

SELECTED WORKS: COLLECTION OF INDONESIAN NATIONAL GALLERY

Volume 2

KARYA PILIHAN KOLEKSI GALERI NASIONAL INDONESIA

Direktorat
Budaya

DEPARTEMEN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA REPUBLIK INDONESIA
MINISTRY OF CULTURE AND TOURISM OF INDONESIAN REPUBLIC

Beberapa alasan menampilkan karya-karya ini sebagai Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia Volume II adalah sebagai berikut. Pertama adalah keterwakilan tokoh-tokoh pelukis ini dalam berbagai periode sejarah seni rupa modern Indonesia. Kedua, berkaitan dengan kualitas karya yang di dalamnya mencerminkan pencapaian estetika yang kuat. Dalam konteks sejarah karya-karya itu tidak sekedar mempunyai nilai konseptual, gaya pribadi, dan daya artistik yang tinggi saja. Akan tetapi berbagai pencapaian tersebut bisa dijadikan sebagai refleksi jiwa zaman, karena bentuk-bentuk estetik yang diungkapkan mempunyai ikatan yang kuat dengan ruang sosiokulturalnya. Sungguhpun demikian, pada karya pilihan ini, tidak semua karya diciptakan dalam kurun waktu yang tepat selama menguatnya periode itu. Namun karya-karya yang demikian itu, tetap dalam semangat ikatan zaman atau paradigma estetik yang berkembang ketika pelukis itu merefleksikan pada masanya.

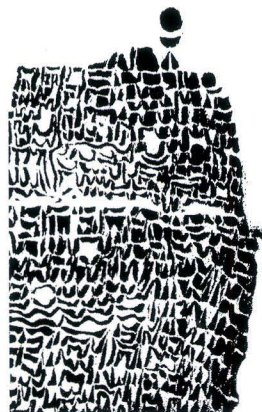
There are many reasons to present the art works as Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia Volume II (Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery, Volume II). First, the representation of the well-known artists in the various historical periods of the modern visual art in Indonesia. Second, the quality of the art work that reflects the strong aesthetics. In terms of history, the art works not only show the value of concept, personal style, high artistic power, but also the reflection of the spirit of the age, because the aesthetic forms expressed has the strong relation to the sociocultural condition. Really, not all the works in the selected works were created in the same period of the genre that developed. However, such works were still related to the spirit of the age or the aesthetic paradigm that developed when the painter reflected this paradigm in their times.

KARYA PILIHAN KOLEKSI GALERI NASIONAL INDONESIA

Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery

Volume 2

702
AGU
K



Departemen Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia
Ministry of Culture and Tourism of Indonesian Republic

Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia

Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery

Cover Luar / Outside Cover :

Sunaryo, *Citra Irian* (1977), Ink on paper, 47 x 38 cm

Cover Dalam / Inside Cover :

Fadjar Sidik, *Dinamika Kemangan* (1977), Cat minyak di atas kanvas, 135 x 95 cm dan

G. Sidharta, *Taman Sari III* (1975), Tinta cetak di atas kertas, 50 x 55 cm

Diproduksi oleh / Produced by :

Direktorat Kesenian

Departemen Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia

Directorate of the Arts

Ministry of Culture and Tourism of Indonesian Republic

2005

Pimpinan Produksi / Production Manager :

Tubagus Andre Sukmana

Penulis / Writer :

M. Agus Burhan

Penterjemah / Translator :

Johanes Suyono

Fotografi / Photography :

Pustanto

Penyedia Materi / Material Supplier :

Sumarmin

Made Wiraadikusuma

Bambang Cahyo Murdoko

Rastinah

Design Grafis / Graphics Designer :

Imoeng

Hak Cipta Dilindungi Undang-undang

All Rights Reserved

Daftar Isi

Contents

Pengantar / <i>Forewords</i>	4
------------------------------	---

Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia / <i>Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery</i>	6
---	---

Karya Pilihan / *Selected Works*

Mangkumura	26
Wakidi	28
I Gusti Nyoman Lempad	30
Agus Djaja	32
Hendra Gunawan	34
Dullah	36
Batara Lubis	38
I Ktut Soki	40
Suparto	42
Bagong Kussudiardjo	44
Lian Sahar	46
Edi Sunarso	48
O.H. Supono	50
Suwaji	52
Aming Prayitno	54
Nyoman Gunarsa	56
Syaiful Adnan	58
Dede Eri Supria	60
Ivan Sagita	62
Lucia Hartini	64
Marida Nasution	66
Hendrawan Riyanto	68
Hans Arp	70



GALERI
NASIONAL
INDONESIA

Pengantar

Galeri Nasional Indonesia merupakan institusi seni budaya, yang secara khusus mengemban fungsi untuk melestarikan, mengembangkan dan menyajikan karya-karya seni rupa. Cikal bakal pendirian Galeri Nasional Indonesia sudah dirintis sejak lama, antara lain ditandai dengan telah terkumpulnya koleksi seni rupa karya para seniman Indonesia dan seniman mancanegara. Hingga saat ini telah terhimpun sekitar 1780 koleksi yang diperoleh melalui pembelian dan hibah atau hadiah. Dari keseluruhan koleksi tersebut hanya sebagian kecil yang dapat dipamerkan secara khusus, baik melalui Pameran Tetap, Pameran Temporer maupun Pameran Keliling. Selebihnya informasi tentang keberadaan koleksi GNI telah dipublikasikan melalui berbagai media, seperti katalog koleksi, brosur, booklet, cd-rom dan website.

Penyusunan katalog Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia Volume II ini, merupakan sebuah inventarisasi, dokumentasi dan publikasi untuk memperkenalkan lebih jelas tentang karya-karya seni rupa yang tersimpan di Galeri Nasional Indonesia. Di dalam katalog yang direncanakan diterbitkan secara berkala ini memuat informasi sebanyak 23 koleksi karya para perupa terkenal yang diberi catatan kuratorial dan deskripsi karya. Selain itu juga disertai foto-foto (reproduksi) yang relatif baik. Karya-karya pilihan tersebut memiliki nilai sejarah dan estetik yang sangat representatif untuk dijadikan semacam barometer tentang potensi dan perkembangan seni rupa pada jamannya serta dapat menjadi bahan kajian ilmu pengetahuan dan sejarah seni rupa modern.

Kepada para perupa yang karyanya terpilih dalam katalog ini, semoga memperoleh nilai lebih atas penghargaan dan upaya kami untuk melestarikan dan memperkenalkannya kepada masyarakat secara luas. Demikian juga kepada Tim Kurator Galeri Nasional Indonesia, khususnya kepada Bapak M. Agus Burhan beserta tim penyusun lainnya. Kami sampaikan terima kasih atas kerjasama yang baik dalam merealisasikan pembuatan katalog ini.

Jakarta, November 2005

Kepala Galeri Nasional Indonesia

Tubagus 'Andre' Sukmana



GALERI
NASIONAL
INDONESIA

Foreword

Indonesian National Gallery is an institution of art and culture, has a special function to restore, develop, and exhibit the works of visual art. The foundation of Indonesian National Gallery was a long process, beginning with the collection of the visual art works of Indonesian artists, and foreign artists. Up to now, the collection reaches 1780 pieces, through buying, gifts, or awards. Off all the art works, only a little number of the works can be exhibited in a special occasion, through scheduled, temporary, or around exhibitions. In addition, the publication of the works in various media, such as catalog, brochure, booklet, cd-rom, and website help the collection of the works in Indonesian National Gallery known.

The issuing of Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery volume II, is the act of inventory, documentation, and publication to introduce the visual art works collected in Indonesian National Gallery. The catalog will be published periodically, containing information of 23 art works of well known artists along with the curatorial notes, and description of the works, together with the good photo reproduction. The selected works have historical and aesthetic values, and are worth representing to be such a barometer for the potency and development of the visual art of a certain period, and can be the subject of the study for science and history of modern visual art.

To the artists whose works are presented in this catalog, we hope they get more appreciation through our attempt to restore, and introduce them to the public. To the team of curators, especially Bapak M. Agus Burhan, and the other team, we are indebted to give thanks for the good collaboration in realization of this catalog making.

Jakarta, November 2005

Head of Indonesian National Gallery

Tubagus 'Andre' Sukmana

KARYA PILIHAN KOLEKSI GALERI NASIONAL INDONESIA DALAM SEJARAH SENI RUPA MODERN INDONESIA

SELECTED WORKS: COLLECTION OF INDONESIAN NATIONAL GALLERY IN INDONESIAN MODERN VISUAL ART HISTORY

Oleh / by :
M. Agus Burhan

I. Pengantar

Dalam buku "Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia", volume satu telah disebutkan bahwa metode yang dipakai untuk menyeleksi karya-karya koleksi adalah pendekatan sejarah. Akan tetapi dalam uraian tersebut pendekatan sejarah yang diungkapkan baru bersifat praktis, yaitu berupa penerapan periodisasi tanpa eksplanasi yang cukup memadai. Hal itu dikarenakan dalam ruang yang terbatas, uraian volume satu lebih difokuskan pada alasan terbitnya karya pilihan itu sebagai kesadaran sejarah, riwayat terkumpulnya karya-karya koleksi, dan yang harus diungkapkan tentu profil para seniman.

Persoalan berikutnya yang perlu diungkapkan di sini adalah, pada waktu dibuat volume satu buku itu, belum pasti bahwa akan ada terbitan volume dua dan seterusnya. Dengan demikian, walaupun memakai kerangka periode sejarah, pengambilan karya kadang tidak sesuai dengan urutan genealogis dan usia dari tokoh-tokoh dalam suatu periode. Sebagai contoh dalam volume satu telah ditampilkan karya Basuki Abdullah untuk periode *Mooi Indie*, padahal masih ada karya Abdullah Suriosubroto yang lebih tua usianya. Pertimbangannya adalah Basuki Abdullah lebih menjadi ikon yang kuat dalam periode itu, dan mungkin tidak ada buku volume berikutnya untuk pelukis-pelukis periode yang sama. Hal serupa mungkin juga terjadi pada periode-periode yang lain. Akan tetapi prinsip yang secara konsisten dijalankan sebagai metode pilihan karya dalam buku ini adalah pendekatan sejarah. Dalam setiap buku akan diungkapkan dengan periodisasi sejarah dan tokoh-tokoh yang mewakilinya. Apabila dalam volume satu belum terwakili semua tokoh-tokoh dalam berbagai periode itu, maka dalam volume berikutnya akan ditampilkan tokoh-tokoh yang belum muncul.

Dengan berbagai kondisi tersebut dalam buku volume dua ini perlu disampaikan uraian sejarah singkat seni lukis modern Indonesia dengan berbagai periodisasi paradigma estetika. Periodisasi yang juga dijadikan dasar kurasi karya-karya dalam buku ini didasarkan suatu pendekatan ilmiah yang dibangun dari pemikiran dialektika ide dan kondisi sosiokultural yang membentuknya. Di samping itu, untuk memperluas pemaknaan karya-karya para pelukis, maka

I. Introduction

In "Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery", volume one the methods used to select the selected works is the historical methods. Yet the explanation in the historical methods is only practical, by applying the system of periods, without enough explanation. This is because of the limited space, the explanation in the volume one is focused on the reasons of: the publication of the selected works as the historical consciousness, the history of the collection of the selected works, and, of course, the profiles of the artists.

The next problem that must be revealed here is, when writing the volume one, the writer is not sure that he will write the next volume, and so on. Thus, even though applying the historical methods, sometimes the selection of the selected works does not match with the order of genealogy and the age of the figures of the artists in one period. For example in the volume one, the works of Basuki Abdullah representing the period of *Mooi Indie*. Actually, the works of Abdullah Suriosubroto were much older. The consideration used here is that Basuki Abdullah has become the strong icon for that period, and the uncertainty of the publication of the next volume for the same artists. It may also happen for other artists in the other periods. However, the principal of the historical methods of period system to select the selected works is consistently used. In each volume, the historical periods and the figures of the artists representing certain periods will be exposed. The figures of artists, whose profiles have not yet been exposed in volume one, will be exposed in the next volume.

Through the various conditions in the volume two, is necessary to present the brief history of the modern Indonesian painting in the various period system of the aesthetic paradigm. The academic approach built on the ideal dialectics forming the sociocultural condition is laid on the period system to select the works in this volume two. Besides, to enlarge the meaning of the works of the painters, the description applied in terms of the icon patterns is by Erwin Panofsky.¹ Ideally, the approach is able to reveal every work in depth in various dimensions. Yet, only the pattern of the approach is used, considering the description will be presented in brief. And it is hoped it is able to expose the

dibuat deskripsi dengan memakai pola pendekatan ikonologi Erwin Panofsky.¹ Secara ideal sebenarnya pendekatan itu dapat mengupas secara mendalam setiap karya lewat berbagai dimensi. Walaupun demikian pendekatan ini akan dipakai polanya saja, mengingat pendeskripsian ini dilakukan secara pendek. Akan tetapi diharapkan dapat membeberkan dimensi tekstual, interpretasi bentuk dengan berbagai konteks, dan makna simbolis dari segenap pesan yang terkandung di dalamnya.

II. Sejarah Seni Rupa Modern Indonesia

1. Metodologi Yang Digunakan

Sejarah sesungguhnya merupakan konstruksi fakta sesuai dengan konsep membangunnya. Demikian juga kalau kita melihat seni rupa dalam kesadaran sejarah, sebenarnya kita sedang membangun konstruksi berbagai fakta yang menyangkut dunia seni rupa dalam perspektif waktu yang dipengaruhi oleh cara pandang konsep atau teori-teori yang kita pergunakan.² Oleh karena itu, dalam sejarah seni rupa pengkajiannya selain berurusan dengan berbagai dokumen dan fakta-fakta visual yang berkaitan dengan medium dan gaya, juga berhubungan dengan konteks-konteks sosiokultural. Di samping itu, tentu saja terkait dengan seniman-seniman sebagai pelaku dan penggerak sejarah itu sendiri.

Dari kenyataan itu, pengkajian seni rupa seharusnya bukan hanya sekedar memaparkan kecenderungan-kecenderungan estetis yang membentuk gaya-gaya dalam periode atau keunikan-keunikan dalam gaya personal. Pengkajian kesenian, dalam perspektif yang dikemukakan John House, akan mempunyai makna sosial (*social significance*), setelah analisisnya memusatkan perhatian pada konteks-konteks kerangka institusional masyarakat.³ Seni rupa modern merupakan ungkapan dari pergulatan yang liat antara seniman dengan konteks-konteks sosial dan masyarakat pendukungnya. Untuk itulah sejarah seni rupa modern perlu dilihat secara analitik, yakni mencari kaitannya dengan konteks-konteks sosial itu.

Membaca sejarah dapat juga diartikan membaca fakta-fakta dalam kontinuitas dan perubahan. Dalam sejarah seni rupa modern, yang terpenting untuk dilihat, selain pencapaian-pencapaian estetis seniman, yang lebih mendasar lagi adalah perubahan-perubahan paradigma estetikanya. Paradigma menurut Thomas S. Kuhn adalah proses terbentuknya konsep atau pandangan bersama terhadap suatu fakta.⁴ Proses terbentuknya paradigma estetik dalam seni rupa modern Indonesia sangat dipengaruhi oleh konteks-konteks sosiokulturalnya. Paradigma estetik itu selanjutnya terimplementasi dalam pandangan, faham atau konsep-konsep yang dianut seniman-seniman. Secara visual hal itu akan tercermin pada gaya-gaya periode atau lebih kecil lagi pada gaya-gaya pribadi. Secara spesifik akan terlihat bagaimana kecenderungan seniman-seniman itu pada

tekstual dimension, interpretation of the form through various contexts, and the symbolic meaning of the message contained in it.

II. History of Modern Indonesian Visual Arts

1. The Methods Used

History is really the construct of facts by which the concept is formed. If we observe the visual arts through the historical conscience, actually we are constructing the various facts concerning the world about visual arts in time perspective influenced by the point of view of the concept or the theories used.² Therefore, the study of the history of visual arts concerns not only the various documents and the visual facts in relation with the medium and style, but also the sociocultural contexts. It certainly also involves the artists themselves as the figures and doers of the history.

In facts, the study of the visual arts should show not only the aesthetic trends shaping the styles of a period or the uniqueness of a personal style but also the social significance concentrating on the contexts of the social institutional framework according to John House.³ The modern visual arts is the expression of the artists' hard struggles in context with the society and their supporting people. Therefore the history of the modern visual arts needs studying analytically, namely finding the commitment of the social context.

Reading a history means reading the continuous and changing facts. In the modern visual arts, the most important thing to see is the changes of the aesthetic paradigm, beside the aesthetic achievements of the artists. According to Thomas S. Kuhn, a paradigm is the forming process of a concept or collective view on the facts.⁴ The forming process of the aesthetic paradigm in the modern visual arts in Indonesia is influenced by the sociocultural contexts. The aesthetic paradigm, then, is implemented in the view of concept of the artists. Visually it will be reflected in the styles of a period, especially in their personal styles. Specifically the artists' tendency will be seen in the choice of forms, materials and techniques. Here the factor of the art medium has the important role to shape the aesthetic paradigm.

To see the complexity of the development of the aesthetic paradigm of Indonesian modern visual arts, the dialectic historical approach is applied here. In the perspective of the dialectic development, the aesthetic paradigm in one period can become the thesis agreed together according to the sociocultural contexts and the developing ideology.⁵ Yet, the emerging of every thesis always brings the seeds of negative potential and contradiction. The negative potentials in turns will develop into antithesis and synthesis, before becoming the new thesis.⁶

In the sociology of arts, the role of the artists in the dialectic process can be seen in the development of aesthetic

pilihan bentuk, material dan tekniknya. Dalam hubungan inilah faktor medium seni mempunyai peran yang penting sebagai kunci akhir untuk mewujudkan paradigma estetik itu.

Periodisasi yang dijadikan dasar kurasi karya-karya dalam buku ini didasarkan suatu pendekatan dari pemikiran dialektika ide (paradigma estetik) sejarah seni rupa Indonesia dan kondisi sosiokultural yang membentuknya.

Untuk melihat kompleksitas perkembangan paradigma estetik seni rupa modern Indonesia dalam uraian ini dapat diajukan cara pendekatan historis yang dialektis. Dalam perspektif perkembangan yang dialektis, paradigma estetik pada suatu periode dapat menjadi tesis yang disepakati bersama sesuai dengan konteks-konteks sosiokultural dan perjuangan ideologi yang berkembang.⁵ Namun demikian setiap kemunculan tesis, dengan sendirinya telah membawa benih potensi negasi dan kontradiksi. Potensi-potensi itulah yang di kemudian hari berkembang menjadi antitesis dan sintesis, sebelum akhirnya menjelma menjadi tesis yang baru.⁶

Dalam sosiologi seni, peran keterkaitan seniman dengan proses dialektika itu bisa dilihat dalam perkembangan paradigma estetik. Apakah aktivitas kreatif seorang seniman tertentu berada dalam tesis besar, sehingga ia menjadi seorang *integrated professional*, atau ia memposisikan diri dalam antitesis sebagai seorang *maverick* yang memberontak. Seniman kelompok *integrated professional* selalu berusaha mengintegrasikan konsep, bentuk seni, maupun kecakapan sosialnya mengikuti konvensi estetik yang sedang berlaku. Seniman *maverick* (tertutup dan pemberontak) dalam aktivitas kreatifnya sebenarnya menjadi penggerak antitesis untuk menawar paradigma estetik yang sudah mapan.⁷

Dengan berbagai perspektif itu, penjelasan fakta-fakta tumbuhnya *Mooi Indie*, Persagi, Gerakan Lekra, Manifest Kebudayaan, Gerakan Seni Rupa Baru, dan Seni Rupa Kontemporer bisa mempunyai dimensi yang kaya. Seni rupa modern Indonesia, walaupun keberadaannya belum tua sekali namun merupakan bidang kajian yang luas, karena di dalamnya, selain bidang seni murni, termasuk juga seni kriya, arsitektur dan desain. Dalam pengamatan ini, permasalahan seni rupa modern Indonesia akan difokuskan pada perkembangan seni murni yang di dalamnya mencakup seni lukis, seni grafis dan seni patung. Dalam sejarah seni rupa modern Indonesia, seni lukis merupakan wacana yang berkembang lebih dulu dibandingkan dengan seni patung atau seni grafis. Pada dekade ke-8 dalam abad dua puluh,

paradigma. The creative activity of a certain artist can be in the major thesis, and he becomes an integrated professional, or in the antithesis and he becomes a rebellious maverick. An integrated professional artist always tries to integrate his concept, art form, and social skills to follow the current aesthetic convention. A maverick artist, on the other hand, always becomes the antithesis mover in the creative activity to bargain the settled aesthetic paradigm.⁷

With the various perspectives, the explanation about the growth of *Mooi Indie*, Persagi, Gerakan Lekra, Manifest Kebudayaan, Gerakan Seni Rupa Baru, and Seni Rupa Kontemporer, has a rich dimension. Indonesian modern visual arts, though it is not very old enough, becomes the subject for broad studies, because there are handicraft, architecture, and design, beside pure art in it. In this observation, the discussion of Indonesian modern visual arts will focus on the development of the pure art including painting, graphic art, and sculpture. In the history of Indonesian modern visual arts, painting becomes the first developing issue compared to sculpture or graphic art. At the eighth decade of the twentieth century, began developing the new issue on Indonesian visual arts stretching its boundary to become contemporary visual art. In the next discussion, painting gets more portion, considering its longer development and more attention paid by the artists and society.

2. Development of Aesthetic Paradigm of Indonesian Modern Visual Arts and Sociocultural Context

Dialectically, Indonesian modern visual arts started and dominated by painting, shows the following thesis or development of aesthetic paradigm.⁸ First, in early twentieth century to 1930's, developed the view or concept of exotic romanticism of *Mooi Indie*, and new Balinese painting developing from the innovation of traditional puppet painting of Kamasan style. The concept of exotic romanticism reflects the taste of Dutch and native aristocrat painters, Dutch and Indo society who lived at that time with the culture of colonial feudal system (*zeitgebundenheit*). They appreciated the convention of harmony and ideal value. The paintings produced show the beauty and greatness of the nature scenery in the style of naturalism and impressionism. It can be seen in *Mooi Indie* paintings by Du Chattel, Locatelli, Willem Hofker, Ernest Dezentje, Le Mayeur, Pirngadi, Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, and others.

The sociocultural background context of *Mooi Indie* are the following: the influence of the policy of the liberal economy launched after 1870 making Dutch people in general prosperous in Java, and the launching of the ethnic politic by Dutch government resulting in the development of education for the natives. The prosperity of the Dutch and growth of the society of the educated natives caused the cultural adapt in the social system. It brought about the functional differences

mulai tumbuh wacana baru seni rupa di Indonesia yang melebarkan sekat-sekat itu menjadi seni rupa kontemporer. Dalam paparan berikut ini, seni lukis mendapat porsi pembicaraan yang besar, mengingat perkembangannya telah lama dan mendapat perhatian serta minat besar dari seniman maupun masyarakat penyangganya.

2. Perkembangan Paradigma Estetik Seni Rupa Modern Indonesia dan Konteks Sosiokulturalnya

Secara dialektikal, seni rupa modern Indonesia yang diawali dan didominasi oleh seni lukis memperlihatkan tesis-tesis atau paradigma estetik sebagai berikut.⁸ **Pertama**, pada awal abad ke-20 sampai akhir tahun 1930-an, berkembang pandangan atau konsep romantisme eksotis *Mooi Indie*, dan seni lukis Bali baru yang berasal dari inovasi lukisan wayang tradisional gaya Kamasan. Konsep romantisme eksotis itu mencerminkan citra rasa pelukis-pelukis Belanda dan pelukis-pelukis priyayi pribumi, masyarakat Belanda, dan Indo yang berada dalam *setting* ikatan zaman dan kebudayaan (*zeitgebundenheit*) kolonial feodal. Mereka memuja konvensi keharmonisan dan nilai ideal. Lukisan-lukisan yang dihasilkan sangat memuja keindahan dan kebesaran pemandangan alam dalam gaya naturalisme dan impresionisme. Lukisan-lukisan *Mooi Indie* tersebut dapat dilihat pada karya-karya Du Chattel, Locatelli, Willem Hofker, Ernest Dezentje, Le Mayeur, Pirngadi, Abdullah Suriosubroto, Basuki Abdullah, dan lain-lainnya.

Konteks-konteks sosiokultural yang melatar belakangi *Mooi Indie* adalah sebagai berikut. Pengaruh politik ekonomi liberal yang diterapkan sesudah tahun 1870 mendorong kemakmuran orang-orang Belanda di pulau Jawa pada umumnya. Di samping itu, pada tahun 1901 pemerintah Belanda melaksanakan kebijaksanaan Politik Etis yang membawa dampak kemajuan pendidikan kaum pribumi. Kemakmuran Belanda dan tumbuhnya masyarakat terdidik pada pribumi mendorong penyesuaian-penyesuaian kebudayaan dalam sistem sosial. Dampak selanjutnya adalah diferensiasi fungsi dalam masyarakat.⁹ Fenomena itu salah satunya adalah terwujudnya pertumbuhan pelukis-pelukis yang merupakan fungsi baru dalam masyarakat di Pulau Jawa atau Bali. Pelukis-pelukis pribumi dengan visi modern mula-mula muncul dari lapisan priyayi. Hal itu dikarenakan kesempatan pendidikan Barat mula-mula juga menyentuh lapisan tersebut. Pendidikan Barat dan interaksi dengan pelukis-pelukis Belanda merupakan jalan yang membentuk pelukis-pelukis pribumi pada awal abad ke-20.¹⁰

Tumbuhnya pelukis-pelukis profesional dari kelompok masyarakat Belanda, Indo dan pribumi itu juga didukung oleh masyarakat penyangga yang berperan sebagai patronase. Wujud yang nyata dari dukungan itu adalah meningkatnya perdagangan lukisan, pameran-pameran dan pengamatan para kritikus. Lebih jauh lagi pada kota-kota besar di Jawa tumbuh *De Bond Van Nederlandzh Indische Kunstkringen*

in the society.⁹ One phenomenon was the growth of painters having the new function in Javanese and Balinese society. Native painters with modern vision first began from the aristocrat. This is because they first got a chance to get the West education. The West education and interaction with the Dutch painters caused them to become native painters in the early twentieth century.¹⁰

The periodization as the basis for the
curation of these works, in turn, is based
on an approach on the dialectic thinking
(aesthetic paradigm) of the history of
Indonesian visual arts, and the
sociocultural condition.

The growth of professional painters from Dutch, Indo, and native society was supported by the society who became their patronage. The support was the increase of the sale of painting, exposition, and appreciation of the critics. And in the big cities such as Batavia, Buitenzorg, Bandung, Yogyakarta, Semarang, Surabaya in Java, and even Medan in North Sumatra grew *De Bond Van Nederlandzh Indische Kunstkringen* (Association of Dutch Hindie Art Centres).¹¹ In Bali, though there was no Kunstkring, the interaction with European painters living there caused the native artists to develop Pita Maha (Association of Visual Arts Artists).¹² Through Pita Maha, innovation of Balinese traditional painting occurred, as a reaction and answer to tourism invading Bali.

Second, during the period from Persagi to Lekra, about 1938 to 1965, the aesthetic paradigm springing developed from the idea of socio context. The development was influenced by the social change pushed by the political contexts. Then nationalism springing from the wish of the society to get freedom developed, influencing the change of aesthetics in painting. This period was dominated by the intention of the artists to expose the reality of the suffering people in struggling for life. On the other hand, nationalism also attracted the artists to search the values of the idealism of Indonesia in their art works. The nationalism visions and aesthetic rejection of the exotic romanticism by Persagi became the antithesis movement to be against the settlement of the academic technique in painting by *Mooi Indie*. The art of painting did not seek the exotic and ideal optic illusions anymore, but to expose the deep emotional struggle of the soul. In the aesthetic paradigm, the long social context having the strong social meaning, much influenced by the socio politic condition can be seen in the art works by Sudjojono, Hendra Gunawan, Affandi, Trubus Sudarsono, Amrus Natalsya, Djoni Trisno, Itji Tarmizi, and so on.

(Perserikatan Lingkaran Seni Hindia Belanda). Kunstkring itu ada di kota-kota Batavia, Buitenzorg, Bandung, Yogyakarta, Semarang, Surabaya, bahkan di Medan, Sumatera.¹¹ Di Bali, walaupun tidak ada Kunstkring, namun interaksi pelukis-pelukis Eropa yang menetap dengan pelukis-pelukis pribumi menghasilkan suatu perkumpulan seni rupa yang bernama Pita Maha.¹² Lewat Pita Maha terjadi inovasi-inovasi lukisan tradisional Bali, sekaligus sebagai reaksi dan jawaban terhadap dunia pariwisata yang menyerbu Bali.

Kedua, pada kemunculan Persagi sampai Lekra, yang berkisar pada tahun 1938 – 1965 berkembang paradigma estetika yang bersumber dari paham kontekstualisme kerakyatan. Pertumbuhan ini sangat dipengaruhi oleh perubahan sosial yang didorong oleh konteks-konteks politik. Selanjutnya munculnya nasionalisme yang bersumber pada moral rakyat untuk kemerdekaan, imbasnya sangat berpengaruh pada perubahan estetika dalam seni lukis. Masa Persagi dan Lekra didominasi keinginan seniman untuk merepresentasikan realitas perjuangan kehidupan rakyat yang menderita. Di lain pihak, nasionalisme juga selalu menggoda seniman untuk mencari nilai-nilai keindonesiaan dalam karya seni. Visi nasionalisme dan penolakan estetika romantisisme eksotis oleh Persagi, tertuang menjadi gerakan antitesis untuk melawan kemapanan teknik akademik seni lukis *Mooi Indie*. Seni lukis tidak lagi mengejar ilusi-ilusi optis yang ideal dan eksotis, namun dipakai untuk mengungkapkan pemberontakan dari perasaan jiwa yang dalam. Dalam paradigma estetika kontekstualisme kerakyatan yang panjang dan banyak dipengaruhi oleh kondisi sosial politik tersebut dapat dilihat karya-karya seperti Sudjojono, Hendra Gunawan, Affandi, Trubus Sudarsono, Amrus Natalsya, Djoni Trisno, Itji Tarmizi atau yang lain-lain mempunyai makna sosial yang kuat.

Latar sosiokulturalnya adalah sebagai berikut. Memasuki dekade ketiga abad ke-20, di luar kelompok masyarakat Belanda tumbuh lapisan elit terpelajar pribumi. Situasi sosial ekonomi pribumi yang merosot, antara lain ikut mendorong timbulnya pemikiran humanis liberal dan progresifisme sekuler di kalangan elit pelajar Hindia Belanda. Dari pemikiran-pemikiran itu lahirlah pergerakan-pergerakan nasional Indonesia. Pada dekade ketiga itu fluktuasi pergerakan nasional telah mencapai tahap kematangan perjuangan. Tumbuhnya nasionalisme sebenarnya bukan hanya lewat pergerakan-pergerakan sosial politik saja. Bidang-bidang lain seperti surat kabar dan majalah, demonstrasi dan rapat-rapat, serikat sekerja dan pemogokan, sastra, lagu-lagu serta sandiwara merupakan ungkapan kesadaran nasional. Demikian juga pada tanggal 23 Oktober 1938 lahirlah Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Persagi) yang memperjuangkan kesadaran nasional lewat seni lukis. Implementasi dari kesadaran itu adalah keinginan menangkap realitas kehidupan rakyat yang menderita lewat seni lukis. Seni lukis seharusnya mempunyai peran sosial dan sikap etis, yaitu berpihak pada perjuangan rakyat¹³ dan tidak sekedar bersikap estetis, yaitu hanya mengungkapkan eksotisme

The background of the socioculture is the following. Entering the third decade in twentieth century, sprang the native educated elite beside Dutch society. The decreasing socio economic condition of the native also drove the existence of the idea of liberal humanism and secular progressivism among the Dutch Hindie educated elite. From these ideas was born the national movements in Indonesia. In this decade, the national movements for struggle reached its ripeness. The nationalism, really, developed not only among the socio politic movements, but also among other fields such as press (newspapers and magazines), demonstration and meetings, work forces and strike, literature, songs, and theaters in waking the nationalism awareness. On October 1938, was born Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Association of Indonesian Painters) or Persagi waking the nationalism awareness through paintings. The awareness was expressed in paintings with the intention to expose the reality of the suffering people to struggle for life. Painting should have the social role and ethical attitude, namely supporting the people struggle¹³, beside having the aesthetic feature, namely expressing the exotic things like what *Mooi Indie* painting does. The struggle of Persagi to realize the idea was against the Dutch institutions of art and *Mooi Indie* artists.

After the independence, the idea to reveal the reality of the social life from Persagi became a big issue followed by the artists in the art centers. The outstanding art centers with the popular vision were Sanggar Seniman Muda (Art Center for Young Artists) founded in 1946, and Sanggar Pelukis Rakyat (Art Center for People Painters) founded in 1947. Explicitly, the motto of Sanggar Pelukis Rakyat was "*Seni untuk Rakyat*" (Art for People), the activity was to encourage the community life and the members to work together. The social feature in their paintings was caused by the anxiety of the life of the people and country after the revolution of independence and influence of socialistic views.¹⁴ With the socialistic view the painters having the socialistic themes had a chance to join or work together with Lembaga Kebudayaan Rakyat (Institution for People Culture) or Lekra, an art organization under Partai Komunis Indonesia (Indonesia Communist Party) or PKI.¹⁵

Third, during the era of New Order, the aesthetic paradigm of universal humanism became stronger to replace the paradigm of popular context. The visual arts genuinely tried to free the creation from the political influences. The emergence of the issue of the appreciation of personal human awareness and spirit of free expression drove the spirit of an individual adventure to produce the expression of various forms. Beside, the modernism and physical development also, significantly, influenced the nature of the works in the aesthetic paradigm. The personal creative process produced the expression that put emphasis on feeling and emotion (lyricism). In some visual phenomena, the characteristics of intuitive, imaginative, decorative, and non formal improvisation appeared. Among these trends, the style of abstract art became dominant in the visual art. In this period, the artists like Achmad Sadali, A.D.

seperti seni lukis *Mooi Indie*. Dengan pandangan itu kelompok Persagi mencari bentuk visi estetisnya sekaligus menyerang kelompok seni lukis *Mooi Indie*. Pergulatan Persagi untuk mengaktualisasikan idenya banyak berbenturan dengan lembaga kesenian Belanda (*kunstkring*) maupun pelukis-pelukis *Mooi Indie*.

Pada pascakemerdekaan, ide untuk mengungkapkan realitas kehidupan rakyat dari Persagi telah menjadi ide besar yang dianut oleh pelukis-pelukis yang hidup lewat sanggar-sanggar. Sanggar-sanggar dengan visi kerakyatan yang besar dan menonjol adalah Sanggar Seniman Muda (SIM) (berdiri tahun 1946) dan Sanggar Pelukis Rakyat (berdiri tahun 1947). Secara eksplisit Sanggar Pelukis Rakyat mempunyai slogan "Seni Untuk Rakyat" dan dalam aktivitasnya mendorong kehidupan komunal serta kerja kooperatif anggota-anggotanya. Kerakyatan pada lukisan-lukisan mereka masih hangat dengan kegalauan kehidupan rakyat dan negara akibat revolusi kemerdekaan serta pengaruh dari pandangan-pandangan sosialis.¹⁴ Dengan benih pandangan yang seperti itu, memasuki dekade ke-6 dengan sendirinya pelukis-pelukis yang kental dengan tema kerakyatannya sangat berpeluang untuk bekerja sama atau menjadi anggota Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) organisasi kesenian di bawah Partai Komunis Indonesia (PKI).¹⁵

Ketiga, pada masa Orde Baru paradigma estetik humanisme universal menjadi menguat sehingga menggeser paradigma kontekstualisme kerakyatan. Seni rupa berusaha secara murni membebaskan penciptaan dari pengaruh-pengaruh politik. Munculnya wacana penghargaan pada kesadaran pribadi manusia dan semangat kebebasan berekspresi mendorong semangat penjelajahan individual untuk melahirkan ungkapan bentuk-bentuk yang beragam. Di samping itu, pengaruh modernisasi dan pembangunan juga sangat signifikan pada sifat-sifat karya dalam paradigma estetik ini. Proses kreatif yang bersifat personal melahirkan ungkapan-ungkapan yang menitikberatkan perasaan dan emosi (lirisisme). Dalam beberapa fenomena visual itu ciri yang sering muncul adalah sifat intuitif, imajinatif, dekoratif, dan non formal improvisatoris. Dari berbagai kecenderungan ini seni abstrak merupakan gaya yang dominan dalam seni rupa. Pada masa ini dapat kita lihat menguatnya seniman-seniman seperti Achmad Sadali, A.D. Pirous, Sri Hadi, Popo Iskandar, Fadjar Sidik, Widayat, Zaini, Nashar, Rusli dan lain-lainnya.

Latar sosiokultural menguatnya paradigma estetik tersebut adalah sebagai berikut. Pandangan tentang ide kerakyatan sebelumnya hampir tidak dapat memberikan ruang gerak pada pemikiran yang lain. Hal ini lebih-lebih karena kesenian telah menjadi alat lembaga-lembaga politik praktis. Sejalan dengan Nasakom dan Manipol, maka realisme sosialis merupakan implementasi ide kesenian yang dipaksakan pada para seniman. Gaya abstrak yang mulai tumbuh dalam seni rupa dianggap sebagai gaya borjuis. Menghadapi situasi yang represif itu, seniman-seniman yang masih bertahan hidup di

Pirous, Sri Hadi, Popo Iskandar, Fadjar Sidik, Widayat, Zaini, Nashar, and Rusli became well known.

The sociocultural background of the aesthetic paradigm becoming stronger is as follows. The view of the popular ideal, nearly did not give space the space to other ideals. This is because art had become an instrument for the practical politic institutions. In line with Nasakom (Unity of the National, Religion, and Communist Parties) and Manipol (the Politics Manifestation), the socio realism became the implementation of art ideal forced to the artists. The abstract style that began growing in the visual arts was considered to be the style of bourgeois. Anticipating the repressive situation, the artist who did not join any party gave reaction by issuing Manifes Kebudayaan (the Cultural Manifestation) or Manikebu. The group of Manikebu reacted and fought by issuing the paradigm of universal humanism with the emphasis on the awareness of human freedom and the freedom of artistic creation.¹⁶ The climax of the conflict of ideas and political bargain resulted in the burst of G30S/PKI (the blooded killing events by Communist Party on September 30, 1965). The ban of Communist Party and prohibition of communism caused the popular visual arts of the left wing became weaker.

At that time the creativity in painting or visual arts in Indonesia was full of various genres and personal styles. The painters exist in Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surabaya, and Denpasar. The roles of the art centers began taken by the academies of visual arts, mainly by Akademi Seni Rupa Indonesia (Visual Arts Academy of Indonesia) or ASRI in Yogyakarta and Jurusan Seni Rupa Institut Teknologi Bandung (Visual Arts Department at Technical Institute of Bandung). The academies became the base for the senior artists and the seedling of the new generation artists. From the various art works produced could not be denied that the academies became the art laboratory of the West ideals of visual arts. Though the big cities in Java and Bali contributed many artists, the metropolitan of Jakarta became a magnet for the painters during the era of New Order. With the other infrastructure developments, Jakarta was ready to support the social structure of the life of the artists. The artists, supporting people, and social institutions are the unities forming a strong entity of art. Through the art centre of Taman Ismail Marzuki (Ismail Marzuki Park) or TIM, the activities of painting and art freely and richly developed. It was one of the proofs that the paradigm of universal humanism got conducive atmosphere during the era of the New Order.

Fourth, In 1974, appeared again the concept offering the view of the universal humanism and aesthetic populace. The group of the movement of new Indonesian visual arts believed that the actual social problems were more important than the newness of the personal sentiments of an artist to express in art works. In 1975, Gerakan Seni Rupa Baru (Movement of the New Visual Arts) or GSRB emerged with the paradigm to fight the form of the personal and lyrical visual arts. The aesthetic

luar partai memberikan reaksi dengan mengeluarkan Manifestasi Kebudayaan (Manikebu). Reaksi dan perlawanan para manikebuis ini memakai paradigma humanisme universal, yang menekankan pada kesadaran kebebasan manusia dan kebebasan kreativitas penciptaan kesenian.¹⁶ Klimaks dari tawar menawar dan konflik ideologis itu adalah meletusnya peristiwa G 30 S/PKI. Dengan dibubarkannya PKI dan dilarangnya paham komunis, maka seni rupa kerakyatan yang telah berhaluan kiri menjadi melemah.

Pada masa itu kreativitas dalam seni lukis atau pada seni rupa Indonesia dipenuhi oleh berbagai aliran dan gaya pribadi yang beragam. Pelukis-pelukis itu tumbuh di kota-kota Jakarta, Bandung, Yogyakarta, Surabaya, dan Denpasar. Peran sanggar-sanggar mulai diambil alih oleh akademi-akademi seni rupa, terutama Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta dan Jurusan Seni Rupa Institut Teknologi Bandung (ITB). Akademi-akademi itu menjadi basis kehidupan para pelukis senior dan persemaian pelukis-pelukis generasi baru. Dari berbagai karya yang dihasilkan oleh pelukis-pelukis akademi itu, tidak dapat disangkal bahwa akademi menjadi laboratorium atau agen pemikiran-pemikiran seni rupa Barat. Walaupun kota-kota besar di Jawa dan Bali telah memberikan kontribusi pertumbuhan seniman-seniman, namun Jakarta yang semakin menjadi metropolitan, di masa Orde Baru tetap menjadi magnet menarik para pelukis. Seiring dengan kemajuan infrastruktur yang lain Jakarta semakin siap menopang struktur sosial kehidupan seni lukis. Seniman, masyarakat penyangga, dan institusi sosial merupakan unit-unit yang membentuk entitas kesenian yang kuat. Lewat pusat kesenian Taman Ismail Marzuki (TIM), kegiatan-kegiatan seni lukis dan kesenian yang menunjukkan perkembangannya yang bebas dan kaya. Hal itu menjadi salah satu bukti bahwa paradigma humanisme universal mendapatkan iklim yang kondusif pada masa awal Orde Baru.

Keempat, pada tahun 1974, kembali muncul konsep yang ingin menawarkan pandangan humanisme universal dan kerakyatan yang telah menjadi estetis itu. Mereka lebih percaya masalah sosial yang aktual lebih penting untuk diangkat menjadi karya seni dari pada keharuan sentimen-sentimen pribadi seorang seniman. Pada tahun 1975 Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) muncul dengan suatu paradigma yang melawan bentuk seni rupa yang personal dan liris. Paradigma estetis yang diperjuangkan oleh GSRB tersebut terus mengalami perkembangan, sehingga gejala-gejala pembaruan pada tahun 1980-an sudah mulai dicatat oleh para pengamat sebagai bentuk seni rupa kontemporer Indonesia. Ada beberapa ciri dari paradigma yang diajukan. Mereka lebih dekat dengan proses kreatif yang bersifat analitik, kontekstual, dan partisipatoris. Di samping itu mereka berusaha menghancurkan batas-batas seni murni, seni tinggi dan seni rendah, serta sikap plural nilai dalam ungkapan mereka. Dalam karya-karya tersebut dapat dilihat bahwa ada upaya yang kuat untuk menampilkan kekonkretan baru lewat bermacam-macam medium dari teknik kolase, pemanfaatan

paradigm fought by GSRB continuously developed, and the signal of novelty in 1980 was noted by the observers as the form of contemporary visual arts of Indonesia. The creative process of the contemporary visual arts was analytic, contextual, and participator. Besides, it tried to leave out the borders between the genuine, high, and low arts, and the expression was pluralistic. In the works, there was a strong attempt to show the new concretization through the various mediums, such as collate technique, use of ready made substance, installation art, environmental art, and performance art.

In manifesting the new realization, the photographic technique was also applied through the medium of realism in painting, and it reached the super realistic optical illusion. From the various trends, their attempts to leave out the boundaries of paintings, graphics, sculpture, advertisement, comics, or other branches of visual arts in daily life of society the new forms had been born. According to the view by Sanento Yuliman, this trend was the fusion of the principles of the high art and the lower art.¹⁷ The works with the unlimited medium became the characteristics of the GSRB artists in their expression such as the works by Jim Supangkat, Hardi, F.X. Harsono, Siti Adiyati, Satya Graha, Nyoman Nuartha, Bonyong Muni Ardhi, and Dede Eri Supria.

The sociocultural of the development of the aesthetic paradigm is as follows. The condition for the creative freedom spirited by the universal humanism did not mean opening to the debate upon the concepts on painting and visual arts. The search for the Indonesian identity, modernism becoming aestheticism, and contextual visual arts¹⁸ were debated during the 7th decade. Yet many artists having the populace theme still continued their vision. The populace vision took away from the problems of the current spirit in the era of New Order. The New Order gave emphasis on politics stability and economic development through the physical development accelerating the drastic social change.

The problems of the people life were more complex. As an object and effect of the development the people life often produced various crucial problems. Exploitation of the natural resources, the inequality of the earning, unemployment, and poverty¹⁹ was the reality that could not be wiped out was expressed in the visual art works. The problem of people life and the feeling of awesome of the artists could not be expressed through the poverty on the canvas in an aesthetic standard. Furthermore, the painting expressing the theme of poverty became the commodity in the sophisticated art capitalism net.

3. Epilog: Towards the New Synthesis at the End of the 20th Century

During 1980's and 1990's, the introduction of the movement of new Indonesian visual arts and the reaction from the con-

ready made (barang jadi), seni instalasi, *environmental art* (seni lingkungan), sampai pada *performance art* (seni rupa pertunjukan).

Dalam manifestasi kekonkretan baru itu, media realisme seni lukis juga dipergunakan dengan mengeksploitasi teknisnya yang fotografis, sehingga mencapai ilusi optis super realis. Dari berbagai kecenderungan yang muncul, usaha mereka untuk meniadakan batas seni lukis, grafis, patung, iklan, komik, atau cabang-cabang seni rupa lain yang ada dalam kehidupan masyarakat sehari-hari, telah melahirkan bentuk-bentuk baru. Kecenderungan ini dalam perspektif Sanento Yuliman merupakan peleburan prinsip seni rupa atas (*high art*) dan seni rupa bawah (*low art*).¹⁷ Karya-karya dengan medium tidak terbatas tersebut menjadi ciri ungkapan pada seniman-seniman dalam GSRB, yaitu pada Jim Supangkat, F.X. Harsono, Siti Adiyati, Satya Graha, Nyoman Nuarta, Bonyong Muni Ardhi, Dede Eri Supria dan lain-lainnya.

Latar sosiokultural munculnya paradigma estetika tersebut adalah sebagai berikut. Kondisi kebebasan kreatif yang dijiwai semangat humanisme universal di muka bukan berarti menutup perdebatan konsep-konsep dalam seni lukis atau seni rupa. Pencarian kepribadian Indonesia, modernisme yang telah jatuh menjadi estetisme, dan seni rupa yang kontekstual¹⁸, adalah merupakan agenda perdebatan sepanjang dekade ke-7. Di samping itu, para seniman yang dulu melukis tema kerakyatan masih banyak yang meneruskan visi mereka. Akan tetapi, visi kerakyatan mereka telah dihindangi benih distansi dari persoalan jiwa zaman baru yang sedang tumbuh. Orde Baru yang menekankan pada stabilitas politik dan pertumbuhan ekonomi lewat pembangunan mendorong akselerasi perubahan sosial yang luar biasa. Persoalan kehidupan rakyat menjadi lebih kompleks. Kehidupan rakyat sebagai objek dan dampak pembangunan ini sering menumbuhkan berbagai persoalan yang krusial. Eksploitasi sumber daya alam, pendapatan masyarakat yang tidak seimbang dan merata, pengangguran dan kemiskinan¹⁹ merupakan realitas yang tidak dapat dilewatkan untuk diungkapkan dalam karya seni rupa. Persoalan-persoalan kehidupan rakyat seperti itu tidak cukup lagi dilukiskan dengan menggambar kemiskinan di atas kanvas dengan masih bersandar estetisme dan rasa haru dari pelukis. Apalagi lukisan-lukisan dengan tema kemiskinan itu akhirnya juga menjadi komoditi dalam jaringan kapitalisme kesenian yang *sophisticated*.

3. Epilog: Menuju Sintesis Baru, Akhir Abad ke-20

Dalam kurun waktu tahun 1980-an sampai tahun 1990-an, mengikuti akibat pewacanaan dari Gerakan Seni Rupa Baru dan reaksi dari kelompok konvensional, maka terjadilah polarisasi sikap lirisisme dan non lirisisme dalam seni rupa Indonesia. Di antara dua kutub, ada beberapa perupa muda

konvensional yang resulted in the polarization attitude between lyricism and non lyricism. In between the two poles, young and moderate artists such as Narsen Afatara, Suatmadji, Agustinus Sumargo, and Abdul Kholim took an advantage by absorbing the two attitudes to form their own attitude. Their paintings show the phenomena. They changed the canvas into new materials as the medium of expression, and came to the new concretization. Yet they did not oppose to the view of lyricism.²⁰ They were the synthesis, only the atmosphere was not conducive at that time.

Beside the attempts to find another way of the new concretization and the New Visual Arts growing to find its own way, the old form of art works strongly developed into the tendency of surrealism. The tendency was strongly to use the realism technique. On the other hands, the collectors and the new rich tended to buy paintings of popular objects. Most Indonesian people could not get the trickle down effect from the physical development, but the painters were able to enjoy it. When the growth of Indonesian economy reached into 7%, painting became one of the attributes, fashion statement in the image of the life of the rich. History noted that there was time of booming from painting, and the old form of the art works got very high respond from the market at that time. The painters grew to become the integrated professionals, they tried to integrate the conventions that were strongly trendy at the market. After the surrealism art works, then developed the trend to abstract expressionism, and other styles.

In 1990's, the paradigm offered by the group of the new visual arts, was implemented in the art works of installation, performance art, and environmental art. The tendency of the works showed a part of the contemporary art works in Indonesia. Besides, the commitment of the contemporary visual art works into the issue of postmodernism became the facts that could not be denied. The emphasis on the concept of decentralization in socio politics, pluralism and the appreciation to local values, and the ban of the linear thinking, became the fresh issue for the artists. In its manifestation, it paved the way to the traditional elements, critical attitude, and the attitude of opposition to be born. The opening of the international forum for the Indonesian visual artists could not be separated from that globalization issue.

The manifestation of the Indonesian visual arts bore the various attitudes to accept, reject, and to adapt them to the view of polarization, and the lyricism and non lyricism. The views of the old and the new views of the visual arts were mixed together. Thus, the process of synthesis occurred in those views. Many young artists made use of multi media as the medium of expression, and unlike the group of the new visual arts they did not strongly stick to the aesthetic concept and social view. They felt free and were not for either side. They often used lyricism style, yet they also did

yang bersikap moderat dan maju, mencari jalan lain menyerap kedua sikap itu. Fenomena itu antara lain terwakili dalam karya-karya Narsen Afatara, Suatmadji, Agustinus Sumargo, dan Abdul Kholim. Perupa-perupa ini telah mengganti kanvas dengan material-material baru, sehingga mereka mencapai “kekonkretan baru” namun mereka tidak menolak pandangan seni yang liris.²⁰ Mereka ini merupakan benih sintesis, namun pada waktu itu belum mendapatkan iklim yang kondusif.

Di samping ada usaha-usaha mencari jalan lain tentang bentuk kekonkretan baru dan Seni Rupa Baru yang terus tumbuh mencari jalan, ada juga karya-karya bentuk lama yang menguat pada kecenderungan surrealisme. Kecenderungan pada gaya itu lebih-lebih yang memakai teknik realisme. Di lain pihak, dalam level “pasar”, kecenderungan para kolektor dan orang kaya baru untuk membeli lukisan sedang menguat. Jika kebanyakan rakyat Indonesia tidak bisa mengenyam *trickle down effect* (efek yang menetes ke bawah) dari kue pembangunan, para pelukis pada masa itu justru banyak yang bisa menikmatinya. Pada saat pertumbuhan ekonomi Indonesia mencapai 7%, lukisan menjadi salah satu atribut, *fashion statement*, dalam citra kehidupan orang-orang kaya. Sejarah mencatat bahwa ada *booming* lukisan di Indonesia pada masa itu. Dalam *booming* itu, karya-karya bentuk lama mendapat respon pasar yang sangat tinggi. Pelukis-pelukis tumbuh menjadi para *integrated professionals*, yaitu berusaha integratif dengan konvensi-konvensi yang sedang menguat dianut oleh tren pasar. Setelah karya-karya surrealisme, menyusul kemudian kecenderungan abstrak ekspresionisme dan berbagai gaya lainnya.

Dalam tahun 1990-an, paradigma yang ditawarkan Seni Rupa Baru berhasil mendapatkan implementasi pada karya-karya instalasi, *performance art*, ataupun karya lingkungan (*environmental art*). Kecenderungan karya-karya itu menunjukkan sebagian dari menguatnya karya seni kontemporer di Indonesia. Di samping itu, keterkaitan seni rupa kontemporer Indonesia dengan merebaknya isu postmodernisme merupakan fakta yang tidak terpisahkan. Tekanan perhatian pada konsep-konsep desentralisasi bidang sosial politik, pluralisme dan penghargaan khasanah lokal, penghapusan cara berpikir linier dan rasional keilmuan, merupakan isu-isu segar pada seniman-seniman. Dalam manifestasinya, hal itu mendorong lahirnya seni yang menonjolkan unsur tradisi, sikap kritis, dan perlawanan. Terbukanya forum Internasional untuk perupa-perupa Indonesia juga tidak lepas dari kecenderungan mengglobalnya isu-isu tersebut.

Manifestasi yang lebih konkret dalam seni rupa Indonesia adalah dorongan terjadinya tren pada penerimaan, penolakan, dan percampuran dari polarisasi pandangan dan sikap lirisisme dan non lirisisme. Percampuran pandangan seni rupa lama dengan seni rupa baru. Dengan demikian terjadilah proses sintesis dari pandangan-pandangan itu. Banyaknya perupa muda yang menggunakan ungkapan multi media, tidak semata-mata secara sempit dan ketat

performance art, and made installation arts. And they did not only view the social phenomena from one sided facts.²¹ The works of Heri Dono typically could be said to represent the trend.

Besides, the young visual artists who followed lyricism at the beginning, were bored with the refinement, personal and exoteric imagination, and not sensitive toward the social problems. Here, the young artists made many variations in their creation, beginning from the expression of social comments through various types, and still retaining the traditional symbols, or through the provocative feature of their works, such as the works by the group of Taring Padi (the Rice Fang). Beside the active innovations of the growing artists of lyricism, the variety of the Indonesian visual arts was dynamic and pluralistic during the 10th decade.

III. Profiles of the Artists

In this book, certain artists are supposed to be representative, in terms of the concept, technique, and personal style. In their styles of the art works, the spirit of the age was committed to the sociocultural situation. Yet, not all of the art works exposed here, were created in the current periods. Their art works, however, brought the spirit of the aesthetic paradigm when the artists found their own personalities.

For *Mooi Indie* period, Mangkumura, an artist creating the classic Balinese art painting of Kamasan style is introduced first (1920-1999). The paintings of Kamasan style are the classic Balinese paintings that still exist up to now. He was well known as a painter creating a painting of a pura for sacred purposes, the maker of *bade* (a place to cremate a corps) and *kajang* (a piece of cloth painted to cover the corps). With these skills, Mangkumura was involved in the process of building Pura Kerthagos in Klungkung. His classic works were characterized with the fragments of the stories of Balinese puppets, folk tales, Mahabharata, Ramayana, and other mythologies. With his great dedication to Balinese classic painting, he got an award from Balinese Governor in 1979-1982 and 1983.

The painter to represent the period of *Mooi Indie* is Wakidi (1890-1997). He was a realism romantic, creating his works in Padang. He was born in Lorong Lebak, Palembang and grew in Plaju. In 1903 he studied at Sekolah Raja (school for teachers training) in Bukit Tinggi. During the training he got the art of drawing from his teacher. He painted valleys, rice field, mountains, and rivers during his study. After graduation, Wakidi was sent to Semarang to continue his painting lesson seriously to Van Dijk, a Dutch painter. From this painter, Wakidi became a naturalistic painter. Many of his works pictured ngarai, or the village condition in West Sumatra. One of his painting is included in Buku Koleksi Lukisan Presiden Sukarno (a book of painting collection by president Sukarno).

besikukuh pada konsep estetik dan pandangan sosial seperti kelompok Seni Rupa Baru. Mereka lebih bebas dan tidak berpihak. Bahasa lirisisme masih sering mereka pakai, namun mereka juga melakukan seni rupa pertunjukan (*performance art*), dan membuat seni instalasi. Di samping itu, mereka tidak melihat fenomena sosial semata-mata dari kebenaran searah yang berpihak.²¹ Dapat disebutkan contoh yang tipikal dan mewakili kecenderungan ini adalah karya-karya Heri Dono.

Di lain pihak, perupa-perupa muda yang berawal dari lirisisme juga mulai bosan dengan kehalusan, imaji-imaji personal dan esoterik, maupun ketumpukan terhadap respon-respon sosial. Dalam kecenderungan ini banyak variasi yang dibuat para seniman muda. Mulai dari komentar sosial yang diungkapkan dengan berbagai gaya, dengan tetap memanfaatkan simbol-simbol tradisi, atau sampai pada sifat yang provokatif pada publik seperti karya-karya Kelompok Taring Padi. Ditambah dengan penggalian-penggalian yang masih aktif dari seniman-seniman lirisisme yang terus tumbuh, keberagaman seni rupa Indonesia pada dekade ke-10 menunjukkan keberadaan yang plural dan dinamis.

III. Profil Para Seniman

Dalam buku ini setiap periode ditampilkan seniman-seniman yang dianggap dapat mewakili, dengan pertimbangan mencakup konsep, teknik, dan gaya pribadinya. Dalam gaya karya-karya mereka terungkap refleksi jiwa zaman yang mempunyai ikatan dengan situasi sosiokulturalnya. Akan tetapi karya-karya yang ditampilkan di sini, tidak semua diciptakan dalam kurun waktu sesuai dengan masa periode-periode itu berlangsung. Sungguhpun demikian, karya-karya itu tetap membawa semangat periode paradigma estetik, ketika seniman itu mencapai jati diri.

Sebagai pembuka, dalam periode bersama *Mooi Indie*, ditampilkan seniman yang menggarap seni lukis klasik Bali gaya Kamasan, yaitu Mangkumura (1920-1999). Lukisan gaya Kamasan merupakan lukisan klasik Bali yang masih bertahan sampai sekarang. Pelukis Mangkumura dikenal juga sebagai pelukis pura untuk kepentingan sakral, demikian juga pembuat *bade* (tempat pembakaran mayat) dan *kajang* (kain lembaran lukisan berfungsi sebagai penutup mayat). Dengan keahlian itu, Mangkumura juga terlibat dalam proses pembangunan puri Kerthagosha di Klungkung. Karya-karya Mangkumura yang klasik, bermotif fragmen-fragmen wayang, dengan cerita-cerita rakyat Bali, Mahabharata, Ramayana, dan mitologi lainnya. Atas dedikasinya yang besar terhadap seni lukis Bali klasik itu, pada tahun 1979, 1982, dan 1983 ia mendapat penghargaan dari Gubernur Bali.

Pelukis periode *Mooi Indie* yang ditampilkan adalah Wakidi (1890-1997). Pelukis romantis realis ini mengembangkan karya-karyanya di kota Padang. Lahir di Lorong Lebak, Palembang dan dibesarkan di Plaju. Wakidi pada tahun 1903 selanjutnya

In 1936, Walter Spies, Rudolf Bonnet, and Cokorda Gde Raka Sukaswati founded Pita Maha, a group of young Balinese artists with new styles. In this book the period was represented by I Gusti Nyoman Lempad (1865-1978). Lempad was born in Bedulu, and settled in Ubud. He becomes an important figure in Balinese art, even before Pita Maha was founded. When Mount Krakatau erupted in 1883, he had become a sculptor in Bedulu. Then, in the world of art in Ubud, he became the patronage of Cokorda Gde Agung Sukawati. He took the role as the architect in building Puri Ubud. Among the Ubud painters, Lempad was the oldest artist of Balinese modern artists belonged to Pita Maha. He had the talent in nearly all of art. Beside painting the classical episode of the story of Sutosoma, Jayaprana, and the others, he revealed the family and erotic themes. The daily theme he often created were the busy life such as "*Keluarga Brayut*" (Family Life), having many children in the mythology. The development was the very important shift and innovation in Balinese new style of painting. After the independence, together with Sukawati and Bonnet, he founded Golongan Pelukis Muda (Group of Young Painters) to replace the lost Pita Maha. Beside getting the local awards, in 1970, Lempad got an award Anugerah Seni (Art Award) from the Government of Indonesian Republic.

The next period was the development of the populace aesthetic paradigm from Persagi to Lekra. In this book, Agus Djaja, Hendra Gunawan, Dullah, and Batara Lubis represent the painters of this period. The populace spirit can be seen in the works of Agus Djaja and Hendra which satirized the social condition of 1965. Batara Lubis, ever creating the spirit of revolutionary populace during the period of Lekra, presents only the spirit of common populace in his art works. So does Dullah, who created many art works with the theme of traditional and revolutionary populace; in this book, his works is represented by his painting Balinese traditional village. The following is the profiles of the artists.

Agus Djaja (1913-1994) was born in Pandeglang. After graduating from HIK, a school for teacher, he also got Akte Tekenlærer, a certificate to teach drawing. He, then, became a teacher of drawing at MULO "Arjuna" in Batavia in 1930-1933. Agus Djaja was appointed the first chairman of Persagi. During the exhibition of Persagi in Kolf & Co building, his art works were appreciated to be the most extraordinary. During the Japan Occupation, he was appointed the chairman of visual art department of Pusat Kebudayaan Keimin Bunka Shidosho (Keimin Bunka Shidosho Cultural Centre). During the revolution, he joined the army with the rank of Colonel. He exhibited his art works at Museum Pusat Jakarta (Central Museum of Jakarta) in 1947, and at Stedelijk Museum (Museum of Stedelijk) and Gemeente Museum (Museum of Gemeente) in Netherlands in 1950, together with his brother Otto Djaja. Then, he exhibited his art works individually at Biennale Sao Paulo in Brasil in 1954, Paris in 1950, Praha in 1965, Singapore in 1968, Sydney in 1974, and in Jakarta for some years. After

meneruskan pendidikan ke Sekolah Raja (sekolah guru) di Bukit Tinggi. Dalam masa pendidikan itulah ia secara serius mendapat bimbingan menggambar dari gurunya. Melukis ngarai, sawah, gunung, dan sungai menjadi pergulatannya dalam proses belajar itu. Setelah tamat Sekolah Raja, Wakidi dikirim ke Semarang untuk melanjutkan studi melukis yang lebih serius pada Van Dijk seorang pelukis Belanda. Dari pelukis ini tertanam jiwa naturalis pada Wakidi. Karya-karyanya banyak mengungkapkan ngarai di Sumatera Barat atau suasana kampung. Salah satu karyanya termuat dalam Buku Koleksi Lukisan Presiden Soekarno.

Pada tahun 1936 di Bali lahir kelompok Pita Maha yang dibidani oleh pelukis Walter Spies dan Rudolf Bonnet bersama Cokorda Gde Raka Sukawati, untuk menggerakkan dan menampung para pelukis Bali corak baru. Dalam buku ini periode tersebut diwakili oleh pelukis I Gusti Nyoman Lempad (1865-1978). Lempad yang lahir di Bedulu dan menetap di Ubud merupakan tokoh yang penting dalam dunia kesenian Bali, bahkan sebelum terbentuknya Pita Maha. Pada masa Krakatau meletus (1883) ia sudah menjadi pematung di Bedulu. Selanjutnya di Ubud dalam keseniannya Lempad berada dalam patronase Cokorda Gde Agung Sukawati. Dalam pembangunan Puri Ubud, Lempad juga berperan sebagai arsiteknya. Dari kelompok pelukis Ubud, Lempad merupakan seniman yang tertua dari generasi pelukis Bali modern yang tergabung dalam Pita Maha. Ia berbakat hampir di semua cabang seni. Selain melukis episode kisah-kisah klasik seperti Sutasoma, Jayaprana, atau yang lain, ia banyak mengungkapkan tema-tema keluarga dan erotisme. Tema keseharian yang sering dibuat yaitu kesibukan dan kerepotan "*Keluarga Brayut*" yang dalam mitologi mempunyai banyak anak. Perkembangan demikian merupakan peralihan dan inovasi yang sangat berarti dalam seni lukis Bali corak Baru. Setelah masa kemerdekaan, bersama dengan Sukawati dan Bonnet ia mendirikan Golongan Pelukis Muda sebagai pengganti Pita Maha yang telah hilang. Selain menerima berbagai penghargaan setempat, pada tahun 1970 Lempad menerima penghargaan Anugerah Seni dari Pemerintah Republik Indonesia.

Periode selanjutnya, yaitu berkembangnya paradigma estetika kerakyatan dari masa Persagi sampai Lekra. Dalam buku ini yang ditampilkan adalah pelukis-pelukis Agus Djaja, Hendra Gunawan, Dullah, dan Batara Lubis. Jiwa konteks kerakyatan dapat dilihat pada karya Hendra dan pada karya Agus Djaja yang lebih spesifik dengan satire kondisi sosial tahun 1965. Batara Lubis yang pernah menghasilkan karya-karya kerakyatan revolusioner pada masa Lekra, dalam buku ini tampil dengan suasana kerakyatan yang biasa. Demikian juga Dullah yang banyak menghasilkan tema kerakyatan, dalam nuansa tradisi maupun tema-tema revolusi, pada buku ini ditampilkan lewat karya suasana kampung tradisi Bali. Berikut ini profil pelukis-pelukis tersebut.

Agus Djaja (1913-1994) lahir di Pandeglang. Setelah menamatkan sekolah guru (HIK) ia juga mendapat Akte

1968, he settled and created his paintings in Bali. Finally he came back to Jakarta.

Hendra Gunawan (1918-1983) was born in Bandung, and began studying painting to the painters Wahdi S. and Affandi. He was well known as a painter during the Japan Occupation at Keimin Bunka Shidosho. After the revolution, he led Sanggar Pelukis Rakyat (Art Centre for People Painters). He always expressed the life of the people in his art works. "*Pengantin Revolusi*" (Revolutionary Bride and Bridegroom) (1957) was one example of his works about the romanticism of people life during the revolution period. He also made sculptures as the forms of his expression, and for the important monuments. The sculptures of Sudirman in front of Yogyakarta Parliament Building, and of Airlangga in Surabaya, were two of his monumental art works. Like Affandi, Sudjojono, and Suromo, Hendra was also the first teacher at ASRI (Academy of Indonesian Visual Arts) in Yogyakarta from 1956 to 1957. Therefore, the existence Sanggar Pelukis Rakyat and Hendra Gunawan had the important role in the education system there.

Dullah (1919-1996) was born in Solo. Since he was in Keimin Bunka Shidosho and SIM in Yogyakarta, he began active in creating his art works. He was strong in expressing his realism, and well known in reconstructing his experiences during the period of revolution in his paintings. In 1949, during the 2nd "*aksipolisionil*" (2nd military clash) in Yogyakarta, he recruited the children to paint directly the events of the military clash. The works were collected in a book entitled "*Karya Dalam Peperangan Revolusi*" (Works during the Revolutionary Wars) (1982). Many of his works presented the faces of village children, but he also often expressed the romanticism of Balinese scenery and villages in his paintings. He ever became the painter and curate of the presidential palace in 1950-1960. In 1974, he founded Sanggar Pejeng (Pejeng Art Centre) in Bali, and most of the members were his students of HBS in Solo, when he was a teacher there.

Batara Lubis (1918-1983) was born in Hutogodang Kotanopan, in Tapanuli Selatan. He was a son of a nobleman, the regent of Tapanuli Selatan. He did not study long at ASRI (Indonesian Visual Art Academy), therefore he was said not to have the talent in painting of the realism style. He, however, got the strong desire to join Sanggar Pelukis Rakyat. Besides, getting great influence of populism, Batara Lubis came back to his village to observe Batakese motives, as suggested by Hendra Gunawan, to be the source of his art works. After coming back to Yogyakarta, he succeeded in synthesizing the visual characters of Batakese geometric colouring to catch the surrounding social life. Now he got his specialized expression, beside the styles of realism and expressionism dominant in Yogyakarta. Even though, he was as strong as the painters of Sanggar Bumi Tarung (Art Centre of Bumi Tarung), Batara Lubis got the commitment with the revolutionary populism. Some of

Tekenleraar (guru menggambar). Dengan pendidikan itu, ia menjadi guru gambar di sekolah MULO "Arjuna" di Batavia tahun 1930 – 1933. Agus Djaja adalah ketua Persagi periode pertama. Dalam pameran Persagi di gedung Kolf & Co dan di Bataviasche Kunstkring, karya-karyanya termasuk sangat menonjol. Pada masa Jepang, ia menjadi ketua bagian seni rupa Pusat Kebudayaan Keimin Bunka Shidosho. Pada masa revolusi ia menjadi tentara dengan pangkat Kolonel. Bersama adiknya, yaitu Otto Djaja ia mengadakan pameran di Museum Pusat Jakarta tahun 1947 dan di Stedelijk Museum serta Gemeente Museum Balanda tahun 1950. Selain itu ia menjelajah lewat pameran-pameran lain dan tunggal seperti di Biennale Sao Paulo Brazil tahun 1954, di Paris tahun 1950, di Praha tahun 1965, di Singapura tahun 1968, di Sydney tahun 1974, dan di Jakarta beberapa kali. Selama beberapa tahun sejak tahun 1968 Agus Djaja menetap dan melukis di Bali, kemudian kembali ke Jakarta.

Hendra Gunawan (1918–1983) lahir di Bandung, dan mulai belajar melukis pada pelukis Wahdi S. serta pelukis Affandi. Hendra mulai muncul sebagai pelukis berbakat pada masa Jepang di Keimin Bunka Shidosho. Kemudian ia mulai aktif sebagai pelukis dan memimpin Sanggar Pelukis Rakyat sesudah masa revolusi kemerdekaan. Dalam karya-karyanya Hendra tidak lepas dari tema-tema kehidupan rakyat. Salah satu karyanya tentang romantisme rakyat dalam suasana perjuangan revolusi adalah "*Pengantin Revolusi*" (1957). Selain itu ia juga aktif berkarya patung sebagai bentuk ekspresi maupun untuk monumen-monumen penting. Patung monumental yang telah dihasilkan adalah patung Sudirman yang dipasang di depan gedung DPR Yogyakarta dan patung Airlangga di Surabaya. Seperti halnya Affandi, dan Suromo, Hendra juga menjadi pengajar pertama di ASRI dari tahun 1956 – 1957. Oleh karena itu sistem pendidikan ASRI pada waktu itu banyak dipengaruhi Sanggar Pelukis Rakyat dan keberadaan Hendra Gunawan.

Dullah (1919-1996) lahir di Solo. Ia mulai aktif dalam seni lukis semenjak di Keimin Bunka Shidosho dan SIM Yogyakarta. Pelukis dengan ungkapan realis yang kuat ini terkenal dengan rekonstruksi pengalaman-pengalamannya pada masa revolusi kemerdekaan. Demikian juga pada tahun 1949 ketika terjadi "aksipolisionil" kedua di Yogyakarta, Dullah mengumpulkan anak-anak untuk melukis peristiwa langsung agresi militer tersebut. Karya-karya itu dibukukan dalam "*Karya Dalam Peperangan Revolusi*" (1982). Karya-karyanya banyak menangkap wajah anak kampung, tetapi sering juga mengungkap romantisme pemandangan dan perkampungan Bali. Dullah pernah menjadi pelukis dan kurator istana presiden tahun 1950 – 1960. Pada tahun 1974 ia mendirikan Sanggar Pejeng di Bali yang anggotanya kebanyakan berasal dari murid-muridnya ketika mengajar di HBS Solo.

Batara Lubis (1927-1986) lahir di Hutogodang Kotanopan, Tapanuli Selatan. Ia adalah anak bangsawan yang menjabat sebagai Bupati Tapanuli Selatan. Batara Lubis belajar di ASRI

his painting of decorative and symbolic style showed the conflict between the peasants and "*setan desa*" (village fallen angles), a term for imperialism according to Mao Ze Dong. The painting "*Mengganyang Macan Kertas*" (Confronting the Paper Tiger) is one example of his art works.

After the period of populace paradigm, came the period of the variety of individual lyricism. The period reflected the individual variety, visually introducing the characteristics of intuitive imaginative, decorative, and non formal improvisatoric. At the same time, "Young Artists" (a group of young artists) developed in Bali with the same characteristics, where as in Yogyakarta developed a group of artists of various lyrical trends. In this book, I Ktut Soki represents "Young Artists" and Suparto, Bagong Kussudiardjo, Lian Sahar, Edi Sunarso, O.H. Supono, Suwaji, Aming Prayitno, Nyoman Gunarsa, and Syaiful Adnan represent the individual lyrical variety.

I Ktut Soki (born 1946) is presented here to represent the style of "Young Artists". This style developed in 1967 when the painter Arie Smith taught painting to Balinese children in the village of Panestanan, Ubud, in Bali. At first, Nyoman Cakra, a Balinese child, studied painting, then followed by other children. Then, the style of naive with bright and rich colours appeared, but adapted to the cultural taste of Balinese children. This was more or less influenced by the style of Arie Smith who painted with the style of naive and rich colours. I Ktut Soki was the second student after Nyoman Cakra. Together with the other students who, then, became well known, he got appreciation and good commercial support. Lim Chong Keat, a Singaporean architect became one of the collectors ever exhibited the art works of "Young Artists" in National Gallery Kuala Lumpur, Malaysia.

Suparto (1924-2001) was born in Yogyakarta. During the Japan Occupation he studied at Keimin Bunka Shidosho in Bandung. He was a painter as well as sculptor. He had the special style of lyrical decorative by the naive form and the refinement of colours. Beside collective exhibition, Suparto also exhibited his works individually, in Surabaya in 1949, in Jakarta, at Galeri Hadiprana, Mitra Budaya, and Chase Manhattan Bank in 1970. He joined the joint exhibition in ASEAN countries. In 1971, he got an award Anugerah Seni (Art Award) from Pemerintah Republik Indonesia (Government of Indonesian Republic).

Bagong Kussudiardjo (1928-2004) was born in Yogyakarta, and got the education of painting from ASRI from 1950 to 1953. The art works by Bagong tended to the style of geometric deformation, then developed into an abstraction, and finally absolutely abstract. Besides, the development of the figurative forms reflecting the dance movement and religious fragments in the style of expressionism took place. Really, all of his art works were in line with the choreography he had pursued, namely expressing the movement of the dynamic expression.

hanya sebentar, karena oleh Trubus dianggap tidak berbakat karena tidak bisa melukis realis. Akan tetapi dengan tekad yang besar ia kemudian pindah ke Sanggar Pelukis Rakyat. Di samping mendapat pengaruh yang besar dengan faham kerakyatan, Batara Lubis disarankan Hendra Gunawan untuk pulang kampung mengamati motif-motif Batak yang dapat menjadi sumber visual dalam lukisannya. Setelah pulang kembali ke Yogyakarta, Batara Lubis berhasil melakukan sintesis dengan memakai karakter visual seni hias Batak yang geometrik untuk menangkap kehidupan sosial di sekitarnya. Dengan ungkapan itu ia mempunyai ungkapan yang khas di luar gaya realisme dan ekspresionisme yang dominan di Yogyakarta. Batara Lubis, walaupun tidak sekuat pelukis-pelukis Sanggar Bumi Tarung, juga mempunyai komitmen dengan faham kerakyatan revolusioner. Beberapa lukisannya yang bergaya dekoratif simbolik menunjukkan konflik antara petani dan "setan desa" (imperialis dalam istilah Mao Ze Dong). Sebagai contoh adalah karyanya *"Mengganyang Macan Kertas"*.

Setelah periode paradigma kerakyatan, menyusul kemudian periode keberagaman liris individual. Periode ini merefleksikan keberagaman individu yang secara visual memunculkan ciri sifat yang intuitif imajinatif, dekoratif, dan non formal improvisatoris. Secara bersamaan di Bali juga muncul seniman-seniman "Young Artist" dengan karakter yang sejalan, sedang di Jawa muncul berbagai kecenderungan liris tersebut. Dalam buku ini ditampilkan 1 Ktut Soki dari "Young Artist", sedang dari keberagaman liris individual ditampilkan Suparto, Bagong Kussudiardjo, Lian Sahar, Edi Sunarso, O.H. Supono, Suwaji, Aming Prayitno, Nyoman Gunarsa, dan Syaiful Adnan.

1 Ktut Soki (lahir 1946) ditampilkan disini untuk mewakili gaya "Young Artist". Gaya ini lahir pada tahun 1967 dari pembinaan pelukis Arie Smith pada anak-anak di desa Panestanan, Ubud, Bali. Bermula dari seorang anak bernama Nyoman Cakra yang belajar melukis, kemudian disusul oleh anak-anak lain, maka lahirlah gaya lukisan yang naif dengan pewarnaan cenderung cerah dan kaya. Gaya ini sedikit banyak bersumber dari karakter lukisan Arie Smith yang naif dan penuh warna, tetapi telah mengalami perkembangan dengan sentuhan rasa kultural anak-anak Bali. Ktut Soki merupakan murid kedua setelah Nyoman Cakra. Bersama dengan murid-murid lainnya yang kemudian menjadi pelukis-pelukis terkenal, mereka mendapat sambutan dan dukungan komersial yang baik. Lim Chong Keat seorang arsitek Singapura yang menjadi salah satu kolektor mereka pernah memamerkan karya-karya "Young Artist" di National Art Gallery Kuala Lumpur, Malaysia.

Suparto (1924-2001) lahir di Yogyakarta. Pada masa Jepang ia sempat belajar di Keimin Bunka Shidosho, Bandung. Selain sebagai pelukis ia juga dikenal sebagai pematung. Seniman ini mempunyai gaya dekoratif liris yang sangat khas lewat kenaihan bentuk dan kelembutan warna-warnanya. Selain aktif pameran bersama, Suparto beberapa kali mengadakan pameran tunggal. Di Surabaya tahun 1949. Di Jakarta, pada

In 1953, he joined Sanggar Pelukis Indonesia (Art Centre for Indonesian Painters), and became the representative of the art centre to go to Rumania, Bucharest, Italy, and Ceylon. In 1970, he was one of the pioneers in batik painting in Yogyakarta. He got an award of Medali Emas (Gold Medals) from Pope VI, from the Government of Bangladesh in the exhibition of Asian Pacific and Dewan Gereja Sedunia (World Church Convention), and Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Yogyakarta (Best Works of Yogyakarta Biennale Painting).

Lian Sahar was born in Aceh in 1933. He studied at Fakultas Hukum dan Pengetahuan Masyarakat (Faculty of Law and Social Knowledge) UI. He studied painting at ASRI (Indonesian Visual Art Academy) and Seni Rupa ITB (Visual Art Department at Bandung Institute of Technology). His art works reflected the dynamic of pure abstract forms. The forms usually drawn in bold lines having the characters of large and powerful, yet refine. He joint individual as well as joint exhibitions nationally and internationally. In 1978 he got Penghargaan Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Indonesia (Award of Best Works at Biennale Indonesian Painting) in TIM (Ismail Marzuki Park) Jakarta.

Edi Sunarso was born in Salatiga in 1933. At first, he studied painting to Hendra Gunawan, and he learned sculpture at ASRI from 1950 to 1955. After becoming a lecturer at ASRI, he got a chance to study at Visa Bharati University Santiniketan, in India. He was a sculptor, and well known of his monumental works. He was first well known with his art work *"Tahanan Politik Tak Dikenal"* (Unknown Political Prisoner) then won the award of *"Public Ballot"* at the International Competition in London in 1958. Then his art works developed into the objects of human deformation in the position of lying and other positions. His adventure in painting was highlighted at the abstract form with the spirit and traditional elements. In many of his monumental art works, the figures were formed in the expressive movement shining the strong spirit. This can be seen in the monument *"Selamat Datang"* (Welcome) in 1962, *"Pembebasan Irian Jaya"* (Freeing West Papua) in 1963, *"Dirgantara"* (Sky) in 1965. In 1957 Edi got an award of Medali Emas (Gold Medal) at Karya Terbaik Pameran Seni Rupa Internasional (Best Works at International Visual Arts Exhibition) in India, and in 1982 he won Kompetisi Monumen Revolusi 10 November (Competition of the 10th November Revolution Monument) in Surabaya. As an artist he joined the joint exhibition in England, Netherlands, France, Italy, and Japan, held by Lembaga Kebudayaan Belanda (Dutch Cultural Institution).

O.H. Supono (1937-1991) was born in Surabaya. He began creating painting since 1955, when he was studying at Akademi Kesenian Surakarta (Surakarta Academy of Art). At the beginning he tended to paint in an expressive way, but in 1970's he developed his painting to biomorphic surrealism. By the end of his life, he turned back to paint in an expressive way, such as the temple relief and the horse

Galeri Hadiprana, Mitra Budaya, dan Chase Manhattan Bank tahun 1970. Pameran bersama di negara-negara ASEAN juga pernah diikuti. Pada tahun 1971, Suparto menerima Anugerah Seni dari Pemerintah Republik Indonesia.

Bagong Kussudiardjo (1928-2004) dilahirkan di Yogyakarta dan mendapat pendidikan seni lukis di ASRI pada tahun 1950-1953. Karya-karya Bagong berawal dari kecenderungan deformasi yang geometrik kemudian berkembang ke arah abstraksi sampai abstrak penuh. Selain itu, muncul juga perkembangan bentuk-bentuk figur yang merefleksikan gerak tari dan fragmen-fragmen religius dalam gaya ekspresionisme. Semua karyanya sebenarnya sejalan dengan koreografi yang ditekuninya, yakni mengungkapkan gerak ekspresif dinamis. Tahun 1953 ia bergabung dalam Sanggar Pelukis Indonesia, dan mewakili organisasi ini ke Rumania, Bukarest, Italia, dan Sri Lanka. Pada tahun 1970-an ia termasuk salah seorang pelopor seni lukis batik Yogyakarta. Penghargaan dalam bidang seni lukis yang diterima yaitu, Medali Emas dari Sri Paus VI, Medali Emas dari pemerintah Bangladesh dalam pameran lukisan Asia Pasifik dan Dewan Gereja Sedunia, dan Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Yogyakarta.

Lian Sahar lahir di Aceh tahun 1933. Pendidikannya meliputi Fakultas Hukum dan Pengetahuan Masyarakat di UI, sedangkan untuk seni lukis di ASRI dan Seni Rupa ITB. Karya-karya Lian Sahar mencerminkan dinamika dari bentuk-bentuk abstrak murni. Bentuk-bentuk itu biasanya lahir lewat sapuan garis-garis lebar yang mempunyai karakter kekar sekaligus lembut. Dalam karya-karyanya terakhir muncul sosok-sosok samar dari bentuk-bentuk garis tersebut. Selain pameran tunggal, Lian aktif mengikuti pameran bersama dalam forum nasional dan internasional. Tahun 1978 ia menerima Penghargaan Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Indonesia di TIM Jakarta.

Edi Sunarso lahir di Salatiga pada tahun 1933. Pada mulanya ia belajar melukis pada Hendra Gunawan, namun selanjutnya ia menempuh pendidikan patung di ASRI tahun 1950-1955. Setelah menjadi dosen di ASRI, Edi mendapat kesempatan belajar di Visa Bharati University Santiniketan India. Selain sebagai pematung individual, Edi juga dikenal dengan karya-karya monumentalnya. Ia pertama muncul dengan karya figuratif ekspresif, yaitu "*Tahanan Politik Tak Dikenal*" yang berhasil memenangkan penghargaan "*Public Ballot*" pada kompetisi internasional di London pada tahun 1958. Selanjutnya karya-karya individualnya terus berkembang dengan objek-objek deformasi manusia dalam gerak-gerak terbaring dan posisi lain. Penjelajahan itu berpuncak pada bentuk-bentuk abstrak dengan spirit dan elemen-elemen tradisi. Dalam berbagai monumennya, figur-figur dibentuk dalam gerak ekspresif sehingga memancarkan semangat yang kuat. Hal itu dapat dilihat pada monumen "*Selamat Datang*" (1962), "*Pembebasan Irian Barat*" (1963), dan "*Dirgantara*" (1965). Pada tahun 1957 Edi juga mendapat Medali Emas Karya Terbaik Pameran Seni Rupa Internasional

movements. After studying at the Academy of Art, Supono settled in Bali together with Solihin, and found Sanggar Kedaton. Together with Fadjar Sidik, he held an exhibition at Art Galeri Pik Gan in Surabaya, in 1961. Since then, he became an artist from Surabaya who was actively joint the national exhibitions.

Suwaji was born in Yogyakarta in 1942. He was graduated from Painting Department of STSRI-ASRI (Indonesian Visual Art College-Indonesian Visual Art Academy) in 1977. Yet, Suwaji had taught in that college since he got his Bachelor Degree from the college. He had strong expression through his expressionism style. His objects were artifacts and various Indonesian ethnics. He joint many individual exhibition, and joint exhibition, locally, nationally, and internationally. He ever got an award "Wendy Sorensen Memorial Fund" from the United States of America in 1977.

Aming Prayitno was born in Surakarta in 1943. He studied painting at STSRI-ASRI (Indonesian Visual Art College-Indonesian Visual Art Academy) and at Koninklijk Academie Voor Schoone Kunsten, Gent, in Belgium. Since 1970, he taught at STSRI which then changed into ISI Yogyakarta (Indonesian Art Institute of Yogyakarta). He was well known as an artist who applied the abstraction of form and textural technique. Various creation of textural characters, shapes, lines, and monochrome colours made his art works produce the abstraction of unique forms. He joint individual as well as joint exhibitions locally, nationally and internationally. In 1972, he got Penghargaan (Award) "Raden Saleh Prize". In 1974, he won the creation of logo KORPRI (Corps of Indonesian Civil Servants). 1980, he got Penghargaan Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Indonesia IV (Award of Best Works at Fourth Biennale Indonesian Painting). In 1990, he got Penghargaan Biennale Seni Lukis Yogyakarta (Award of Biennale Yogyakarta Painting).

Nyoman Gunarsa was born in Klungkung, Bali in 1944. He studied at STSRI-ASRI (Indonesian Visual Art College-Indonesian Visual Art Academy), and he taught in that university after graduation. In 1970, he found Sanggar Dewata Indonesia (Dewata Art Centre of Indonesia). In 1989, he found Museum Seni Lukis Kontemporer Nyoman Gunarsa Yogyakarta (Nyoman Gunarsa Contemporary Painting Museum of Yogyakarta). Finally, he found Museum Seni Lukis Klasik Nyoman Gunarsa Klungkung Bali (Nyoman Gunarsa Classical Painting Museum of Klungkung in Bali). From the first time, Nyoman Gunarsa tended to paint expressively begun from the theme of Balinese daily tradition, the abstraction of the offering, *aringgit* (puppet) deformation, and dancer movement. Finally, he synthesized all of the forms of the offering, puppet, and dancer. Nyoman Gunarsa actively held an individual exhibition in Jakarta, Kuala Lumpur, Washington, and some other cities in Australia, and Den Haag. He was also active in joining the joint exhibition nationally as well as internationally. He got some awards, such

India, dan tahun 1982 menjadi pemenang Kompetisi Monumen Revolusi 10 November di Surabaya. Sebagai seniman ia pernah mengikuti pameran bersama di Inggris, Belanda, Perancis, Itali, dan Jepang yang diselenggarakan Lembaga Kebudayaan Belanda. Demikian juga dalam berbagai forum pameran nasional di Indonesia.

O.H. Supono (1937-1991) lahir di Surabaya. Ia mulai melukis sejak tahun 1955, lewat belajar di Akademi Kesenian Surakarta. Pada masa awal melukis ia mempunyai kecenderungan ekspresionis, namun pada tahun 1970-an mulai berkembang ke arah surrealisme *biomorphic*. Pada masa akhir hayatnya lukisannya kembali ke arah ekspresionis dengan objek-objek relief candi dan juga gerak-gerak kuda. Setelah studi dari Akademi Kesenian itu, Supono menetap di Bali bersama pelukis Solihin dalam Sanggar Kedaton. Pada tahun 1961, bersama pelukis Fadjar Sidik menyelenggarakan pameran di Art Galeri Pik Gan Surabaya. Semenjak saat itu O.H. Supono merupakan pelukis Surabaya yang aktif dalam pameran-pameran forum nasional.

Suwaji lahir di Yogyakarta tahun 1942. Ia melewati pendidikan sarjana seni lukis STSRI-ASRI tahun 1977. Akan tetapi Suwaji telah mengajar di almamaternya itu sejak sarjana muda. Pelukis ini mempunyai ungkapan yang kuat dengan kecenderungan ekspresionisme. Objek-objeknya adalah berbagai artefak dan ragam etnis Nusantara. Suwaji banyak melakukan pameran tunggal dan aktif dalam pameran bersama di tingkat lokal, nasional, dan internasional. Pelukis ini pernah mendapat penghargaan "Wendy Sorensen Memorial Fund" dari Amerika Serikat pada tahun 1977.

Aming Prayitno lahir di Surakarta tahun 1943. Dalam seni lukis ia melewati pendidikan di STSRI-ASRI dan di Koninklijk Academie Voor Scoone Kunsten, Gent, Belgia. Sejak tahun 1970 ia mengajar di STSRI yang berubah menjadi ISI Yogyakarta. Aming dikenal dengan karya-karyanya yang mengabstraksikan berbagai bentuk dengan teknik tekstural. Berbagai kreasi karakter tekstur, bidang, garis, dan warna-warna monokrom, menjadikan lukisannya melahirkan abstraksi bentuk-bentuk yang unik. Selain pameran tunggal, pelukis ini sangat aktif dalam pameran bersama di tingkat lokal, nasional, maupun internasional. Pada tahun 1972, Aming mendapat Penghargaan "Raden Saleh Prize". Tahun 1974 memenangkan lomba cipta Lambang KORPRI. Tahun 1980 mendapat Penghargaan Karya Terbaik Biennale Seni Lukis Indonesia IV. Pada tahun 1990 mendapat Penghargaan Biennale Seni Lukis Yogyakarta.

Nyoman Gunarsa lahir di Klungkung, Bali pada tahun 1944. Ia belajar di STSRI-ASRI kemudian mengajar di almamaternya tersebut. Pada tahun 1970 mendirikan Sanggar Dewata Indonesia, tahun 1989 mendirikan Museum Seni Lukis Kontemporer Nyoman Gunarsa Yogyakarta, kemudian tahun 1994 menyusul Museum Seni Lukis Klasik Nyoman Gunarsa Klungkung Bali. Karya-karya Nyoman sejak awal berke-

as Pratisara Affandi Adhi Karya in 1976, Karya Terbaik Biennale III and IV Jakarta (Third and Fourth Biennale Best Art Works in Jakarta) in 1978 and 1980, Lempad Prize in 1980, and Medali Perak Biennale I Seni Lukis Yogyakarta (Silver Medal at First Biennale in Yogyakarta), in 1988.

Syaiful Adnan was born in Saningbakar, Solok, in West Sumatra, in 1957. He studied at STSRI-ASRI (Indonesian Visual Art College-Indonesian Visual Art Academy) in Yogyakarta, and began his career of painting. He steadily has created calligraphic painting since 1977. At that time Islamic painting, especially calligraphy expressing the verses of Koran found a moment to be a part of modern Indonesian painting, and world enlightenment of modern Islam. He often joint the exhibition locally, nationally, and internationally. In 1978, he got two medals for his best painting at Porseni Regional dan Nasional (Regional and National Art and Sport Competition). In 1979, he got an award Pratisara Affandi Adhi Karya. One of his art works was presented to Zia Hul Haq, Pakistani President.

Yet, not all of the art works exposed here, were created during those periods. Their art works, however, brought the spirit of the aesthetic paradigm when the artists reflected this paradigm in their times.

Dede Eri Supria was born in Jakarta in 1956. He studied painting at Sekolah Seni Rupa Indonesia (Indonesian Visual Art School) in Yogyakarta. He is presented in this book, because of his achievement in art and deserves to represent the period of Seni Rupa Baru Indonesia (Indonesian New Visual Art). There were many tendencies in this period, and Dede was the artist who created the kinds of art works with photographic realism type containing the social satire through the parody and irony. In the exhibitions of Gerakan Seni Rupa Baru (Movement of New Visual Art) his art works had special values, because of the technical quality and strong relevant theme to the current movement of the visual art at that time. Through his photographic realism technique, his art works developed into symbolic elements. He often joint the exhibitions individually and jointly, and the biennale as well as triennial, at the national and international levels.

At the nearly the same time of developing the new visual art, the painting of lyricism type producing the forms of surrealism. To represent this type, the artists Ivan Sagita and Lucia Hartini are presented in this book.

Ivan Sagita was born in Malang in 1957. He studied painting at Sekolah Menengah Seni Rupa Yogyakarta (Yogyakarta

Karya-karya yang ditampilkan tidak semua diciptakan dalam kurun waktu sesuai dengan berlangsungnya periode-periode tersebut. Akan tetapi, karya-karya itu tetap membawa semangat periode paradigma estetik, seperti ketika para seniman merefleksikan pada masanya.

cenderung ekspresionis, tetapi berkembang dari tema keseharian tradisi Bali, kemudian abstraksi sesaji (*offering*), deformasi *aringgit* (wayang) dan gerak-gerak penari, yang terakhir sekarang mensintesis semua bentuk sesaji, *aringgit*, dan penari tersebut. Nyoman Gunarsa aktif mengadakan pameran tunggal di Jakarta, Kuala Lumpur, Washington, beberapa kota di Australia, dan Den Haag. Untuk pameran bersama juga aktif dalam forum-forum nasional maupun internasional. Beberapa penghargaan yang diperoleh antara lain Pratisara Affandi Adhi Karya (1976), Karya Terbaik Biennale III dan IV Jakarta (1978 dan 1980), Lempad Prize (1980), dan Medali Perak Biennale I Seni Lukis Yogyakarta (1988).

Syaiful Adnan lahir di Saningbakar, Solok, Sumatera Barat tahun 1957. Mulai aktif dikenal sebagai pelukis ketika belajar di STSRI-ASRI Yogyakarta. Ia merupakan sosok yang tekun menggali khasanah seni lukis kaligrafi sejak tahun 1977. Pada masa itulah seni lukis Islami, terutama kaligrafi yang mengungkap ayat-ayat Al Qur'an menemukan momentum sebagai bagian dari seni lukis modern Indonesia dan kebangkitan dunia modern Islam. Dalam ketekunan itu, Syaiful sangat aktif mengikuti pameran seni rupa di tingkat lokal, nasional, maupun internasional. Pada tahun 1978 ia meraih dua medali untuk seni lukis terbaik dalam Porseni Regional dan Nasional. Tahun 1979 mendapat penghargaan Pratisara Affandi Adhi Karya. Salah satu karyanya oleh pemerintah RI dihadiahkan pada Presiden Pakistan Zia Hul Haq.

Dede Eri Supria lahir di Jakarta tahun 1956. Ia menekuni seni lukis lewat pendidikan di Sekolah Seni Rupa Indonesia (SSRI) Yogyakarta. Ia ditampilkan dalam buku ini selain karena pencapaian karya seninya juga untuk mewakili periode Seni Rupa Baru Indonesia. Ada banyak kecenderungan bentuk dalam periode ini, dan Dede merupakan seniman yang mewakili jenis-jenis karya realisme fotografis dengan muatan kritik sosial lewat parodi-parodi dan ironi. Dalam pameran-pameran Gerakan Seni Rupa Baru karya-karya Dede memberikan bobot tersendiri karena kualitas teknik dan relevansi tema yang kuat dengan konsep gerakan seni rupa yang digulirkan. Dalam perkembangan karyanya, dengan tetap memakai teknik realisme fotografis, ia mulai

Visual Art High School). He was graduated in 1979. He, then, continued his study at Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Yogyakarta (Faculty of Visual Art and Design of Indonesian Art Institute in Yogyakarta). He was graduated from this institute in 1985. Ivan was also listed as a member of Sanggar Bambu Yogyakarta (Yogyakarta Bamboo Art Centre). The search for his aesthetic expression reached the forms of surrealist tendency. He got several awards for his achievement of his creation. In 1987 and 1989, he got an award of Biennale Seni Lukis Jakarta (Jakarta Painting Biennale). In 1996, he got Silver Medal, the Osaka Triennial, in Japan. In 1998, he got Mainichi Broadcasting System Prize, The Osaka Triennial, in Japan. He was active in various exhibitions nationally, and internationally. He also joint individual exhibition at Duta Gallery Jakarta in 1988, and Drawing Exhibition at Northern Territory University Gallery, in Darwin, Australia.

Lucia Hartini was born in Temanggung in 1958. She studied painting at Sekolah Seni Rupa Indonesia (Indonesian Visual Art School), in Yogyakarta. Her paintings tended to the type of surrealism, presenting the unique phenomena of the nature. Using the technique of fine realism, she often presented the movement of water, cloud, planets, and other objects in the fantastic flow and gyre. She often joint individual as well as joint exhibitions, nationally, and internationally.

The next is the period of synthesis between the concepts of Seni Rupa Baru Indonesia (Indonesian New Visual Art) and post modernism thinking that pave the way to the plurality art in the contemporary visual art. The indication is the split of the artists into various categories, boundaries, concepts, and creations. In this book Marida Nasution and Hendrawan Riyanto are presented to represent the period.

Marida Nasution was born in Jakarta in 1956. She studied graphic art at Departemen Seni Rupa IKJ (Visual Art Department in Art Institute of Jakarta). Her creation always presented social and humanistic themes in an innovative spirit. She mixed the graphic art and other visual elements in some of her works. She held individual exhibitions twice in TIM (Ismail Marzuki Park) and Gedung Pameran Depdikbud Gambir Jakarta (Exhibition Building of Department of Education and Culture in Gambir, Jakarta). She also actively joined the joint exhibition regionally, nationally, and internationally, such as in Seoul, Germany, Yugoslav, Athena, Paris, USSR, Sweden, and Netherlands. She got an award of Medali Khusus Pameran (Special Medal for Exhibition) "Pan Pacific Arts" in Seoul and Medali Khusus (Special Medal) for Biennale of Graphic Arts, Ljubijana, in Yugoslav.

Hendrawan Riyanto (1959-2004) was born in Yogyakarta. He studied visual art for *sarjana* and master degrees in ITB, and taught there. Through ceramic medium he expressed various the complexity of the modern and contemporary value contradiction. The established, yet destroying modern civilization should be balanced by the wisdom of traditional

menambahkan muatan-muatan simbolis. Pelukis ini selain telah beberapa kali menggelar pameran tunggal juga sangat aktif mengikuti pameran bersama dan juga biennale serta triennale tingkat nasional dan internasional.

Dalam kurun waktu yang hampir bersamaan dengan munculnya seni rupa baru, seni lukis jenis liris masih melahirkan bentuk-bentuk surrealisme. Untuk mewakili jenis dan periode itu dalam buku ini ditampilkan Ivan Sagita, dan Lucia Hartini.

Ivan Sagita lahir di Malang pada tahun 1957. Ia mengawali karir seni lukisnya lewat belajar di Sekolah Menengah Seni Rupa Yogyakarta, lulus tahun 1979. Kemudian ia meneruskan di Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Yogyakarta, lulus tahun 1985. Selain itu Ivan juga tercatat aktif sebagai anggota Sanggar Bambu Yogyakarta. Pencarian panjang pada ungkapan estetikanya sampai pada bentuk-bentuk yang mempunyai kecenderungan surrealistis. Dalam perjalanan kreativitas tersebut beberapa penghargaan menandai pencapaian yang penting. Tahun 1987 dan 1989 ia menerima penghargaan Biennale Seni Lukis Jakarta. Tahun 1996 ia menerima Silver Medal, The Osaka Triennale, Jepang. Tahun 1998 ia menerima Mainichi Broadcasting System Prize, The Osaka Sculpture Triennale, Jepang. Selain aktif dalam berbagai pameran penting di tingkat nasional dan internasional, ia juga telah melakukan pameran tunggal di Duta Gallery Jakarta, tahun 1988 dan Drawing Exhibition. Di Northern Territory University Gallery, Darwin, Australia.

Lucia Hartini lahir di Temanggung tahun 1958. Ia mulai aktif melukis lewat belajar di Sekolah Seni Rupa Indonesia (SSRI) Yogyakarta. Lukisan-lukisannya yang cenderung bergaya surrealisme ini menghasilkan fenomena yang ganjil tentang alam. Dengan teknik realisme yang rinci, ia sering menampilkan gerak air, awan, planet-planet, dan objek-objek lainnya dalam aliran dan pusaran yang fantastis. Pelukis ini selain pernah mengadakan pameran tunggal juga aktif mengikuti pameran bersama tingkat lokal, nasional, dan internasional.

Perkembangan berikutnya adalah periode sintesis antara konsep-konsep Seni Rupa Baru Indonesia dan pengaruh pemikiran post modernisme yang melahirkan pluralitas dalam seni rupa kontemporer. Gejalanya dalam seni rupa adalah cairnya seniman dalam berbagai kategori, batasan, dan konsep dalam berkarya. Dalam buku ini ditampilkan Marida Nasution dan Hendrawan Riyanto untuk mewakili periode tersebut.

Marida Nasution lahir di Jakarta tahun 1956. Seniman ini menekuni seni grafis lewat belajar di Departemen Seni Rupa IKJ. Dalam karya-karyanya, selain ada penggalian intensif pada tema-tema sosial dan kemanusiaan juga selalu muncul semangat yang inovatif. Dalam beberapa karyanya ia melakukan pencampuran seni grafis dengan elemen-elemen visual lainnya. Marida Nasution pernah mengadakan dua kali

values. The contemplation was expressed through the various forms of ceramic and other mixture. Hendrawan was a rare artist who applied ceramic as the medium of expression in Indonesia. He joined the individual exhibition in Bandung, Jakarta, Surabaya, and Kyoto in Japan. He also joined the joint exhibition, such Biennale and Triennale forums nationally and internationally.

Jean Hans Arp (1887-1966), a foreign artist in this book, was born in Alsace. He studied visual art in Paris. He also learned visual art from Ernst, Klee, and Kandinsky. He joined the 2nd exhibition at Blaue Reiter. In 1916, he became one of the founders of Dada in Zurich. He settled in France to become a surrealist artist by expressing the sexual symbols in his art works. He was one important icon in the mainstream of the modern visual art history.

IV. Conclusion

As expressed before, the brief history of Indonesian modern visual art history applied the dialectic concept of aesthetic paradigm that resulted in various periods. The concept is used to select the artists and their works in the books volume one and two. Like the previous book, this book is still unable to include all selected works collected in Indonesian National Gallery. Yet, this book is planned just to include the representative artists for various generations and historical periods. If it is possible another book must be issued to cover the other works noted as Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia (Selected Works: Collection of Indonesian National Gallery)

Notes:

¹Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday Anchor Books, 1955), 31-41.

²Sartono Kartodirjo, *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama, 1993)

³Yuliet Gardiner, *What is History Today...?* (London: Macmillan Education, Ltd., 1988), 98-99.

⁴Thomas S. Kuhn, *Peran Paradigma dalam Revolusi Sains* terj. Tjun Surjaman (Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 1993), 10-17.

⁵Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago: The University of Chicago, 1982), 409-414.

⁶Roger Scruton, *Sejarah Filsafat Modern: Dari Descartes sampai Wittgenstein* terj. Zainal Arifin Tanjung (Jakarta: Pasca Simpati, 1986), 199.

⁷Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982), 229-230.

⁸M. Agus Burhan, "Seni Lukis Mooi Indie sampai Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia 1901 - 1979: Kontinuitas dan Perubahan", *Disertasi* dalam Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2002.

⁹E.F. Wertheim, *Indonesian Society in Transition a Study of Social Change* (Bandung: W. van Hoeve Ltd., 1956), 142.

¹⁰Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 321-330.

pameran tunggal di TIM dan di Gedung Pameran Depdikbud Gambir Jakarta. Di samping itu ia sangat aktif dalam pameran bersama di tingkat lokal, nasional, dan internasional. Demikian juga dalam forum biennale dan triennale internasional seperti di Seoul, Jerman, Yugoslavia, Athena, Paris, USSR, Swedia, dan Nederland. Penghargaan yang diperoleh adalah Medali Khusus Pameran "PAN Pacific Arts" Seoul dan Medali Khusus Biennale of Graphic Arts, Ljubijana, Yugoslavia.

Hendrawan Riyanto (1959-2004) lahir di Yogyakarta. Ia menempuh pendidikan seni rupa untuk tingkat sarjana dan master di ITB, dan sekaligus mengajar di almahaternya. Lewat media keramik ia mengungkapkan berbagai kompleksitas kontradiksi nilai-nilai modern dan kontemporer. Peradaban modern yang pesat dan merusak perlu diimbangi kearifan nilai tradisi. Berbagai bentuk keramik dengan media campuran lainnya dihadirkan untuk mewujudkan renungan tersebut. Hendrawan merupakan seniman keramik kontemporer Indonesia yang langka. Di samping beberapa pameran tunggalnya di Bandung, Jakarta, Surabaya, dan Kyoto Jepang, ia juga aktif pameran bersama, atau dalam forum biennale dan triennale nasional serta internasional.

Seniman asing yang ditampilkan dalam buku ini adalah Jean Hans Arp (1887-1966). Ia lahir di Alsace dan melewati studi seni rupa di Paris. Disamping itu ia juga belajar pada Ernst, Klee, dan Kandinsky. Hans Arp mengikuti pameran yang kedua Blaue Reiter. Pada tahun 1916, ia menjadi salah satu pendiri Dada di kota Zurich. Selanjutnya setelah menetap di Perancis ia menjadi seniman surrealis yang mengungkapkan simbolisme tanda-tanda seksual dalam karya-karyanya. Seniman ini menjadi salah satu ikon yang penting dalam *mainstream* sejarah seni rupa modern.

IV. Penutup

Telah diungkapkan di muka ringkasan sejarah seni rupa modern Indonesia dalam konsep dialektika paradigma estetik yang melahirkan berbagai periodisasi. Konsep itulah yang dipakai untuk menyeleksi seniman-seniman dan karyanya dalam buku volume satu dan dua ini. Sebagaimana yang telah diungkapkan dalam buku terdahulu, maka dalam buku ini juga masih belum bisa menampung semua karya-karya pilihan yang ada dalam koleksi Galeri Nasional Indonesia. Namun demikian karena buku ini dirancang dengan keterwakilan berbagai generasi dan periode sejarah, maka jika memungkinkan juga harus diterbitkan lagi buku untuk menampilkan karya-karya lain yang dapat ditandai sebagai Karya Pilihan Koleksi Galeri Nasional Indonesia.

Catatan:

¹Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (New York: Doubleday Anchor Books, 1955), 31-41.

²Sartono Kartodirjo, *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah* (Jakarta: Penerbit PT Gramedia Pustaka Utama, 1993)

¹¹*Gedenkboek Nederlandsch Indische Kunstkring Batavia 1902-1927* (Batavia: Kolff & Co, 1927), 39-40.

¹²J. de Loos Haaxman, *Dagwerk in Indie* (Franker: Uitgeverij T. Wever, 1972), 87-89.

¹³Mustika et.al., *Tokoh-tokoh Pelukis Indonesia* (Jakarta: Dinas Kebudayaan Indonesia, 1993), 107.

¹⁴Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 215-232.

¹⁵Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and The Art: The Indonesian "Institute of People's Culture 1950-1965"* (Clayton Victoria: Southeast Asian Studies, 1986), 41-43.

¹⁶D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya Kilas Balik Ofensif Lekra/ PKI dkk.* (Bandung: Penerbit Mizan, 1995), 149 dan 164.

¹⁷Sanento Yuliman, "Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah", *Kalam-Tempo*, Januari 1992.

¹⁸Ignas Kleden, *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan* (Jakarta: Penerbit LP3ES, 1987), 155-184.

¹⁹Anne Booth and Peter McCawley, *The Indonesia Economy During The Soeharto Era* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1981), 202, 224-250, 321, *passim*.

²⁰M. Agus Burhan, "Ungkapan Bentuk-bentuk dan Pemakaian Material Non Konvensional dalam Seni Lukis Modern Yogyakarta dan Surakarta", *Laporan Penelitian Balai Penelitian*, ISI Yogyakarta, 1990.

²¹M. Agus Burhan, "Seni Rupa Yogyakarta: Munculnya Representasi Sintesis", *Jurnal Ekspresi*, Vol. IV, Th. 2, 2001.

- ³Yuliet Gardiner, *What is History Today...?* (London: Macmillan Education, Ltd., 1988), 98-99.
- ⁴Thomas S. Kuhn, *Peran Paradigma dalam Revolusi Sains* terj. Tjun Surjaman (Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 1993), 10-17.
- ⁵Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Chicago: The University of Chicago, 1982), 409-414.
- ⁶Roger Scruton, *Sejarah Filsafat Modern: Dari Descartes sampai Wittgenstein* terj. Zainal Arifin Tanjung (Jakarta: Pasca Simpati, 1986), 199.
- ⁷Howard S. Becker, *Art Worlds* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1982), 229-230.
- ⁸M. Agus Burhan, "Seni Lukis Mooi Indie sampai Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia 1901 - 1979: Kontinuitas dan Perubahan", *Disertasi* dalam Ilmu Budaya, Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2002.
- ⁹E.F. Wertheim, *Indonesian Society in Transition a Study of Social Change* (Bandung: W. van Hoeve Ltd., 1956), 142.
- ¹⁰Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 321-330.
- ¹¹*Gedenkboek Nederlandsch Indische Kunstkring Batavia 1902-1927* (Batavia: Kolff & Co, 1927), 39-40.
- ¹²J. de Loos Haaxman, *Dagwerk in Indie* (Franker: Uitgeverij T. Wever, 1972), 87-89.
- ¹³Mustika et.al., *Tokoh-tokoh Pelukis Indonesia* (Jakarta: Dinas Kebudayaan Indonesia, 1993), 107.
- ¹⁴Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 215-232.
- ¹⁵Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and The Art: The Indonesian "Institute of People's Culture 1950-1965* (Clayton Victoria: Southeast Asian Studies, 1986), 41-43.
- ¹⁶D.S. Moeljanto dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya Kilas Balik Ofensif Lekra/ PKI dkk.* (Bandung: Penerbit Mizan, 1995), 149 dan 164.
- ¹⁷Sanento Yuliman, "Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah", *Kalam-Tempo*, Januari 1992.
- ¹⁸Ignas Kleden, *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan* (Jakarta: Penerbit LP3ES, 1987), 155-184.
- ¹⁹Anne Booth and Peter McCawley, *The Indonesia Economy During The Soeharto Era* (Kuala Lumpur: Oxford University Press, 1981), 202, 224-250, 321, *passim*.
- ²⁰M. Agus Burhan, "Ungkapan Bentuk-bentuk dan Pemakaian Material Non Konvensional dalam Seni Lukis Modern Yogyakarta dan Surakarta", *Laporan Penelitian Balai Penelitian, ISI Yogyakarta*, 1990.
- ²¹M. Agus Burhan, "Seni Rupa Yogyakarta: Munculnya Representasi Sintesis", *Jurnal Ekspresi*, Vol. IV, Th. 2, 2001.

An abstract painting with a warm, golden-brown color palette. The composition is filled with organic, flowing shapes and textures, suggesting a sense of movement and depth. The background is a mix of light and dark tones, creating a rich, layered effect. The overall style is reminiscent of mid-20th-century abstract art.

K A R Y A P I L I H A N
S E L E C T E D W O R K S

DESKRIPSI OLEH / DESCRIPTION BY :
M. AGUS BURHAN

PELUKIS PERIODE SENI LUKIS KLASIK BALI

MANGKUMURA

(1920-1999)



Tiwikrama / Tiwikrama (1971)

Cat tradisional di atas kanvas / *Traditional oil on canvas*, 123 x 158 cm, Inv. 443/SL/B

PAINTERS FROM CLASSIC BALINESE PAINTING PERIOD

Sebagai seorang maestro yang sering bergulat dengan lukisan untuk kepentingan sakral, selain berhasil menghadirkan dinamika episode peperangan yang kuat, juga mengungkapkan pesan simbolik dalam karya ini.

As a maestro who often created the painting for the sacred purposes, beside the expression of the strong dynamic of war episode to express the symbolic message in this work.

Karya Mangkumura dalam judul "*Tiwikrama*" (1971) ini merupakan ungkapan sebuah fragmen perang. Karya ini merupakan gaya klasik Kamasan yang dekoratif dengan stilisasi bentuk dan rincian garis-garis yang rumit. Warna yang dipakai biasanya terbatas dengan merah, biru, kuning, putih, dan hitam. Gaya klasik Kamasan identik dengan wayang Bali, namun selalu tampil dalam satu fragmen ceritera seperti dalam wayang beber Jawa. Dalam karya ini digambarkan dua figur raksasa berkepala dan bertangan banyak dengan berbagai senjata, serta dikelilingi bola api. Di antara dua raksasa itu, juga berkecamuk figur-figur kecil dalam peperangan.

Dalam masyarakat kolektif tradisional Bali, bentuk-bentuk wayang beserta atributnya merupakan kode visual yang dapat difahami oleh semua orang. Hal itu dikarenakan mereka masih memakai norma-norma tradisi yang menempatkan tanda-tanda visual tersebut sebagai salah satu atribut kesakralan. Dengan demikian akan mudah difahami bahwa dua wujud raksasa yang sedang berperang itu sebenarnya adalah penjelmaan dua orang kesatria yang telah berubah bentuk karena kesaktian dan kemarahannya (*tiwikrama*). Dalam berbagai episode Ramayana dan Mahabharata adegan *tiwikrama* itu sering terjadi.

Mangkumura sebagai seorang empu (maestro) yang sering bergulat dengan lukisan untuk kepentingan sakral, selain berhasil menghadirkan dinamika episode peperangan yang kuat, juga mengungkapkan pesan simbolik dalam karya ini. Kesaktian (*power*) dalam dimensi fisik, spiritual, ataupun dalam kekuasaan dan politik, sekali waktu memang bisa digunakan untuk menyelesaikan masalah. Akan tetapi jika dipergunakan dalam kemarahan akan menimbulkan kerusakan yang fatal dan dahsyat.

His work entitled "*Tiwikrama*" (Anger) (1971) expresses a fragment of war. This work is in classic style of Kamasan, decorative by stylizing the form and parting of complex lines, the colours used are limited to red, blue, green, and black. Kamasan style is identical with Balinese puppets, present in one fragment of story like Javanese rolled puppet. In this work there are two giant figures having many heads and hands holding various weapons, surrounded by fire. In between the two figures, are small figures, confusedly involved in a war.

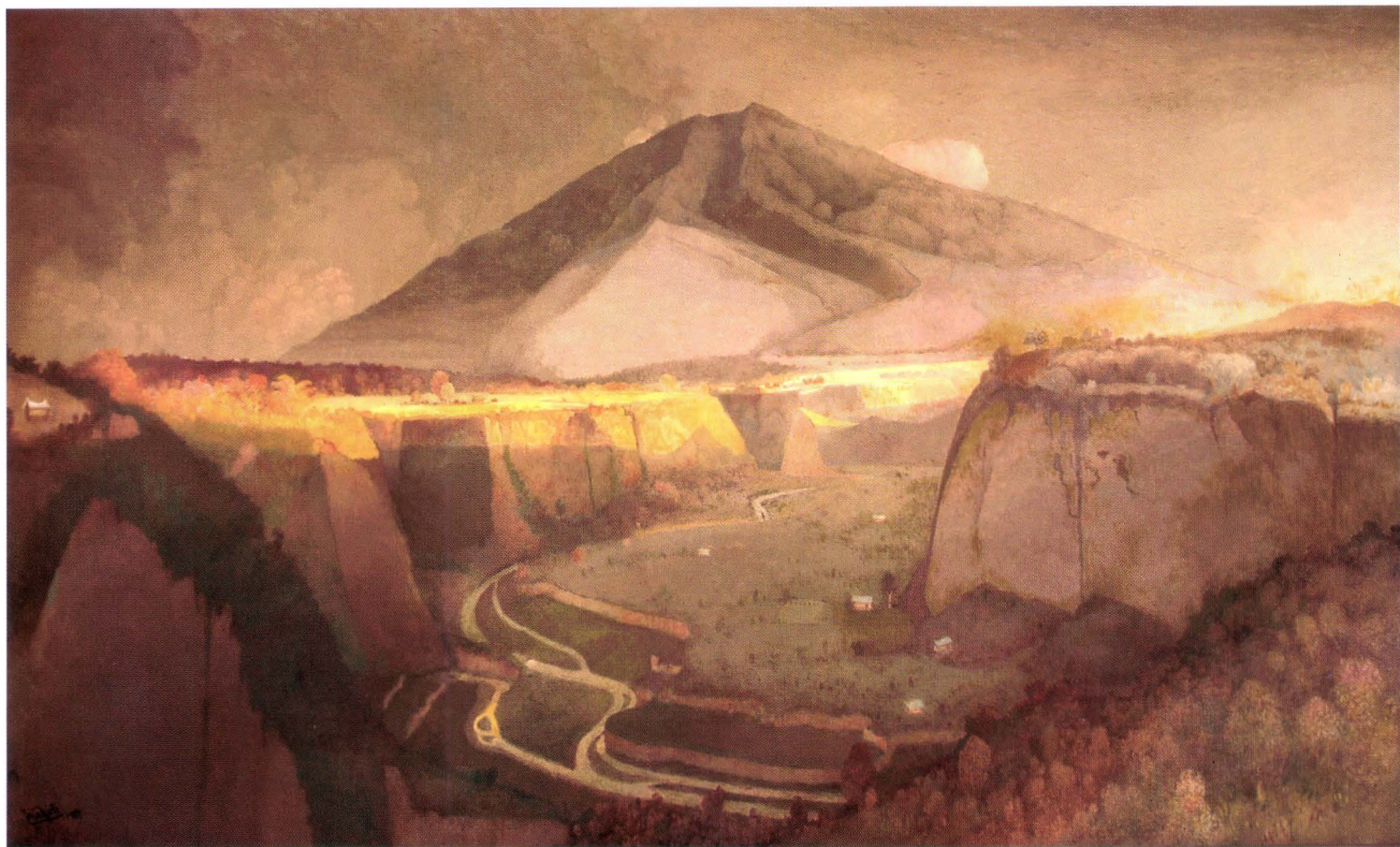
In a traditional collective society in Bali, the puppet forms and the attributes are the visual codes understood by all people there. They still use the traditional norms positioning the visual codes as one of the sacred attributes. Thus, it is easier to understand that the two giants involved in the war are the transformation of two powerful warriors in anger. The events often happen in the episodes of Ramayana and Mahabharata.

Mangkumura was a maestro who often created the painting for the sacred purposes, beside the expression of the strong dynamic of war episode to express the symbolic message in this work. In physical, spiritual, authority, and political dimension, the power sometimes can solve the problems. If the power is used in anger, it can bring disaster.

PELUKIS PERIODE SENI LUKIS *MOOI INDIE*

WAKIDI

(1890-1997)



Lembah Ngarai / Valleys (1977)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 200 x 120 cm, Inv. 582/SL/B

PAINTERS FROM *MOOI INDIE* PAINTING PERIOD

Suasana ketenangan itu tidak lain adalah dunia ideal yang utuh dan tidak terpecah-pecah, seperti yang selalu dibayangkan oleh orang-orang romantis.

The calm situation is the ideal world, whole and not fragmented, as what romantic people imagined.

Dalam lukisan "*Lembah Ngarai*" (1977) ini, Wakidi menampilkan stereotip *Mooi Indie* dengan kekhasannya. Lembah dan ngarai berkeluk-lekuk bermandikan cahaya dengan gunung sebagai latar belakang menggambarkan suasana yang tenang dan damai. Irama alam itu menjadi penuh pesona dengan munculnya gugusan pohon-pohon yang menghutan, rumah-rumah yang tersembul dari dusun, susunan sawah-sawah, dan kelokan sungai-sungai yang bercahaya. Dengan gaya naturalisme itu, Wakidi sebagai pelukis pemandangan mempunyai pilihan objek dan warna lembut yang telah dikenal luas oleh masyarakat.

Pada pelukis-pelukis priyayi di masa kolonial Belanda, paradigma estetik *Mooi Indie* yang mengungkapkan romantisme eksotis, sangat mendukung pandangan kultural mereka yang sangat menekankan pada nilai-nilai harmonis. Lukisan Wakidi yang naturalis itu juga merupakan adaptasi dan pengaruh dari pelukis-pelukis Belanda yang datang ke Indonesia pada awal abad ke-20. Mereka membawa mashab *Haagseschool*, yaitu lukisan pemandangan dari Den Haag yang terpengaruh pelukis-pelukis pemandangan Barbizon.

Karya Wakidi ini merupakan manifestasi dari tipe ideal umumnya yang dikembangkan pelukis-pelukis *Mooi Indie* dalam menggambarkan alam. Dalam lukisan mereka, selalu terungkap suasana ketenangan yang menghijau lewat lembah-lembah dan gunung, sawah-sawah dan pepohonan, telaga, laut, dan ombaknya. Suasana ketenangan itu tidak lain adalah dunia ideal yang utuh dan tidak terpecah-pecah, seperti yang selalu dibayangkan oleh orang-orang romantis.

The painting "*Lembah Ngarai*" (Valleys) created in 1977, by Wakidi, represents the stereotype of *Mooi Indie* characteristics. The valleys meandering and lighted, and the mountain as the background, pictures the calm and peaceful condition of life. The rhythm of nature is full of attraction through the appearance of wood, houses from the village, tiles of rice field and rivers meandering lightly. Through the style of naturalism, Wakidi as the scenery painter, choose the smooth colour accustomed to the people for his object of painting.

During the Dutch Occupation in the period of *Mooi Indie* with its exotic romanticism, the noble painters, tended to support the cultural view giving the emphasis on the values of harmony. The naturalistic painting by Wakidi is the adaptation of the influence of Dutch painters who came to Indonesia in the twentieth century. They brought the genre of *Haagseschool*, the painting of scenery from Den Haag, influenced by Barbizon painters of scenery.

The work by Wakidi is the manifestation of the general ideal type, developed by *Mooi Indie* painters, in painting sceneries. In their paintings, they always expressed the calm situation with the greenness of valleys and mountains, rice fields and trees, lakes, seas, and the waves. The calm situation is the ideal world, whole and not fragmented, as what romantic people imagined.

PELUKIS BALI CORAK BARU

I GUSTI NYOMAN LEMPAD

(1865-1978)



Penari / Dancer

Tinta cina di atas kertas / Chinese ink on paper, 32 x 24 cm, Inv. 468/SL/B

NEW STYLE BALINESE PAINTER

Lukisan ini menunjukkan kekuatan gaya pribadi Lempad yang merupakan corak Bali baru dalam mengembangkan sumber wayang gaya Kamasan.

This painting shows his strong personal style, Balinese new style in developing sources of puppets of Kamasan style.

Karya I Gusti Nyoman Lempad yang berjudul "*Penari*" ini merupakan ungkapan sebuah episode klasik Calon Arang. Lukisan ini menunjukkan kekuatan gaya pribadi Lempad yang merupakan corak Bali baru dalam mengembangkan sumber wayang gaya Kamasan. Dalam gaya tersebut Lempad hampir selalu memakai medium tinta cina untuk melukiskan figur-figurnya dalam garis yang linier, bentuk dan gerak lebih bebas, serta ekspresif. Akan tetapi seluruh ungkapan itu tetap mempertahankan nilai-nilai dekoratif seni lukis tradisional Bali. Dalam karya ini digambarkan figur Rangda dengan rambut terurai, mata melotot, bertaring, lidah menjulur, dan payudaranya menggantung. Figur ini merupakan penjelmaan Calon Arang. Di kanan kiri Rangda ada Sisian, yaitu dua wanita pengiring yang merupakan murid Calon Arang.

Karya-karya Lempad memang mengungkapkan episode kisah-kisah klasik seperti Sutasoma, Jayaprana, Gagak Turas dan lain-lainnya. Karya-karya tersebut mempunyai ikatan kuat dengan sistem sosial masyarakat Bali dengan norma-norma budaya dan tradisinya. Karena nilai-nilai dalam mitologi itu masih kontekstual merefleksikan norma-norma dalam kehidupan sosial, maka karya "*Penari*" ini juga mempunyai dimensi simbolik yang kuat.

Dalam lukisan ini lebih khusus lagi yang diungkapkan adalah adegan *nge'reh*, yaitu perubahan wujud Calon Arang menjadi Rangda. Selain dengan ciri-ciri ikonografis di atas, tanda yang lain adalah kaki kirinya diangkat sebatas lutut. Calon Arang yang kecewa karena lamaran anaknya ditolak oleh Raja Erlangga, menjadi marah dan membuat kerusuhan, serta menyebarkan penyakit. Nilai simbolis yang diungkap karya ini adalah perang abadi antara kebaikan dan kejahatan, selama kehidupan masih berlangsung di muka bumi ini.

The work entitled "*Penari*" (Dancer) created by I Gusti Nyoman Lempad reveals a classical episode of Calon Arang. This painting shows his strong personal style, Balinese new style in developing sources of puppets of Kamasan style. In creating his painting, he always used Chinese ink to draw the figures in linear lines, free expressive forms and movements. Yet, all the expression retains the decorative values of Balinese traditional painting. In this style, the figure of Rangda is painted with loose hair, goggling eyes, sharp fangs, sticking out tongue, losing breasts. This figure is the transfiguration of Calon Arang. Rangda is actually Sisian, two accompanying women, Calon Arang student.

The works of Lempad expresses the classic episodes like Sutasoma, Jayaprana, Gagak Turas, and others. These works have a strong relation with the system of Balinese society with the traditional and cultural norms, because the mythological values are still related to the social life norms. So, the painting "*Penari*" has a strong symbolic dimension.

This painting specially expresses the episode of *nge'reh*, the transfiguration of Calon Arang into Rangda. Beside the iconographic characteristics above, another symbol is the rising of the left leg above his right knee. Disappointed of King Erlangga's rejection to his proposal to marry King's daughter, Calon Arang was angry, made riots, spread diseases. The symbol represents the long life war between the bad and good in the world.

PELUKIS PERIODE PARADIGMA KERAKYATAN MASA PERSAGI - LEKRA

AGUS DJAJA

(1913-1994)



Dunia Anjing / World of Dogs (1965)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 45 x 70 cm, Inv. 21/SL/A

PAINTERS FROM SOCIAL PARADIGM PERIOD FROM PERSAGI - LEKRA

"Dunia Anjing" merupakan sebuah metafora simbolis yang diciptakan Agus Djaja untuk melukiskan disintegrasi sosial yang sedang terjadi pada waktu itu.

"Dunia Anjing" (World of Dogs) is a symbolic metaphor, created by Agus, to illustrate the social disintegration happening at that time.

Dalam lukisan Agus Djaja yang berjudul *"Dunia Anjing"* (1965), diungkapkan keriuhan anjing-anjing merah dan hitam yang saling menggonggong dan berkelahi. Di sela-selanya terselip juga anjing-anjing putih dalam irama mereka. Karya ini memancarkan karakter yang keras, karena sosok-sosok anjing muncul dalam dinamika gerak dan ekspresi kemarahan. Di samping itu, warna, tekstur, dan goresan yang membangun lukisan dunia anjing ini memperlihatkan kekontrasan dan dinamika yang saling menguatkan.

Agus Djaja adalah pelukis dari masa Persagi, yaitu suatu periode yang sarat dengan wacana konteks sosial. Walaupun pelukis ini tidak selalu muncul dalam wacana maupun karya tema sosial, tetapi ia tidak bisa melepaskan sama sekali dari ikatan jiwa konteks yang membentuknya itu. Karya tentang dunia anjing ini dibuat tahun 1965, yaitu suatu masa dalam sejarah republik ini yang penuh dengan pertentangan ideologi dan kekerasan sosial. Oleh karena itu, dapat dilihat bahwa sensibilitas Agus Djaja terhadap konteks sosial yang terjadi sangat kuat dalam lukisan ini.

"Dunia Anjing" merupakan sebuah metafora simbolis yang diciptakan Agus Djaja untuk melukiskan disintegrasi sosial yang sedang terjadi pada waktu itu. Perkelahian antara sesama saudara yang disebabkan oleh perbedaan warna "bulu" (ideologi) mengakibatkan anarki dan kekacauan sosial.

His work entitled *"Dunia Anjing"* (World of Dogs) (1965), expresses the busy life of red and black dogs barking to each other. Among them are white dogs behaving in their own way. This work reflects the hard character, because the appearances of the dogs give the dynamic of their movement and the expression of anger. Besides, the colours, texture, and strokes in creating the dogs, show the unity of the contradiction and dynamic.

Agus Djaja was an artist from Persagi period, the period full of the issue of social context. Even though he was never discussed in terms of social theme, he can never be separated from the contexts that influenced him. This work was created in 1965, the time in the history of Indonesian Republic, full of ideological confrontation and social violence. Therefore, his sensibility is very strong in the social context in this work.

"Dunia Anjing" (World of Dogs) is a symbolic metaphor, created by Agus, to illustrate the social disintegration happening at that time. The fight between brothers was caused by the difference of "bulu" (colours) causing to the social chaos and anarchy.

HENDRA GUNAWAN

(1918-1983)



Menguliti Pete / Peeling Pete

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 96 x 85 cm, Inv. 409/SL/B

Dalam tema-tema lukisan Hendra, aktivitas sehari-hari tidak sekedar menjadi kerutinan yang tidak berarti, namun di dalamnya mengandung empati terhadap nasib kehidupan manusia.

In the painting themes of Hendra, daily activities are not merely meaningless routines, but they show the empathy to the fate of people life.

Lukisan Hendra Gunawan "*Menguliti Pete*", merupakan potret yang ekspresif tentang kehidupan rakyat. Sosok-sosok wanita yang sedang menguliti pete dan mengamati boneka diungkapkan dengan cara yang naif, sehingga nuansa keseharian dunia mereka tampak bersahaja. Warna-warna dalam karya ini seperti dibiarkan menjalin bentuk-bentuk dengan sendirinya secara intuitif. Akan tetapi seperti karya Hendra yang lain, dalam suasana kehidupan rakyat yang berat maupun bersahaja, warna dan goresannya memberikan irama yang hidup.

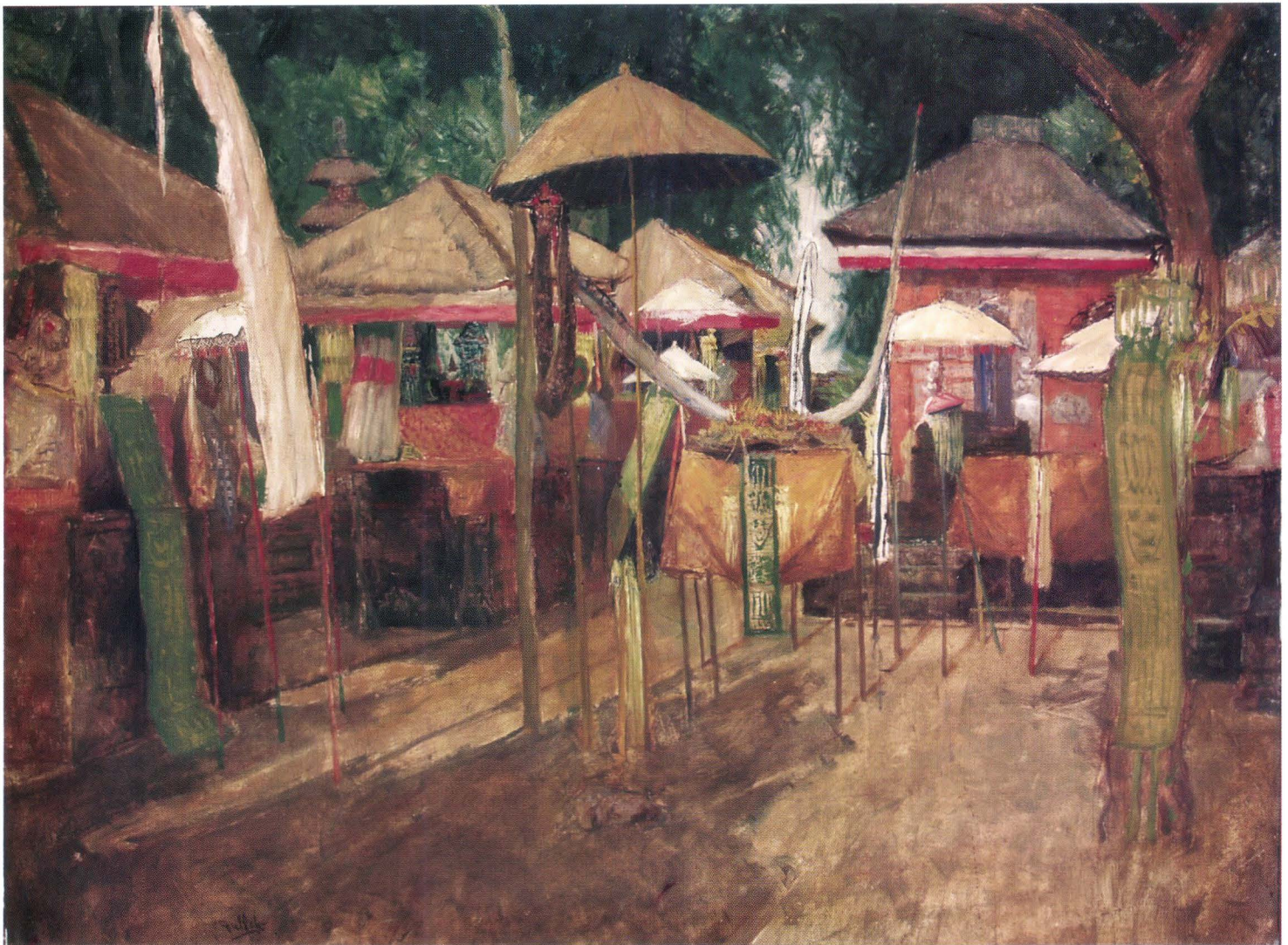
Tanpa disadari objek-objek Hendra yang hampir semua melukiskan kehidupan rakyat, kebanyakan mengungkapkan aktivitas wanita. Mereka bisa dihadirkan sebagai penjual sayur yang terbongkok-bongkok berjalan ke pasar, sebagai pemain *ketoprak* yang berhias di *tobong*, sebagai orang-orang kampung bercengkerama mencari kutu, sebagai pelacur, atau sebagai sosok rakyat yang lain. Ungkapan-ungkapan itu bisa dilihat sebagai refleksi pengalaman hidupnya yang pahit dan penuh konflik di masa kecil. Di samping itu bisa juga dipengaruhi oleh aktivitas dan komitmennya pada sanggar dan partai politik yang secara eksplisit berideologi kerakyatan. Oleh karena itu dalam tema-tema lukisan Hendra, aktivitas sehari-hari tidak sekedar menjadi kerutinan yang tidak berarti, namun di dalamnya mengandung empati terhadap nasib kehidupan manusia. Dalam suasana yang puitis, lukisan "*Menguliti Pete*" juga mengungkapkan empati pada dunia kehidupan yang bersahaja para perempuan.

His painting "*Menguliti Pete*" (Peeling Pete) is the expressive portrait of people life. The figures of the women peeling the *pete* and observing the doll are drawn vary naively, to the modesty of their daily life. The colours in this painting plait the forms intuitively. The colours and the strokes show the gaily rhythm.

Unconsciously, Hendra, in painting nearly all the life of people, express the activities of women, bringing vegetables on their backs to sell in the market, making up to act in the traditional theatre, finding lice and chatting pleasantly in the village, working as a prostitute, living as a layman. These are the reflection of his hard life and full on conflicts in his childhood. Yet, it can also be influenced by his activities and commitment to his art centre and political party, with populace ideology. Therefore, in the painting themes of Hendra, daily activities are not merely meaningless routines. Yet, they show the empathy to the fate of people life. Poetically, the painting also expresses his empathy toward the modest life of women.

DULLAH

(1919-1996)



Merajan / Merajan

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 116 x 85 cm, Inv. 374/SL/B

Dalam lukisan ini Dullah juga memperlihatkan penghayatannya yang dalam pada nilai-nilai lokal seperti pada karya-karyanya yang lain.

In this work, Dullah also shows his expression in local values like in his other works.

Karya Dullah dalam judul "*Merajan*" ini memperlihatkan pura tempat persembahyangan keluarga pada masyarakat Hindu Bali. Dalam pura yang dihiasi berbagai atribut sakral ini, mungkin akan dipakai upacara "*rainan*", yaitu upacara untuk semua keluarga dalam enam bulan sekali. Dalam lukisan ini atribut-atribut seperti "*kober* atau *lontek*", yaitu bendera atau *umbul-umbul* pada prosesi keagamaan dan "*ider-ider*", yaitu kain panjang pada risplang atap mengelilingi pura, memperlihatkan suasana upacara itu. Dalam gaya impresionis yang kuat, Dullah mengungkapkan "*Merajan*" sebagai ruang halaman rumah yang khidmad dan sakral.

Dalam lukisan ini Dullah juga memperlihatkan penghayatannya yang dalam pada nilai-nilai lokal seperti pada karya-karyanya yang lain. Pelukis ini selain dikenal dengan tema-tema sosok anak kampung yang polos, fragmen-fragmen gerilya masa revolusi, juga masih muncul dengan objek-objek wanita dan pemandangan yang cantik. Dalam tema yang kaya itu, ia tetap memperlihatkan ikatannya yang kuat pada nilai-nilai kerakyatan dan loyalitas. Hal demikian karena dibentuk oleh lingkungan sanggar dan kedekatannya dengan Bung Karno, juga oleh paradigma estetika kerakyatan yang diyakini para pelukis masa itu.

Makna estetika yang dapat diserap dari karya "*Merajan*" ini bersifat kompleks. Hal itu karena nilai-nilai religius yang dapat dihadirkan pelukis, sekaligus berisi kemeriahan atribut, ketenteraman suasana *merajan*, juga kekhidmadan dan kesakralan.

His work entitled "*Merajan*" shows pura, the place for Balinese Hindu people to pray. Various sacred attributes in the place, perhaps will be used to hold ceremony "*rainan*", a ceremony for all members of the family once in six months. In this painting, are seen the attributes "*kober* or *lontek*", *umbul-umbul* or flags in a religion procession, and "*ider-ider*", a long cloth around the roof of pura, to indicate the ceremony. Dullah expressed "*Merajan*" in a strong impressionistic style as sacred subservient yard.

In this work, Dullah shows his expression in local values like in his other works. He was also well known as the artist in painting the modest village children, guerillas fragments during the revolution period, and beautiful women and sceneries. In the rich theme, he showed the strong relation to the value of populace and loyalty. This is because of his art centre surrounding, close relation with Bung Karno, and the populace aesthetic paradigm followed by the artists at that time.

The aesthetic meaning absorbed in the work "*Merajan*" is complex. This is because of the religious values presented by the artist, colourful of the attributes, peacefulness of the *merajan* situation, and sacredness and subservient.

BATARA LUBIS

(1927-1986)



Pasar / Market (1962)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 69 x 69 cm, Inv. 365/SL/B

Karya-karya Batara Lubis dalam tema kehidupan masyarakat bawah dan corak dekoratif tersebut merupakan manifestasi dari paradigma estetik kerakyatan yang sangat kuat.

The works of Batara Lubis with the theme of social life and decorative style was the manifestation of the strong populace aesthetic paradigm.

Dalam lukisan "*Pasar*" (1962) ini, Batara Lubis mengungkapkan suasana kesibukan pasar di Yogyakarta yang masih diwarnai gerobak sapi dan orang-orang dalam pakaian kebaya Jawa. Lukisan yang kaya warna dan stilisasi geometrik ini dalam menampilkan bentuk manusia dan objek-objek lainnya bersifat naif. Ditambah dengan sudut pandang mata burung atau *aerial perspective*, lukisan Batara Lubis dapat menampilkan horizon yang luas, sehingga berbagai aktivitas dapat diperlihatkan lebih banyak. Secara keseluruhan karya ini memperlihatkan corak dekoratif yang kuat.

Karya-karya Batara Lubis dalam tema kehidupan masyarakat bawah dan corak dekoratif tersebut merupakan manifestasi dari paradigma estetik kerakyatan yang sangat kuat dianut oleh pelukis-pelukis Yogyakarta pada masa itu. Di lain pihak, dalam karya ini terlihat bagaimana usaha senimannya untuk menggali sumber-sumber asli kebudayaan Batak lewat unsur-unsur hias geometriknya. Semangat demikian merupakan perwujudan dari wacana pencarian identitas kebudayaan dalam seni lukis modern Indonesia yang telah tumbuh sejak masa Persagi.

Dalam karya "*Pasar*" ini Batara Lubis mengungkap nilai-nilai yang bersumber dari empatinya terhadap kehidupan rakyat. Walaupun tampak serba bersahaja, dunia pasar tradisional selalu mencerminkan perjuangan hidup yang liat dan dinamis.

The painting entitled "*Pasar*" (Market) was created in 1962. Batara Lubis expressed the busy condition of Yogyakarta market with the ox cart and the people were clad Javanese clothes. The painting of rich colours in geometric stylization presents the naivety of the forms of the human and other objects, seen from the angle of bird eye view or aerial perspective to present the broad horizon and more various activities can be exposed. All in all the painting shows the decorative type.

The works of Batara Lubis with the theme of social life in decorative style was the manifestation of the populace aesthetic paradigm, strongly followed by Yogyakarta artists at that time. On the other hands, this painting shows how the artist attempts to present the geometric decorative elements of Batakese culture. This spirit means the search of cultural identity in Indonesian modern painting since the period of Persagi.

The painting "*Pasar*" (Market) reveals the values of his empathy to the social life. Though looking very modest, the world of traditional market always reflects the hard and dynamic life struggle.

PELUKIS BALI YOUNG ARTIST

I KTUT SOKI

(Lahir/Born 1946)



Legenda Jayaprana / Legend of Jayaprana (1965)

Cat minyak di atas kain tipis / Oil on thin fabrics, 95 x 79 cm, Inv. 919/SL/C

YOUNG ARTIST BALINESE PAINTER

Berbagai legenda tradisional masih tetap mewarnai karya-karya Young Artist, karena mereka masih kuat berada dalam konteks kehidupan tradisi Bali.

Various traditional legends were still presented in the works of Young Artists, because they were still strongly related to Balinese traditional life.

Karya I Ktut Soki dalam judul "*Legenda Jayaprana*" (1965) merupakan ungkapan yang dikenal sebagai gaya Young Artist. Dalam gaya ini yang menjadi ciri visual adalah ungkapan dekoratif naif bentuk-bentuk dan warnanya yang cerah dan kaya. Lukisan ini menampilkan sebuah kisah klasik Jayaprana dan Layon Sari yang berada dalam tragedi cinta dan kesetiaan pada penguasa. Dalam lukisan tampak Layon Sari dalam pelukan Sang Raja, sementara Jayaprana diutus berangkat perang dan dibunuh dalam pengkhianatan raja. Di langit terlihat Ratih dan Kamajaya dengan atribut payung kebesarannya menyaksikan tragedi cinta tersebut.

Karya-karya Young Artist merupakan bentuk pembaruan seni lukis Bali, ketika wilayah itu telah sarat dengan kemajuan pariwisata dan pengaruh pelukis-pelukis asing. Oleh karena itu, objek-objek yang digambarkan telah begitu kaya dengan momen-momen sehari-hari dalam *setting* kehidupan tradisi dan modern. Namun demikian, seperti lukisan Ktut Soki ini, berbagai legenda tradisional masih tetap mewarnai karya-karya Young Artist. Hal itu dikarenakan mereka masih kuat berada dalam konteks kehidupan tradisi Bali.

Dalam karya ini tersirat nilai pesan kehidupan yang indah dan tragis, namun abadi di setiap tempat dan zaman. Legenda ini menyampaikan pesan moral tentang kesetiaan pada cinta dan negara. Dalam moral kesetiaan di manapun, pengkhianatan selalu menjadi ujian yang besar. Sementara itu, kelicikan dan kekerasan merupakan daya untuk menghancurkannya.

The work entitled "*Legenda Jayaprana*" (Legend of Jayaprana) created in 1965 by I Ktut Soki, is the expression in the style of Young Artist. In this style, the visual characteristic is the naive decorative expression of the light and rich forms and colours. This work presents the classic episode of Jayaprana and Layon Sari in the frame of tragedy and loyalty to the authority. In this painting, Layon Sari is in Sang Raja holding, while Jayaprana is sent to wage war, but is killed in King's treason. In the sky, are Ratih and Kamajaya wearing an attribute of a great umbrella, watching the tragic events.

The works of Young Artists are the new form of Balinese painting, when Bali was full of tourism development and influence of foreign painters. Therefore, the objects painted are rich with the daily moments in the traditional as well modern setting. However, various traditional legends were still presented in the works of Young Artists, and I Ktut Soki, because they were still strongly related to Balinese traditional life.

This work contains the message of the beauty and tragedy of life, every where and age. This legend gives moral lesson about the loyalty toward love and country. Morally, the loyalty is always tested by treason, and the mean and violence are the power to destroy them.

PELUKIS DAN PEMATUNG PERIODE KEBERAGAMAN LIRIS INDIVIDUAL

SUPARTO

(1924-2001)



Kucing / Cat (1965)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 48 x 58 cm, Inv. 530/SL/B

PAINTERS AND SCULPTORS FROM THE INDIVIDUAL LYRICAL VARIETIES PERIOD

Oleh karena itu selain mengungkap persepsi, karya ini juga secara simbolis dapat dibaca sebagai pesan kasih sayang dan kelembutan.

Therefore, beside expressing his perception, this painting symbolically gives the message for love and tenderness.

Karya Suparto dalam judul "*Kucing*" (1965) ini bergaya ekspresionisme dalam corak dekoratif naif. Lukisan ini mengungkapkan sosok kucing dan anaknya dalam deformasi bentuk yang mengesankan kesederhanaan naif dan karakter yang lembut. Seperti pada lukisan Suparto yang lain bentuk-bentuk kucing ini diungkapkan dalam garis-garis yang liris, sehingga melenyapkan kesan optis volume tubuh dan lekuk anatominya. Warna-warna pastel yang mantab dengan sapuan membentuk nuansa memberikan sugesti dan daya ceka ekspresif.

Pada tahun 1970-an ketika paradigma estetika kerakyatan mulai melemah, karya-karya liris individual mendapatkan momentum dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia. Dalam kecenderungan ini selain gaya abstrak menjadi dominan, karya-karya jenis ekspresif, dekoratif, dan surrealis juga berkembang. Dalam momentum ini juga muncul wacana untuk mencari nilai budaya nasional dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia. Dalam konteks ruang dan masa itulah pencapaian estetika dan produktivitas Suparto berada dalam puncaknya.

Pada karya ini dapat dilihat bahwa Suparto lebih mengungkapkan kualitas emosi dan persepsinya, daripada pengamatannya secara objektif pada objek kucing yang dilukisnya. Oleh karena itu selain mengungkap persepsi, karya ini juga secara simbolis dapat dibaca sebagai pesan kasih sayang dan kelembutan.

The work entitled "*Kucing*" (Cat) created in 1965 by Suparto is in the naive decorative of the expressionism style. It expresses a cat and its kitties in a deformed form that gives the image of naively modest and smooth character. Like his other paintings, the form of the cats is expressed through the lyrical lines to avoid the optic image of the anatomical flesh and curve. The constant stroke of pastel colour gives the suggestive nuance and expressive holding.

In 1970, when the populace aesthetic paradigm weakened, the individual lyrical works began flowering in Indonesian modern visual art. In this trend, the expressive, decorative, and surrealist works also developed, beside the dominancy of the abstract style. In this time developed the issue to search for the national cultural values in Indonesian modern visual art. In the context of space and time, Suparto was in the height of aesthetic achievement and productivity.

This work reveals that Suparto expressed the emotional quality and his perception more than his objective observation on the cats he painted. Therefore, beside expressing his perception, this painting symbolically gives the message for love and tenderness.

BAGONG KUSSUDIARDJO

(1928-2004)



Salib / Cross (1974)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 100 x 140 cm, Inv. 42/SL/A

Lukisan ini secara langsung akan membawa imajinasi pada peristiwa penyaliban Jesus dan pesan yang dibawa adalah kemuliaan penderitaan dalam dimensi peristiwa sakral itu.

This painting directly brings to the image of crucifixion of Jesus and the message is how glorious the suffering is in the dimension of sacred event.

Dalam lukisan Bagong yang berjudul "*Salib*" (1974) ini, diungkapkan secara deformatif dua sosok figur dalam penyaliban. Dengan gaya ekspresionisme, gestur tubuh-tubuh yang tersalib dibangun lewat spontanitas garis dan warna-warna yang berat. Sebagai latar belakang muncul kontras warna putih dan oranye yang merepresentasikan cahaya dan ruang. Lukisan ini secara keseluruhan menunjukkan suatu dinamika gerak, tetapi sekaligus nada yang berat. Penanda visual tersebut mengungkapkan kepekatan hati pelukisnya dalam menghayati tema yang diungkap.

Bagong Kussudiardjo termasuk salah satu pelukis Yogyakarta yang berada dalam barisan awal ungkapan lirikal personal. Idiom ini merupakan antitesis terhadap paradigma estetik kerakyatan yang pada masa itu sangat kuat dianut oleh seniman-seniman Yogyakarta, bahkan mengeras dalam faham yang revolusioner. Dengan mengawali objek-objek geometrik, kemudian abstraksi dan ekspresionis, ia memuncaki perjalanan gaya itu dalam abstraksi murni. Dalam konteks perkembangan itulah Bagong dapat menemukan jati dirinya antara lain dalam idiom-idiom relegius Kristen.

Lukisan ini secara langsung akan membawa imajinasi pada peristiwa penyaliban Jesus. Pesan yang dibawa adalah kemuliaan penderitaan dalam dimensi peristiwa sakral itu. Walaupun Bagong mengungkap nilai simbolik yang dalam, namun ia lebih menekankan pada sensibilitas penghayatan personal lewat bahasa abstraksi visualnya. Sensibilitas itu diharapkan bisa menyentuh impuls orang lain dalam penghayatan nilai simbolik penderitaan yang diungkapkan.

The work of Bagong, entitled "*Salib*" (Cross) created in 1974, expressed in a deformation way two figures crucified. The gesture of the figures is drawn in the expressionism style through the spontaneous strokes of line and heavy colours. At the background, appears the contrast between white and orange representing light and space. In general, this painting shows the dynamic of movement, with heavy rhythm. The visual sign reveals the solidity of the artist's heart in perceiving the theme.

Bagong Kussudiardjo belongs to one of the artists who began the personal lyrical expression from Yogyakarta. This idiom is the antithesis against the populace aesthetic paradigm strongly followed by the artists of Yogyakarta, which developed into revolutionary populace view. By starting with the geometric forms, then the abstraction and expressionism, he developed his style in the pure abstraction. In this way, Bagong found his own personality in Christian religious idioms.

This painting directly brings to the image of crucifixion of Jesus. The message is how glorious the suffering is in the dimension of sacred event. Despite of his deep symbolic expression, he gave more emphasis on the sensibility of the personal experience through the language of visual abstraction. It is hoped that the sensibility is able to touch the impulse of another in experiencing the symbolic value of suffering.

LIAN SAHAR

(Lahir/Born 1933)



Perjalanan / Journey (1994)

Pastel di atas kertas dan kaca / Pastels on paper and glass, 79 x 109cm, Inv. 279/SL/A

Asosiasi sosok-sosok yang bergerak bergelung dalam irama yang puitis merupakan perjalanan diri dalam medan fisik ataupun spiritual.

The association of the figures moving languidly in the poetic rhythm is the self physical and spiritual journey.

Secara visual karya Lian Sahar dalam judul "*Perjalanan*" (1994) merupakan susunan spontanitas garis-garis yang membentuk sosok-sosok imajiner. Garis-garis itu terbangun atas warna coklat hitam, tersaput nuansa biru dan kuning transparan. Dalam perwujudan secara keseluruhan, lukisan ini mengungkapkan suatu irama gerak yang puitis. Nilai puitis itu, selain dari gerak bentuk-bentuknya, juga karena nuansa dan sapuan garis-garis kecil yang berirama.

Karya ini memang merupakan bentuk abstrak murni, yang kehadirannya bisa jadi tidak merepresentasikan bentuk apapun. Namun demikian dalam gaya ini dimungkinkan seniman untuk membuat abstraksi dari imajinasi atau asosiasi tertentu, walaupun itu tidak mutlak menjadi bentuk yang representatif.

Lian Sahar memang merupakan salah satu pelukis modern Indonesia yang memfokuskan karya-karyanya pada jenis ungkapan abstrak liris. Seperti para modernis Indonesia yang lain, pelukis ini lebih menitikberatkan ungkapannya pada pengalaman-pengalaman individu dan jiwa murni dalam berkarya. Di dalamnya terkandung berbagai muatan emosional, intelektual, dan juga spiritual senimannya.

Jika dilihat dari judulnya "*Perjalanan*", maka karya ini dapat dibaca sebagai bentuk-bentuk yang mempunyai asosiasi atau nilai-nilai simbolis tertentu. Asosiasi sosok-sosok yang bergerak bergelung dalam irama yang puitis merupakan perjalanan diri dalam medan fisik ataupun spiritual. Lebih jauh lagi juga dapat dibaca sebagai getaran kegelisahan yang merefleksikan perjalanan rumit dan panjang.

Visually, the work entitled "*Perjalanan*" (Journey), created in 1994 by Lian Sahar, is the spontaneity of lines forming the imaginary. The lines are made from the colours of dark brown, faded by the colours and transparent blue and yellow. In all of the form, the painting expresses a poetical rhythm of movement. The poetic value, besides from the movement of the forms, is also contributed from the nuance and the rhythmic strokes of the small lines.

This work is the form of pure abstract. It may not be representing anything. Yet, in this painting, the artist wanted to make an abstraction of a certain imagination or association, even though, it, not absolutely, is to be the representative form.

Lian Sahar is one of Indonesian modern painters who focused on expressing works of lyrical abstract style. Like other Indonesian modern artists, this painter put emphasis on the expression of the individual experiences, and pure spirit in the painting. It contains various emotional, intellectual, and spiritual experience of the artist.

From the title "*Perjalanan*", this painting can be associated to certain forms or symbolic values. The association of the figures moving languidly in the poetic rhythm is the self physical and spiritual journey. Furthermore, it reflects the restlessness of the long and complex journey.

EDI SUNARSO

(Lahir/*Born* 1933)



Torso / Torso (1974)

Kayu Sonokeling / Sonokeling wood, Tinggi / Height 104 cm, Inv. 3/SP/A

Sampai penggalan yang purna,
patung ini menampilkan bentuk lembut
dan indah, yang merefleksikan nilai
human sosok wanita.

This sculpture, perfectly presents
the tenderness and beauty of the form,
to reflect the human values of
a woman figure.

Karya Edi Sunarso yang berjudul "*Torso*" (1974), merupakan deformasi lanjut dari bentuk tubuh seorang wanita. Patung ini bisa dikategorikan dalam gaya seni abstrak, mengingat bentuknya telah demikian jauh berubah dari dasarnya. Namun demikian, dalam irama bentuk kayu sonokeling yang plastis, sosok wanita itu masih dapat dikenali dari bulatan dalam rongga yang merepresentasikan buah dada, dan lekuk-lekuk bergelombang yang mengasosiasikan bagian-bagian anatomi tubuh.

Selain sebagai pematung monumen, seniman ini termasuk pendukung yang kuat dalam mengeksplorasi patung-patung yang berazas liris individual. Edi Sunarso dalam proses yang panjang mengembangkan bentuk modern yang tetap berorientasi menggali sumber-sumber tradisi. Puncaknya adalah ketika ia sampai pada bentuk-bentuk abstrak yang di dalamnya memperlihatkan spirit dan idiom-idiom tradisi.

Dalam karya ini makna yang dapat dibaca adalah bagaimana seniman mengungkapkan empatinya terhadap nilai-nilai *human* lewat penggalan bentuk-bentuk tubuh wanita. Eksplorasi nilai *human* itu sampai pada esensi bentuk, fungsi, dan nilai estetika bagian-bagian tubuh, sehingga melahirkan bentuk yang tak terduga. Sampai penggalan yang purna, patung ini menampilkan bentuk lembut dan indah, yang merefleksikan nilai *human* sosok wanita.

The work entitled "*Torso*" created in 1974 by Edi Sunarso, is the advanced deformation of the form of a woman body. The sculpture is categorized into abstract style, considering the further change of the form, very different from the original. Yet, in the rhyme of plastic form of sonokeling, the figure of the woman is still recognized from the roundness, representing the breasts, wavy curves associated to anatomical parts of the body.

Besides being a monumental sculptor, this artist also supported the exploration of the sculptures on the individual lyricism. In the long process of developing of the modern form, Edi Sunarso still oriented to the traditional sources. At last, he reached the abstract forms in which the traditional spirit and idioms are expressed.

This work shows how the artist expresses his empathy on the human values through revealing the figure of a woman. The human value exploration reached the essence of form, function, and aesthetic values of the parts of the body, and it bore the unlimited form. This sculpture, perfectly presents the tenderness and beauty of the form, to reflect the human values of a woman figure.

O.H. SUPONO

(1937-1991)



Pemotongan Hewan / Slaughtering Animals (1963)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 140 x 100 cm, Inv. 475/SL/B

Dalam karya ini pelukis menunjukkan empatinya pada nilai dasar kehidupan universal, tetapi ada nilai paradoks dari fenomena visual ini.

In this work, the painter shows his empathy on the basic values of the universal life, but there is paradoxical value in the phenomena.

Karya O.H. Supono dalam judul "*Pemotongan Hewan*" (1963) ini merupakan ungkapan ekspresionis tentang tubuh-tubuh hewan yang telah dipotong dan digantung dalam rumah pemotongan. Dalam goresan yang kuat potongan-potongan itu ditampilkan dalam bentuk yang ekspresif dan mengesankan. Apalagi dalam gaya ekspresionisme, bentuk-bentuk memang sering digubah dalam deformasi untuk menggali karakter dan menguatkan ungkapan. Namun demikian karya yang dibangun lewat irama garis, warna, dan efek-efek tekstur goresan itu, juga tetap bisa menampilkan bentuk-bentuk potongan daging dalam citra yang artistik.

Karya ini menunjukkan kecenderungan ungkapan liris individual masa itu yang banyak dianut para pelukis. Salah satunya adalah tetap berkembangnya gaya ekspresionisme yang menampilkan jiwa dalam dan persepsi seniman terhadap objek-objeknya. Oleh karena itu, pada banyak seniman seperti O.H. Supono gaya ini lebih banyak untuk mengungkapkan persepsi dan empati individualnya, dari pada konteks-konteks sosial seperti para pelukis yang menganut paradigma kerakyatan.

Dalam karya ini pelukis menunjukkan empatinya pada nilai dasar kehidupan universal. Ada nilai paradoks dari fenomena visual ini. Di satu pihak terlihat kekuatan manusia untuk memenuhi kebutuhan pangannya dengan hewan. Di lain pihak telah terjadi kekerasan sistematis terhadap eksistensi binatang yang tidak mempunyai kesadaran itu. Nilai kebenarannya tentu saja untuk mendukung harkat dan kelangsungan hidup manusia. Akan tetapi dalam pandangan inipun banyak manusia yang menolak dan berjuang dalam keyakinannya itu.

His work entitled "*Pemotongan Hewan*" (Slaughtering Animals) created in 1963, pictures the slaughtered animal hung in the slaughter house in the expressionism style. In the strong strokes, he presents the slaughtered animals in a sad expressive condition. Furthermore, in the expressionism style, the form often is changed into the deformation to strengthen the expression and character. Yet, through the rhythm of lines, colours and effect of textural strokes, the work is able to present the slaughtered animals in the artistic image.

This work tends to express the individual lyricism followed by many painters at that time. One of the tendencies is the style of expressionism revealing the spirit in the artist perception on the objects. Therefore, many artists like O.H. Supono, expressed their individual empathy and perception from social context like the painters of the populace paradigm.

In this work, the painter shows his empathy on the basic values of the universal life, and the paradoxical value in the phenomena. In one hand, a man uses his strength to get food from animals. In the other hand, the systematic violence occurred on the animal existence unconsciously. Therefore, the truth is to support the human right and life. Yet, still many people reject this view and struggle for his belief.

SUWAJI

(Lahir/*Born* 1942)



Topeng Primitif Merah / Red Primitive Mask (1977)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 90 x 140 cm, Inv. 192/SL/A

Dalam karya topeng primitif ini, selain mengungkap nilai artistik juga dapat dibaca sebagai simbol berbagai karakter yang dipakai atau diperankan oleh manusia.

Beside the artistic values, this work also expresses the symbol of various characters people used and took the roles.

Lukisan Suwaji "*Topeng Primitif Merah*" (1977) ini bergaya ekspresionisme. Dengan goresan lebar-lebar dan aksentuasi rincian garis-garis kecil bentuk deformasi topeng-topeng muncul dalam karakter yang ekspresif. Bentuk topeng dalam warna hitam dengan aksentuasi jingga dan kuning hadir dengan kekar oleh latar belakang merah jingga. Pelukis ini sangat intens bergulat dengan objek-objek etnis semacam bentuk-bentuk topeng ini. Dalam efek teknis dan intensitas mengungkap karakter, lukisan Suwaji juga memunculkan nilai tekstural sehingga dapat menambah kesan aura yang arkhaik.

Suwaji termasuk pelukis yang banyak menggali sumber benda-benda etnis untuk karyanya. Objek-objek patung primitif, topeng, wayang, relief candi, dan *Lembu Bade* pembakaran jenazah banyak diangkat dalam karya-karyanya. Di antara eksplorasi objek-objek itu, bahkan Bouraq juga sering menjadi tema lukisannya. Selain karena kedekatan dengan objek-objek tersebut, bisa jadi pelukis ini juga terpengaruh wacana tentang pencarian kepribadian nasional seni lukis modern Indonesia lewat seni tradisi. Karena seperti pelukis-pelukis seangkatannya, Suwaji mencapai jati diri dan produktivitas dalam ruang dan waktu ketika wacana itu berkembang. Dalam karya topeng primitif ini, selain mengungkap nilai artistik juga dapat dibaca sebagai simbol berbagai karakter yang dipakai atau diperankan oleh manusia.

The painting "*Topeng Primitif Merah*" (Red Primitive Mask) created by Suwaji in 1977, is expressionism style. From the broad strokes and accentuation of small lines in detail comes up the deformation of the mask in the expressive character. The form of the black mask is accentuated by the colours of orange and yellow looks strong in orange and red background. This painter intensely takes the ethnic objects such as the form of this mask. In intensely expressing the technical effect character, Suwaji also expressed the textural values to create the aura of archaic image.

Suwaji belongs to the painters who apply the ethnic objects in their works. He took the objects of primitive sculpture, mask, puppet, relieve of temple, *Lembu Bade*, and cremation in his works. Beside accustomed with the objects, Suwaji was also influenced by the issue of finding the personal identity in Indonesian modern painting through the traditional arts. Like his fellow painters, Suwaji got his personal identity and was productive when the issue developed. Beside the artistic values, this work also expresses the symbol of various characters people used and took the roles.

AMING PRAYITNO

(Lahir/Born 1943)



Rampogan / Rampogan (1974)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 100 x 125 cm, Inv. 34/SL/A

Nilai simbolis barisan *rampogan* tersebut selain menyiratkan suatu gairah dan semangat, sekaligus menerbitkan suatu kecemasan.

The value of the symbols *rampogan* implies the passionate and spirit, as well as the uneasiness.

Lukisan "*Rampogan*" (1974) ini merupakan karya Aming Prayitno yang bergaya abstrak ekspresionisme. Secara keseluruhan, bentuk merah yang dominan dengan gerak garis-garis memanjang di atasnya merupakan abstraksi gerak barisan beserta atribut-atributnya. Karya ini mempunyai karakter yang ekspresif. Hal itu karena selain, diungkapkan dengan warna merah maron dengan aksentuasi kuning dan putih, juga didukung oleh irama tekstur pada bentuk-bentuk dan garisnya. Bentuk yang diungkap oleh pelukis ini sebenarnya bersumber dari wayang kulit "*Rampogan*", yaitu bentuk barisan pasukan beserta senjata dan atributnya yang akan berangkat perang. Aming Prayitno termasuk salah satu pelukis yang intens menggali berbagai kemungkinan lewat eksplorasi teknik. Ia seperti pelukis-pelukis bentuk liris lainnya, yang lebih mementingkan karyanya sebagai ungkapan pribadi, kegelisahan emosi atau penjelajahan spiritual. Pada jalan semacam itu, Aming banyak mengeksplorasi bentuk-bentuk yang bersifat murni (non representatif). Di samping itu juga sering bentuk-bentuk abstraksi dari berbagai macam objek yang diangkat karakternya.

Dari karakter visual maupun judul yang menandai, lukisan ini memungkinkan untuk dibaca nilai simbolisnya. Barisan *rampogan* tersebut selain menyiratkan suatu gairah dan semangat, sekaligus menerbitkan suatu kecemasan. Nilai yang terkandung dari kedua sifat itu adalah kontradiksi yang dibawa *rampogan* atau massa. Bisa memberikan rasa aman tetapi juga bisa menimbulkan kekacauan.

His painting "*Rampogan*" (Marching Warriors), created in 1974, is in abstract expressionism style. In general, the dominant colour of red, and movement of long lines above are the abstraction of the movement of the warriors with their attributes. This work has the expressive character, from the use of maroon red colour accentuated by the colour of yellow and white, and supported by the rhythm of texture on the shapes and lines. The form expressed is actually from *rampogan*, a puppet, a march of warriors carrying weapons and attributes to a war. He is one of artists who created his work through various possibilities intensely by the explorative technique. Like other artists, he created his works as his personal expression, restlessness, and spiritual adventure. Aming often explored the pure forms, beside the abstraction of forms of the character of various objects.

From the visual character and the title, the work enables us to interpret the value of the symbols. "*Rampogan*" implies the passionate and spirit, as well as the uneasiness. The values containing the contradiction exist in *rampogan* or mass of society. It can bring the feeling of peacefulness, as well as chaos.

NYOMAN GUNARSA

(Lahir/Born 1944)



Balinese Offering / Balinese Offering (1981)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 65 x 65 cm, Inv. 416/SL/B

Karya ini secara simbolis juga merupakan representasi sikap relegius, yaitu dengan terus menggali esensi bentuk atribut-atribut sakral keagamaan yang mendekatkan dengan Sang Pencipta.

Symbolically, this work reflects the religious attitude, keeping on revealing the essential forms of the sacred religious attributes to make closer to the Creator.

Dalam lukisan "*Balinese Offering*" (1981), Nyoman Gunarsa mengungkapkan abstraksi bentuk-bentuk sesaji dalam berbagai ritual kehidupan masyarakat Hindu Bali. Bentuk-bentuk sesaji yang sangat beragam dengan berbagai macam bahan, bentuk, warna, dan fungsi itu diolah dalam abstraksi bentuk-bentuk yang berpola geometris dan variasi garis-garis yang ekspresif. Sebagaimana karyanya yang lain dalam periode *offering*, lukisan Nyoman ini menampilkan warna-warna kontras dalam nuansa putih pastel, sehingga berkarakter arkaik. Ekspresi demikian menjadi lebih kuat karena didukung oleh pigura-pigura yang lebar dan penuh ukiran, serta warna putih kapur yang terkesan antik.

Karya-karya Nyoman Gunarsa juga merefleksikan seni lukis Indonesia yang sedang berkembang dalam gaya abstrak. Kecenderungan tersebut secara umum berada dalam semangat modernisasi kebudayaan dan paradigma estetika yang menekankan pada universalisme, serta kebebasan individual. Namun demikian dalam periode ini para seniman juga tetap mengungkapkan sumber-sumber tradisi yang menjadi akar budaya mereka. Paradigma semacam itulah yang sering menjadi model seni modern di negara-negara non Barat.

Walaupun dalam bentuk abstraksi, namun lukisan ini dilahirkan dalam proses penghayatan yang pekat dengan pengalaman budaya Hindu Bali. Dengan demikian ungkapan itu, bukan sekedar eksplorasi bentuk-bentuk sesaji yang terlihat eksotis. Karya ini secara simbolis juga merupakan representasi sikap relegius, yaitu dengan terus menggali esensi bentuk atribut-atribut sakral keagamaan yang mendekatkan dengan Sang Pencipta.

Through the painting "*Balinese Offering*" created in 1981, Nyoman Gunarsa expressed the abstraction of the forms of Balinese offering in various rituals of the life of Hindu society. The forms of the offering are various in various kinds of materials, forms, colours, and functions processed in the abstraction of geometric forms and the variants of expressive lines. Like his other works, this painting shows the colour contrast in the nuance of white pastel, so its character looks archaic. The expression becomes strong, supported by the wide frames full of engrave, and the colour chalk white.

Works of Nyoman also reflect the developing of Indonesian painting toward abstract style. This tendency, generally, was in the spirit of cultural modernism and aesthetic paradigm emphasizing the universalism and individual freedom. Yet, the artists, in this period, still expressed the traditional sources, the root of the culture. Such paradigm often becomes the model of modern art in the non West countries.

Though in the form of abstraction, the painting underwent the process, full with Balinese Hindu experience, and the expression is not just an exploration of the forms of the exotic offering. Symbolically, this work reflects the religious attitude, keeping on revealing the essential forms of the sacred religious attributes to make closer to the Creator.

SYAIFUL ADNAN

(Lahir/Born 1957)



Fii Sabilillah / Fii Sabilillah (1977)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 100 x 100 cm, Inv. 500/SL/B

Syaiful telah mengubah kaligrafinya dengan gaya pribadi yang artistik dan khas dalam bentuk-bentuk yang menyerupai pedang yang tajam.

Syaiful changed his calligraphy style into his own personal style in the artistic and special forms that look like sharp swords.

Karya Syaiful Adnan yang berjudul "*Fii Sabilillaah*" (1977) ini merupakan lukisan kaligrafi Arab yang mengungkapkan ayat Al Qur'an. Secara visual kaligrafi itu bisa dilihat dekat dengan bentuk dasar *khat Kufi* yang mempunyai karakter menyiku dan menyudut. Akan tetapi, Syaiful telah mengubah kaligrafinya dengan gaya pribadi yang artistik dan khas dalam bentuk-bentuk yang menyerupai pedang yang tajam. Surat Al Hujaraat ayat 15 ditampilkan dalam latar putih dengan bidang-bidang tekstural dan garis-garis retak yang memberi kesan arkhaik. Rangkaian tanda-tanda visual itu mencitrakan lembaran naskah suci keramat yang diletakkan pada latar belakang warna redup hijau lumut.

Pada tahun 1970-an, kaligrafi Arab yang mengungkapkan ayat-ayat suci Al Qur'an marak menjadi idiom Islami dalam seni lukis modern Indonesia. Hal itu sejalan juga dengan perkembangan seni lukis abstrak dan simbolis yang merepresentasikan nilai-nilai dan norma Islami. Fenomena tersebut sebenarnya sejalan dengan gejala gelombang pasang semangat keimanan di seluruh dunia Islam pada tahun 1970-an di Indonesia pasca tumbanganya ideologi komunisme. Perkembangan seni lukis kaligrafi selanjutnya dipertegas dengan pameran-pameran berskala nasional dan Festival Istiqlal yang sangat signifikan. Sejak masa itulah Syaiful Adnan muncul sebagai pelukis kaligrafi yang sangat potensial.

Dalam karya "*Fii Sabilillaah*" terkandung makna sesuai dengan surat Al Hujaraat ayat 15 yang menjadi pokok lukisan. Orang-orang mukmin adalah mereka yang beriman pada Allah dan Rasul-Nya, kemudian tiada ragu-ragu berjuang di jalan Allah dengan harta dan diri mereka. Perjuangan itu misalnya dengan mendirikan masjid atau usaha penyebaran dakwah Islam.

The work of Syaiful Adnan entitled "*Fii Sabilillaah*" created in 1977 is an Arabian calligraphic painting expressing a line of Koran. Visually, the calligraphy can be closely seen to have the background of *Kufi khat*, having the angled and cornered character. However, Syaiful changed his calligraphy style into his own personal style in the artistic and special forms that look like sharp swords. The chapter of Al Hujaraat, verse 15 is presented in white background with the textural shapes and broken lines that look archaic. The link of the visual signs made the image of the pages of the sacred holy text on the background of faded mildew green colour.

In 1970, Arabian calligraphy revealing the verses of the holy Koran became Islamic idiom in Indonesian modern painting, together with the development the abstract and symbolic paintings representing Islamic values. The phenomena were in line with the appearance of the indication of great wave spirit in Islamic world in Indonesia after the fall of communism. The development of calligraphy paintings, then followed by the national exhibition and significant Istiqlal Festival. Since then, Syaiful becomes the potential painter of calligraphy.

The painting "*Fii Sabilillaah*" contains the appropriate meaning of the verse 15 of chapter Al Hujaraat being them main object of the painting, a devoted man is whoever believes in God and the Prophet and does not hesitate to struggle in God way by his wealth and body. The struggle can be building a mosque, or Islamic teaching.

PELUKIS PERIODE SENI RUPA BARU

DEDE ERI SUPRIA

(Lahir/Born 1956)



Yang Berusaha Tumbuh / Trying to Grow (1992)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 140 x 140 cm, Inv. 50/SL/A

PAINTERS FROM NEW VISUAL ART PERIOD

Problem budaya urban dengan berbagai dimensinya secara simbolis bisa dilihat pada berbagai potret kelas manusia yang terasing, lebih-lebih pada orang-orang pinggiran.

The problem of the urban culture in various dimensions, symbolically, can be seen in various portraits of the alienated human beings, especially the urban people.

Dalam lukisan berjudul "*Yang Berusaha Tumbuh*" (1992) ini, Dede Eri Supria mengungkapkan suatu metamorphosis kawasan pertanian yang berubah menjadi tonggak-tonggak beton konstruksi bangunan. Dalam visualisasi tampak tumbuhnya konstruksi bangunan itu lebih pesat dibandingkan dengan tumbuhnya tanaman di persemaian ladang. Di samping itu, karya ini memberikan kejutan visual dengan menggabungkan hamparan konstruksi bangunan dan ladang pertanian tersebut dengan lipatan-lipatan kardus bekas. Dengan demikian semua fenomena visual itu, seakan hanya gambaran kontradiksi dalam hamparan kardus yang sangat luas. Sebagai tekanan kontradiksi itu, ada bentuk-bentuk ember penyiram tanaman yang pecah dengan serpihan-serpihannya yang berhamburan.

Karya-karya Dede Eri Supria mewakili semangat Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang menyuarakan kontekstualisme dan pluralitas bentuk ungkapan seni rupa. Dalam banyak karya secara tajam Dede banyak mengungkap berbagai kontradiksi dan ironi kondisi sosiokultural. Bentuk-bentuk visual yang dipakai mencerminkan pandangan yang plural, yaitu dengan menghargai sumber-sumber iklan visual dan billboard raksasa seperti dalam semangat Pop Art. Hal itu dipadukan dengan realisme fotografis yang sempurna.

Dalam karya-karya Dede, problem budaya urban dengan berbagai dimensinya sering terungkap. Hal itu secara simbolis bisa dilihat pengamatannya pada berbagai potret kelas manusia yang terasing, lebih-lebih pada orang-orang pinggiran. Demikian juga *setting* lingkup metropolitan sering ditampilkan sebagai ruang labirin dari beton-beton perkasa, dari kardus-kardus kumuh, ataupun berbagai konstruksi bangunan yang terus tumbuh seperti dalam lukisan ini.

In the painting entitled "*Yang Berusaha Tumbuh*" (Trying to Grow) created in 1992, Dede Eri Supria expresses a metamorphosis of the farm site into the poles of steel construction. The painting shows that the growth of the poles of steel construction is faster than that of the farm site. Besides, the painting expressing the visual surprise, by combining the site of the building construction and farm site, added by the folds of used paper package. Thus, all the visual phenomena, seems only the picture of the contradiction in the vast scattered used paper package coverage. To complete the contradiction, are the forms of the broken pails with the fragments scattering here and there.

The works of Dede Eri Supria represents the spirit of Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (Indonesian Visual Art Movement) sounding the notion of contextual and plurality of the form of visual art. In many of his works, Dede expressed various contradictions and irony of the sociocultural condition. To reflect the plurality, he applied the visual forms, appreciating the visual sources of the advertisements and billboards of the Pop Art. It was mixed with the perfect photographic realism.

In his works, he often revealed the problem of the urban culture in various dimensions. This, symbolically, can be seen in various portraits of the alienated human beings, especially the urban people. He often presented the metropolitan way of life as a labyrinth made of strong steel construction, with used paper packages scattered here and there, or the growth of various construction buildings in this painting.

PELUKIS PERIODE LIRIS SURREALIS

IVAN SAGITA

(Lahir/Born 1957)



Meraba Diri / Self Touch (1988)

Cat minyak di atas kanvas / Oil on canvas, 72 x 90 cm, Inv. 111/SL/A

PAINTERS FROM SURREALISM LYRICS PERIOD

Dalam lukisan "*Meraba Diri*" secara simbolis dapat dilihat bahwa ada proses pada tiga figur yang berusaha mengidentifikasi jati dirinya.

In this painting, symbolically can be seen the process of three figures trying to get their self personalities.

Lukisan Ivan Sagita yang berjudul "*Meraba Diri*" (1988) ini mempunyai kecenderungan gaya surrealisme, dengan menekankan pengungkapan problem-problem psikologis lewat tanda-tanda yang bersifat simbolis. Dalam karya-karyanya yang lain, pelukis ini juga sering mengangkat persoalan pencarian nilai-nilai kemanusiaan dengan memakai simbol-simbol atau atribut-atribut sosiokultural yang ada. Tema-tema kemanusiaan itu sering muncul dalam penggambaran yang absurd, karena sering muncul dalam *juxtaposition* atau penjajaran bentuk-bentuk yang irasional seperti dalam tiga figur kosong yang berjajar dalam lukisan ini. Dengan teknik realisme yang kuat dan warna-warna cenderung berat, karya-karya Ivan semakin kental dengan suasana misteri.

Pada tahun 1980-an dari seni lukis jenis personal lirikal, dalam seni lukis Indonesia muncul lagi kecenderungan baru pada bentuk-bentuk surrealistis. Pengikut-pengikutnya adalah pelukis-pelukis Yogyakarta yang terus berpengaruh ke kota-kota lain. Dalam genre lukisan ini Ivan merupakan seniman dengan intensitas kreatif tinggi dan kesetiaan yang panjang. Penggalan itu lebih-lebih terkait dengan tanda-tanda sosiokultural Jawa atau lebih spesifik lagi yaitu kosmologi ruang Yogyakarta.

Dalam lukisan "*Meraba Diri*" secara simbolis dapat dilihat bahwa ada proses pada tiga figur yang berusaha mengidentifikasi jati dirinya. Padahal secara kontradiktif tubuh dan muka figur-figur itu sebenarnya kosong. Dalam kekosongan figur-figur itu hanya ada awan berarak yang memunculkan tangan-tangan meraba muka. Figur di tengah tersemat atribut sanggul dan telinga wanita, yang memberi gambaran proses pencarian identitas dan jati diri kewanitaan. Akan tetapi, figur-figur berjajar itu juga bisa diinterpretasikan sebagai proses introspeksi dan pencarian diri dalam kekosongan.

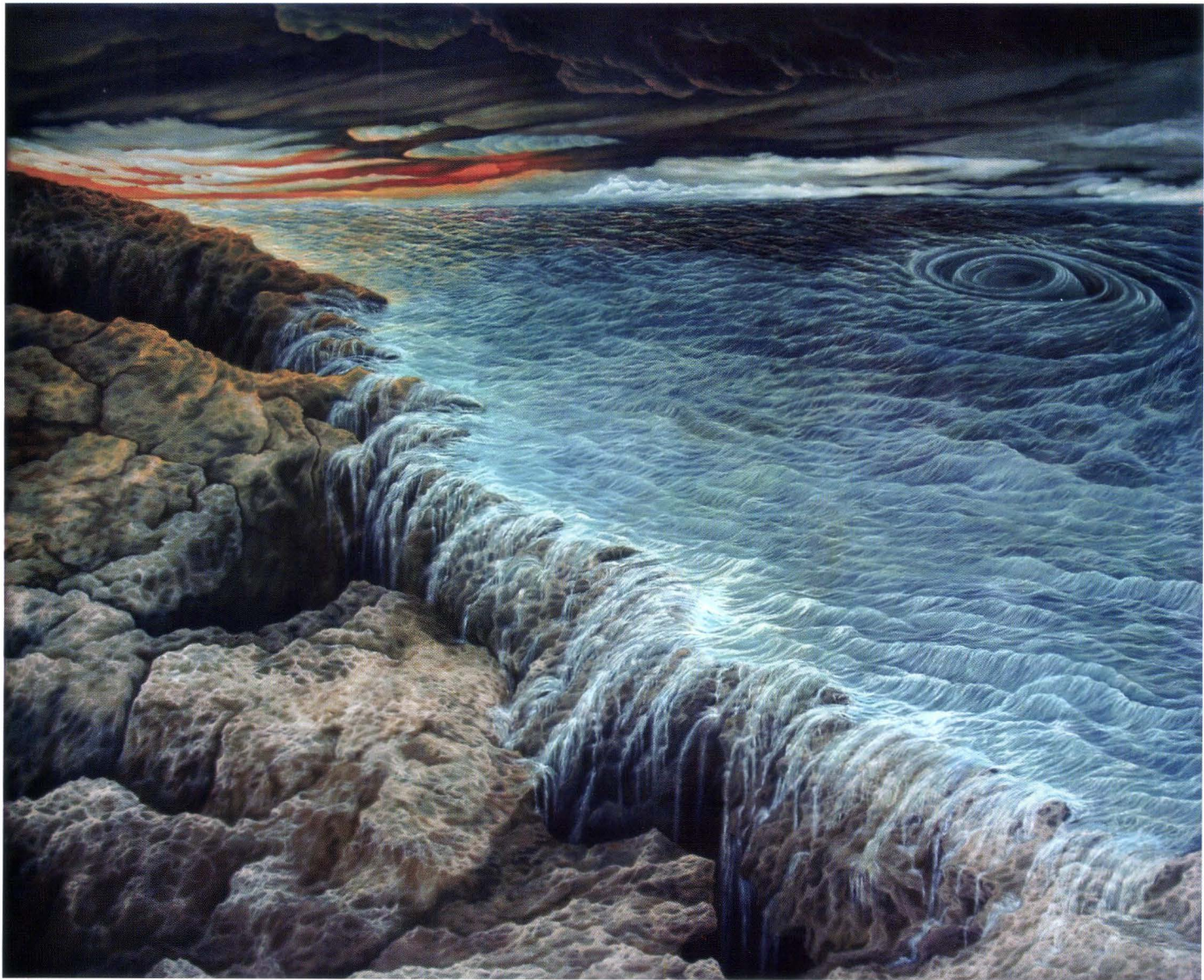
The painting of Ivan Sagita, entitled "*Meraba Diri*" (Self Touch), created in 1988, has the surrealism tendency, by emphasizing the revealing the psychological problems through symbolic signs. He often put forward the problem of searching human values through the current sociocultural symbols or attributes. The themes of humane often appeared in absurd image, because they often appeared in the juxtaposition of the irrational forms in three hollow figures standing in row in this painting. His works became more mysterious in the strong realism technique and heavy colour tendency.

In 1980's, the painting of lyrical personal style appeared again in the new tendency of surrealist forms in Indonesian painting. This was followed by the artists of Yogyakarta who influenced other artists from other towns. In this genre of painting, Ivan was an artist with a high creative intensity and long lasting loyalty. This search was related to Javanese sociocultural signs, or more specifically to the cosmologic room of Yogyakarta.

In the painting, symbolically can be seen the process of three figures trying to get their self personalities. And, in contrast, the figures and faces are hollow. In the hollowness of the figures, appeared the hands touching their faces out of the moving clouds. A figure in the middle has the attribute of hairdo and woman ears, revealing the process of searching self identity and woman personality. Yet, the row of figures can be interpreted as the process of introspection and personality search in the emptiness.

LUCIA HARTINI

(Lahir/Born 1958)



Keterbatasan / Limitedness (1984)

Cat poster di atas kaca / Poster colour on glass, 130 x 160 cm, Inv. 258/SL/A

Tanda-tanda visual yang muncul merupakan sepotong isyarat dari gumpalan persoalan besar yang selama ini terepresi dalam bawah sadar.

The visual sign appearing is a piece of sign of a mould of big problems that repressed in the subconsciousness.

Dalam lukisan "*Keterbatasan*" (1984) ini, Lucia Hartini mengungkapkan fenomena visual tentang alam yang ganjil lewat kecenderungan gaya surrealisme. Rincian pusaran air pada laut dan gelombang tumpahannya pada batu-batu karang digarap dengan detail dalam karya ini. Sementara itu gugusan awan hitam yang rendah di cakrawala semakin dramatik oleh semburat warna jingga. Dalam lukisan-lukisannya Lucia juga sering melakukan *juxtaposition*, yaitu menjajarkan bentuk-bentuk secara ganjil dan tidak berada dalam logika ruang dan waktu. Fenomena visual seperti itu memberikan rasa absurd pada dunia yang dihadirkan.

Karya surrealis seperti yang dihasilkan oleh Lucia, pada tahun 1980-an menjadi gaya yang banyak dikembangkan para pelukis Yogyakarta. Dalam karya-karya itu biasanya terkandung berbagai macam ironi kehidupan personal maupun sosial dengan ungkapan simbol-simbol personal yang bersumber dari idiom Jawa dan lainnya.

Dalam lukisan ini, pusaran air bisa dimaknai sebagai pusaran problem-problem psikologis yang akhirnya meluap dari kapasitas daya tampung dan kekuatannya. Simbolisasi itu selain bisa merefleksikan problem yang dialami seniman juga mempunyai nilai yang universal. Dalam perspektif psikoanalisis, proses melukis juga merupakan sublimasi dari aktivitas mengalihkan energi bawah sadar. Tanda-tanda visual yang muncul merupakan sepotong isyarat dari gumpalan persoalan besar yang selama ini terepresi dalam bawah sadar.

In her work "*Keterbatasan*" (Limitedness) created in 1984, Lucia Hartini expresses the visual phenomena about the strange nature through the surrealism style. The details of the whirlpool of the sea and the wave flows against stones are carefully done. And the cluster of black clouds low in the horizon look dramatic supported by the light-red clouds. In her paintings, Lucia often created juxtaposition of the irrational form and framed in the unlogic of space and time. The visual phenomena cause the feeling of absurdity in the life of the world.

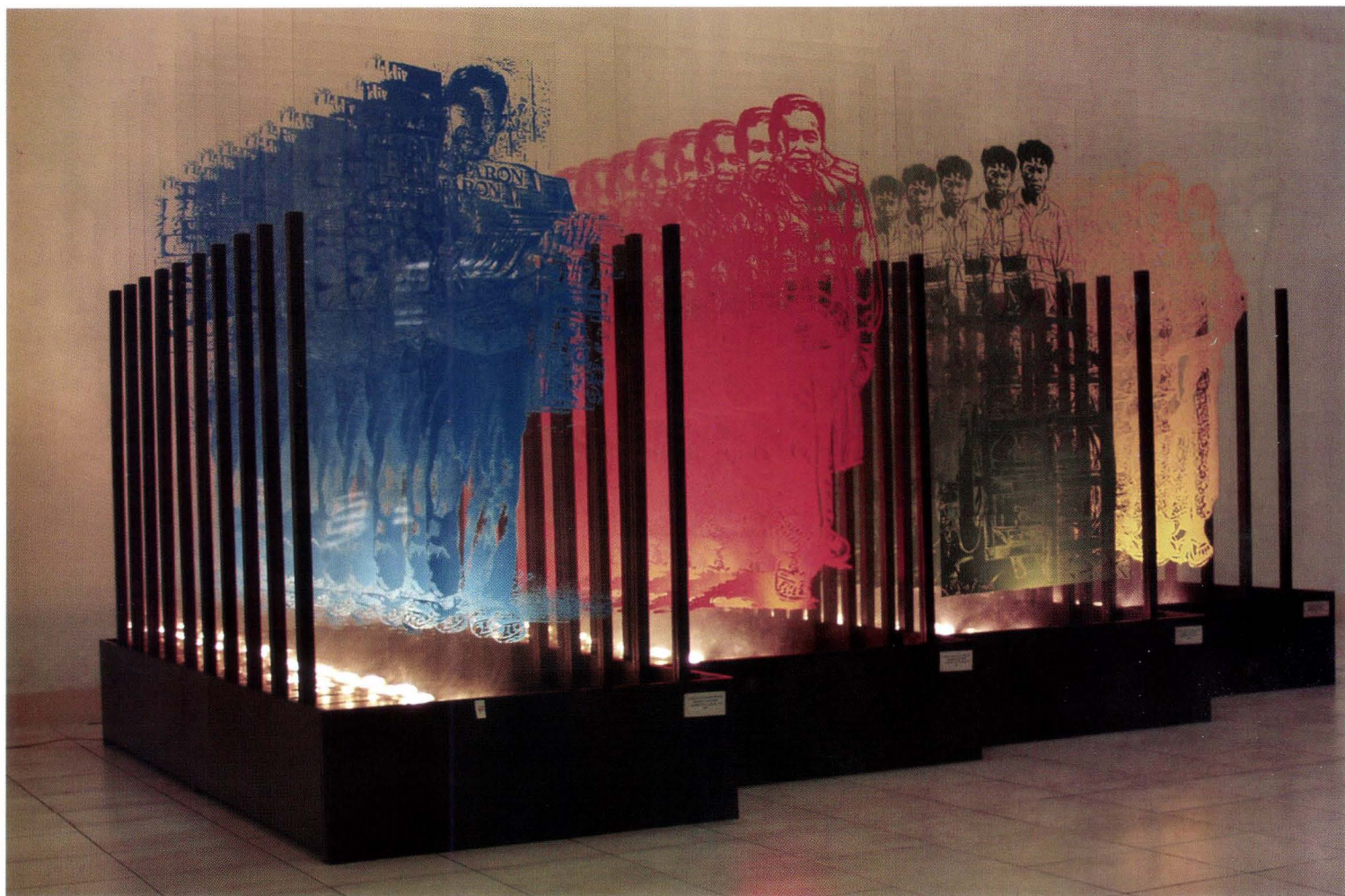
Such surrealist works created by Lucia are developed by artists from Yogyakarta. Those works usually contain various kinds of irony of the personal as well as social life through the use of personal symbols from Javanese idioms, for example.

In this painting the whirlpool may mean the turn of the psychological problems of life, finally flowing over from the capacity of the volume and capability. The use of symbols may reflect the problems of the artist, or the universal values. In the perspective of psychoanalysis, the process of creating painting is the sublimation of the activities of the subconsciousness. The visual sign appearing is a piece of sign of a mould of big problems that repressed in the subconsciousness.

SENIMAN PERIODE SENI RUPA KONTEMPORER

MARIDA NASUTION

(Lahir/Born 1956)



Kehidupan I, II, III, dan IV / First, Second, Third, and Fourth Life (1997)
Media campuran / Mixed media, Inv. 2/SI/D

ARTISTS FROM CONTEMPORARY VISUAL ART PERIOD

Dalam karya Marida tersebut, secara simbolis terungkap beban kehidupan kelompok masyarakat marjinal dalam *setting* etalase dunia perkotaan yang modern.

The work of Marida, symbolically, expresses the life burden of urban people, set in the modern cities glamour.

Karya Marida Nasution yang berjudul "*Kehidupan I, II, III, dan IV*" (1997) merupakan karya seni grafis kontemporer. Karya ini dibuat dengan teknik *silk screen* di atas mika transparan yang berdiri berjajar empat bagian. Setiap bagian mengungkapkan fragmen kehidupan dari sosok-sosok manusia pinggiran. Dalam warna biru ditampilkan berjajar dan berlapis sosok-sosok penjual koran. Demikian juga sosok-sosok perempuan penjual jamu berjajar dalam warna merah, sosok-sosok pengasong minuman dalam warna hijau, dan sosok-sosok ibu menggendong anak dalam warna kuning. Secara keseluruhan karya dengan medium mika transparan dan pustek serta bingkainya ini mencitrakan ruang-ruang yang modern.

Seniman ini dalam karya-karyanya banyak mengungkapkan empatinya terhadap perjuangan dalam kehidupan. Dalam perkembangan seni rupa kontemporer Indonesia, selain ada semangat untuk memperluas medium-medium baru yang dipakai, juga kuat desakan untuk mengungkap problem-problem kontekstual dalam kehidupan masyarakat.

Dalam karya Marida tersebut, secara simbolis terungkap beban kehidupan kelompok masyarakat marjinal dalam *setting* etalase dunia perkotaan yang modern. Ditampilkannya sosok-sosok tersebut dalam jajaran transparan dan berlapis-lapis menyiratkan berbagai kesulitan hidup mereka dalam sistem sosial yang kompleks. Karya ini selain membawa pembaruan juga menunjukkan spirit humanis yang kuat.

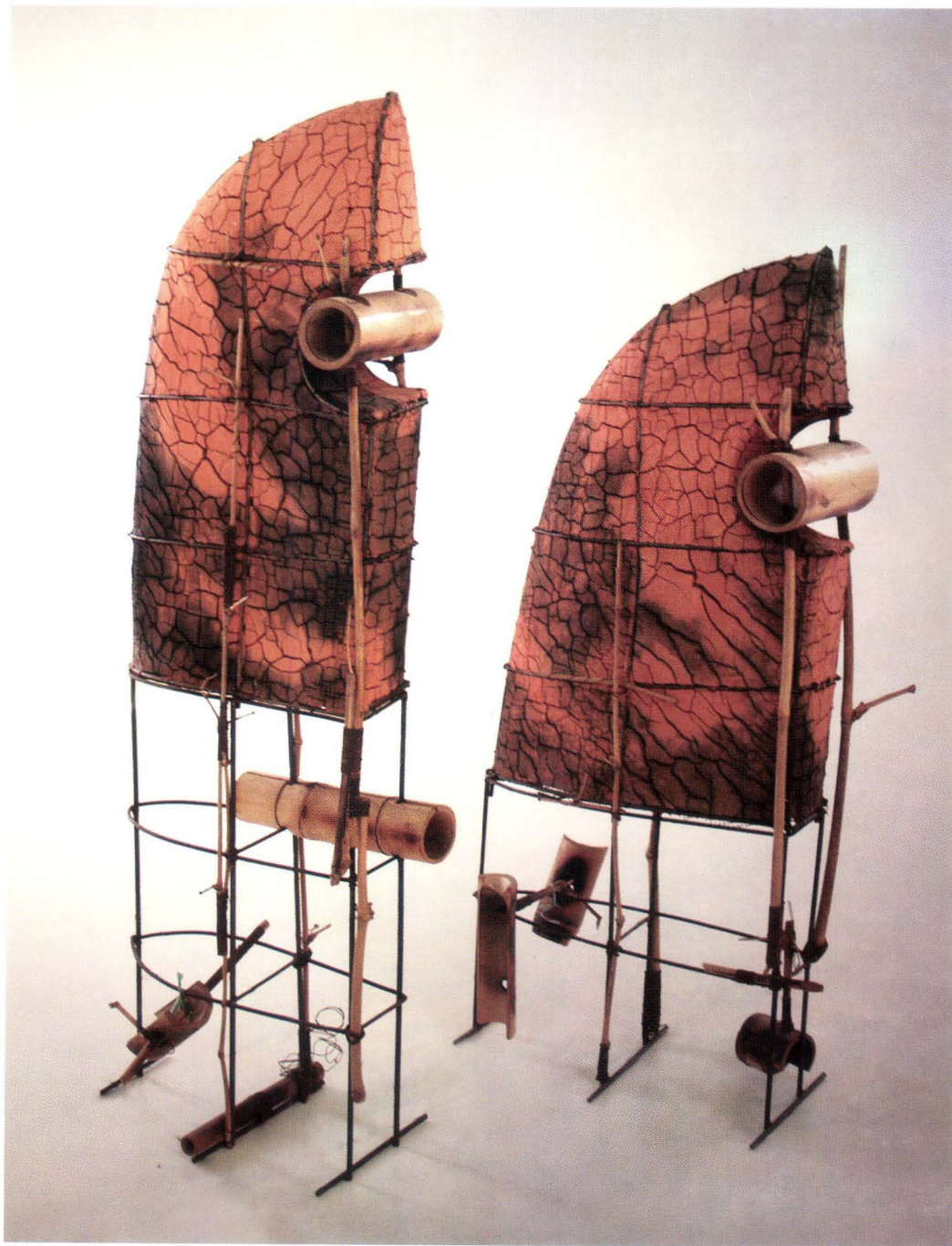
The work "*Kehidupan I, II, III, dan IV*" (First, Second, Third, and Fourth Life) created in 1997 by Marida Nasution is the contemporary graphic art work. This work is created using the technique of silk screen on the transparent mica, standing in a row of four. Every part reflects the life fragment of the life of the urban people. The row of the figures selling newspaper is presented in blue colour, the row of the figures selling *jamu* in red colour, the row of the figures selling drink in green colour, and the row of the figures carrying children on their backs in yellow colour. In all, the work with the transparent mica and silk screen technique as the medium and the frames give the image of modern space.

The artist, in many of her works, expresses the empathy to the life struggle. In the development of Indonesian contemporary visual art, beside the spirit to broaden the new medium of expression, the strong drive enables the artists to reveal the contextual problems in the social life.

The work of Marida, symbolically, expresses the life burden of urban people, set in the modern cities glamour. The presentation of the figures in the transparent row, one upon the other, implies the various life problems of the urban people in the complex social system. Besides presenting the novelty, the work also presents the strong human spirit.

HENDRAWAN RIYANTO

(1959-2004)



Loro Blonyo / Wedding Couple (1997)

Terakota, metal, bambu / Terracotta, metal, bamboo, Inv. 3/SI/D

Karya ini telah membebaskan diri dari prinsip seni rupa modern yang menyebut patung, keramik, ataupun kriya dan senimannya juga sangat kuat memadukan bentuk-bentuk tradisi dan modern.

This work has freed him from the principle of the modern visual art, namely sculpture, ceramic, or craft and he was very strong in combining the traditional and modern forms.

Karya "*Loro Blonyo*" (1997) ini merupakan dua buah sosok terakota berpasangan. Bentuknya seperti sepasang haluan perahu yang ditegakkan, dan bagian bawahnya tertopang oleh konstruksi kerangka-kerangka. Bentuk ini juga bisa dilihat sebagai sepasang gunung yang pada tubuhnya terdapat rongga sebagai landasan menempatkan sepotong bambu yang menjadi bagian kerangka. Warna merah terakota dan kerangka besi yang muncul pada dinding-dindingnya mengesankan citra teknologis sekaligus arkaik.

Secara keseluruhan dua sosok terakota ini menjadi sangat unik. Dalam pemakaian medium campuran dan penggabungan idiom bentuk-bentuk masa lalu dan masa kini, Hedrawan Riyanto sebenarnya mempunyai pandangan yang pluralistik. Karya ini telah membebaskan diri dari prinsip seni rupa modern yang menyebut patung, keramik, ataupun kriya. Senimannya juga sangat kuat memadukan bentuk-bentuk tradisi dan modern. Dalam ungkapan idiom serupa inilah seni rupa kontemporer Asia sekarang menunjukkan diri. Dari judulnya "*Loro Blonyo*", karya ini secara filosofis mencerminkan gambaran dari fenomena dualitas, yaitu suatu hal yang menjadi ada karena adanya sebab yang lain. *Loro Blonyo* adalah simbol sepasang pengantin. Oleh karena itu karya ini juga mengungkapkan pandangan bijak dari fenomena hukum alam, yang bisa mencerminkan kepercayaan absolut akan adanya pasangan abadi. Ada siang malam, laki-laki perempuan, kehidupan kematian, dan lain-lainnya.

The work "*Loro Blonyo*" (Wedding Couple) created in 1997, consists of a pair of two terracotta. The form looks like a pair of erect rudders, and the bottom parts are on the frame construction. This form can be seen as a pair of hills on which body there is a hole as the place to position a piece of bamboo as the frame. The red colour of the terracotta and the iron frame appearing on the walls reveal the technological and archaic image.

In all, the pair of terracotta looks unique, by combining the medium and idiom of the past and present forms. He, actually, has a pluralistic view. This work has freed him from the principle of the modern visual art, namely sculpture, ceramic, or craft. He was very strong in combining the traditional and modern forms. Most of contemporary Asian visual arts nowadays express this idiom. Philosophically, this work reflects the image of dualism phenomena, one is present because of another. "*Loro Blonyo*" is a symbol of wedding. Therefore, this work expresses the wise view of the phenomena of the law of nature, reflecting the absolute belief on dualism: day and night, man and woman, life and death, and so on.

PELUKIS ASING

HANS ARP

(1887-1966)



Tanpa Judul / *Untitled*
Grafis / *Graphics*, 50,5 x 33 cm, Inv. 70/SG/C

FOREIGN PAINTER

Dalam dorongan psikis murni itulah Arp membuat bentuk-bentuk asosiatif yang berhubungan dengan dunia seksual, yang diyakini para surrealis sebagai realitas besar yang mengendap dalam bawah sadar.

Driven by the pure psych, Arp made the associative forms in relation with the sexual world, believing to be the reality present in the subconsciousness.

Dalam karya grafis ini Hans Arp menerapkan prinsip-prinsip *automatic drawing* sebagaimana diperjuangkan para pengikut Dada dan surrealisme yang memuja bawah sadar sebagai refleksi hakiki kebenaran. Dalam karya ini muncul lambang alat-alat seksual ataupun bentuk-bentuk *biomorphic* sebagai asosiasi gerak zigot dalam ruang garba. Bentuk-bentuk dengan *outline* hitam ini mengambang dalam nuansa coklat kekuningan seperti materi cair yang menjadi habitatnya.

Hans Arp applied the automatic drawing principles introduced by the followers of Dada and surrealism to present the subconsciousness as the reflection of the real truth. In this painting is seen the sexual organs and the biomorphic forms to associate the sperm in the womb. The form with black outline floats on the yellowish brown nuance like liquid to be the habitate.

Hans Arp mula-mula muncul dalam kelompok Dada. Bersama para penulis Rumania dan Jerman ia mengekspresikan kondisi sosiokultural yang *chaos* dalam Perang Dunia I, sehingga muncul sikap nihilistik yang menolak setiap kode moral, sosial, maupun estetik. Aliran Dada dengan kredo antiestetik yang melahirkan karya-karya sinis, mistis, dan menimbulkan *shock* itu turut melapangkan kelahiran surrealisme. Surrealisme sendiri muncul dari pengaruh teori psikoanalisa Sigmund Freud yang menempatkan bawah sadar sebagai suatu realitas kebenaran. Di lain pihak juga pengaruh dari munculnya aliran Pittura Metafisica yang mengungkapkan kualitas metafisik dan transendental dalam seni lukis. Dalam surrealisme, automatisme psikis murni yang sebenarnya selalu ingin diekspresikan manusia proses pengungkapannya bisa disalurkan secara verbal, tertulis, visual, maupun cara lain.

Hans Arp began emerging from the group of Dada. Together with Rumanian and German writers, he expressed the chaotic sociocultural condition after World War I, then, developed the nihilistic attitude to reject every moral, social, and aesthetic code. The genre of Dada in anti aesthetic credo caused the cynical, mystical, and shocking works, jointly bears surrealism. Surrealism itself is from the psycho analytical theory of Sigmund Freud emphasizing the subconsciousness as the real truth, and is also influenced by the genre of Pittura Metafisica revealing the metaphysical and transcendental quality in painting. In surrealism, pure psychic automatism really likes to express the human process of expression verbally, visually, in written form, and others.

Dalam dorongan psikis murni itulah Arp membuat bentuk-bentuk asosiatif yang berhubungan dengan dunia seksual, yang diyakini para surrealis sebagai realitas besar yang mengendap dalam bawah sadar. Perilaku manusia sering merefleksikan dunia tersebut. Arp ikut dalam Pameran Surrealisme yang pertama tahun 1925, dengan tokoh-tokoh besar lainnya.

Driven by the pure psych, Arp made the associative forms in relation with the sexual world, believing to be the reality present in the subconsciousness. Human behaviour always reflects that world. Arp first joined the joint exhibition together with other great painters in 1925.

GALERI NASIONAL INDONESIA



INDONESIAN NATIONAL GALLERY

Jalan Medan Merdeka Timur No. 14, Jakarta 10110
Telp. 62-21-34833954, 62-21-34833955, 62-21-3813021 Fax. 62-21-3813021
Email: galnas@indosat.net.id Website: www.galeri-nasional.or.id



GALERI
NASIONAL
INDONESIA

Galeri Nasional Indonesia merupakan lembaga kebudayaan yang gagasannya sudah direncanakan sejak lama, diawali dengan pendirian Wisma Seni Nasional yang berkembang pula sebagai gagasan Pusat Pengembangan Kebudayaan. Gagasan ini untuk sebagian diwujudkan dengan pembangunan Gedung Pameran Seni Rupa Departemen Pendidikan dan Kebudayaan (23 Februari 1987) sebagai sarana kegiatan seni rupa. Akhirnya setelah diperjuangkan secara intensif sejak tahun 1995, baru terealisasi pada tanggal 8 Mei 1998 di Jakarta dan setahun kemudian diresmikan secara formal fungsionalisasinya.

Lembaga kebudayaan ini bertugas melaksanakan pengumpulan, pendokumentasian, registrasi, penelitian, pemeliharaan, perawatan, pengamanan, penyajian, penyebaran informasi, dan bimbingan edukatif tentang karya seni rupa.

National Gallery of Indonesia is a cultural institution and the idea of its founding has been planned many years ago in the past. As a matter of fact, its foundation was commenced by the erection of (The National Art House) which was later developed with the Center Cultural Development. The main idea was firstly represented by the foundation of Building for Fine Arts Exhibition (February, 23, 1987) as a facility for activities in fine art. Beginning the year of 1995, after some intensive lobbying and survival, the National Gallery has been realized on May 8, 1998 in Jakarta and one year later the building was declared open and function.

The task of this cultural institution is to carry out the process of collection, documentation, registation, research, maintenance and repair, preservation, representation, information dissemination and educative guidance concerning fine art.



DEPARTEMEN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA
REPUBLIK INDONESIA
2005



GALERI
NASIONAL
INDONESIA

Perpustakaan
Jenderal