldi with Lokus Found is also currently part of *Iron Placenta* (2022), an ongoing research project initiated by Irwan Ahmett and Tita Salina; had residencies at ABC Learning Town, Siheung, South Korea in 2015; and Centre Intermondes, La Rochelle, France in 2014. He is awarded Best Artist for Tempo Magazine Award in 2016; and Bandung Contemporary Art Award (BaCAA) in 2013.

THANK YOU

DAN
MEI HOMMA

JUN TIRTADJI

GOENAWAN MOHAMAD

MELANI W. SETIAWAN

ANDISA KARWANDI
ANNISA ZAICAN
DWI ARIEF HIDAYAT
EGGA JAYA
FITRIA DWI AYUNINGTYAS
IWAN ADHISURYO
M. IQBAL
MUTIARA INTAN RISMAYA
SELFALAH ADYA GENEUSAQ
M. HASNAN HABIB

ADINDA YUWONO
ADITYA SENA HADIKUSUMO
ANNISA RIANI
DANDI TRISTIAWAN
DEA APRILIA
DEDI SUTOYO
MARUTO ARDI
STELLA KATHERINE
SUROSO
TUTI HARYATI

ITB-OLYMPUS BIOIMAGING
CENTER
LAB SEM POLITEKNIK NEGERI BAND-
UNG
LOKUS FOUNDATION

Writers

GOENAWAN MOHAMAD

JUN TIRTADJI

YACOBUS ARI RESPATI

Gallery Team

STELLA KATHERINE

DEA APRILIA

TUTI HARYATI

ANNISA RIANTI

ADINDA YUWONO

Installation Team

MARUTO

ADITYA SENA HADIKUSUMO

DEDI SUTOYO

DANDI TRISTIAWAN

SUROSO

WISNU NURCAHYA

BISMA ALIFHARDAN

M. ARIF DEWANTORO

WAMA FONIKA

ARESHA AGUNG WIBISONO

Photographer

ANDIKA AUDITYA

Provisions

UNION

UMAMI ISSUES

SARI-SARI

tumbuh
SYAIFUL AULIA GARIBALDI