

SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA

DRAFT

3

Seni Rupa



DEPARTEMEN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA

2007

KAAN

Direktorat
Budayaan

3

959.8
SUMS

SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA

3

Seni Rupa

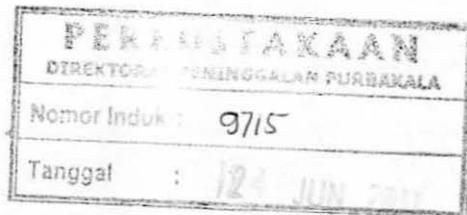
PERPUSTAKAAN

DIREKTORAT PENINGGALAN PURBAKALA
DIREKTORAT JENDERAL SEJARAH DAN PURBAKALA
DEPARTEMEN KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA

Direktorat Geografi Sejarah
Departemen Kebudayaan dan Pariwisata
2007

Seni Rupa

Sumartono
Jefri Alkatiri
Edi Sedyawati
Agus Burhan



Direktorat Geografi Sejarah
Departemen Kebudayaan dan Pariwisata
2007

Seni Rupa
Sumartono, dkk.

Hak Cipta dilindungi undang-undang
All rights reserved

© Direktorat Geografi Sejarah Departemen Kebudayaan dan
Pariwisata

Penyunting Tema
Sumartono

Penyelaras Akhir
Muslimin A.R. Effendy

Perancang Sampul
Dwiana Hercahyani

Penata Letak
Alimuddin

Cetakan Pertama, Desember 2007

Sumartono, dkk.
Seni Rupa

Jakarta: Direktorat Geografi Departemen Budpar, 2007
+ 68 hlm : 16 x 24 cm

Perpustakaan Nasional : Katalog Dalam Terbitan (KDT)
Seni Rupa
Jakarta: Penerbit.....
ISBN : 979-....

DAFTAR ISI

	Halaman
KATA PENGANTAR	i
DAFTAR ISI	iii
BAB 1 PENDAHULUAN	1
1.1. Pengantar	1
1.2. Prasejarah	3
BAB 2 SENI RUPA PADA MASA PRASEJARAH	5
2.1. Masa Prasejarah Awal	5
2.2. Cabang-cabang Seni Rupa Lain	7
2.3. Seni Menghias Diri	8
2.4. Masa Prasejarah Akhir	9
2.5. Seni Patung	9
2.6. Candrasa dan Bejana Perunggu	10
2.7. Nekara	11
2.8. Perhiasan	12
2.9. Megalit	13
BAB 3 MASA PENGARUH HINDU-BUDDHA	15
3.1. Seni Patung	17
3.2. Relief	18
3.3. Pendekatan Bahasa Rupa	19
3.4. Cabang-cabang Seni Rupa Lain	21
BAB 4 MASA BERKEMBANGNYA PENGARUH ISLAM, HADIRNYA PENGARUH CINA, DAN KONTINUITAS SENI RUPA HINDU	22
4.1. Pengaruh Islam	22
4.2. Seni Kaligrafi	23
4.3. Wayang	24
4.4. Senjata	25

4.5. Pengaruh Cina	26
4.6. Kontinuitas Seni Rupa Hindu	26
BAB 5 MASA PENGARUH BARAT HINGGA KEMERDEKA- AN	29
5.1. Seni Lukis	31
5.2. Komik	35
BAB 6 MASA KEMERDEKAAN HINGGA SEKARANG	37
6.1. Masa Kemerdekaan Hingga Sekarang : Menggu- gat Seni Rupa Modern	39
6.2. Sekitar Desember Hitam	41
6.3. Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB)	49
BAB 7 MASA PASCA BERJUANG MELAWAN PENINDAS- AN	55
BAB 8 PERKEMBANGAN SENI LUKIS	79
8.1. Seni Lukis dengan Konteks-Konteksnya	82
8.1.1. Seni Lukis Romantik : Mooi IndiN	82
8.1.2. Seni Lukis Kerakyatan : PERSAGI sampai LEKRA	89
8.2. Masa Orde Baru : Humanisme Universal sampai Gerakan Seni Rupa Baru	97
8.3. Seni Patung	104
8.4. Seni Grafis	106
8.5. Epilog : Menuju Sintesis, Akhir Abad ke-20	108
DAFTAR PUSTAKA	120

BAB 1

PENDAHULUAN

1.1. Pengantar

Secara umum ada tiga hal yang bisa dijadikan sebagai pangkal tolak dalam memahami seni rupa: (1) seni rupa adalah komunikasi visual., (2) seni rupa mengomunikasikan ide dan sikap, dan (3) seni rupa mencerminkan nilai-nilai lingkungan budayanya. Tiga hal ini bukanlah harga mati karena dalam seni rupa kontemporer kadang-kadang terjadi keanehan, misalnya menyangkut seni rupa konseptual. Meskipun disebut seni rupa, seni rupa konseptual bukan merupakan komunikasi visual karena hanya berupa konsep, tidak ada wujudnya, tidak bisa dilihat.

Sebagai sebuah bentuk komunikasi visual, pengertian seni rupa tidak mungkin hanya dibatasi pada *fine art* (seni lukis, seni patung, dan seni grafis) saja. Pembatasan ini tidak sesuai dengan arti kata yang menjadi acuan historis, yakni *techne* (Yunani) dan *ars* (Romawi), yang artinya (dalam konteks seni rupa) menunjuk pada banyak cabang seni rupa. Pembatasan arti kata seni rupa hanya pada *fine art* merupakan kontaminasi arti kata yang dilakukan pada zaman Renaisans. Oleh karena itu, dalam penulisan SKI ini pengertian kata seni rupa juga menyangkut cabang-cabang seni rupa lain yang sering disebut seni rupa minor (*minor art*) atau seni kriya/kerajinan seperti keramik, kerajinan

logam, senjata, mosaik, anyaman, kaca berwarna, tato, dan lain-lain. Hanya dengan cara inilah penulisan seni rupa bisa lebih representatif, karena, mengutip Edi Sedyawati, makna suatu ungkapan rupa dan bentuk nyata adalah persamaan dari kenyataan kosmos yang maha luas (1992:1).

Penulisan sejarah seni rupa seperti ini *fair*, tetapi persoalan bisa timbul jika menyangkut seni kriya/kerajinan. Seni kriya sering dibedakan dari kerajinan tetapi dalam kenyataan keduanya tidak bisa dibedakan secara mutlak. Seni kriya mengutamakan inovasi bentuk dalam pembuatan benda fungsional (misalnya keranjang sampah diberi bentuk anyaman baru yang tidak biasa), sedangkan kerajinan mengutamakan pengulangan bentuk dalam pembuatan benda fungsional (misalnya keranjang sampah menampilkan bentuk anyaman sederhana yang tidak berubah sejak dulu). Dalam bahasa Inggris kita sulit mencari dua kata yang secara populer mewakili masing-masing kata di atas. Dalam bahasa Inggris hanya ada kata *craft*. Sayangnya, kata *craft* mengandung arti yang mencakup baik seni kriya maupun kerajinan. Arti *craft* adalah pekerjaan yang membutuhkan ketrampilan khusus, terutama ketrampilan tangan (*an occupation requiring special skill, especially manual skill*) (Flexner and Hauck, 1987: 469).

Teori utama yang melandasi perkembangan setiap benda buatan manusia adalah teori perubahan (*theory of change*). Dalam menjelaskan tentang perubahan, ilmu sejarah seni rupa telah mendapatkan banyak pengaruh dari ilmu sejarah sosial. Benda-benda kebutuhan manusia umumnya tidak dipakai selamanya karena benda-benda itu lama kelamaan akan rusak. Proses alam ini mendorong manusia untuk selalu membuat benda-benda untuk menggantikan benda-benda yang rusak itu. Di masa sekarang benda-benda diproduksi tidak hanya untuk menggantikan benda-benda yang rusak tetapi juga untuk memperbanyak model dan persediaan, yakni dalam rangka memperoleh keuntungan finansial sebanyak-banyaknya (Walker, 1989: 88-89).

Ditinjau dari teori perubahan, perbedaan antara seni kriya dan kerajinan sebetulnya tidak terlalu tampak jelas. Dalam kerajinan tradisional, perubahan terjadi secara langsung seperti dalam evolusi alam: sebuah artifak ditiru secara berulang-ulang oleh generasi kemudian, Karena setiap peniruan tidak pernah sempurna, maka

muncullah variasi-variasi yang lama-kelamaan semakin menyimpang dari bentuk dan hiasan aslinya. Perubahan yang terjadi bukanlah sesuatu yang disadari oleh para pembuatnya (*Ibid.*, 1989: 89). Sebaliknya, dalam seni kriya, perubahan yang terjadi adalah sesuatu yang disengaja. Secara umum sering dikatakan bahwa perubahan dalam seni kriya terjadi karena ada tuntutan kreativitas. Tetapi dalam kenyataan kreativitas dalam seni kriya itu sulit diwujudkan karena pengulangan bentuk sulit dihindari. Itulah sebabnya pengertian seni kriya dan kerajinan seringkali sulit dibedakan.

Kembali ke pembicaraan tentang seni rupa, ada pandangan yang menyatakan bahwa cabang seni ini juga mengomunikasikan ide dan sikap. Secara umum seni rupa sering dianggap mengomunikasikan ide, tetapi sesungguhnya seni rupa juga mengomunikasikan sikap karena respon orang terhadap karya seni rupa mengalami perubahan dalam setiap periode atau budaya. Respon inilah yang menyebabkan seorang seniman mengambil sikap terhadap lingkungan seni rupa yang dihadapinya.

Seni rupa mencerminkan nilai-nilai lingkungan budayanya. Hal ini mengandung pengertian bahwa untuk menilai sebuah karya seni rupa secara layak, orang harus menilainya dalam konteks masyarakat yang memproduksinya. Meskipun begitu, penilaian yang dilakukan oleh seseorang bisa berbeda dengan penilaian yang dilakukan oleh orang lain.

Ada banyak tujuan seni rupa dalam perjalanan sejarah manusia. Hal ini dapat dijelaskan berikut ini. Secara historis tujuan seni rupa antara lain: (1) immortalitas dan kewibawaan, (2) propaganda dan pengajaran, dan (3) penikmatan dan hiburan. Secara umum tujuan seni rupa bervariasi, tergantung budaya, zaman, patron (agama, raja, bangsawan, dll.), dan seniman.

1.2. Prasejarah

Meskipun belum ada tulisan, sejarawan masih bisa merekonstruksi keadaan di masa prasejarah. Hasil rekonstruksi ini tentu saja masih meninggalkan tanda tanya. Pembicaraan tentang seni rupa di masa prasejarah akan menyangkut prasejarah awal dan prasejarah akhir. Masa Prasejarah Awal ditandai terutama dengan penggunaan

berbagai bahan, terutama batu. Di samping itu pada masa tersebut orang juga sudah membuat lukisan pada dinding-dinding gua. Masa Prasejarah Akhir ditandai dengan penggunaan berbagai bahan, terutama logam.

Tidak seperti pada masa sejarah, konsep keindahan pada masa prasejarah tidak dinyatakan secara eksplisit. Tetapi tidak berarti bahwa seniman-seniman di masa prasejarah tidak memiliki konsep keindahan. Seperti dikatakan oleh Edi Sedyawati, konsep itu memang mungkin tidak dinyatakan secara eksplisit sebagai konsep keindahan, melainkan disadari secara implisit, sedemikian rupa sehingga para pembuat maupun para pemakai karya-karya seni tahu membedakan mana karya yang baik dan mana yang tidak baik. Jadi sebenarnya ada suatu kaidah yang berlaku, misalnya mengenai bentuk-bentuk apa yang bermakna, garis-garis yang bagaimana yang baik, warna-warna apa yang tepat untuk masing-masing pokok yang digambarkan, dan seterusnya. Mengenai penggambaran arca, telah diketahui bahwa arca-arca prasejarah umumnya berbentuk *tubular* di mana tubuh digambarkan tegak dan lurus dengan lengan-lengan dalam posisi lurus ataupun menyilang menempel pada badan. Citarasa prasejarah semacam itu terlihat kembali pada akhir masa Hindu-Budha di Jawa, sesudah melewati masa penyerapan kaidah-kaidah keindahan Hindu dari India. Tentu saja seni patung Hindu-Budha telah memperlihatkan teknik yang lebih maju: garis-garis semakin berirama, diferensiasi wujud dan garapan permukaan semakin dapat ditampilkan. Kemudian, selain pokok-pokok penggambaran yang berkaitan dengan agama, muncul pula pokok-pokok yang semata-mata diciptakan demi keindahan (1992: 4-5).

BAB 2

SENI RUPA PADA MASA PRASEJARAH

2.1 Masa Prasejarah Awal

Lukisan adalah karya seni rupa paling awal yang diciptakan manusia di Indonesia, tepatnya oleh bangsa Papua-Melanesoide. Pembuatan lukisan ini berlangsung di zaman Mesolitikum atau zaman Batu Tengah. Menurut van Heekeren, lukisan babi hutan di gua Leang-leang, Sulawesi Selatan, berumur 4000 tahun (Soekmono, 1997: 38-48). Sementara itu Rader berpendapat bahwa lukisan kuno di Indonesia ini paling tua berumur seribu tahun, sedangkan yang lain lebih muda dengan umur tiga ratus atau empat ratus tahun (Holt, 1967: 11). Pengertian lukisan di sini berbeda dengan pengertian lukisan di masa sekarang yang menggunakan bermacam-macam warna dan dibuat di atas permukaan yang rata seperti kanvas, kaca, dan dinding. Lukisan-lukisan prasejarah dibuat di atas permukaan batu karang atau gua yang tidak rata dan hanya menggunakan warna yang terbatas, terutama merah dan hitam. Bekas-bekas kebudayaan Mesolitikum terdapat di Sumatra, Jawa, Kalimantan, Sulawesi, dan Flores. Lukisan-lukisan ini mengingatkan orang pada lukisan-lukisan tertua di Eropa yang juga

terdapat di gua-gua, yakni di Altamira (Spanyol); Lascaux, Niaux, Pech-Merle, dan Trois Frères (Prancis).

Tujuan pembuatan lukisan tidak bisa dijelaskan dengan tepat karena tidak ada sumber tertulis yang bisa digunakan untuk menjelaskan hal itu. Tetapi keliru jika orang menganggap bahwa lukisan-lukisan itu dibuat sekadar untuk corat-coret, untuk mengisi waktu. Sebagian lukisan bisa saja dibuat untuk mengisi waktu, tetapi sebagian besar lukisan itu mungkin dibuat untuk kepentingan religius, praktis, atau estetik. Sebelum agama-agama besar masuk ke Indonesia, masa prasejarah negeri ini sudah ditandai dengan adanya religi asli yang dikembangkan oleh komunitas lokal. Keberadaan religi asli ini telah dibuktikan lewat kajian-kajian yang dilakukan terhadap kepercayaan beberapa suku bangsa yang sama sekali tidak mendapatkan pengaruh agama-agama besar dalam waktu lama.

Ada beberapa pokok penggambaran yang terdapat pada lukisan-lukisan di masa itu, yakni: siluet tangan (telapak tangan) manusia, adegan berburu, penunggang kuda, perahu, reptil, kehidupan laut, dan komposit (manusia dan cicak, manusia dan burung). Tidak sepenuhnya jelas apa maksud penggambaran ini dan para ahli hanya mampu menjelaskan sejauh hal itu masuk akal.

Pada lukisan-lukisan tersebut, jari tangan ada yang digambarkan utuh dan ada yang terpotong. Ada pendapat yang mengatakan bahwa penggambaran jari terpotong ini mungkin berkaitan dengan praktek memotong jari untuk kepentingan ritual tertentu yang masih berlaku sekarang, yang sumbernya tentu berasal dari masa lalu. Di beberapa bagian dataran tinggi di Papua, memotong jari adalah simbol duka-cita. Ada anggapan di sana bahwa telapak tangan adalah makhluk supernatural yang telah menghuni daerah tersebut sebelum datangnya manusia.

Penggambaran adegan berburu mungkin mengandung arti harapan keberhasilan dalam berburu binatang. Dalam hal ini ada penggambaran babi hutan yang di bagian perutnya terdapat gambar panah. Mungkin ini mengandung arti agar perburuan babi hutan berlangsung lancar. Sesuai dengan penguasaan teknik melukis di masa itu, dalam hal ini ketepatan anatomi binatang tidak terlalu penting.

Stensil tangan negatif dibuat dengan menggunakan pigmen merah, hitam, dan putih. Di gua Abba, Darembang, Papua, terdapat sebuah lukisan pada dinding gua dengan bentuk tangan yang jumlahnya sangat banyak. Bentuk tangan ini dikombinasikan dengan bentuk lain yang menyerupai binatang (*ibid.*: 12). Sulit diketahui kapan lukisan ini dibuat. Ada juga lukisan yang dibuat dengan kombinasi tanah liat kuning dan merah, arang, dan hematit. Meskipun belum sempurna dalam mengacu bentuk-bentuk yang ada di alam, beberapa lukisan memperlihatkan kualitas penggambaran yang cukup bagus. Dengan kata lain lukisan-lukisan tersebut memperlihatkan adanya perbedaan ketrampilan melukis di antara para seniman yang hidup di masa itu.

Ada beberapa ciri seni lukis yang bisa diidentifikasi dari lukisan-lukisan masa lalu itu. Pertama adalah hadirnya naturalisme. Di masa itu sudah ada kecenderungan untuk membuat bentuk-bentuk dengan meniru acuannya yang ada di alam. Tetapi ketepatan ukuran dan skala tidak penting, yang penting adalah penggambaran. Kedua, para seniman melakukan observasi secara selektif. Mereka hanya menampilkan unsur-unsur esensial dari sebuah bentuk yang digambar. Ketiga, adanya penggunaan perspektif jalinan (*twisted perspective*). Dalam hal ini gambar-gambar makhluk hidup ditampilkan dengan menggabungkan berbagai sudut pandang berbeda. Oleh karena itu kita tidak bisa dibedakan gambaran jauh dan dekat. Keempat, figur-figur disusun tanpa *setting*. Umumnya bentuk-bentuk ditampilkan mengambang tanpa garis-garis latar atau gambaran pemandangan.

Lukisan-lukisan prasejarah ini terutama terdapat di wilayah-wilayah berikut: sekitar Danau Sentani (Papua), Sulawesi Selatan, Maluku, Pulau-pulau Kai, Tanimbar, Babar, Leti, dan Seram. Keberadaan lukisan-lukisan ini sangat menarik perhatian karena, seperti di Eropa, penulisan tentang seni rupa Indonesia, sebagai bagian dari penulisan sejarah kebudayaan Indonesia, bisa dimulai dari paparan tentang lukisan-lukisan prasejarah.

2.2. Cabang-cabang Seni Rupa Lain

Cabang-cabang seni rupa lain yang berkembang di zaman Prasejarah Awal adalah tembikar, tenunan, dan perhiasan dari batu.

Meskipun hanya berupa pecahan, tembikar di masa ini memperlihatkan motif-motif hiasan yang menarik perhatian. Motif-motif hiasan itu antara lain adalah meander, tumpal, dan kepala manusia yang mengingatkan pada wajah pada patung megalit. Karena tenunan dari zaman ini sudah tidak ada lagi, kita tidak banyak tahu motif-motif hiasan apa yang digunakan pada masa itu. Besar kemungkinan motif-motif itu adalah geometris, seperti yang terdapat pada tenunan tradisional yang masih dibuat hingga sekarang.

2.3. Seni Menghias Diri

Di samping cabang-cabang seni rupa di atas, pada masa Prasejarah Akhir tentulah berkembang juga seni menghias diri. Media penghiasan diri bisa berupa penggunaan tato, penggunaan pigmen warna pada tubuh, dan lain-lain. Hal ini bukanlah sesuatu yang sulit dipahami karena menghias diri adalah suatu kebutuhan manusia. Di Papua dewasa ini anggota-anggota dari suku-suku tertentu pun masih menghias wajah dan tubuh mereka dengan pigmen-pigmen warna. Mungkin penghiasan anggota tubuh ini di samping berkaitan dengan estetika juga berkaitan dengan tujuan religius atau kepentingan praktis.

Tato adalah seni menghias diri yang sangat menarik perhatian karena dipraktikkan secara luas di berbagai tempat di dunia sejak dahulu hingga sekarang. Ada banyak pendapat yang menyatakan bahwa kata tato (bahasa Inggris: tattoo berkaitan dengan kata "ta" dalam bahasa Polinesia yang berarti "mengenai sesuatu" dan kata "tatau" dalam bahasa Tahiti yang berarti "menandai sesuatu". Tato sangat menarik karena dilukiskan pada kulit manusia dengan menggunakan alat runcing yang dipanaskan. Memang tato tidak mudah hilang, tetapi pengerjaan tato bisa menimbulkan rasa sakit. Ada pendapat yang menyatakan bahwa tato telah digunakan untuk menghias diri selama lebih dari 5000 tahun, tetapi tidak ada catatan yang pasti tentang hal ini. Pada tahun 1991 dunia dikejutkan dengan penemuan tubuh manusia bertato berumur 5000 tahun (Manusia Es Otzi) di sebuah gunung antara Austria dan Italia. Ada 57 tato di atas tubuhnya. Penemuan ini membuktikan bahwa tato memang sudah digunakan sejak masa sebelum Masehi.

Kalimantan adalah wilayah di Indonesia yang juga dikenal karena praktek pembuatan dan penggunaan tato. Bahkan sering dikatakan bahwa wilayah Kalimantan Indonesia adalah salah satu dari sedikit tempat di dunia di mana praktek pembuatan dan penggunaan tato tidak pernah terputus sejak zaman dahulu hingga sekarang. Karena kelompok etnik yang membuat dan menggunakan tato ini hanya sedikit berhubungan dunia luar, maka bisa dikatakan bahwa praktik pembuatan dan penggunaan tato sudah berlangsung sejak zaman prasejarah. Motif-motif tato yang berasal dari Kalimantan telah menyebar pengaruhnya ke berbagai tempat di dunia. Penggunaan tato di Kalimantan sering sangat menarik karena bisa memenuhi hampir seluruh bagian tubuh manusia padahal pakaian penutup tubuh yang dikenakan sangat terbatas, hanya untuk menutup kemaluan. Jadi, dalam hal ini peran tato dominan. Ada perbedaan penggunaan tato antara orang Dayak Iban dan orang Mentawai. Setiap gambar tato memiliki arti berbeda bagi orang Iban dan Mentawai. Secara umum tato dianggap sebagai simbol kedewasaan atau keperkasaan sesuai keyakinan masing-masing suku.

2.4 Masa Prasejarah Akhir

Masa Prasejarah Akhir ditandai dengan penggunaan beberapa jenis bahan, terutama logam. Ditemukannya benda-benda seni rupa dari bahan logam membuktikan bahwa pada masa itu pengetahuan tentang bahan semakin maju. Ini disebabkan karena penguasaan bahan logam memerlukan temperatur tinggi. Meskipun teknologi logam tidak berasal dari Indonesia, tidak berarti bahwa semua benda logam yang ditemukan di Indonesia adalah berasal dari luar Indonesia. Lama-kelamaan orang Indonesia bisa mengolah logam sendiri. Dengan berkembangnya penggunaan logam tidak berarti bahwa batu tidak digunakan lagi. Ini terbukti dengan berkembangnya kebudayaan megalit, yakni pembuatan benda-benda dari batu berukuran besar di zaman ini. Kebudayaan Prasejarah Akhir dibagi menjadi tiga zaman, yakni zaman tembaga, zaman perunggu, dan zaman besi.

2.5.Seni Patung

Pada zaman logam orang juga sudah membuat patung, yakni patung perunggu. Patung perunggu ini menampilkan figur manusia dalam bentuknya yang sangat sederhana. Sejauh ini patung-patung yang ditemukan umumnya berukuran kecil. Ini bisa dilihat dari sebuah patung kecil yang dulu pernah ditemukan di Bogor, Jawa Barat. Meskipun tidak jelas patung ini dari masa awal atau kemudian, tetapi sikap patung hingga motif yang dikenalkan menunjukkan bahwa ini berasal dari masa awal (Kempers, 1959: 28). Contoh lain adalah patung-patung kecil yang berasal dari Bangkinang, Sumatra Selatan, dengan ukuran 4,5 cm hingga 9,4 cm. Pada bagian atas masing-masing benda ini terdapat kait atau gantungan. Meskipun belum sempurna, pembuatnya mencoba menghadirkan semua organ terpenting manusia: kepala, badan, kaki; mata, telinga, mulut, hidung; jari; buah dada.

2.6.Candrasa dan Bejana Perunggu

Candrasa dan bejana perunggu yang ditemukan selama ini merupakan benda-benda seni rupa yang sangat penting karena dihiasi dengan motif-motif yang sangat menarik perhatian. Candrasa adalah salah satu jenis kapak corong yang permukaannya memiliki beberapa motif hiasan. Kapak corong memiliki lobang di celah di bagian belakang yang digunakan untuk meletakkan kayu sebagai tangkai kapak. Tetapi ada juga candrasa yang keseluruhannya dibuat dari bahan perunggu. Ada berbagai jenis kapak corong, tetapi yang paling menarik adalah candrasa. Sementara itu, bejana perunggu juga merupakan benda seni rupa yang sangat penting karena dihiasi dengan motif-motif yang sangat menarik. Fungsi sesungguhnya dari bejana ini juga tidak diketahui, tetapi mungkin bersifat seremonial. Kematangan pengerjaan motif-motif hias ini memperlihatkan penguasaan teknologi perunggu di masa itu.

Tujuan pembuatan candrasa tidak diketahui secara pasti. Dengan ujungnya yang tajam, kapak biasanya digunakan sebagai alat untuk berbagai keperluan. Melihat bentuk ujungnya yang melengkung dan hiasannya yang sangat menarik perhatian, candrasa mungkin tidak digunakan sebagai alat untuk berbagai keperluan seperti halnya kapak biasa, tetapi sebagai simbol kebesaran bagi orang tertentu atau untuk ritual tertentu (Soekmono, 1997: 63).

Pokok Penggambaran pada candrasa adalah figur manusia, burung, dan beberapa motif hiasan geometris. Ada yang menarik bahwa pada candrasa ini figur manusia dan burung ditampilkan dalam bentuk yang dekoratif. Sementara itu bejana perunggu menampilkan motif-motif hiasan yang menarik, di antaranya motif wajah manusia, pilin, tumpal, kotak, dan kait.

Dengan penguasaan teknik pengecoran perunggu, banyak sekali benda-benda dari perunggu yang dibuat dan benda-benda tersebut tersebar luas di berbagai tempat di wilayah Indonesia. Hal ini disebabkan karena benda-benda yang bisa dibuat menjadi lebih bermacam-macam dan lebih banyak jumlahnya. Karena ketrampilan seni rupa juga dikuasai, maka benda-benda perunggu ini ditampilkan dalam bentuk yang menarik.

Candrasa dan bejana perunggu yang terdapat di Indonesia memiliki ciri-ciri berikut: (1) pengerjaannya sangat halus, ini memperlihatkan penguasaan teknologi perunggu di masa itu, (2) gaya yang digunakan adalah dekoratif. Benda-benda ini antara lain terdapat di Pulau Roti dan Madura, Sulawesi Selatan, Kerinci.

2.7 Nekara

Nekara adalah benda perunggu mirip sebuah genderang, dengan pinggang di bagian tengah yang memiliki lengkungan seperti pegangan. Beberapa nekara memperlihatkan motif-motif hias yang sangat menarik dan dikerjakan dengan amat sempurna, misalnya nekara yang berasal dari Pulau Selayar dan nekara dari Pejeng, Bali. Nekara dari Pejeng bahkan sangat luar biasa karena memiliki tinggi 1,86 m dan garis tengah 1,60 m. Beberapa binatang yang digambarkan sebagai motif hiasan pada nekara yang berasal dari Pulau Selayar tidak terdapat di Indonesia. Ini berarti bahwa nekara itu tidak dibuat di Indonesia. Tetapi ada juga nekara yang dibuat di Indonesia karena di Bali terdapat cetakan untuk membuat nekara. Belum jelas juga apakah nekara dari Pejeng itu dibuat di Bali. Nekara dari Pejeng diberi hiasan kepala-kepala manusia yang bentuk luarnya mirip bentuk jantung hati. Kemungkinan hiasan kepala manusia itu adalah simbol nenek moyang.

Tujuan pembuatan nekara tidak bisa dijelaskan secara pasti. Tetapi ada beberapa tafsiran yang telah dikemukakan oleh sejumlah ahli. Ada yang menyatakan bahwa nekara dari Selayar bertujuan mengundang hujan karena di bagian atasnya dihiasi dengan bentuk katak, binatang yang suka mengeluarkan suara di kala hujan. Sementara itu berbagai jenis motif binatang yang menghiasi bagian-bagian tubuh nekara dianggap memiliki arti sendiri-sendiri. Tetapi semua itu baru tafsiran yang didasarkan pada analogi dengan tempat-tempat lain.

Pokok penggambaran yang terdapat pada nekara antara lain adalah katak (tiga dimensional, burung merak (dalam berbagai posisi), gajah, berbagai macam burung, pohon, dan berbagai motif hias yang. Adapun teknik yang digunakan adalah teknik cor berkualitas tinggi, yakni bisa membuat sebuah benda berukuran besar lewat sekali pengecoran.

Ada beberapa ciri yang bisa diidentifikasi dari candrasa yang dibuat di masa prasejarah. Pertama adalah hadirnya "naturalisme."™ Pada masa tersebut sudah ada upaya untum membuat bentuk-bentuk dengan mengikuti acuannya di alam. Dalam hal ini sudah ada upaya untuk menyesuaikan bentuk-bentuk itu dengan ukuran dan skala yang ada di alam, meskipun belum sempurna. Proporsi burung merak dan gajah, misalnya, mirip dengan burung sebenarnya meskipun hanya berupa garis luar. Dalam komposisi ini gambar burung merak dibuat dalam beberapa posisi anggota tubuh sehingga menghadirkan kesan gerak, tidak sekadar repetisi dekoratif. Kedua. Peletakan bentuk-bentuk tersebut tumpang tindih, satu di atas yang lain (*superpositioning*); tujuannya mungkin untuk memberi kesan kedalaman atau perspektif. Ketiga, komposisi keseluruhan menghadirkan kombinasi antara gaya naturalis dan dekoratif.

2.8. Perhiasan

Pada masa ini juga dijumpai berbagai jenis perhiasan dari beberapa bahan, antara lain logam dan manik-manik. Perhiasan yang ditinggalkan dari masa lalu adalah berupa gelang tangan, gelang kaki, anting-anting, kalung, dan cincin. Pembuatan perhiasan ini pastilah menjadi lebih produktif dengan dikuasainya teknik pengecoran perunggu. Perhiasan yang dibuat dari perunggu ada juga yang

berbentuk binatang. Di samping perhiasan dari perunggu, perhiasan dari bahan-bahan yang bisa rusak karena waktu, misalnya kayu atau bambu, mungkin juga dibuat di zaman dulu.

2.9. Megalitik

Kebudayaan megalitik adalah kebudayaan yang menghasilkan bangunan-bangunan dari batu besar, termasuk di dalamnya adalah patung batu besar. Hasil-hasil dari kebudayaan megalitik adalah *menhir* (sebuah bentuk seperti tugu/tiang peringatan yang melambangkan arwah nenek moyang sehingga menjadi benda pujaan), *dolmen* (sebuah bentuk menyerupai meja batu berkaki menhir untuk tempat sesaji dan pemujaan nenek moyang; ada juga sejumlah menhir yang dibagian bawahnya terdapat kuburan), *sarcophagus* (keranda berbentuk lesung yang mempunyai tutup), *kubur batu* (tempat mayat yang keenam sisinya dibuat dari lempengan batu lepas), *punden berrundak-undak* (bangunan pemujaan yang tersusun bertingkat-tingkat; dari samping terlihat seperti tangga), dan *patung batu* (mungkin ada yang melambangkan nenek moyang).

Tradisi kebudayaan megalitik di Indonesia cukup kuat dan para arkeolog tidak jarang menemukan situs baru. Salah satu situs kebudayaan megalitik yang belum lama ini muncul ke permukaan adalah situs Gunung Padang di wilayah Cianjur, Jawa Barat. Pada situs ini terdapat bangunan berundak yang tidak terawat. Sebagian anak tangga batu menuju situs sudah hilang. Sebagian bangunan batu telah hancur dan kawasan di mana bangunan itu berada telah ditumbuhi ilalang. Situs Gunung Padang memang masih menjadi bahan perdebatan, tetapi sejumlah pakar sepakat bahwa situs itu merupakan peninggalan purbakala yang sangat langka, baik ditinjau dari struktur dan bahan pembentuknya. Situs itu juga merupakan monumen penting yang memperantarai tradisi megalitik dalam rantai Pasifik, mulai dari Madagaskar hingga Pulau Paskah. Mengembalikan bangunan pada situs itu ke bentuk aslinya bukanlah pekerjaan yang mudah. Berkenaan dengan hal ini, Mundardjito mengingatkan perlunya diputuskan seberapa jauh didapatkan data untuk mengembalikan situs itu pada bentuk aslinya

(2003: 13). Upaya ini memang tidak mudah karena denah asli tidak jelas dan banyak batu yang sudah berantakan susunannya.

Jenis bangunan megalit lain adalah berupa struktur seperti kursi batu dan susunan temu gelang, yang dipakai dalam kerapatan adat. Jenis yang lain adalah berupa susunan batu besar dalam sebuah konfigurasi horisontal yang masih perlu diteliti penggunaannya. Ada dugaan bahwa pada masa dahulu susunan batu seperti itu dipakai sebagai patokan perhitungan perbintangan (*ibid.*: 3). Perlu ditambahkan di sini bahwa perhitungan perbintangan dengan menggunakan alat sederhana seperti itu telah dilakukan oleh manusia di berbagai tempat di dunia.

Meskipun sulit melacak secara kronologis, orang sudah membuat patung pada masa Prasejarah Awal. Biasanya ini dikaitkan dengan periode Megalitik yang tradisi pembuatan patungnya masih dijumpai hingga sekarang. Tujuan pembuatan patung-patung pada masa itu juga tidak jelas; mungkin juga dibuat untuk kepentingan magis-religius. Pokok Penggambaran utama adalah manusia Dalam hal ini figur manusia digambarkan tidak secara utuh; hanya bagian tengah badan hingga kepala yang digambarkan. Patung yang dibuat kurang naturalistik dan malah mirip patung modern. Pengertian patung di sini bukanlah patung yang berdiri sendiri (*sculpture in the round*) tetapi lebih berbentuk relief. Gambar kerbau ditampilkan dalam kaitan dengan gambar manusia. Gambar kerbau mungkin juga berkaitan dengan kepentingan praktis karena kerbau adalah hewan yang memiliki fungsi praktis bagi manusia. Megalit yang lain adalah berupa entuk-bentuk dengan penggambaran abstrak.

Bahan yang digunakan untuk membuat megalit adalah batu berukuran besar, sedang teknik yang digunakan adalah teknik pahat. Karena pada waktu itu belum dikenal teknik pengecoran logam, maka alat pahat yang digunakan adalah dari batu yang lebih keras. Ini semua dimungkinkan karena wilayah Indonesia kaya dengan berbagai jenis bebatuan, mulai dari yang lunak hingga yang sangat keras. Ciri-ciri patung adalah menggunakan acuan bentuk alam tetapi kurang proporsional; penggarapannya kurang sempurna sesuai dengan perkembangan di masa itu. Patung-patung megalit ini ditemukan antara lain di Lembah Bada, Sulawesi Tengah; Batu Lebar, Lahat, Sumatera Selatan, dan lain-lain.

BAB 3

MASA PENGARUH HINDU-BUDHA

Masa ini dimulai dengan masuknya pengaruh agama Hindu dan Budha ke dalam wilayah Indonesia pada abad 4. Berbagai aspek kebudayaan India seperti struktur sosial, kesenian, cara menulis, dan teknologi juga masuk ke dalam wilayah Indonesia bersamaan dengan masuknya dua agama tersebut. Dua wilayah di Indonesia, yakni Jawa Tengah dan Jawa Timur, meninggalkan banyak karya seni rupa yang dipengaruhi oleh seni rupa Hindu dan Budha.. Seni rupa Jawa Tengah lebih banyak menampakkan pengaruh seni rupa India, sedangkan seni rupa Jawa Timur cenderung memperlihatkan ciri-ciri asli (Edi Sedyawati, 1996: 12).

Di masa ini seni patung, bersama arsitektur, berkembang pesat. Jika di India arsitektur Budhis dibangun mendahului arsitektur Hindu, maka di Indonesia yang terjadi adalah sebaliknya. Candi adalah istilah yang digunakan untuk menyebut semua bangunan peninggalan di Indonesia, terutama di Jawa Tengah dan Jawa Timur, yang dipengaruhi oleh arsitektur Hindu-Budha. Candi Hindu tertua yang dikaitkan dengan prasasti dan memperlihatkan ciri-ciri agama Hindu Siwa berasal dari abad 8. Candi Gunung Wukir di Jawa Tengah dihubungkan dengan prasasti Canggal yang ditulis dalam bahasa Sanskerta dengan huruf

Palawa, dikatakan berasal dari tahun 732 M. Candi Badut di dekat Malang, Jawa Timur, dihubungkan dengan prasasti Dinaya yang berasal dari tahun 760 M dan merupakan contoh tulisan Kawi atau Jawa kuno tertua.

Pada paroh kedua abad 8 sejumlah candi Budha paling awal didirikan, mulai dari Candi Kalasan, Candi Sari, dan Borobudur, di dekat Yogyakarta. Candi Borobudur, dibangun oleh dinasti Sailendra, adalah stupa agama Budha terbesar di dunia. Bentuk bangunan yang disebut terakhir ini telah membuat kagum banyak ahli, terutama karena keunikannya yang tidak dijumpai di India, negara yang menjadi asal agama Budha. J.E. van Lohuizen de Leeuw, seorang sarjana Belanda, pernah mencoba mencari sumber pengaruh utama Borobudur di India, tetapi tidak berhasil menemukannya. Ia pernah mengaitkan Borobudur dengan sebuah stupa di Nandangarh, Buhar Utara, India, tetapi ia lebih banyak menemukan perbedaan daripada persamaan (1992: 2-3). Sementara itu Benjamin Rowland mencoba menghubungkan bentuk Borobudur dengan bentuk sebuah stupa di Parihasapura, Kashmir, dan sebuah monumen besar di Gyan-Tse, Tibet, namun bentuk Borobudur sangat berbeda dengan bentuk kedua bangunan yang disebut terakhir ini (1984: 199).

Penggambaran divinitas dalam seni rupa Hindu-Budha ditampilkan baik secara antropomorfik maupun non-antropomorfik. Motif yang paling umum digunakan adalah "teratai"™ atau *padma*, yang banyak dijumpai pada seni patung Hindu dan Budha. Teratai melambangkan tempat kedudukan divinitas tertinggi, kelahiran alam semesta, kelahiran Budha, kebenaran sejati, tempat kedudukan energi yang suci dan vital (dalam diri seseorang yang mempraktikkan yoga), dan cinta kasih. Motif yang lain adalah "swastika"™, melambangkan energi kosmos dan harmoni, dan *kalamakara* yang menghias sisi-sisi samping pintu dan tangga menuju pintu candi. Motif *kala* melambangkan "waktu"™ dan *makara* melambangkan "sumber awal kehidupan."™ Motif yang lain adalah kinnara, makhluk setengah manusia dan setengah burung, yang dianggap sebagai bagian dari kelompok dewi-dewi penghuni langit (Sedyawati, 1998: 12).

Mitologi India memberikan pengaruh penting pada seni rupa yang berkembang di Jawa dan Bali. Di Bali, di mana agama Hindu masih

dipraktekan, dewa-dewa dan pahlawan-pahlawan Hindu memberikan pengaruh penting pada ekspresi artistik. Berbeda dengan di zaman dahulu, patung-patung Bali di masa sekarang tidak lagi dijadikan sebagai benda ritual tetapi sebagai hiasan bangunan keagamaan. Di Jawa, tokoh-tokoh dalam Ramayana dan Mahabharata masih berperan penting dalam ekspresi artistik, terutama dalam wayang, meskipun pengaruh Islam sangat kuat (*Ibid.*).

3.1. Seni Patung

Pada masa pengaruh Hindu-Budha, seni patung berkembang pesat. Peninggalan seni patung banyak dijumpai di Jawa Tengah dan Jawa Timur. Di masa ini patung-patung dibuat dalam kaitan dengan bangunan candi. Patung-patung di masa ini dibuat berdasarkan aturan-aturan yang berasal dari tradisi kebudayaan Hindu-Budha di India. Meskipun begitu, patung-patung ini memperlihatkan ciri-ciri yang tidak persis sama dengan patung-patung di India.

Tujuan pembuatan patung adalah untuk mengabdikan pada agama Hindu dan Budha. Patung-patung yang dibuat bisa menggambarkan dewa-dewa agama Hindu, Budha, Bodhisatva, atau penjaga bangunan. Patung-patung dewa biasanya ditempatkan di dalam candi, sedangkan patung penjaga di luar candi. Patung-patung ini dibuat berdasarkan aturan-aturan menyangkut bentuk, ukuran, dan proporsi.

Bahan utama yang digunakan untuk pembuatan patung adalah batu andesit dan perunggu. Tidak tertutup kemungkinan bahan lain yang bisa rusak karena zaman, misalnya kayu, juga digunakan untuk membuat patung di masa itu. Sementara itu patung-patung agama Hindu di Bali umumnya dibuat dari bahan batu tufa berwarna abu-abu. Teknik yang digunakan terutama adalah pahat dan cor dan para pemahat di zaman dahulu telah mampu menguasai teknik pembuatan patung dengan sempurna.

Ciri-ciri patung adalah sebagai berikut: (1) patung-patung Budha dan patung-patung Hindu yang menggambarkan dewa-dewa umumnya berkesan kaku, formal, dan frontal. Adapun patung-patung dengan penampilan berbeda antara lain adalah Lokeśwara dan Vajrapani dari Candi Mendut yang posisi kakinya tidak biasa, (2) pengerjaan patung

batu dan perunggu telah mencapai mutu yang sangat tinggi. Di samping secara keseluruhan sempurna, pengerjaan detail-detailnya pun dilakukan dengan teliti. Meskipun begitu, semua itu disesuaikan dengan ikonografi Hindu dan Budha. (3) ada dua jenis patung yang dibuat, yakni patung berdiri sendiri dan patung yang menempel pada sandaran belakang; patung perunggu berdiri sendiri banyak jumlahnya tetapi umumnya ukurannya lebih kecil. Pada patung-patung batu yang menempel pada sandaran belakang, bagian belakang patung tidak terlihat, (4) patung penjaga tampil dalam beberapa bentuk. Di Singosari, Jawa Timur, terdapat patung penjaga berukuran besar. Patung-patung Hindu dan Budha terdapat di wilayah-wilayah berikut: Jawa Barat, Jawa Tengah, Jawa Timur, Sumatra, Bali, dan lain-lain.

3.2.Relief

Masa pengaruh Hindu-Budha telah menghasilkan relief dalam jumlah besar, terutama terdapat di berbagai candi di Jawa Tengah dan Jawa Timur dan lebih khusus lagi di Candi Prambanan, Borobudur, dan Candi Panataran. Relief ini dibuat terutama dari bahan batu andesit. Ada perbedaan antara relief yang terdapat pada candi-candi di Jawa Tengah tersebut dan candi-candi di Jawa Timur. Relief pada candi-candi di Jawa Tengah umumnya lebih dekat ke gaya realis, sedangkan relief pada candi-candi di Jawa Timur bergaya dekoratif. Tujuan pembuatan relief adalah untuk menghiasi bangunan candi. Di samping sebagai penghias candi, relief juga merepresentasikan cerita-cerita keagamaan atau ajaran-ajaran agama dalam bentuk visual atau simbol-simbol.

Pokok penggambaran pada relief dapat dijelaskan berikut ini. Pada candi-candi Hindu terdapat adegan-adegan dari cerita Ramayana, Krisnayana, Partayajna, Kunjarakarna, Arjunawiwaha (menarik dicatat di sini bahwa dalam beberapa relief ditampilkan prototipe wayang kulit dan tokoh-tokoh punakawan yang tidak terdapat di India). Pada candi-candi Budha terdapat adegan-adegan dari cerita Karmawibanga, Lalitavistara, Gandawyuha. Pada relief-relief di atas juga bisa dijumpai figur-figur bangsawan dan akyat biasa. Penggambaran lain adalah berupa lingkungan alam, binatang, bangunan, dan motif hias tertentu seperti kinar-kinari dan ~motif Prambanan.™ Bahan yang digunakan adalah

permukaan potongan-potongan batu andesit yang sudah dihaluskan. Batu ini dipahat dengan halus dan teliti.

Ciri-ciri relief adalah sebagai berikut: (1) relief di Jawa Tengah lebih dekat ke gaya realis, sedangkan relief di Jawa Timur lebih dekoratif. (2) Para ahli tidak menemukan penggambaran relief Ramayana secara lengkap di India. Di kompleks Candi Loro Jonggrang (Prambanan), relief Ramayana digambarkan secara lengkap, yakni di Candi Ciwa dan Brahma. Candi Borobudur juga memiliki relief yang panjang mewakili cerita-cerita Karmawibanga, Lalitawistara, Gandawyuha, dan motif-motif hias, (2) di samping menampilkan figur-figur dalam agama Hindu dan Budha dengan postur tubuh kaku dan formal, relief-relief di Jawa Tengah dan Jawa Timur juga menampilkan figur-figur dengan berbagai postur tubuh yang lebih luwes, (3) relief yang dibuat umumnya adalah relief tinggi. Relief-relief di atas terdapat di tempat-tempat berikut ini. Di Jawa Tengah relief-relief tersebut terdapat di kompleks Candi Loro Jonggrang Prambanan, Candi Borobudur, Candi Mendut. Di Jawa Timur relief-relief tersebut terdapat di Candi Panataran, Candi Jago, Candi Surowono.

3.3. Pendekatan Bahasa Rupa

Pendekatan ini dikembangkan oleh Primadi Tabrani, seorang guru besar Institut Teknologi Bandung (ITB). Pengembangan pendekatan ini dilakukan bersamaan dengan penelitian yang dilakukannya untuk disertasi doktornya di Fakultas Pascasarjana ITB (1991) berjudul *Meninjau bahasarupa wayang beber Jaka Kembang Kuning dari telaah Cara Wimba dan Tata Ungkapan Bahasa rupa media rugarungu dwimatra statis modern, dalam hubungannya dengan gambar Prasejarah, Primitif, Anak dan relief cerita Lalitawistara Borobudur*. Dalam bahasakata ada kata, dalam bahasarupa padanannya adalah wimba. Ada isi wimba, yaitu apa yang digambar; bila gambarnya kuda maka isi wimbanya adalah kuda. Dalam bahasakata, tiap suku bangsa memiliki kata yang berbeda untuk menyebut benda yang sama. Dalam bahasarupa, gambar representatif yang dibuat oleh suku tertentu dengan mudah dapat dikenali oleh suku lainnya. Oleh karena itu, yang menarik pada bahasakata adalah mengkaji perbedaan kata yang

digunakan untuk menyebut benda, sedangkan pada bahasarupa yang menarik bukan mengkaji gambar apa yang dibuat untuk mewakili objek tertentu tetapi bagaimana cara menggambarnya (disebut cara-wimba). Sebagai contoh, binatang yang bergerak akan digambar dengan bentuk yang dinamis dan garis luar (*outline*) yang ekspresif (Primadi, 2003: 4).

Cara-wimba dan tata ungkapan adalah tata-bahasanya (*grammar*-nya) bahasa rupa. Ada dua tata ungkapan: tata ungkapan dalam dan tata ungkapan luar. Tata ungkapan dalam adalah cara menyusun berbagai wimba dengan cara wimbanya agar gambar bisa bercerita. Sebagai contoh, binatang digambar dari tampak samping agar mudah dikenali dan bisa diceritakan. Dalam kasus lain, binatang bertanduk panjang digambar dari tampak muka agar tanduk panjangnya terlihat lebih representatif daripada jika digambar dari tampak samping. Kepala ayam jago yang sedang marah akan bergerak cepat, karena itu kepalanya digambar dalam jumlah banyak. Maksudnya kepalanya bergerak, bukan kepalanya banyak. Di sini digunakan cara aneka waktu. Contoh lain, objek yang sama digambar lebih dari satu kali (cara kembar), maksudnya objek tersebut berpindah tempat (*Ibid.*).

Pendekatan ini telah digunakan untuk mengkaji bahasarupa relief Candi Borobudur, wayang beber, dan gambar anak. Temuan penelitian ini kemudian dimanfaatkan untuk berbagai penelitian lainnya, dimulai dari penelitian tentang bahasarupa gambar cadas di Pulau Kei Kecil hingga penelitian gambar cadas di Kalimantan Timur. Pendekatan ini juga digunakan untuk meneliti bahasarupa berbagai candi lain di Pulau Jawa. Ada pula yang memanfaatkan pendekatan ini untuk meneliti bahasarupa lukisan lentera damar kurung dari Gresik dan lukisan kaca Jawa Timur. Di samping itu, pendekatan ini juga telah dimanfaatkan untuk meneliti bahasarupa wayang kulit. Bahkan ada juga yang menggunakannya untuk meneliti bahasarupa film Garin Nugroho (*Ibid.*).

Kesalahan kita selama ini adalah terlalu bergantung pada sistem NPM (*naturalis-perspektif-momenopname*) dari Barat daripada sistem RWD (ruang waktu datar) yang dekat tidak hanya dengan seni rupa Indonesia tetapi juga dengan seni rupa Asia Tenggara dan Asia Pasifik. Sistem RWD menampilkan gambar dari berbagai jarak/arah/ waktu. Gambar yang tampil adalah sekuen adegan (bukan adegan yang berupa

gambar diam atau *still picture*) yang bisa terdiri dari beberapa adegan. Gambar tidak dipenjara dalam bingkai (*frame*) tetapi bergerak dalam ruang dan waktu. Selain mencandra dengan stilasi, sistem RWD juga mampu bercerita seperti yang dilakukan bahasa kata, tari, musik, dan drama, yang kesemuanya bermatra waktu. Sementara itu sistem NPM menampilkan gambar dari satu jarak/arah/waktu (ceklik, seperti membuat foto). Gambar yang tampil adalah sebuah adegan berupa gambar diam di mana gambar dipenjarakan dalam bingkai. NPM mencandra apa yang digambar seperti apa adanya (Primadi, 1999: 3).

3.4.Cabang-cabang Seni Rupa Lain

Cabang-cabang seni rupa lain yang berkembang adalah seni kerajinan logam dan tembikar. Peninggalan cabang-cabang seni rupa ini banyak sekali jumlahnya, terutama berupa lampu dan senjata perunggu, perhiasan dari emas, dan tembikar yang umumnya tidak diglasir.

BAB 4

MASA BERKEMBANGNYA PENGARUH ISLAM, HADIRNYA PENGARUH CINA, DAN KONTINUITAS SENI RUPA HINDU

4.1. Pengaruh Islam

Pembicaraan tentang seni rupa dalam konteks Islam adalah sesuatu yang menarik. Hal ini disebabkan karena Islam adalah agama *aniconic*, yakni tidak menyukai penggambaran makhluk hidup secara visual. Sebetulnya ini bukanlah kecenderungan khas Islam; agama Kristen pun pada masa awal perkembangannya tidak menyukai gambar dan patung manusia. Sebagaimana diketahui, seni rupa Yunani dan Romawi telah meninggalkan patung dalam jumlah besar (banyak di antaranya digambarkan tanpa busana) kepada kaum Kristen. Hadirnya patung-patung ini dikuatirkan akan mengganggu keseriusan umat Kristen dalam beribadat. Ketidaksukaan pada penggambaran makhluk secara visual inilah yang menyebabkan seni patung tidak berkembang dalam tradisi kebudayaan Islam. Cabang-cabang seni rupa yang berkembang adalah arsitektur, kaligrafi, seni keramik, dan seni hias.

Islam masuk ke Indonesia secara damai. Kapan agama Islam masuk pertama kali ke Indonesia tidak diketahui dengan pasti. Tetapi sudah tidak menjadi rahasia lagi bahwa pada abad 13 di wilayah kerajaan Majapahit terdapat sejumlah makam orang Islam. Ini menandakan bahwa Islam masuk ke Indonesia tanpa menunggu jatuhnya Majapahit lebih dulu. Seni rupa Islam berbaur dengan seni rupa Hindu-Budha dan kemudian terjadilah fusi di antara keduanya. Di samping menggunakan unsur-unsur yang berasal dari kebudayaan Islam, keraton-keraton Islam juga tetap mempertahankan sebagian dari unsur-unsur seni rupa yang berasal dari kebudayaan Hindu-Budha.

4.2. Seni Kaligrafi

Seni kaligrafi Islami berkembang seiring dengan berkembangnya agama Islam yang dibawa oleh Nabi Muhammad. Ketidaksukaan Islam pada penggambaran makhluk hidup secara visual ikut mendorong perkembangan kaligrafi. Meskipun tempat kelahiran Islam adalah Saudi Arabia, kaligrafi tidak hanya berkembang di sana. Dalam sejarah kebudayaan Islam dapat dilihat bahwa seni kaligrafi berkembang juga di Iran, Irak, Turki, dan Indonesia. Di samping huruf-huruf naskhi (untuk naskah) berkembang juga huruf-huruf lain seperti kufi, diwani, tsulutsi, farisi, dan huruf-huruf kaligrafi bebas.

Tujuan pembuatan kaligrafi mula-mula adalah untuk mengagungkan ayat-ayat suci Al Quran, tetapi kemudian berkembang kaligrafi yang lebih mementingkan keindahan. Seni kaligrafi (khat) inilah yang kemudian juga digunakan sebagai hiasan arsitektur masjid, keramik, kaca berwarna, dll. Pokok penggambaran kaligrafi adalah ayat-ayat suci Al Quran dan Hadits Nabi Muhammad SAW. Bahan yang digunakan adalah kertas, tinta, pigmen berwarna, cat, logam, kayu, batu. Adapun teknik pengerjaannya adalah menggunakan pena (misalnya pada naskah-naskah keraton), pahat (pada kayu dan batu).

Ciri-Ciri Kaligrafi Islami adalah sebagai berikut: (1) kaligrafi pada sejumlah batu makam di Aceh dan Gresik dikerjakan dengan artistik, tetapi tidak semuanya dibuat di Indonesia, (2) beberapa keraton Islam memiliki sejumlah senjata yang dihiasi kaligrafi secara artistik, (3) kaligrafi pada beberapa masjid (misalnya Keraton Yogyakarta dan

Surakarta) dan bendera pusaka tampak dikerjakan seadanya, jadi kurang artistik, (4) di Keraton Yogyakarta kaligrafi diabstraksikan menjadi motif hias yang tidak begitu mirip huruf Arab (*putri mirong*) tetapi masih bisa dikenali pengaruhnya dari huruf Arab. Dalam hal ini kaligrafi tidak dibuat sekadar untuk hiasan tetapi juga dikaitkan dengan makna tertentu. Biasanya abstraksi huruf Arab itu merepresentasikan kata "Muhammad" nama nabi dan rasul terakhir yang mengajarkan agama Islam, (5) seniman pembuat karya tidak diketahui (anonim). Kaligrafi ini bisa dijumpai di berbagai daerah yang terkena pengaruh kebudayaan Islam, terutama di keraton-keraton Islam di seluruh Indonesia.

4.3 Wayang

Wayang adalah bentuk seni rupa yang sangat terkenal di Indonesia. Dalam konteks seni rupa, ada tiga jenis wayang yang sangat terkenal, yakni wayang kulit, wayang golek, dan wayang beber. Sebelum Islam masuk ke Indonesia, bentuk wayang agak realistik, sama dengan bentuk wayang yang digambarkan pada relief beberapa candi di Jawa Timur, yakni Candi Surowono, Tegawangi, dan Panataran. Semula wayang digunakan di lingkungan agama Hindu untuk memberikan ajaran kepada masyarakat lewat cerita-cerita yang berasal dari Ramayana dan Mahabarata. Di masa Islam, wayang berubah bentuk menjadi lebih dekoratif dan digunakan untuk kepentingan penyebaran agama Islam.

Dewasa ini wayang beber tidak populer lagi, tinggal wayang kulit dan wayang golek yang dibuat dan dipertunjukkan. Wayang kulit bisa dikatakan lebih terkenal daripada wayang golek. Wayang golek lebih terkenal di Jawa Barat, sedangkan wayang kulit lebih terkenal di Jawa Tengah. Pembuatan wayang kulit tidaklah mudah karena jika salah perhitungan kulit binatang yang digunakan bisa melengkung, tidak rata lagi. Kesulitan lain terletak pada banyaknya tokoh yang harus digambarkan, yang masing-masing memiliki gambaran watak sendiri-sendiri. Gambaran watak ini terletak pada ekspresi wajah dan pewarnaan. Meskipun demikian, para seniman wayang kulit di Jawa telah mampu menghasilkan wayang-wayang kulit yang sangat bagus.

Wayang kulit sangat menarik bukan hanya karena bentuknya yang artistik tetapi juga karena cerita-cerita dan filsafat yang

melatarbelakanginya. Cerita-cerita dalam wayang kulit didasarkan pada kitab Mahabharata dan Ramayana yang berasal dari kebudayaan Hindu di India. Dalam perjalanan waktu, cerita-cerita yang bersumber dari Mahabharata lebih terkenal daripada cerita-cerita yang bersumber dari Ramayana. Meskipun membawakan cerita-cerita dan menampilkan tokoh-tokoh yang berasal dari kebudayaan Hindu, wayang kulit digunakan untuk kepentingan dakwah Islam oleh Sunan Kalijaga. Perlu diketahui bahwa tokoh-tokoh wayang kulit tidak semuanya bersumber dari kedua kitab tersebut. Tokoh-tokoh *punakawan* Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong "diciptakan di Indonesia (Jawa).

Dunia wayang kulit dibagi menjadi tiga: (1) "dunia atas" yakni tempatnya para dewa dan bidadari, (2) "dunia tengah" yakni tempatnya manusia (ksatria), binatang, dan tumbuhan, (3) "dunia bawah". Yakni tempatnya para raksasa dan makhluk halus (Amir, 1991: 59). Ksatria dibedakan dari raksasa karena wataknya. Dalam wayang kulit, ksatria adalah simbol kebaikan dan raksasa adalah simbol kejahatan. Kebaikan dan kejahatan selalu bertentangan dan pertentangan ini ditampilkan dalam adegan-adegan wayang kulit.

4.4.Senjata

Ada berbagai macam jenis senjata yang dikembangkan di masa ini. Banyak di antara senjata-senjata tersebut adalah pengembangan lebih lanjut dari apa yang pernah ada di masa pengaruh Hindu-Budha. Contoh-contoh senjata seperti ini di antaranya adalah keris, tombak, rencong, kujang, badik, dan panah. Senjata-senjata semacam ini menarik perhatian bukan hanya karena bentuknya yang artistik tetapi juga karena kadang-kadang dikaitkan dengan kekuatan magis. Itulah sebabnya kerajaan-kerajaan di Jawa menganggap kepemilikan senjata pusaka sangat penting untuk melegitimasi keberadaan kerajaan-kerajaan tersebut. Seringkali kerajaan-kerajaan tersebut melarang masyarakat melihat senjata-senjata tertentu yang dianggap memiliki kekuatan magis.

Karena dianggap memiliki kedudukan tinggi, senjata-senjata milik kerajaan tertentu diberi nama. Keraton Yogyakarta, misalnya, memiliki tombak pusaka yang dianggap sangat sakti bernama *Kanjeng*

Kyai Pleret. Sementara itu keris-keris pusaka juga dibuat sangat artistik. Di antara keris-keris semacam ini adalah Kanjeng Kyai Joko Piturun dan Kangjeng Kyai Sengkelat, keduanya dari Keraton Yogyakarta. Tentang tombak Kanjeng Kyai Pleret, senjata ini diarak dan diberi penghormatan layaknya raja itu sendiri.

4.5. Pengaruh Cina

Meskipun hubungan dagang antara Indonesia dan Cina sudah dimulai antara tahun 250 " 400 M, pengaruh kebudayaan Cina di Indonesia tidaklah sekuat pengaruh kebudayaan Hindu-Budha dan Islam. Pengaruh seni rupa Cina terutama tampak pada arsitektur, desain tekstil, dan furnitur. Itupun secara umum hanya menyangkut penggunaan motif hiasan. Motif hiasan yang paling terkenal adalah meander mega. Dua motif ini banyak terdapat di Istana Majapahit, Istana Cirebon, dan di Bali.

Pengaruh Cina juga terdapat pada tekstil. Pengaruh ini bisa dilihat pada kain batik yang diproduksi di pantai utara Jawa yang bernuansa warna cerah dan menampilkan motif dan burung dari Cina. Batik Cirebon juga dipengaruhi oleh tekstil Cina, yakni dengan menampilkan motif batu karang dan mega dari Cina.

Sebetulnya seni rupa Cina terdapat di berbagai tempat di Indonesia, tetapi itu terbatas digunakan di kalangan orang Cina sendiri. Tidak mudah menjelaskan mengapa hal itu terjadi. Tetapi, belajar dari fakta yang ada sekarang, mungkin masyarakat Cina cenderung menjalani hidup secara eksklusif sehingga seni rupa mereka tidak memberikan pengaruh yang kuat, padahal komunitas Cina terdapat di berbagai tempat di Indonesia.

4.6. Kontinuitas Seni Rupa Hindu

Ketika pengaruh ajaran Islam berkembang di Indonesia, seni rupa Hindu tidak punah tetapi tetap berkembang di berbagai tempat, terutama di Bali. Pengaruh seni rupa Hindu bahkan juga tampak pada seni rupa yang berkembang di lingkungan keraton-keraton Islam di Yogyakarta, Surakarta, Cirebon, dan lain-lain. Bahkan tidak jarang

dijumpai karya seni rupa yang menjadi simbol perpaduan antara budaya Hindu dan Animisme yang bisa diterima kehadirannya di lingkungan keraton-keraton Islam ini. Salah satu contoh karya seni rupa seperti ini adalah patung *loroblonyo* yang banyak dijumpai di Daerah Istimewa Yogyakarta, baik di lingkungan Keraton Yogyakarta maupun di lingkungan masyarakat umum, terutama para petani yang memiliki kepercayaan terhadap Dewi Sri yang diyakini mampu memberi kemakmuran pada para petani. Loroblonyo adalah patung yang menggambarkan sepasang pengantin pria dan wanita dengan tata rias yang dikenal dengan istilah "tata rias besar" (*paes ageng*) atau *basahan*.

Dewasa ini patung loroblonyo tetap dibuat oleh para seniman, tetapi fungsinya telah berubah. Fungsi patung ini tidak lagi sebagai alat untuk mendatangkan kemakmuran (dengan cara meletakkan sesaji di ruangan yang digunakan untuk menaruh patung *loroblonyo*) tetapi telah berubah menjadi sekadar cenderamata.

BAB 5

MASA PENGARUH BARAT HINGGA KEMERDEKAAN

Sesungguhnya perkenalan orang Indonesia dengan seni rupa Barat sudah berlangsung sekitar abad 17, yakni melalui lukisan dan gambar yang dihadiahkan kepada para petinggi kerajaan, terutama para raja. Di antara hadiah-hadiah yang pernah diberikan terdapat lukisan yang menggambarkan sebuah kapal Belanda berukuran besar yang diberikan kepada seorang raja Bali dan sebuah gambar pemandangan pelabuhan Amsterdam yang dihadiahkan oleh Gubernur Jenderal Jan Pieterszon Coen kepada Sultan Palembang. Sultan Martapura dan Susuhunan dari Surakarta juga diberitakan menerima pemberian serupa. Karya-karya itu tentu saja menarik perhatian para *juru sungging* (pelukis istana) yang bekerja di sejumlah keraton Islam di Jawa. Dari sinilah awal perkenalan para seniman Indonesia dengan karya-karya seni rupa individual. Ini merupakan pengalaman baru bagi mereka yang pada mulanya mungkin mereka anggap aneh setelah selama berabad-abad sebelumnya penciptaan karya seni rupa lebih bersifat kolektif. Nantinya, Mereka juga berkenalan dengan bahan baru untuk melukis, yakni cat air dan cat minyak. Khusus cat minyak, penggunaannya akan mendominasi seni lukis Indonesia hingga zaman sekarang, ketika seni rupa modern

Indonesia mulai berkembang, para seniman juga mulai berkenalan dengan kebebasan berekspresi.

Perkembangan seni rupa modern di Barat tidak bisa dilepaskan dari berlangsungnya revolusi intelektual, revolusi demokratik, dan revolusi teknologis. Pada abad 17, revolusi intelektual yang sudah berkembang sejak zaman Renesans mulai membebaskan cara berpikir manusia dari ketergantungan pada otoritas, dugaan, dan khayalan. Revolusi ini berkembang ke arah rasionalisme termasuk rasionalisme dalam beberapa gaya seni rupa. Revolusi demokratik pada abad tujuh belas berusaha mengubah pola pikir rezim lama yang menjadikan status kelahiran sebagai dasar untuk memperoleh posisi, kekuasaan, dan uang. Revolusi teknologis menghasilkan berbagai penemuan yang bermanfaat bagi manusia, antara lain penemuan berbagai alat dan mesin canggih serta penemuan berbagai jenis bahan baru.

Ketiga revolusi di atas menghasilkan kemajuan pesat tidak hanya dalam penciptaan tetapi juga dalam pengkajian karya seni rupa. Berbagai gaya seni rupa bermunculan seolah tak kenal henti. Revolusi intelektual telah meningkatkan produktivitas dalam penulisan kritik seni rupa, penelitian seni rupa, dan penulisan filsafat seni (di mana seni rupa menjadi salah satu pokok bahasannya). Sementara itu revolusi demokratik dan revolusi teknologis memungkinkan para seniman meraih kebebasan berekspresi dengan bahan dan teknik apa saja yang mereka sukai.

Di luar arsitektur, pengaruh Barat awalnya tampak pada beberapa jenis seni rupa, yakni tekstil dan furnitur. Dalam tekstil, orang Belanda mengenalkan motif-motif seperti bunga krisan, anggur, kupido, sepatu kuda, serta tokoh-tokoh dalam dongeng seperti Snow White dan Cinderella (Wiyoso, 1998: 19). Dalam bidang furnitur, orang Belanda mengenalkan motif-motif klasik Yunani, Chippendale, Art Nouveau, Art Deco, dan lain-lain. Bersama dengan itu orang Belanda juga mengenalkan sistem konstruksi furnitur yang lebih baik.

Sebelum kedatangan orang Belanda, bangsa Indonesia sudah mengenal seni lukis wayang (*sungging*) yang tetap bertahan hingga sekarang. Tetapi ada yang sangat penting dengan kedatangan orang Belanda. Kedatangan mereka telah mengubah peta seni rupa di masa itu karena mereka kemudian juga mengenalkan seni lukis cat minyak. Hal

ini sangat penting dalam konteks sejarah kebudayaan karena cat minyak semula belum dikenal di Indonesia. Ini berbeda dengan seni patung. Tradisi Hindu-Budha di Indonesia telah menghasilkan seni patung yang bermutu tinggi di Indonesia. Ini tampak pada patung dan relief pada Candi Borobudur, kompleks Candi Prambanan, dan lain-lain yang memiliki ciri-ciri sendiri, berbeda dengan patung-patung dan relief yang terdapat di India.

Datangnya orang Belanda juga membawa pengaruh pada otoritas seorang seniman. Sebelum kedatangan orang Barat, seniman-seniman di Indonesia cenderung tidak pernah menyebut nama (*anonim*). Secara umum orang sulit mengidentifikasi nama-nama seniman yang telah membuat patung atau wayang di zaman dahulu. Setelah kedatangan mereka, seorang pelukis tidak lagi malu mengenalkan namanya dan membubuhkan tanda tangan pada kanvas lukisan yang dibuatnya.

5.1.Seni Lukis

Maestro pertama seni lukis Indonesia adalah Raden Saleh. Ia lahir tahun 1807 dan kepergiannya ke Belanda tahun 1892 menjadikan dirinya pelukis pertama Indonesia yang mendapatkan pendidikan di Barat. Ia belajar seni lukis di Eropa atas biaya pemerintah Belanda dan atas rekomendasi A.A.J. Payen, seorang pelukis pemandangan asal Belanda yang bekerja di Bogor pada waktu itu. Saleh disponsori belajar melukis di Belanda bukan karena semata-mata bakatnya tetapi juga karena Mincer de Ligne, Inspektur Kebudayaan Belanda waktu itu, membutuhkan seseorang yang bersedia membantu mempelajari budaya Jawa. Di Eropa Raden Saleh belajar pada beberapa pelukis terkenal seperti Cornelis Kruseman dan Andries Schelfhout. Kemudian ia juga mengunjungi beberapa kota di Eropa (Kusnadi, 1998: 46).

Lukisan yang dibuat oleh Raden Saleh adalah berupa potret (pembesar Belanda atau bangsawan), pemandangan, peristiwa sosial, dan adegan binatang buas. Ia cenderung menyukai lukisan romantik dan banyak karyanya yang mirip karya pelukis Prancis Eugene Delacroix yang mewakili aliran Romantikisme. Kesempatan belajar di Eropa membuat Raden Saleh amat menguasai teknik gambar bentuk dan pewarnaan. Raden Saleh meninggal tahun 1877.

Masa sesudah Raden Saleh diisi oleh pelukis-pelukis potret atau pemandangan. Sebagian besar dari mereka tidak memiliki teknik melukis sebaik Raden Saleh. Pada masa itu muncullah pelukis-pelukis pemandangan alam yang hanya menampilkan Indonesia dari sisi yang indah atau menarik dan melupakan kenyataan bahwa waktu itu bangsa Indonesia sedang merasakan kepahitan hidup. Kecenderungan ini dikritik keras oleh S. Sudjojono, seorang pelukis yang menaruh perhatian pada ketidakadilan yang terjadi di Indonesia. Oleh Sudjojono kecenderungan lukisan yang hanya menampilkan sisi yang indah itu dinamakannya Mooi Indiã« (Indonesia Indah).

Setelah Raden Saleh meninggal. Ada beberapa seniman Indonesia yang melukis dengan melanjutkan gaya naturalistik Raden Saleh. Mereka adalah Abdullah Suryosubroto, Wakidi, Mas Pirngadi, Lee Man Fong, Basuki Abdullah, dan Subanto Suryo Subandryo (Kusnadi, 1998: 49). Lukisan-lukisan yang dibuat oleh para pelukis ini cenderung hanya menghadirkan pemandangan alam dan potret manusia dari sisi yang indah.

Selama tahun 1930-an juga terdapat sejumlah seniman Eropa yang membuat karya di Indonesia. Mereka adalah Willem Gerard Hofker, Roland Strasser, Ernest Dezentje, Romulus Locatelli, Theo Meier, dan Carel Lodewijk Dake Jr. (*ibid.*: 48). Semua pelukis ini juga hanya menghadirkan pemandangan alam dan potret manusia dari sisi yang indah.

S. Sudjojono adalah seorang pelukis yang berlatarbelakang pendidikan Taman Siswa. Dia tidak hanya seorang seniman yang memiliki kekuatan besar dalam melukis tetapi juga seorang intelektual yang gemar berteori. Teori yang dikemukakannya berpengaruh besar pada seniman-seniman lain di masa itu, meskipun jika dibaca secara kritis di masa sekarang teori itu kedengaran tidak masuk akal. Setidaknya pemikiran Sudjojono ini berperan penting dalam mengarahkan perkembangan seni rupa Indonesia menjadi lebih dinamis. Sembari mendukung Sutan Takdir Alisyahbana yang setuju dengan masuknya pengaruh unsur-unsur Barat, dia juga berteori tentang adanya sebuah gaya khas seni lukis Indonesia yang bisa diwujudkan lewat kerja keras para seniman muda. Menurut Sudjojono, gaya khas seni lukis

Indonesia ini nantinya akan menjadi nasionalisme seni lukis Indonesia (Antariksa, 2005: 6-7).

Bersama beberapa seniman lain, Sudjojono mendirikan PERSAGI, singkatan dari Persatuan Ahli Gambar Indonesia, sebuah organisasi pelukis pribumi pertama di Hindia Belanda. PERSAGI lahir di tengah Polemik Kebudayaan yang berlangsung tahun 1935-1939 (lihat Burhan, 2003: *passim*) Keberadaannya dalam PERSAGI ibarat magnet kuat yang menyerap (menguasai) logam-logam yang ada di sekelilingnya. Banyak seniman yang terpengaruh Sudjojono. Partisipasi Sudjojono di dalamnya menjadikan lembaga ini aktif dan berpengaruh penting, meskipun lembaga ini hanya berumur empat tahun. Di masa sekarang setiap mahasiswa seni rupa pasti kenal nama PERSAGI, di samping nama Sudjojono.

Sudjojono terutama berkiprah di kota Yogyakarta dan Jakarta. Secara otomatis otoritas dan pengaruh besar yang dimiliki Sudjojono "beserta otoritas dan pengaruh besar yang dimiliki oleh seniman lain yang pernah aktif di salah satu atau dua kota ini, misalnya Affandi" menjadikan dua kota ini sebagai dua pusat seni rupa di Indonesia (di samping Bandung). Hal ini tentu berpengaruh pada penulisan sejarah seni rupa Indonesia. Penulisan sejarah seni rupa Indonesia mau tidak mau harus mengikutsertakan paparan tentang seniman-seniman dan kota-kota tersebut. Jadi tidak mengherankan jika dalam penulisan sejarah seni rupa Indonesia kota Yogyakarta, Jakarta, dan Bandung lebih sering dibicarakan daripada kota-kota lain seperti Denpasar atau Surabaya atau wilayah lain seperti Jawa Timur.

Sudjojono menjadi terkenal bukan hanya karena pandai melukis tetapi juga karena dia pandai menulis. Dia menulis tidak hanya sekedar menulis tetapi karena ingin menyampaikan pemikirannya tentang arah perkembangan seni lukis Indonesia modern yang lebih dinamis. Seperti dikatakan sebelumnya, masuknya pengaruh Barat bagi Sudjojono tidak menjadi persoalan karena para pelukis Indonesia bisa mencari gaya khas seni lukis Indonesia modern lewat kerja keras. Tulisan Sudjojono antara lain adalah *Kesenian Melukis di Indonesia Sekarang dan yang Akan Datang* (1939), *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman* (1946), dan *Kami Tahu Ke Mana Seni Lukis Indonesia Akan Kami Bawa* (1946).

Di antara seniman-seniman terkemuka di Indonesia, Sudjojono, Affandi, dan Basuki Abdullah menempati posisi istimewa. Sesungguhnya ketiga orang ini memiliki pandangan kesenian yang berbeda, tetapi karena masing-masing memiliki otoritas dan pengaruh yang besar maka mereka tetap eksis bersama meskipun zaman sudah berubah. Meskipun dulu Sudjojono mengkritik pedas lukisan-lukisan *mooi Indie* Basuki Abdullah karena itulah Basuki dianggap tak berjiwa Indonesia dan telah habis dimakan hawa nafsu mencari uang (Antariksa: 7) toh Basuki tetap diterima di Indonesia dan malah dianggap sebagai salah seorang seniman besar Indonesia. Ini terjadi bahkan ketika semua orang tahu bahwa sampai sekarang pun gaya lukisan Basuki tidak pernah berubah. Indonesia berbeda dengan Barat. Berdasarkan pengaruh Barat, penulisan sejarah dengan perspektif diakronik (kronologis-evolutioner), yakni secara urut waktu, periode demi periode, populer di Indonesia. Tetapi fenomena tetap eksisnya Basuki menjadi sesuatu yang aneh. Pada periode manakah seharusnya lukisan-lukisan Basuki itu kita tempatkan dalam sejarah seni rupa Indonesia? Dalam semua periode (karena gaya lukisannya tidak berubah dan tetap diterima sampai sekarang)? Eksisnya Basuki di panggung nasional membuktikan adanya otoritas dan pengaruh besar yang dimilikinya. Affandi pun demikian; otoritas dan pengaruh besar yang dimilikinya memungkinkan dia mencari dan terus mencari hingga akhirnya dia menemukan teknik melukis dengan cara memelototkan cat langsung dari tabung. Meskipun ini adalah sebuah terobosan dalam teknik melukis dan membuat dirinya jauh lebih populer dan kemudian lebih kaya, sesungguhnya ada konsekuensi moral yang harus ditanggung Affandi, yakni dia tidak lagi bisa mengabadikan penderitaan rakyat secara informatif dalam lukisan-lukisan yang menggunakan teknik plototan tersebut.

Seni rupa modern Indonesia yang menurut sejumlah pengamat seni rupa lahir bersamaan dengan lahirnya PERSAGI (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) tahun 1937 menjadi lebih beraneka ragam coraknya setelah Komunisme mengalami kekalahan. Kegagalan kudeta yang dilakukan oleh PKI (Partai Komunis Indonesia) pada 30 September 1965 tampaknya memberi harapan baru bagi para seniman pecinta kebebasan berekspresi yang selama bertahun-tahun sebelumnya selalu diteror oleh PKI dan Lekra-nya. Keanekaragaman corak karya seni rupa modern

Indonesia sangat terasa pada tahun 1970-an. Waktu itu seni rupa modern masih menjadi obsesi penciptaan di kalangan seniman Indonesia. Ini berbeda dengan keadaan di Barat di mana waktu itu seni rupa modern dianggap telah mati dan digantikan oleh seni rupa kontemporer.

Hiruk-pikuknya penciptaan karya seni rupa itu diimbangi pula dengan munculnya berbagai tulisan tentang seni rupa. Hingga sekarang semangat penciptaan karya seni rupa tidak pernah kendor dan bahkan lebih besar. Sayangnya, apa yang disebut seni rupa modern Indonesia sekarang ini cenderung hanya diwakili oleh seni lukis. Di tahun 1980-an seni lukis modern Indonesia mengalami ledakan harga (*booming*), bahkan beritanya juga dimuat di media cetak luar negeri. Cabang seni rupa satu ini juga mampu menarik minat sejumlah orang yang sebelumnya tidak dikenal sebagai pelukis untuk memamerkan lukisan yang mereka buat. Patut disayangkan bahwa di saat seni rupa modern Indonesia lebih banyak diwakili oleh seni lukis, di saat itu jarang muncul tulisan kritis tentang seni rupa kita.

5.2.Komik

Ada peristiwa menarik yang terjadi antara tahun 1930-an dan tahun 1960-an, yakni perkembangan komik. Menurut Jefry Alkatiri, ada dua periode perkembangan komik Indonesia antara tahun 1930-an dan 1960-an itu, yakni periode komik Indonesia tahun 1930-1950-an dan periode komik Indonesia tahun 1950-1960-an (satu periode lagi, menurut Jefry, adalah periode komik Indonesia 1960-1970-an). Periode komik 1930-1950-an didominasi oleh komik dalam bentuk strip yang muncul di media cetak (2005: 4). Karena waktu itu koran merupakan media yang paling populer (karena televisi belum ada dan komunikasi radio hanya terbatas lewat suara), maka komik strip digemari banyak orang. Cerita yang ditampilkan secara umum adalah cerita karikatural dan cerita rakyat.

BAB 6

MASA KEMERDEKAAN HINGGA SEKARANG

Seperti dikemukakan di atas, kedatangan orang Belanda di Indonesia telah membawa serta pengaruh seni rupa Modern, yang berasal dari Barat, ke Indonesia. Sebelum kemerdekaan Indonesia, pengaruh modernisme itu tampak menonjol terutama di bidang seni lukis dan komik. Setelah kemerdekaan Indonesia, berbagai bentuk seni rupa modern mulai berkembang di Indonesia, tidak hanya seni lukis dan komik tetapi juga seni patung, seni grafis, dan desain grafis. Seiring dengan perkembangan seni rupa kontemporer di Barat, sejak awal tahun 1970-an di Indonesia juga berkembang seni rupa kontemporer dengan ciri utama semakin kaburnya batas cabang-cabang seni rupa.

Kemerdekaan Indonesia juga ditandai dengan tumbuhnya sanggar-sanggar seni rupa, terutama di kota Yogyakarta. Pertumbuhan sanggar-sanggar ini terjadi di Yogyakarta karena waktu itu Yogyakarta adalah ibu kota sementara Republik Indonesia setelah Jakarta dinyatakan tidak kondusif bagi pembentukan Negara Kesatuan Republik Indonesia.

Hal lain dalam seni rupa yang juga menandai kemerdekaan Indonesia adalah pendirian perguruan tinggi seni rupa, pertama di Bandung (ITB), kemudian Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta, dan kemudian Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Perguruan-

perguruan tinggi ini dalam perkembangannya tidak hanya membuka program-program studi seni rupa seperti seni lukis, seni patung, dan seni grafis tetapi juga program studi desain seperti desain interior, desain grafis, dan desain produk industri (ITB).

Pada periode 1950-1960-an dan periode 1960-1970-an komik muncul ke tengah masyarakat dalam bentuk buku. Tahun 1950 muncul komik *Hang Tua* karya Nasyah Jamin. Tahun 1952 lahir komik *Kisah Pendudukan Yogya* karya Abdulsalam, yang semula adalah komik strip bersambung di Harian *Kedaulatan Rakyat*, Yogyakarta (1948). Setelah itu muncul berbagai komik dengan tema cerita rakyat (*ibid.*).

Pada tahun 1952 komik berjudul *Kapten Kilat* karya John Lo, terbit di Bandung atas prakarsa penerbit Melodi. Setahun kemudian (1953) terbit buku komik berjudul *Sri Asih*, karya R.A. Kosasih, yang kemudian menjadi legenda. Ini mengilhami lahirnya komik kepahlawanan seperti *Putri Bintang* dan *Garuda Putih* (1955) karya John Lo. Sedangkan R.A. Kosasih kemudian memunculkan tokoh pahlawan lain berjudul *Siti Gahara* (1956). Periode 1950-an juga disemarakkan oleh berbagai komik jenis wayang purwa dengan berbagai carangannya yang dibuat oleh kelompok komikus Bandung seperti Ardisoma, Oerip Suherlan, Supomo, Na Giok Liang, John Lo, dan R.A. Kosasih. Ketika beberapa komikusa seangkatannya menggarap komik jenis lain, R.A. Kosasih melanjutkan menggarap komik wayang dalam serial Ramayana dan Mahabarata versi India sampai tahun 1960-an. Masih dalam tahun 1950-an dan 1960-an muncul komik jenis petualangan rimba atau tarzan. Masing-masing komikus menampilkan tokohnya, di antaranya *Roban Pemuda Rimba dan Nina Gadis Rimba* (karya John Lo), *Djakawana* (serial karya Ardisoma), *Wiro* (karya bersama Kwik Ing Ho dan Lie Djoen Lim), dan *Tjempaka* (karya R.A. Kosasih) (*ibid.*).

Sementara itu di Medan muncul beberapa komikus, Mereka pada mulanya menggarap cerita rakyat setempat ke dalam bentuk buku komik. Sebelumnya cerita mereka dibuat dalam bentuk komik strip bersambung di media massa. Selain mengangkat cerita rakyat, mereka juga membuat komik perjuangan, kepahlawanan, fiksi sains, tarzan, dan detektif. Komikus Medan yang menonjol dan produktif adalah Taguan Hardjo, Zam Nuldyn, Djas, Bahzar, dan M. Ali S. Beberapa karya Taguan Hardjo yang terkenal di antaranya *Musang Berjanggut* (1958), *Batas*

Firdaus (1960), *Sekali Tepuk Tudjuh Nyawa* (1961), kisah serial *Petualangan Kapten Yani* (1962-1963), dan *Pangeran Sulong* (1963).

Periode ini disemarakan dengan munculnya berbagai cerita kepahlawanan, baik menyangkut pahlawan sebelum maupun sesudah kemerdekaan. Komik yang diterbitkan di beberapa kota ini antara lain adalah *Tronojoyo* (karya Mansyur, Malang), *Untung Surapati* (karya Abdulsalam, Yogyakarta), *Srikandi Tanah Minang* (Sriaman, Medan), *Monginsidi* (Sugito, Surabaya), dan *Aksi Kalimantan* (Usyah, Bandung).

Periode 1960-1970-an ditandai dengan munculnya komik roman remaja (kota) dan drama keluarga. Komikus-komikus yang menonjol adalah Budiyanto (*Ganyang Rok Ketat, Rambut Gondrong*, 1967), Jan Mintaraga (*Laki-laki dan Topan*, 1968; *Tangis dan Bayangan*, 1967; dan *Sebuah Noda Hitam*, 1968), Zaldy (*Impian Kemarin*, 1969; *Serenade*, 1968; dan *Setitik Air Mata Buat Peter*, 1971), Sim (*Cinta yang Kelabu*, 1968; *Bulan Purnama di Barat*, 1969, dan *Topaz*, 1970), dan Tati (*Di Persimpangan Jalan*, 1969; dan *Lonceng Gereja*, 1969). Kemunculan komik-komik ini sempat membuat heboh karena beberapa di antaranya bermuatan pornografi.

Di Indonesia komik pun pernah dijadikan sebagai medium untuk iklan. Ini berlangsung tahun 1940-1960-an di berbagai media massa (*Ibid.*). Komik di masa itu -umumnya hitam putih. Iklan lewat komik mungkin efektif di masa itu mengingat bahwa komik sangat digemari masyarakat.

6.1. Masa Kemerdekaan Hingga Sekarang: Menggugat Seni Rupa Modern

Seni rupa modern Indonesia memang ditakdirkan suka melahap segala macam informasi dan pengetahuan tentang seni rupa modern yang berasal dari Barat, kecuali informasi dan pengetahuan tentang wacana pemikiran kritis dan metodologis.

Untuk yang disebut belakangan ini kita memang sangat lambat dalam menyerap dan mengkajinya secara kritis. Tidak mengherankan bila para seniman modern Indonesia begitu paham tentang teknik mencipta karya seni rupa modern ala Barat. Memang para seniman modern Indonesia terlibat dalam debat berkepanjangan tentang ada

atau tidaknya ~cap Indonesia~ dalam seni rupa modern. Tetapi , menurut saya, debat itu tak banyak bermakna karena mereka yang terlibat di dalamnya sebagian besar tidak memiliki basis epistemologis yang kuat.

Budaya menyerap informasi dan pengetahuan yang berasal dari Barat, tetapi tanpa sikap kritis, juga tampak pada pemakaian konsep ~kreasi~, sebuah konsep yang pembahasannya sudah dimulai sejak zaman Plato dan tetap populer hingga sekarang. Dalam dunia seni rupa modern Indonesia, kata ~kreasi~ adalah sebuah kata yang teramat sering diucapkan untuk menyebut dan menandai karya ~ karya seni rupa yang dianggap ciptaan baru. Tapi karena penggunaan kata ini tidak kritis, maka pengertian kreasi menjadi kabur. Sejak akhir, 1960-an kata ~kreasi~ dan ~kreatif~ sering digunakan secara bergantian untuk menyebut dan menandai segala jenis karya seni rupa. Kecenderungan ini berlaku hingga sekarang. Bahkan bila istilah itu digunakan oleh pejabat ~ pejabat pemerintah, yang memiliki ~kekuasaan personal kata ~kreasi~ dan ~kreatif~ bisa menunjuk pada karya ~ karya yang sebetulnya hanya pengulangan. Bagi sebagian pejabat, karya seperti apapun bisa dianggap kreatif meskipun sebetulnya dia tidak tahu apa kriteria kreatif itu.

Sejak akhir 1960-an para seniman modern di Yogyakarta, terutama mereka yang mempunyai hubungan erat dengan Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia ASRI (STSRI ASRI) giat berkreasi. Pengaruh seni rupa modern Barat demikian terasa sehingga segala jenis gaya seni rupa yang berasal dari Barat mereka pelajari. Para tenaga pengajar di STSRI ASRI juga dengan semangat membara mengajarkan apa yang berasal dari Barat itu kepada mahasiswa. Segala informasi dan pengetahuan yang berasal dari Barat dicoba diserap bersama. Sejarah seni rupa, kritik seni rupa , dan estetika dipelajari. Teknik mengajar seperti yang diterapkan pada pendidikan tinggi seni rupa di Barat juga ditranfer di Yogya. *Slide projector* juga digunakan untuk menunjang proses belajar mengajar. Di STRI ~ASRI staf mengajar yang mungkin paling berhasil dalam mengajar dengan menggunakan media seperti ini adalah Soedarso Sp. Mata kuliah ~Sejarah seni rupa Barat~ dan ~Sejarah seni rupa Indonesia~ yang diajarkan sangat berpengaruh di kalangan mahasiswa. Sedikit banyak kegemarannya untuk menambah pengetahuan dan menularkannya kepada para mahasiswa telah

merangsang mahasiswa untuk giat membaca dan juga mengadakan diskusi tentang seni rupa, terutama seni rupa modern. Dari dosen " dosen yang lain para mahasiswa juga banyak menyerap banyak informasi dan pengetahuan. Semakin lama mereka semakin kritis dan mereka mempertanyakan segala hal penting yang berkaitan dengan seni rupa.

Dari kebiasaan bersikap kritis itu, diawal tahun 1970-an sejumlah mahasiswa mulai mempersoalkan konsep "kreasi" dan "kreatif" . Mereka juga merasa bahwa seni rupa modern cenderung menjadi mapan dan repetitif. Media dan gaya memang beraneka ragam, tapi setiap karya baru yang dibuat seolah " olah tidak baru lagi, karena keserupaannya bisa dilihat atau dijumpai pada ilustrasi " ilustrasi berwarna atau hitam putih pada buku " buku tentang seni rupa modern yang diterbitkan di Barat dan bisa dilihat di perpustakaan STSRI, ASRI . Mereka juga mulai sadar bahwa gaya pelukis tertentu, yang sering dianggap pelukis terkemuka, ternyata dari dulu hingga sekarang tidak berubah. Lalu apa artinya mahasiswa disuruh kreatif ? . Faktor " faktor inilah yang mendorong sejumlah mahasiswa di atas melakukan eksperimen dengan bentuk " bentuk baru. Kebetulan di awal tahun 1970-an seni rupa modern di Barat mulai mengalami krisis. Berita tentang krisis ini menyebar keseluruh dunia. Para mahasiswa diatas tentu juga membaca berita itu dari buku " buku atau majalah " majalah seni rupa yang terbit di Barat. Krisis itu saya kira berpengaruh kuat terhadap mereka . Dengan kata lain itu menjadi sumber inspirasi bagi mereka untuk mengambil sikap dalam berseni rupa.

6.2. Sekitar Desember Hitam

Seni rupa kontemporer menunjukkan kemunculannya di Yogyakarta sekitar tahun 1973. Waktu itu sejumlah mahasiswa Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI)ASRI mulai bereksperimen dengan bentuk " bentuk baru. Sejumlah Mahasiswa seperti Hardi, Agus Dermawan T, Harsono, Siti Adiati, mengikuti jejak senior mereka seperti Muryoto Hartoyo, mulai menyadari pentingnya menambah pengetahuan di bidang " bidang lain, terutama Filsafat. Hardi, misalnya sering mencomot pemikiran Martin Buber. Pengetahuan mereka tentang filsafat

tentu saja tidak mendalam, tetapi waktu itu mereka sadar bahwa STSRI ASRI ketinggalan dari ITB dalam memanfaatkan ilmu " ilmu bantu. Diskusi sering diselenggarakan dan mahasiswa meresponnya dengan antusias (waktu itu masih ada lembaga dewan mahasiswa yang nantinya dibubarkan ketika Daoed Joesoef menjadi menteri Pendidikan dan Kebudayaan). Keadaan ini dibuat lebih hidup dengan seringnya STSRI ASRI , antara lain lewat Pak Soedarso Sp. , mendatangkan penceramah asing. Ceramah biasanya disertai dengan diskusi dan pemutaran slide. Pemutaran film tentang kehidupan juga jarang diadakan.

Keadaan itulah yang ikut mendorong mahasiswa mengekspresikan dirinya tidak hanya di ~menara gading kampus tapi juga dimasyarakat. Kelompok 5 lahir antara lain juga didorong oleh keadaan semacam itu. Kelompok ini terdiri dari Hardi, Harsono, B. Munny Ardhi, Siti Adiati, dan Nanik Mirna. Mereka berlima bisa disebut sebagai agen perdebatan dan diskusi di STSRI ASRI. Tetapi cerita mereka dari sisi yang negatif juga ada. Mereka kadang " kadang kurang menghargai orang lain . Kritik mereka terhadap jurusan Dekorasi (kini Program Studi Disain Interior, FSR-ISI), meskipun maksudnya baik, seringkali menyakitkan hati. Dengan kata lain, kelompok ini juga bisa dikatakan memiliki kekuasaan di kalangan mahasiswa. Nantinya akan terlihat bahwa kelompok ini kadang " kadang dengan kekuasaan mereka, melecehkan mahasiswa " mahasiswa tertentu. Kelompok inilah yang bersama Sanento Yuliman, kritikus seni rupa dan pengajar ITB, dan sejumlah mahasiswa ITB mendeklaimasikan terbentuknya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB).

Berbekalkan idealisme yang menyala " nyala, mereka menggelar karya " karya seni lukis di beberapa kota, antara lain Solo dan Surabaya. Pameran ini , terutama yang di Surabaya di liput secara luas di media massa, antara lain Kedaulatan Rakyat, Jawa Pos, Kompas, Sinar Harapan (sekarang Suara Pembaharuan), dan Suara Karya. Pameran di Solo diselenggarakan 16-20 September 1972, sedangkan yang di Surabaya diselenggarakan setahun kemudian, mulai 27 Agustus 1973. Terselenggaranya kedua pameran ini oleh lima mahasiswa STSRI ASRI merupakan prestasi tersendiri mengingat waktu itu keadaan ekonomi Indonesia masih memilukan dan izin pameran seni rupa juga tidak gampang didapat. Para mahasiswa STSRI ASRI waktu itu memang giat

melakukan pameran termasuk keluar kota dan diskusi. Semarang yang waktu itu masih terlelap (dan akan terus terlelap ?) tidur dalam kegiatan pameran , oleh para mahasiswa STSRI ASRI dicoba dibangunkan dengan kegiatan pameran, meskipun Semarang hingga sekarang terus nyenyak tidur. Di kedua kota itu karya " karya Hardi, Harsono, Siti Adiati, Nanik Mirna (pemenang Wendy Sorensen Award 1972), dan B.Munny Ardhi, belum menampilkan sesuatu yang baru bagi mereka yang suka membuka buku " buku sejarah seni rupa Barat. Belum ada pembrontakan dalam batin mereka. Satu hal yang menonjol pada diri mereka adalah bahwa karya " karya mereka telah dibebaskan dari kesan ke ruangan. Memang sulit melacak seniman " seniman Barat mana yang telah mempengaruhi mereka, tetapi jelas cara pengekspresian karya " karya mereka tidak baru. Lukisan " lukisan mereka, baik yang dipamerkan di Solo maupun Surabaya, mengandung makna hadirnya, lewat tanda, kekuasaan yang bersifat kultural dari Barat yang kapitalis, dengan kata lain bentuk - bentuk yang hadir di kanvas masih merupakan buah dari penjajahan kultural oleh kebudayaan Barat (Gambar 1, 2, dan 3). Berbeda dengan di Barat untuk ukuran Indonesia karya " karya yang dipamerkan di kedua kota itu masih dianggap aneh. Mereka datang meluangkan waktu untuk tidak tahu apa " apa tentang apa yang mereka lihat. Mereka mengharapkan memperoleh (meminjam terminologi Baudrillard) kesenangan estetik tetapi mereka tak memperolehnya. Sementara itu , mungkin penciptannya memperoleh *"kenikmatan metafisis"*.¹³

Munculnya seni rupa kontemporer di Indonesia jelas dipengaruhi seni rupa kontemporer di Barat, yakni disekitar tahun 1970-an , setelah seni rupa modern dianggap mengalami krisis karena telah mengalami kemapanan. Munculnya seni rupa kontemporer di Barat juga ditandai dengan semakin kaburnya batasan seni rupa . Kekaburan batasan ini sudah terlihat sejak sebelum tahun 1970. Pada tahun 1961. Misalnya seniman Italia Piero Manzoni membubuhkan tanda tangan di atas tubuh wanita"wanita tanpa busana seraya menyatakan bahwa wanita-wanita itu adalah patung-patung yang siap dipamerkan. Contoh lain dari *Living sculpture* semacam ini adalah apa yang dilakukan oleh seniman Prancis Ben Vautrier, yang memajang tubuhnya sebagai patung di sebuah galeri selama lima belas hari (termasuk makan, minum, buang

air, dan membersihkan badan). Kelompok 5, dan juga kemudian GSRB, muncul pada saat yang tepat karena STSRI ASRI sebagai lembaga pendidikan tinggi seni rupa yang berpengaruh di Indonesia dengan kata lain sebagai bentuk kekuasaan organisasional, memang sedang mendapatkan protes dari para mahasiswa. Dua minggu sebelum pameran Kelompok 5 di Surabaya, tepatnya pada 14 Agustus 1973, selama dua hari, berlangsunglah pameran karikatur di kampus STSRI ASRI sebagai ledakan dari rasa tidak puas terhadap organisasi kekuasaan organisasional. Tidak kurang dari tiga puluh lima karya dipamerkan, mewakili enam jurusan yang ada (seni lukis, seni patung, seni kriya, seni reklame, seni dekorasi dan seni ilustrasi/grafis). Pameran ini mendapatkan reaksi negatif dari pimpinan STSRI ASRI dan sebagian dosen.¹⁴

Salah satu sebab stagnasi di STSRI ASRI, menurut para mahasiswa waktu itu, adalah lambannya lembaga ini dalam upaya mendudukkan diri sejajar dengan perguruan tinggi lain seperti UGM. Sebabnya, menurut mahasiswa, yang juga diakui oleh sejumlah dosen, karena banyak pengajar yang lebih mementingkan proyek di luar (*opdracht, order*) sehingga jadwal mengajarnya kacau, jarang masuk, sementara para mahasiswa harus masuk kuliah minimal 75 persen (12 minggu). Masa itu diakui sebagai kemunduran pendidikan di ASRI.¹⁵

Ketidakpuasan terhadap kekuasaan di kampus STSRI ASRI itu adalah akibat letupan dari akumulasi banyak masalah yang sudah mengumpul sejak lama, termasuk ketidakpuasan terhadap kekuasaan di pusat, baik terhadap kekuasaan tertinggi negara, kekuasaan di Departemen P dan K, dan kekuasaan para yuri lomba-lomba seni rupa. Tapi perlu dicatat bahwa tidak semua dosen tak disukai mahasiswa. Tentang ketidakpuasan para yuri lomba, tiga tahun sebelumnya, di tahun 1970, muncul ketidakpuasan di kalangan mahasiswa dan dosen STSRI "ASRI terhadap tim yuri pameran seni lukis Indonesia 1970. Seperti diketahui, karya-karya itu direncanakan akan di bawa ke forum Internasional di New York untuk menyambut 25 tahun Perserikatan Bangsa-Bangsa (PBB). Ketidakpuasan itu disebabkan karena ketidaksetujuan terhadap kriteria yang digunakan oleh tim yuri dalam menyeleksi karya-karya yang diikutsertakan dalam pameran. Sebagai contoh karya Kusnadi yang di buat pada tahun 1957 diikutsertakan,

padahal pameran itu berangka 1970. Analoginya bila karya-karya tahun 1957 boleh diikutsertakan, tentu banyak karya-karya lain yang bagus, atau mungkin lebih bagus. Disamping itu karya-karya beberapa pelukis kuat seperti Aming Prayitno (dari Yogyakarta) tidak diikutsertakan.¹⁶

Kuat dugaan bahwa di awal tahun 1970-an para pelukis muda telah memendam secara mendalam rasa tidak puas terhadap arogansi kekuasaan organisasional dalam berbagai bentuknya. Puncak dari semua itu terjadi pada tahun 1974, ketika para seniman muda mulai mempertanyakan dogma-dogma seni rupa dan kriteria yang sering digunakan untuk memilih karya yang baik atau karya yang layak dipamerkan pada suatu pameran bergengsi. Ditahun itulah terjadi pertikaian tajam antara para seniman muda dan seniman tua yang berujung pada peristiwa Desember Hitam. Peristiwa ini mengambil nama dari pernyataan Desember hitam, yang dibuat secara reaksi terhadap hasil keputusan dewan yuri Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974 yang mensahkan karya-karya A.D. Pirous, Aming Prayitno, Widayat. Irsam dan Abas Alibasyah sebagai karya-karya terbaik. Pernyataan Desember Hitam itu adalah sebagai berikut :

1. Bahwa kepancaragaman seni lukis Indonesia merupakan kenyataan yang tidak dapat dipungkiri, akan tetapi kepancaragaman itu tidak dengan sendirinya menunjukkan perkembangan yang baik.
2. Bahwa untuk perkembangan yang menjamin kelangsungan kebudayaan kita, para pelukis terpanggil untuk memberikan kearah rokhani yang berpangkal pada nilai-nilai kemanusiaan dan berorientasi pada kenyataan kehidupan sosial, budaya, politik, dan ekonomi.
3. Bahwa kreativitas adalah kodrat pelukis, yang menempuh berbagai cara untuk mencapai perspektif-perspektif baru bagi seni lukis Indonesia.
4. Bahwa dengan demikian maka identitas seni lukis Indonesia dengan sendirinya jelas ekstensinya.
5. Bahwa yang menghambat perkembangan seni lukis Indonesia selama ini adalah konsep-konsep usang, yang masih dianut oleh establishment, pengusaha seni budaya dan seniman-seniman yang sudah mapan. Demi keselamatan seni lukis kita, maka kini

sudah saatnya kita memberi kehormatan pada establishment tersebut, yaitu kehormatan purnawirawan budaya.¹⁷

Pernyataan ini ditandatangani oleh empat belas seniman. Yaitu Muryotohartoyo, Juzwar, Harsono. B. Munny Ardhi, M. Sulebar, Ris Purwana, Daryono, Siti Adiati, D.A. Paransi, Baharudin Marasutan, Ikranegara, Adri Darmadji, Hardi dan Abdul Hadi WM.

Peristiwa ini tidak selesai begitu saja setelah pernyataan itu diumumkan. Di STSRI ASRI terjadi peristiwa lanjutan. Para penandatanganan pernyataan yang berasal dari STSRI ~ASRI diskors untuk waktu yang tidak ditetapkan, sementara beberapa orang yang berasal dari ITB dan IKJ tidak diskors. Orang yang paling dituding berada di balik keputusan ini adalah Abas Alibasyah, Direktur STSRI ASRI waktu itu. Dalam wawancaranya dengan majalah Tempo Abas Alibasyah menjelaskan bahwa pernyataan desember hitam bahwa kita harus berorientasi pada politik, ekonomi dan sosial, seharusnya keluar dari mahasiswa sosial dan politik, bukan dari mahasiswa seni rupa. Mencampurkan seni rupa dan politik sangat berbahaya.¹⁸ selanjutnya, dalam wawancara dengan mingguan Pelopor Yogya Abas mengeluarkan pernyataan bahwa tindakan Hardi dan kawan-kawan itu mengganggu stabilitas perkembangan negara. Di sini terlihat bahwa Abas tidak merespon tindakan para mahasiswa yang terlibat secara rasional. Seperti penguasa umumnya, terutama penguasa militer, ia takut peristiwa itu dapat mengganggu kesatuan, persatuan, dan stabilitas nasional.

Meskipun secara formal Abas yang membuat keputusan, waktu itu kelihatannya ia tidak menggunakan kekuasaan personal melainkan kekuasaan organisasional. Keputusan ini dibuatnya berdasarkan kesepakatan dengan dosen-dosen lain. Meskipun demikian banyak orang yang beranggapan bahwa Abaslah yang bertanggung jawab. Ada dugaan bahwa hubungan Abas dengan para mahasiswanya tidak dekat, tapi ini sulit dibuktikan. Namun dugaan ini juga belum tentu salah mengingat bahwa pada waktu itu ia banyak merangkap kerja di Jakarta. Selain Direktur STSRI ASRI Abas adalah juga sekretaris pada Ditjen Kebudayaan Departemen P dan K, anggota Dewan Kesenian Jakarta, anggota badan Sensor Film dan anggota Dewan Film Nasional.

Reaksi yang diberikan oleh pimpinan STSRI ~ ASRI terhadap pernyataan Desember Hitam itu memang terasa berlebihan. Di ITB dan

IKJ pernyataan itu bahkan diperlakukan cukup manis, ditempel di dinding-dinding kampus. Agus Darmawan T memberi komentar terhadap hal di atas sebagai berikut :

Penskorsan tanpa batas tersebut mestilah menimbulkan suasana represif. Tidak saja pada mereka yang terkena langsung namun juga mereka yang memiliki naluri kreatif yang sama. Sesuatu yang tadinya akan dijalankan secara formal dan prosedural jadi teracak-acak oleh berbagai tekanan. Sekelompok golongan dengan sengaja mengendalikan politik dan menyudutkan tokoh-tokoh muda pada tindakan anarkhi. Pegelaran sudah tidak lagi ditanggapi dengan hati dan kunci-kunci kesenian. Maka dari itu terjadilah Pemberontakan seni. Dari kelompok muda timbul sikap mempertahankan diri sekaligus mempertahankan prinsip-prinsi keseniannya.¹⁹

Munculnya sikap tidak puas pada sejumlah seniman muda mendorong mereka menggelar pameran sindiran dengan nama Nusantara-nusantara, yang berlangsung di Yayasan Indonesia Belanda Karta Pustaka (gedung lama di Jalan Jenderal Sudirman) Dengan pameran ini diharapkan muncul keterbukaan di kalangan pendidik seni, terutama di STSRI ASRI dan tidak lagi pendiktean gaya seni, Peserta pameran ini adalah pelukis-pelukis muda yang juga mahasiswa STSRI ASRI : Samikun., I Gusti Bagus Widjaja, Wardoyo, Kristianto, Sudarisman, Suatmadji, Agustinus Sumargo, Agus Darmawan T, waktu itu beredar isu bahwa mereka yang ikut berpameran akan mendapatkan sanksi berat. Menurut versi Agus, di pagi buta tujuh orang di antara para peserta pameran menandatangani pernyataan minta maaf, kecuali Agus yang harus menanggalkan statusnya sebagai mahasiswa.²⁰

Pergolakan di STSRI ASRI itu telah mencemarkan dunia pendidikan tetapi sekaligus telah melambungkan nama STSRI ASRI dan nama-nama mahasiswa yang terlibat di dalamnya. Kendati demikian atmosfer di STSRI ASRI tidak banyak berubah. Mahasiswa bahkan semakin takut menghadapi pimpinan dan dosen-dosen tertentu yang disegani (keduanya mewakili kekuasaan personal dan takut menghadapi aturan-aturan akademis yang ditetapkan oleh lembaga mewakili kekuasaan organisasional). Sesungguhnya tidak semua dosen menyetujui tindakan yang diambil oleh pimpinan STSRI ASRI mereka tak mampu melawan pemimpin lembaga karena yang disebut terakhir ini

tidak hanya memiliki kekuasaan personal tetapi juga kekuasaan organisasional. Waktu membuat keputusan penskorsan, dan kemudian pemecatan, ia menggunakan kekuasaan organisasional, meskipun sejumlah orang dialah yang bertanggung jawab. Setelah peristiwa itu hubungan antara mahasiswa jurusan seni murni (terutama seni lukis) dan jurusan dekorasi, dilihat dari sisi keilmuan tetap tidak harmonis. Banyak mahasiswa seni Lukis yang sisnis terhadap mahasiswa dekorasi karena dianggap hanya memikirkan proyek sambilan dari pada memperdalam ilmu. Seperti dikatakan di depan, mahasiswa seni lukis di masa lalu paling suka diskusi dan belajar ilmu. Filsof Martin Buber yang sering di kutip Hardi itu tentu tak dikenal di Jurusan Dekorasi. Waktu itu Hardi malah pernah menjuluki jurusan itu sebagai tempat kiprahnya manusia sekrup sedangkan sebagian mahasiswa seni lukis jurusan itu sebagai jurusan dekorasi penganten.

Sebetulnya ada keprihatian lain dari kalangan mahasiswa STSRI ASRI bersangkutan dengan menguapnya karya-karya tugas yang mereka buat, terutama karya-karya yang bagus. Isunya memang sebagian karya itu di jual oleh dosen tertentu. Dalam situasi ekonomi yang tidak bagus waktu itu, hal semacam itu bisa saja terjadi. Satu hal perlu dicatat, secara umum mahasiswa STSRI ASRI setelah peristiwa itu cenderung tidak berani mengkritik kekuasaan di Kampus.

Peristiwa Desember Hitam telah pula menarik perhatian pihak militer di Indonesia. Jenderal Widodo waktu itu Pangkowiwhan II Jawa-Madura, ikut merasa prihatin dengan kejadian itu. Tapi dia tidak menyatakan bahwa gerakan itu berbahaya . Dari sini bisa disimpulkan bahwa keputusan Abas terhadap para mahasiswanya memang tampaknya tidak pas. Peristiwa itu menjadi kelihatan penting setelah terbentuknya Gerakan Seni Rupa Baru (*GSRB*). Lewat *GSRB* inilah Hardi dan kawan-kawan bisa berekspresi secara lebih bebas. Karya-karya yang dibuat oleh para pendukung *GSRB* telah membawa pengaruh besar dikalangan seniman-seniman muda Indonesia hingga sekarang. Disamping itu kiprah Hardi dan kawan-kawan, kendati mereka tidak lagi berada di Yogyakarta, tetap memperlihatkan bahwa seni rupa Yogyakarta tetap berpengaruh.

6.3. Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB)

Keinginan untuk bereksperimen di dunia seni rupa dengan lebih bebas tanpa ikatan baku ternyata juga dirasakan oleh seniman-seniman muda Bandung, yang juga para mahasiswa seni rupa ITB, Namun berbeda dengan di Yogyakarta, pendidikan tinggi seni rupa di Bandung lebih terbuka terhadap pembaharuan dan mahasiswa dibebaskan untuk bereksperimen. Pada waktu itu muncul idiom baru dalam karya beberapa mahasiswa seni rupa ITB, berupa penggabungan media, terutama di studio seni Patung, Ini bisa dimengerti karena seni patung berhubungan langsung dengan ruang dan bisa menggunakan hampir segala macam media. Karya Jim Supangkat untuk tugas akhir di ITB juga menggunakan gabungan berbagai media, Karya berjudul *Kamar Tidur Seorang Ibu dan Anaknya* itu ikut memelopori bangkitnya semangat pluralisme dalam seni rupa di Indonesia. Dari sini bisa disimpulkan bahwa setidaknya ada tiga peristiwa penting yang menjadi pemicu terbentuknya GSRB.²¹

GSRB mulai aktivitasnya pada awal bulan Agustus 1975., delapan bulan setelah peristiwa Desember Hitam. Hampir semua pendukung gerakan ini adalah para aktivis mahasiswa dari Yogyakarta dan Bandung. Mereka adalah Anyool Subroto, Bachtiar Zainoel, Pandu Sudewo, Nanik Mirna, Jim Supangkat, B Munny Ardhy, Hardi, Ris Purwana, Siti Adiati, Muryotohartoyo dan Harsono. Mereka menyelenggarakan pameran perdana pada tanggal 2 hingga 7 Agustus 1975 di ruang pameran Taman Izmail Marzuki, Jakarta. Pameran ini menampilkan keanekaragaman karya yang tidak pernah ada di Indonesia sebelumnya. Meskipun pameran ini sulit dipahami oleh banyak orang dan dicemooh oleh beberapa kritikus, pengaruhnya terhadap seniman-seniman muda dan mahasiswa seni rupa tidak pernah pudar. Ditengah ketidakjelasan pemahaman ini, Jim Supangkat menyimpulkan bahwa pameran itu diselenggarakan karena keinginan berkomunikasi.²² Komunikasi diperlukan karena masyarakat Indonesia sedang mengalami ketertutupan ; atas nama kesatuan, persatuan dan stabilitas nasional, keamanan terus dipertahankan, meskipun tidak sesuai dengan hati nurani dan hak asasi manusia. Dalam dunia seni rupa Indonesia, kemampuan dipuja oleh golongan tua; modernisme adalah kendaraan terakhir yang tak tergantikan. Kreativitas hanya diartikan sebagai

permainan bentuk, warna dan tekstur untuk menampilkan hasil akhir yang berbeda. Akibatnya yang fatal, mengutip Umberto Eco, dalam artikelnya *Inovation and Repetition : Between Modern and Post Modern Aesthetics*. ~ karya-karya modern cenderung repetitif.²³

Satu hal yang menarik dari pameran ini, umumnya karya-karya Hardi, Nanik Mirna, B. Munny Ardhi, Harsono dan Siti Adiaty para penandatangan Pernyataan Desember Hitam (Gambar 4,5,6,7,8,9,10 dan 11) terkesan seram mungkin sebagai protes terhadap ketidakadilan yang ternyata tidak hanya menyangkut bidang ekonomi, politik dan sosial, tetapi juga bidang seni rupa dan pendidikan seni rupa. Dengan kata lain karya-karya mereka, disamping mencerminkan protes terhadap kekuasaan pimpinan STSRI ASRI juga protes terhadap kekuasaan pemerintah pusat, sebagai penguasa besar. Dengan jalan berpikir semacam ini kesimpulan yang dapat diambil adalah bahwa sebagai penguasa, pimpinan STSRI ASRI pun takut pada penguasa yang lain. Untuk itulah pimpinan STSRI ASRI waktu itu harus menindak mereka yang terlibat peristiwa Desember Hitam. Demi kesatuan, persatuan, dan stabilitas nasional, seorang penguasa di daerah harus tunduk pada penguasa di pusat.

GSRB bubar pada tahun 1979. Idealisme GSRB dilanjutkan kembali dengan di bantu para pendukung baru. Konsep pemikirannya disempurnakan kembali dengan manifesto Seni Rupa Baru 1987. Proyek pertama yang digarap adalah pameran dengan *nama Pasaraya_Dunia Fantasi*. Diantara pendukung baru yang berlatar belakang pendidikan STSRI ASRI adalah Dadang Christanto dan Wienardi. Pendukung lama eks-STSRI ASRI seperti disebut di depan yang masih bertahan adalah Harsono dan Siti Adiaty. Pameran kedua Pasca 1979 mengambil tema masalah AIDS. Pameran ini dimotifasi oleh undangan dari panitia pameran seni rupa eksperimental ARX (*Australian and Regions Artists Exchange*) 89. Yang bertempat di Perth, Australia.

Pada tahun 1977 diselenggarakan pameran Kepribadian Apa di Art Gallery Senisono, Yogyakarta. Disini kita melihat perbenturan antara kegiatan seni rupa dan organisasi kepolisian, yang oleh filsof Inggris Bertrand Russell dianggap sebagai salah satu bentuk Kekuasaan telanjang (*naked power*) karena lebih mengandalkan kekuatan fisik, gertakan, dan surat keputusan pelarangan kegiatan pameran seni rupa

tertentu. Persoalan dengan lembaga kepolisian biasanya berkisar pada soal izin, yang dalam prakteknya tidak mudah didapat. Akhirnya melalui surat keputusan bernomor Res. 961/PKN/268,50/IX/1977, pihak kepolisian menutup pameran Kepribadian Apa dengan alasan sebagai berikut : (1) Pameran yang diselenggarakan tidak sesuai/melanggar ketentuan-ketentuan dalam surat izin tersebut. (2) Di dalam pameran terdapat foto-foto porno yang menggambarkan dua orang wanita dengan telanjang bulat sedang berhubungan satu sama lain (*lesbian*), (3) Foto-foto tersebut pada tanggal 2 September 1977 malam sempat dilihat oleh umum.²⁴ Disamping soal izin, kriteria dalam surat keputusan yang ditandatangani oleh kapten Wahjoeno, Kasi PKN Komres 961, itu juga menyangkut soal pornografi, salah satu kriteria yang paling gampang digunakan oleh polisi untuk membatalkan suatu kegiatan. Adapun peserta pameran adalah : Ris Purwana, Slamet Ryadi, Gendut Riyanto, Budi Sulisty, Iskandar Surya Putra, Redha Sorana, B. Munny Ardhi, Tulus Warsito, Dede Supriya, Supto Rahardjo, Puji Basuki, Edi M. Doeriat, Jack Body, Wienardi, Harris Purnama, Ivan Haryanto dan Ronald Manuliang.

Sebelum surat itu diturunkan, ada beberapa rentetan kejadian penting yang sangat menarik, yang memperlihatkan betapa kekuasaan telanjang berada di atas angin tidak hanya di bidang sosial dan politik, tetapi di bidang kesenian. Polisi demikian aktif memantau pameran ini antara lain karena beberapa sindiran pada kekuasaan. Pada hari kedua, 2 September 1977, polisi menetapkan lagi dua karya yang dianggap berbahaya, yakni *Hotel Asean Tower*, karya Munny Ardhi, dan *Kartu Remi Indonesia* karya Slamet Riyadi. Karya pertama menggambarkan seorang pengemis duduk tertidur di dekat Hotel Asean Tower. Karya itu dapat ditafsirkan sebagai penggambaran masih menganganya kesenjangan sosial karena pembangunan kurang menekankan hal penting yang berkaitan dengan hajat hidup orang banyak (Gambar 12). Karya kedua tak kalah menarik menggambarkan bentuk kartu remi besar dengan kepala Presiden Soeharto dan huruf K (*King*, raja) diganti P (Presiden). Dibawah kartu remi duduk empat orang yang betul-betul sedang main remi, dalam suasana sosial, politik dan ekonomi yang hanya mementingkan segelintir orang, karya ini menyuarakan keprihatinan. Mereka seperti tidak habis pikir dengan ketidakacuhan

pemerintah, dibawah pimpinan Soeharto, terhadap penderitaan rakyat (Gambar 13)

Ada satu hal yang perlu ditambahkan di sini, yakni soal pornografi, Kriteria porno yang digunakan oleh pihak kepolisian untuk melarang beberapa karya dalam pameran ini sebetulnya mengada-ada. Ini tidak berarti penulis mendukung pornografi. Alasannya karena poster-poster film yang dipajang diberbagai bioskop di Yogyakarta waktu itu banyak yang porno juga. Mustinya poster-poster film itu juga dilarang. Hanya saja karena poster-poster itu dibuat dalam rangka bisnis perfilman juga mendapat backing dari penguasa tingkat pusat. Karena itu penguasa tingkat daerah tidak berani mengusiknya. Pameran seni rupa Kepribadian Apa, bukanlah suatu bentuk bisnis. Jauh dari itu, karena para pesertanya bahkan harus mengorbankan uang dalam jumlah tertentu untuk penyelenggaraan, dan uang itu bahkan balik modal pun tidak. Karena tak ada penguasa lebih tinggi sebagai pelindungnya, maka penguasa (*lembaga kepolisian*) di daerah berada di atas angin.

Rupanya ketidakpuasan terhadap kekuasaan di STSRI masih saja menemukan bentuk pengeksresiannya. Pada tanggal 7 Nopember 1977 dua orang mahasiswa STSRI ASRI , Redha Sorana dan Slamet Riyadhi, menggelar pameran Spontan, berdasarkan ide yang muncul tiba-tiba. Penyelenggaraan pameran ini bersamaan dengan ujian akhir/sarjana di STSRI ASRI. Kedua mahasiswa itu bekerja sejak tengah malam hingga dini hari membalut patung R.J. Katamsi, direktur pertama STSRI ASRI. Selanjutnya dihalaman sebelah kiri patung itu dihamparkan koran-koran bekas dengan sebuah kotak putih dan di atas kotak ini diletakkan sebuah mesin ketik model lama yang dicat merah. Di halaman belakang sebuah patung diikat dengan tali rafia. Pohon-pohon disekitar gedung (waktu itu gedung yang besar hanya sebuah) juga dihubung-hubungkan dengan tali rafia. Sementara itu pada halaman gedung digantungkan sebuah sangkar burung, didalamnya diletakkan sepasang sepatu dan celana yang sudah dipotong. Pada jalan menuju gedung dideretkan kertas koran dan bakiak dalam berbagai ukuran. Di atas tulisan ASRI di pintu masuk, diletakkan sebuah payung hitam, sementara itu spanduk bertuliskan Selamat Berlomba Meraih Gelar. ²⁵

Dalam beberapa jam pameran ini dibongkar karena tidak memiliki izin. Karakter pameran ini hampir sama dengan pembakaran patung karya Sunaryo oleh Samsar Siahaan dan pemanjatan kubah planetarium Taman Ismail Marzuki (TIM) oleh Harry suliztiarto, dibantu oleh rekannya Agus Resmonohadi, yakni berbau vandalisme. Mereka seolah ingin menunjukkan bahwa mereka juga memperlihatkan kekuasaan telanjang. Khusus untuk karya Redha Sorana, ia mungkin saat itu seperti sejumlah mahasiswa yang lain, ikut merasa prihatin atas ketidakmantapan sistem pendidikan di Indonesia dan umumnya mahasiswa hanya kuliah untuk mencari gelar tanpa peduli dunia sosial, politik, ekonomi dan lingkungan. Kendati begitu pameran itu tetap berbau Vandalisme

BAB 7

MASA PASCA BERJUANG MELAWAN PENINDASAN

Perjuangan menentang kemapanan perguruan tinggi seni rupa, sebagai suatu bentuk kekuasaan organisasional, ternyata tidak pernah berhenti. Masih saja ada yang mencoba menjebol tembok kemapanan yang selama ini seolah-olah tegar membisu. Pada tanggal 22 Pebruari 1985, Moelyono menggelar karya seni rupa KUD (Kesenian Unit Desa) sebagai syarat untuk meraih gelar sarjana seni rupa di FSRD ISI. Karya ini digelar diatas lapangan bulu tangkis (merangkap jalan umum dan tempat parkir), berupa dua puluh dua buah tikar berukuran 2x1 meter yang dihamparkan memanjang dari utara ke selatan sementara setiap tikar dalam posisi memanjang dari timur ke barat. Di atas setiap tikar diletakkan satu *pincukan* (kemasan daun pisang) hijau segar yang berisi sejumput tanah subur mengandung bibit atau tunas ubi kayu, jagung dan kangkung. Di atas salah satu tikar diletakkan sebuah gubug dengan dua macam genteng, sebagian dari KUD, dalam singkatan yang sebenarnya yaitu Koperasi Unit Desa. Dewan penguji ujian calon sarjana akhirnya menolak karya Moelyono karena dianggap keluar dari jalur atau sistem.

KUD adalah bagian dari kerja Proyek Joko Budeg yang berlokasi di kawasan sekitar 15 Km di daerah Tulung Agung. Dasar kegiatannya

semacam *paguyuban mbangun_desa*. Dasar kerja Moelyono adalah manifestasinya sebagai mahasiswa seni rupa pengemban Tri Dharma. Dengan peralatan disiplin keilmuan, tidak hanya mengumbar perasaan itulah ia bekerja di desa Waung. Jadi yang ingin ia capai dengan KUD adalah konsep Tri Dharma itu.²⁶

Kembali tembok kekuasaan FSRD ISI diuji oleh Moelyono yang lewat karyanya, ingin mengingatkan lembaga pendidikan tinggi seni rupa Indonesia akan pentingnya peningkatan pendalaman pemikiran tentang seni rupa dan peningkatan inovasi karya. Pameran ini berlangsung sepuluh tahun setelah kemunculan GSRB. Moelyono mungkin kecewa, ternyata seni rupa alternatif belum diterima oleh penguasa kampus. Seperti perupa lain yang bersikap kritis, ia menyadari bahwa tembok kampus cenderung mempertahankan *status quo*, meskipun di dalam kampus itu setiap orang berbicara tentang kreativitas. *Status quo* itu berlabel modern, padahal modern telah menjadi repetitif

Apa yang menarik dari wacana semacam ini ialah adanya inkonsistensi penalaran. Pihak akademik berpendapat bahwa karya Moelyono bukanlah seni lukis, padahal ia sedang menempuh ujian sarjana seni lukis.²⁷ Kalau itu yang dijadikan alasan, karya Narsen Afatara (Gambar 14) tak memenuhi syarat ujian sarjana. Meskipun lebih tepat disebut seni alternatif, karya-karya Narsen meloloskannya ke jenjang sarjana seni lukis di STSRI ASRI. Narsen, saya rasa benar. Tetapi secara logika Moelyono juga benar, kendati dari sisi proses pendidikan dan proses belajar-mengajar Moelyono keliru. Sudah sejak masuk FSRD ISI ia tahu bahwa untuk maju ujian akhir seorang calon harus mendapatkan persetujuan tentang karya yang akan dipamerkan. Moelyono tampil tanpa persetujuan itu.

Dalam wawancaranya dengan majalah mahasiswa FSRD ISI Sani, Subroto, pelukis dan waktu itu Pembantu Dekan Bidang Akademik FSRD ISI, menyatakan :

KUD jelas tidak dapat dikatakan sebagai karya seni lukis, kalau seni rupa bisa. Dan dapat dikatakan sebagai seni lingkungan juga. Dari segi kualitas, menurut saya di bawah cukuplah !. Antara lain karena kurang di dukung penampilan, lingkungan yang kurang cocok dan mungkin pengerjaan yang tergesa-gesa.

Alasan penolakan karya itu dalam ujian, ialah dalam hal tidak memenuhi syarat sebagai karya seni lukis. Syarat sebagai karya seni lukis adalah menempati bidang datar dan mempunyai aspek-aspek kesenilukisan. Batasan itu tampaknya sederhana atau sepele, tetapi perlu. Dan ini akan cenderung dipertahankan. Alasannya antara lain karena melihat kecenderungan untuk bereksperimen di ASRI, atau dalam dunia seni rupa di Indonesia umumnya, masih hangat-hangatan, bukan gejala yang umum.²⁸

Pendapat Subroto ini, seperti halnya kriteria yang ditetapkan oleh Fadjar Sidik waktu itu, sebagai ketua jurusan seni Lukis STSRI ASRI tidak mengandung logika yang jelas. Disamping kriteria karya harus berlandaskan ideologi dan falsafah Pancasila

Karya Moelyono (Gambar 15 an 16) digelar ketika jumlah gedung di kampus STSRI ASRI sudah lebih banyak dibandingkan ketika Redha Sorana dan Slamet Riyadhi membalut patung direktur pertama STSRI ASRI di tahun 1977. Karena itu gubug KUD yang bemuansa pedesaan itu tampak kumuh dan kesepian diantara dua gedung besar di barat dan timurnya. Tetapi dengan begitu KUD malah menjadi *Center of interest*. Kontras antara KUD dan gedung-gedung didekatnya bisa mengandung makna kesenjangan sosial. Makna ini dipertegas dengan hadirnya genteng-genteng asli yang dibawa dari KUD (Koperasi Unit Desa) di desa.

Di saat seniman-seniman alternatif merasa terpinggirkan dengan semakin maraknya kegiatan pameran yang berorientasi finansial, di Yogyakarta berdiri sebuah galeri yang nantinya akan sangat berpengaruh dalam percaturan seni rupa di Indonesia karena galeri ini bersedia menampung kegiatan (pameran) para seniman yang tidak mendapatkan tempat digaleri-galeri lain. Galeri yang semula memakai label *Modern Art Gallery* ini nantinya memakai label *Contemporary Art Gallery*, atau lengkapnya *Cemeti Contemporary Art Gallery*. Pasangan pelukis Indonesia (Nindityo Adipurnomo) dan pelukis Belanda (Mella Jaarsma) mendirikan galeri ini pada sekitar Maret 1998. Galeri favorit pelukis-pelukis muda ini terletak di jalan Ngadisuryan 26 Yogyakarta. Pada perkembangan selanjutnya, kedua pasangan pelukis ini menjalin kerjasama dengan kawan-kawan lain seperti Agung Kurniawan, Anggi

Minarni, R. Fajri, Koni Herawati, Yustina Wahyu, Membentuk Yayasan Seni Cemeti (YSC).

Sebagai galeri yang menampung kegiatan seniman-seniman muda Indonesia yang terpinggirkan oleh arogansi kekuasaan, galeri Cemeti telah mencapai prestasi yang patut dibanggakan. Sejak berdirinya telah 41 seniman yang berpameran di galeri ini (setiap seniman memamerkan karya dari dua hingga beberapa puluh). Dari sekian itu 11 orang berasal dari Malaysia, Jepang, Belanda, USA, Belgia dan Kazakhstan. Gallery Cemeti juga berhasil menjalin hubungan kerjasama dengan beberapa negara lain. Sejarah seni rupa kontemporer Indonesia mungkin saja tidak akan berlanjut bila saja sekarang ini Galeri Cemeti bubar.

Dalam dunia seni rupa kehadiran kolektor memang diperlukan. Kehadiran kolektor bisa mengubah nasib seorang seniman. Seniman yang karyanya laku bisa menjadi kaya, bahkan seperti terlihat di Indonesia dewasa ini, mereka bisa mendirikan galeri atau museum sendiri. Namun tidak semua kolektor memiliki pengetahuan tentang seni rupa yang memadai. Ada orang yang menjadi kolektor karena gengsi atau ikut-ikutan kawan, tetapi ada juga yang menjadi kolektor memang sejak lama telah mencintai seni rupa dan ingin mengoleksi karya-karya seni rupa. Ada yang mengoleksi karya-karya seni rupa untuk investasi, mencari keuntungan dimasa depan. Sementara itu ada kolektor yang menutup diri dan ada pula yang membuka diri bagi orang lain untuk melihat koleksinya.

Di Indonesia kolektor seni rupa berasal dari berbagai kalangan, ada konglomerat, isteri konglomerat, pengusaha, isteri pengusaha, pejabat tinggi dan isteri pejabat tinggi. Kolektor seni rupa di Indonesia banyak jumlahnya, apalagi sebelum krisis ekonomi di awal tahun 1998 lalu yang memporak-porandakan ekonomi dan pembangunan di Indonesia. Ini berbeda dari tahun 1969-an, dimana jumlah kolektor bisa dihitung dengan jari. Para kolektor yang jumlahnya sedikit sekali, dan sangat menjadi tumpuan harapan banyak seniman itu adalah Tjho Tak Djien, Tony Sulaiman, Oei Boen Po, hendra Hadiprana, Alex Papadimitriou, Tan Sioe Hong, Mardanus, Sunaryo Umar Sidik, L.S. Mantiri, Raka Sumichan (yang menulis buku tentang Affandi dengan Umar Kayam), dan lain-lain.²⁹

Para kolektor kaya kurang dan lebih telah menjadi penguasa. Mereka memiliki kekuasaan personal yang sering kali mengalahkan wibawa yang dimiliki oleh senimam, bahkan seniman-seniman senior, kecuali seniman seperti Affandi yang dimasa ekonomi sulit di masa lalu tetap seperti magnet yang membuat para kolektor memburu karya-karyanya. contoh kolektor yang menjadi penguasa dunia seni rupa adalah Ciputra, dan beberapa anak mantan presiden Soeharto. Dalam bursa seni lukis Indonesia VIII yang berlangsung di Hotel Hilton Jakarta, 27-29 Maret 1991, Misalnya, Ny. Indra Rukmana (Mbak Tutut) diwakili oleh Ny. Titiek Prabowo membelanjakan Rp 100 juta rupiah lebih dalam satu malam untuk membeli 13 lukisan. Untuk bursa tahun sebelumnya, Sudwikatmono, saudara mantan presiden Soeharto. Menjadi pemborong karya " karya yang dipamerkan .³⁰

Semua apa yang diuraikan di atas relevan dengan pembicaraan tentang seni rupa kontemporer Yogyakarta karena karya " karya para seniman, termasuk seniman kontemporer. Yogyakarta, ternyata juga di buru para kolektor, yang umumnya berasal dari Jakarta. Larinya karya " karya dari Yogyakarta ini tentu mengakibatkan semakin banyaknya karya " karya seni rupa yang menumpuk di Jakarta. Apalagi karya " karya dari kota " kota lain seperti Bandung, Surabaya, dan Denpasar juga banyak di koleksi Oleh para kolektor dari Jakarta. Tetapi tidak berarti bahwa karya " karya yang menumpuk di Jakarta ini bisa diakses semuanya oleh masyarakat. Ini persoalannya sebagian besar karya ini justru hanya bisa di nikmati oleh para pemilik barunya yang secara finansial berkelebihan. Inilah yang oleh Sanento Yuliman disebut sebagai pemingitan karya. Ibarat gadis " gadis yang dipingit, Karya " karya ini akan merasa kesepian berada dalam genggaman para kolektor dan jauh dari masyarakat yang seharusnya menjadi pemirsa karya " karya tersebut. Ini belum mempersoalkan karya " karya yang di beli oleh kolektor " kolektor asing dan kemudian diangkut ke luar Indonesia. Keadaan akan menjadi lain bila setiap karya yang dibeli oleh kolektor sudah di foto dulu dan foto ini bisa diakses masyarakat. Apalagi bersama dengan foto itu disertakan pula data " data yang menyangkut berbagai hal misalnya riwayat hidup seniman, penjelasan singkat tentang karya, dan lain- lain. Ini sesungguhnya bukan sebuah alternatif yang baik, tetapi mewujudkan hal ini pun di Indonesia sulit. Kesadaran historis kalangan seniman,

masih rendah. Kita belum bisa mencatat apa yang kita buat dan apa yang kita perbuat. Kita pun mungkin tidak yakin apakah setiap seniman di Indonesia sudah terbiasa memfoto setiap karya yang mereka ciptakan.

Antara tahun 1991 hingga tahun 1992 di Yogyakarta terjadi peristiwa penting yang menimbulkan pro dan kontra yang sangat tajam, baik antara seniman dan budayawan, di satu pihak, dan pemerintah, di lain pihak, maupun antara seniman satu dan seniman yang lain. Tetapi secara umum pertentangan ini lebih tajam menyangkut pemerintah, di satu pihak, dan seniman budayawan, serta masyarakat umum, di pihak lain. Ini adalah peristiwa menyangkut rencana pemerintah menutup galeri Senisono yang terkenal itu dan mengalih fungsikannya untuk keperluan lain. Protes demi protes dilakukan, sejumlah seniman mengusung keranda *kematian* (bagi kemandirian dunia seni), beberapa budayawan dan arsitek (termasuk Umar Kayam dan Romo Y. B. Mangun Wijaya) menulis artikel bernuansa protes, dan sejumlah seniman dan mahasiswa seni rupa menggelar demonstrasi dan orasi.

Dalam era Orde Baru, dengan kekuasaannya yang sangat otoriter (meskipun di tampilkan dengan cara yang agak persuasif) pemerintah daerah bisa leluasa melakukan hampir apa saja. Karena itu atas protes " protes yang dilakukan itu mereka seperti tak menggubrisnya. Seperti yang kita lihat sekarang ini, Galeri Senisono sudah tidak ada lagi, galeri itu kini sudah di ubah menjadi bagian dari kompleks bangunan besar yang ada di sebelah utaranya, yakni Istana Negara Yogyakarta . orientasi bangunan ini sekarang juga berubah. Dulu Senisono, sebagai galeri, terbuka untuk siapa saja, tidak hanya seniman tetapi juga pedagang kecil dan bahkan, di malam hari, gelandangan. Kini bangunan bekas galeri Senisono, yang tidak lagi bernama Senisono, menjadi bangunan tertutup, di beri pagar besi yang tinggi dan kokoh sehingga masyarakat tidak bisa lagi menggunakannya. Bekas galeri Senisono itu kini, meskipun bangunannya tampak baru, berkesan tidak ramah terhadap lingkungan. Meskipun dulu pemerintah menyatakan bahwa bangunan ini akan diperuntukkan bagi kepentingan nasional, kini bangunan ini hanyalah tanda bahwa kekuasaan yang tidak adil dan sewenang-wenang telah menang. Bagaimana kita bisa mengatakan bahwa bangunan ini digunakan untuk kepentingan nasional bila

bangunan ini jarang dipakai dan dipagari tinggi agar masyarakat tidak bisa masuk. Kekuasaan pemerintah memang ibarat kekuasaan feodal yang sangat tertutup.

Secara faktual bisa dilihat bahwa kombinasi antara bekas bangunan Senisono dan Istana Negara di utaranya bahkan lebih tertutup dari pada kompleks bagunan Kraton Yogyakarta, di sebelah selatannya, yang notabene adalah bekas pusat feodalisme. Kini Kraton Yogyakarta sangat terbuka bagi masyarakat. Pameran seni rupa sering diselenggarakan di situ. Bahkan, yang terakhir kita baca di media massa, bangsal Sri Manganti yang semula hanya dikhususkan bagi Pagelaran musik karawitan kini digunakan juga untuk pergelaran musik Prancis, bekerjasama dengan Lembaga Indonesai Prancis (LIP) Yogyakarta.

Pemerintah Orde Baru memiliki kukuasaan yang sangat besar, bahkan terlalu besar. Untuk bisa berkembang dengan baik dan berperan dalam sistem yang berlaku, sebuah organisasi di Indonesia harus memperhitungkan faktor pemerintah. Organisasi yang bersifat nasional tentu akan memperhitungkan kekuasaan pemerintah pusat, sementara organisasi kecil di daerah tentu akan memperhitungkan kekuasaan Pemerintah daerah, sebagai kepanjangan tangan Pemerintah pusat, dalam kenyataannya tidak hanya organisasi formal saja yang selalu berusaha mendekati kekuasaan, tetapi juga organisasi non formal. Hanya dengan mendapatkan restu dari kekuasaan yang lebih tinggilah suatu organisasi merasa lebih tenang bergerak. Agar tidak bersinggungan dengan kekuasaan di atas, suatu organisasi harus menjauhkan diri dari kritik-kritik sosial, politik, dan ekonomi. Dalam dunia seni rupa demikian juga, Perguruan tinggi seni rupa dan organisasi penjurian pameran seni rupa selalu memperhitungkan faktor pemerintah/ kekuasaan dengan cara tidak terlalu memperhitungkan karya-karya yang bermuatan kritk-kritik sosial, politik, dan ekonomi

Karena karya-karya seni rupa kontemporer yang berkembang sejak kelahiran GSRB sebagian mengandung kritik sosial, politik, dan ekonomi, maka sulitlah karya-karya semacam ini mendapatkan tempat dalam pameran-pameran bergengsi. Oleh karena itu apa yang terjadi berkaitan dengan Biennale Seni lukis Yogyakarta, III, 1992, yang berlangsung tanggal 28 juli - 5 Agustus 1992, demikian juga, sejak awal kompetisi ini sudah diberi rambu yang sulit di tembus oleh seniman

muda dan seniman pencipta seni rupa alternatif : karya harus ~ Seni Lukis dan usia peserta paling muda 35 tahun. Para pendukung seni rupa alternatif (seni rupa kontemporer) tentu tidak mungkin masuk ke dalamnya. Untuk itulah mereka menyelenggarakan pameran tandingan yang namanya mengandung plesetan: pameran Biennale Exsperimental Arts. Pameran yang diselenggarakan para seniman muda ini merupakan pemberontakan terhadap upaya pengawetan seni rupa modern. Tetapi fenomena ini bisa dipahami lain. Pameran itu disekenggarakan untuk memprotes kekuasaan para juri. Dengan kriteria yang dibuat para juri itu tertutuplah peluang para seniman alternatif untuk ikut serta dalam kompetisi. Tetapi keanehan kriteria yang dibuat justru menambah jelas eksistensi kekuasaan para juri.

Dengan mengatakan begitu tidak berarti para juri selalu dalam posisi menindas. Mereka memang harus membuat keputusan, sementara membuat kriteria yang bisa menampung seni rupa modern dan seni rupa alternatif tidaklah mungkin. Kecenderungan sekarang memang memberi peluang berbagai jenis karya seni rupa untuk tampil bersama tetapi menggelar karya-karya modern dan karya-karya alternatif (*kontemporer*) secara bersamaan seperti dipaksakan karena seni rupa kontemporer merupakan reaksi terhadap seni rupa modern. Dalam konteks Indonesia, seni rupa selama ini ~ menyusu pemerintah/kekuasaan, sedangkan seni rupa alternatif cenderung anti kekuasaan (sekarang kekuasaan Orde Baru terbukti korup dan tidak bermoral). Keduanya sekarang memang dipaksakan untuk tampil bersama. Pameran -pameran yang diselenggarakan akhir-akhir ini tampaknya memang mengarah ke sana. Pameran Biennale diselenggarakan secara besar-besaran, diikuti 130 peserta, disemban lokasi berbeda di Yogyakarta, tetapi waktu penyelenggaraannya bersamaan dengan Biennale III. Pameran ini tak terlalu memasalahkan usia peserta dan kegiatan ini lebih memperlihatkan semangat berpindah ke idiom baru seperti instalasi dan performance. Karena dominasi karya-karya semacam ini sangat terasa, maka yang dirtampilkan hampir semuanya, meminjam istilah Jim Supangkat, karya-karya heboh, sulit disebut karya karena lebih merupakan instrumen untuk menyatakan reaksi.³² Namun dalam skala Internasional sesungguhnya karya-karya semacam ini telah mendapatkan tempat secara sah dan diakui eksistensinya.

Karya-karya yang ditampilkan pada Pameran ini sangat menarik dan memang benar-benar Binal, karena kecenderungannya yang reaktif tadi. Di depan telah disinggung tentang galeri Seni Sono yang akan diambil alih oleh pemerintah dan mendapatkan protes yang luas dari kalangan masyarakat, terutama seniman dan budayawan. Di lingkungan galeri inilah Dadang Christanto memamerkan karya instalasinya *Onggokan Pasir*. Pasir teronggok ini bisa menimbulkan aneka ragam tafsiran. Ia dengan segera menyugestikan keadaan pulau-pulau kecil di Indonesia yang sudah di beli kelompok maha kaya, kata Jim Supangkat.³³ Bisa juga ia ditafsirkan manandakan ketidak berdayaan rakyat melihat Indonesia dikuasai oleh penguasa-penguasa baik mereka yang memiliki ~ kekuasaan personal maupun ~ kekuasaan organisasional,

Heri Dono, yang seperti halnya Dadang Christanto juga sering berpameran di forum Internasional, dalam pameran Biennale ini menampilkan karya *performance*, Kuda Binal (Gambar 17). Karya ini digelar di pojok timur laut Alun-Alun Utara Yogyakarta, menghadirkan pertunjukan *Kuda Lumping* dengan gabungan idiom gerak (tari), musik (dikerjakan oleh Joseph Praba), ekspresi teatral, dan ekspresi rupa.

Pertunjukan yang digelar malam hari dengan penerangan tungku api dan obor ini ditonton oleh orang-orang yang kebetulan lewat, jadi mereka tidak sengaja diundang. Pertunjukan ini melibatkan sepuluh orang penunggang kuda lumping. Anehnya sepuluh kepala kuda lumping ini tidak semuanya berupa kepala kuda. Ada yang berujud kepala manusia, ada yang mirip binatang dan yang menggambarkan makhluk yang tidak jelas makhluk apa.³⁴ Pameran ini merupakan kritik terhadap kekuasaan pemerintah dan pengusaha, yang telah mensponsori perusakan lingkungan. Satwa " satwa , termasuk yang langka, telah menjadi korban keserakahan para penguasa.

Pematung Hedi Heryanto menampilkan karya lain lagi, sebuah karya lingkungan (*environmental art*). Ia membungkus rumah kontraknya yang sederhana dengan kertas bekas yang beraneka warna (Gambar 18). Hedi seperti ingin menyadarkan masyarakat betapa teknologi canggih dan industrialisasi yang sering dibanggakan itu ternyata membawa dampak sangat merugikan bagi masyarakat. Para penguasa dipemerintahan dan di perusahaan " perusahaan yang menerapkan teknologi canggih dan melakukan industrialisasi tentu tidak

peduli dengan akibat serius perusakan lingkungan. Mereka hanya memikirkan keuntungan finansial semata. Hedi telah bekerja keras membungkus rumah kontraknya dengan kertas warna " warni. Protes terhadap perusakan sudah sering terjadi di Indonesia. Namun pemerintah dan pengusaha tampaknya hanya memikirkan yang enak saja.

Pada tanggal 14-21 Desember 1994, di Taman Budaya Yogyakarta diselenggarakan pameran Rupa " Rupa Seni Rupa Para pesertanya terutama dari Yogyakarta dan Bandung. Mereka adalah Erwin Utoyo, Rahmayani, Andar Manik, Tisna Sanjaya, Agus Suwage, Mangatas Pasaribu, FX Harsono, Anusapati, dan B. Munny Ardhi. Mereka menggelar karya " karya instalasi. Penyelenggaraan pameran ini menjadi bukti bahwa di Yogyakarta adalah ajang yang sangat penting untuk percaturan seni rupa kontemporer di Indonesia. Pameran demi pameran diselenggarakan di Yogyakarta, seolah-olah tak kenal henti. Pameran ini jelas merupakan kritik terhadap berbagai persoalan yang muncul sejak Indonesia merdeka, yang menyangkut aspek sosial, politik, ekonomi, dan lingkungan. Mereka mengkritik para penguasa karena dinilai telah membawa Indonesia kejalan yang salah. Pembangunan yang keliru arah ini dinilai telah menimbulkan kesenjangan sosial yang mendalam, kerusakan lingkungan, dan melahirkan manusia " manusia yang korup.

Itu semua bisa dilihat pada , misalnya , karya Rahmayani Indonesia pada Pertolongan Pertama pada Kecelakaan. Dalam karya ini Rahmayani mencoba menyadarkan kita bahwa sebagai persoalan serius yang muncul selama ini ternyata oleh pemerintah/penguasa hanya dipecahkan setengah hati, Ibarat orang yang menderita luka berat hanya mendapatkan pertolongan pertama yang ringan, yang tentu saja tidak mungkin menyembuhkan luka itu. Kritik ini dialamatkan pada penguasa sejak Indonesia merdeka, yakni Soekarno dan Soeharto. Karya Rahmayani (Gambar 19) terdiri dari sebuah kotak P3K yang dipasang pada dinding . Di dalam kotak terdapat sebuah bendera merah putih yang digulung. Kotak ini yang dikelilingi oleh simbol "simbol keagamaan yang berjumlah lima, sesuai dengan agama resmi yang ada di Indonesia . Dilantai berserak produk " produk industri dan budaya yang telah dibuat sejak Indonesia merdeka . Ada aneka ragam benda dan mainan di situ, antara lain pisau, korek api, ketel alumunium , mobil, pesawat , alat

" alat rumah tangga , beberapa makan kemasan , kalender porno, teks UUD45, teks Proklamasi Kemerdekaan, dan kalender dengan gambar dua presiden Republik Indonesia , Soekarno dan Soeharto.

Karya " karya lain yang ditampilkan umumnya juga mengandung kritik. Tetapi, seperti umumnya karya " karya instalasi, muatan kritik ini akan lebih bisa dipahami oleh pemirsa lewat perenungan. Benda " benda yang dipajang tidal langsung bisa dipahami oleh pemirsa, kecuali mereka yang memang sudah terbiasa melihat pameran sambil melakukan perenungan Karya Erwin Utoyo demikian pula, memerlukan perenungan untuk memahaminya. Karya berjudul *Pasar Tradisional Tahun 2020* (Gambar 20) berorientasi jauh ke depan, mempertentangkan nasib pasar tradisional di masa datang ketika Indonesia sudah menjadi bagian dari sistem pasar bebas/pasar global. Erwin mempertentangkan kemungkinan ketidak siapan Indonesia terjun ke sistem tersebut. Pasalnya, dengan adanya persaingan bebas maka barang " barang kemasan dengan harga murah akan membanjiri pasar. Ini akan mengancam pasar tradisional. Harga " harga di pasar " pasar tradisional akan melonjak dan pasar itu akan ditinggalkan pembeli. Dalam karya ini Erwin memajang barang " barang harga selangit. Satu kilogram daging harganya Rp. 200.000,- , satu gelas minyak dijual dengan harga Rp. 25.000,- . satu plastik kecil pala atau merica harganya Rp. 2.000,- . Karya ini dibuat ketika Indonesia belum mengalami krisis ekonomi . Andaikata karya ini dibuat di akhir tahun 1998, dengan ide yang sama, yakni pasar tradisional, mungkin hasilnya sangat berbeda. Pasalnya, kini tidak hanya pasar tradisional, pasar swalayan (*supermarket*) yang lebih modernpun sedang mengalami keguncangan.

Benturan antara seniman dan kekuasaan telanjang, yang mengandalkan fisik dan gertakan , terjadi di tahun 1996. Ini menimpa seniman muda Iwan Sujono Putro dengan karya *performance art* yang diciptakanya. Jangan lupa, karyanya manusia Hijau (*Green Human*) bukanlah karya biasa. Dalam hal ini yang menjadi karya adalah Iwan sendiri (Gambar 21 dan 22). Ia melumuri badannya dengan warna hijau dan kemudian berjalan kaki menyusuri beberapa jalan di kota Yogyakarta. Ketika di Malioboro Mall, yang menyebabkan orang berjubel menonton dan ruangan menjadi penuh sesak, Satpam mengusirnya. Kemudian ia menuju stasiun Tugu dan disitu ia juga dianggap

menimbulkan masalah. Akhirnya Iwan berjalan akan menuju ke kantor Radio UNISI (Universitas Islam Indonesia) di jalan pasar kembang. Rupanya ia sudah ditunggu banyak polisi. Akhirnya Iwan ditangkap, dibawa ke kantor polisi dan diinterogasi. Waktu itu Iwan berdalih bahwa ia hanya kesenian. Polisi mengatakan bahwa kegiatan ini mengganggu ketertiban umum. Dikuatirkan warna hijau pun bisa ditafsirkan macam " macam (PPP ? menyindir ABRI ?). Padahal Iwan hanya ingin melakukan protes berkaitan dengan perusakan lingkungan.

Ide karya Iwan berasal dari pengalamannya di Jakarta melihat sungai " sungai yang dipenuhi dengan sampah/plastik. Karena bumi tidak bisa protes maka ia mempersonifikasi dirinya menjadi bumi. Bumi yang dirindukannya adalah yang alami, hijau. Karena itu dilumurlah badannya dengan bahan pewarna hijau dan melakukan protes dengan berjalan kaki di beberapa lokasi di kota Yogyakarta. Baginya itu perlu dilakukan meskipun tanpa ijin. Sebab ia sadar bahwa ijin pun tidak akan diberikan bila ia memintanya. Apa yang dilakukan Iwan dengan performance ini sesungguhnya menggambarkan betapa memprihatinkan keadaan lingkungan di Indonesia. Tetapi setiap kali orang memperingatkan penguasa akan bahaya perusakan lingkungan, penguasa atau (pejabat-pejabat tinggi negara dan para pengusaha) tampaknya tidak peduli dan bahkan seperti tidak mau tahu.

Angkatan muda pendukung seni rupa kontemporer/seni rupa alternatif juga semakin sering bergabung dengan para seniman yang lebih tua dari mereka dalam pameran-pameran. Berbagai masalah serius yang muncul selama pemerintahan Orde Baru merekaanggapi dengan kritik-kritik lewat berbagai bentuk karya, terutama karya instalasi. Contohnya adalah pameran *Slot in the Box*, yang mengangkat berbagai persoalan di seputar penyelenggaraan Pemilu. Pameran ini juga perlu mendapatkan catatan tersendiri karena para seniman dari Bandung dan Jakarta juga ikut serta. Mereka yang tampil adalah Edo Pillu, Tisna Sanjaya, Eddi Prabandono, Andar Manik, Hedi Hariyanto, S. Teddy D, Yustoni Volunteero, Eddie Hara, Agung Kurniawan, F.X. Harsono, Marintan Sirait, Hanura Hosea, Anusapati, Pintor Sirait, Rotua Magdalena Pardede, Harry Wahyu, Weye Haryanto, Ade Darmawan, Semsar Siahaan, Ugo Untoro, Firman, Herly Gaya, dan Iwan Wijono. Lewat karya-karya yang dipajang di Galeri Cemeti, 6 April " 7 Juni 1997, para

peserta mengkritik dan mencemooh pesta demokrasi palsu yang selalu direkayasa selama pemerintahan Orde Baru untuk kemenangan Golongan Karya (Golkar) dan bermuara pada terpilihnya Soeharto sebagai presiden Indonesia.

Bagi Galeri Cemeti pameran ini bisa dibilang *sukses karena banyak media cetak yang mengulasnya*. Namun pameran ini secara tidak langsung juga mempertegas kenyataan besarnya kekuasaan yang dimiliki pemerintah, tidak hanya dalam bidang sosial, politik dan ekonomi, tetapi juga dalam bidang seni rupa. Bukankah pameran penting ini diselenggarakan di sebuah galeri alternatif yang jumlahnya di Indonesia bisa dihitung dengan jari ?. Sementara itu bukankah tangan-tangan kekuasaan pemerintah, lewat pejabat-pejabat pemerintah ((bahkan pada kasus tertentu, lewat isteri pejabat-pejabat pemerintah) biasa ikut bermain di banyak galeri di Indonesia ?.

Meskipun pameran ini merupakan kritik terhadap penyelenggaraan pemilu (*pemilihan umum*) di Indonesia, dalam kenyataannya kritik ini ditujukan ke berbagai sasaran : kediktatoran Soeharto, kolusi Golkar ABRI, kekuasaan pemerintah, dan intervensi pejabat-pejabat pemerintah dalam berbagai kegiatan seni rupa. Kemuakan terhadap Soeharto dituangkan oleh Agung Kurniawan dalam keryanya *Memperingati 30 tahun Berkuasanya Keluarga Suci* (Gambar 23). Lukisan ini menggambarkan sebuah keluarga yang amat berkuasa di negeri ini. Meskipun sangat otoriter, keluarga ini selalu berusaha tampil sedemikian rupa sehingga mereka yang tidak tahu akan menyangka keluarga ini adalah keluarga yang suci. Dalam kenyataan memang banyak orang yang tidak tahu bahwa keluarga ini (keluarga Soeharto) adalah sumber malapetaka di Indonesia. Orang yang tidak suka pada keluarga ini kadang-kadang menjulukinya keluarga ~goblok. Tetapi kekuasaan otoriter yang mereka miliki selama 30 tahun telah membuktikan juga bahwa bangsa Indonesia telah dibodohi oleh keluarga ini selama 30 tahun. Banyak yang sadar juga bahwa selama 30 tahun kita semua telah menjadi sedemikian goblok menghadapi keluarga ~goblok ini.

Kemuakan lain terhadap lembaga kepresidenan selama ini diungkapkan oleh Yustoni Volunteero dalam karyanya *Open your freezer-find the fresh president* (Gambar 24). Karya ini disertai dengan tiga

petunjuk yang tertulis pada kertas : (1) Anda harus mempersiapkan kepribadian dengan mantap menurut ruang dan waktu, (2) Anda harus membuka kulkas ini (3) Maka Anda menemukan dan menjadi ~Presiden yang baru dan segar. Karya ini adalah bentuk reaksi terhadap pengawetan lembaga kepresidenan yang menghambat upaya menegakkan demokrasi di Indonesia. Karena pemilu yang tidak jujur, tetapi mendapatkan dukungan ABRI, maka kelompok yang menang selalu golongan karya (Golkar). Karena Golkar menganggap Soeharto.

Sebagai tokoh paling berkualitas dan tanpa saingan untuk melanjutkan keberhasilan Pembangunan (keberhasilan yang tetap disertai dengan menumpuknya hutang luar negeri dan semakin terkurasnya kekayaan alam), maka presiden yang terpilih selalu Soeharto. Jadi ada pemilu sama saja dengan tidak ada pemilu karena kelompok yang menang dan presiden yang akan terpilih sudah bisa diduga sebelumnya. Ibarat semuanya telah diawetkan lebih dulu untuk pemakaian selanjutnya. Sementara itu di satu sisi samping kulkas terdapat tulisan Awas Kulkas dengan tanda silang di atasnya. Ini bisa mengandung makna peringatan keras bagi mereka yang mencoba menentang sistem yang digunakan oleh penguasa; mereka akan ~digebug atau ~dilibas. Agar setiap warga negara Indonesia merasa aman, maka biarkanlah jas, dasi, baju putih, saputangan, pin merah-putih, dan lain-lain (simbol perlengkapan pakaian yang akan digunakan oleh Tuan Presiden) tetap berada di tempatnya di dalam kulkas.

Kritik dan cemooh terhadap kolusi Golkar-ABRI terlihat pada karya-karya beberapa perupa. *LIP - service Democracy* (Demokrasi purpura, gambar 25), karya Weye Haryanto, adalah salah satu contoh paling gamblang. Ini adalah sebuah karya instalasi berupa kotak kayu aetinggi 140 cm, dengan alas 40 cm x 40 cm, yang dibalut perban dan kemudian di cat kuning. Pada keempat sisi samping kotak vertikal ini terdapat bentuk-bentuk bibir berwarna merah yang dipasang menonjol kedepan. Jumlah bibir pada setiap sisi samping kotak adalah delapan.

Penggunaan warna kuning jelas arahnya : Golkar, selama lebih dari tiga dasawarsa Golkar mendominasi (lewat berbagai bentuk rekayasa) panggung politik Indonesia, warna kuning yang menjadi simbol Golkar telah menjadi warna yang mengingatkan banyak orang pada berbagai tindakan negatif, rekayasa, pemaksaan korupsi, kolusi

dan nepotisme. Selama Golkar menguasai panggung politik Indonesia, sepak terjangnya hampir tidak bisa dikontrol, karena ABRI selalu berada di belakangnya. Dengan melihat judul dan warna kuning pada karya ini orang dengan mudah bisa menduga bahwa warna kuning ini maksudnya adalah Golkar.

Jumlah bibir di setiap sisi samping kotak ada delapan, jadi jumlah keseluruhannya bibir ada 32 buah. Kurang lebih ini sama dengan jumlah tahun Soeharto telah berkuasa di Indonesia. Bibir-bibir ini mengandung makna demokrasi pura-pura. Selama ini Soeharto dan pejabat-pejabat lain yang berbaris di Golkar dengan menggunakan bibir-bibir mereka, sering membohongi rakyat, Betapun mereka bermulut manis kata-kata yang keluar dari mulut-mulut mereka adalah kata-kata yang sering kali tidak bisa dipercaya.

Banyak warna kuning yang maksudnya menyindir Golkar digunakan dalam karya-karya yang dipamerkan. Warna kuning pada karya Edo Pillu *God of self made anarchy* (Dewa swasembada anakhi, gambar 26) jelas punya maksud di sana. Karya ini berupa sebuah patung mausia dari kaca serat (Fiberglass) yang pada bagian depan tubuhnya terdapat peta Indonesia.

Di bagian bawah depan patung terdapat sebuah tempat buang air dan disebelah kanan patung terdapat sebuah bak air dengan sebuah gayung air berwarna merah dan sebuah tempat sabun putih di atasnya. Patung tersebut memang ditempatkan di dalam toilet milik galeri cemeti. Peletakan ini memang tidak jadi soal, karena untuk sebuah karya instalasi hal ini memang memungkinkan. Ketiga dinding ruang diwarnai kuning, sebagai warna Golkar. Pada sebuah luar daun pintu terpasang sebuah tempelan kertas putih dengan tulisan berbunyi RUANG PRIVASI TIDAK SAMA DENGAN RUANG BEBAS BERPIKIR. Maksud dari tulisan ini jelas, bahwa di Indonesia, terutama di masa Orde Baru pimpinan Soeharto, seolah-olah ada ruang wacana untuk bebas berpikir bagi setiap orang, padahal yang ada hanya ruang privat, ruang wacana yang hanya terbuka bagi mereka yang setuju pada sistem dan paradigma yang dianut oleh pemerintah otoriter pimpinan Soeharto. Peta dalam karya ini menggambarkan wilayah Indonesia yang berada dalam genggamannya kekuasaan Soeharto. Penempatan karya ini di dalam sebuah

karya kecil bisa di artikan merebaknya kebusukan dalam pemerintahan Orde Baru.

Secara semiotik karya Herli Gaya *Simpan karya seni baik-baik* (Gambar 27) sangat menarik. Karya seni rupa yang berupa lukisan biasanya berakhir pada dirinya sendiri, artinya karya itu adalah entitas yang siap di amati, dikritik, di pameran, dan di koleksi. Lukisan semacam ini adalah, tanda, (*sign*). Karya Herli adalah sebuah entitas yang terdiri dari beberapa lukisan. Dengan kata lain, dalam sebuah karya terdapat beberapa lukisan. Ini di mungkinkan karena karyanya adalah: sebuah sindiran terhadap dunia pengkoleksian lukisan. Karyanya tidak sekedar ~tanda~ tetapi, tanda dari tanda (*sign of sign*).

Judul karyanya ini bisa mengandung pesan bagi pelukis atau kolektor agar menyimpan karya seni lukis baik-baik karena suatu saat mungkin harganya membubung tinggi. Bisa juga karya ini mengandung sindiran bagi kolektor agar menyimpan karya-karya yang di koleksinya baik-baik sehingga masyarakat tidak akan bisa melihatnya, sehingga sebagian dari karya-karya para seniman menjadi tercabut dari wacana sejarah seni rupa Indonesia. Judul karya ini juga bisa ditafsirkan menggemakan suara pihak kepolisian, sebagai kepanjangan tangan pemerintah, yang di tujukan kepada para seniman yang suka mengkritik, untuk menyimpan karya-karyanya baik-baik karena memamerkan karya-karya kritis membutuhkan izin dari kepolisian, yang tidak mudah di peroleh.

Karya F. X. Harsono *Korban/ Destruksi I* (Gambar 28) menampilkan sebuah kiasan tentang kekuasaan yang hampir tak terbatas seperti yang di miliki oleh pemerintah Indonesia. Disini penciptaan karyanya di dahului dengan destruksi (Penghancuran) tiga buah kursi dan tiga buah topeng, menggunakan gergaji mesin (*chainsaw*) yang biasa di gunakan untuk memotong pohon. Karena gergaji yang di gunakan sangat kuat, maka penghancuran kursi dan topeng ini bisa berlangsung cepat, tetapi mengandung nuansa mengerikan. Potongan-potongan kursi dan topeng ini kemudian di susun sebagai sebuah karya instalasi. Pemajangan karya di sertai dengan pemutaran kaset vidio rekaman.

Peristiwa penghancuran tiga kursi dan tiga topeng di atas. Tapi mengapa yang dihancurkan kursi dan topeng ?. Bisa saja karya ini

mempunyai karya makna lain. Penghancuran ini bisa saja berupa sebuah kritik dan sindiran terhadap mentalitas tersebut. Kursi kekuasaan dan mentalitas manusia-manusia korup yang bekedok jadi orang-orang baik.

Karya-karya di atas hanyalah beberapa contoh dari karya-karya yang digelar dalam pameran *slot in the Box*. Karya-karya lainnya termasuk karya-karya seniman yang berasal dari Bandung dan Jakarta. Umumnya juga mengandung kritik dan sindiran terhadap kekuasaan dalam berbagai bentuknya.

Meskipun pemerintah Orde Baru di bawah Soeharto telah jatuh, bukan berarti kritik terhadap kekuasaan lewat karya-karya seni rupa kontemporer surut. Apalagi gerakan reformasi menentang Soeharto telah memakan banyak korban dan pemerintahan Habibi dirasakan oleh banyak orang hanya sebagai kepanjangan tangan pemerintahan Soeharto, meskipun telah mendapatkan polesan perbaikan di sana-sini. Kecenderungan bersikap kritis terhadap kekuasaan juga telah memengaruhi kecenderungan berkarya banyak mahasiswa di Fakultas Seni Rupa ISI. Ini menghadirkan nuansa tersendiri yang berbeda dari kecenderungan mahasiswa-mahasiswa lainnya yang ingin tetap akrab dengan pengulangan gaya-gaya lama. Kecenderungan kritis dengan menggunakan idiom seni rupa kontemporer ini tampaknya belum diterima dengan sepenuh hati oleh sebagian besar tenaga pengajar FSR ISI. Namun kecenderungan ini mengantisipasi semakin bertambahnya jumlah seniman yang berkarya dengan idiom seni rupa kontemporer

Ketika krisis ekonomi yang hebat melanda Indonesia pertengahan tahun 1998 hingga sekarang, para seniman kontemporer juga menggunakan reaksi mereka dalam bentuk karya. Salah satu kegiatan adalah berupa aksi seni rupa publik yang berlangsung dari 22 Juni hingga bulan Agustus 1998. Semula ide dari kegiatan ini hanya beredar dikalangan seni rupa tetapi kemudian menyebar dikelompok-kelompok seni yang lain. Akhirnya kegiatan seni ini diselenggarakan dengan melibatkan seniman pantomim, penari, pedagang asongan, dan pejalan kaki. Kegiatan ini juga bisa merupakan kegiatan kritik terhadap kekuasaan Pemerintah. Ini terlihat, misalnya, dari karya Yuswantoro Adi. Perupa pemenang *Grand_Prize, Philip Morris Art Award 1997*, ini menampilkan karya lukis berjudul *Siapa Saja Boleh Jadi Presiden*. Karya yang dibuat diatas selebar triplek ini berupa tiruan uang kertas

pecahan Rp. 50.000,00 bergambar Presiden Soeharto yang telah diubah. Ada tulisan *Bukan Bapak Pembangunan Indonesia* dan lubang sebesar kepala sebagai pengganti wajah Soeharto pada uang ini. Sementara itu gambar Soeharto sedang temu wicara dengan rakyat di ganti dengan gambar demonstrasi mahasiswa. Di bawahnya tertera *syarat-syarat untuk menjadi Presiden*. Karya ini bermaksud menggugat kepemimpinan Presiden Soeharto selama 32 tahun, yang telah menciptakan kesan dan pesan keberhasilan pembangunan (untuk itulah Soeharto di beri gelar bapak pembangunan), untuk sebuah kegagalan pembangunan.

Selama 32 tahun kekuasaannya pemerintah Orde Baru, dengan kemampuannya mengendalikan media cetak dan media elektronik berhasil memutar balikkan fakta. Rakyat yang memprotes ketidakadilan diberitakan melakukan pemberontakan. Orang yang membongkar kasus korupsi di Pemerintahan di beritakan menyebar kebohongan. Banyaknya korban dari Aksi militer pada beberapa peristiwa, misalnya peristiwa Tanjung Priok dan Peristiwa-peristiwa di Timor-Timor diberitakan lebih sedikit dari jumlah korban sesungguhnya, agar nama pemerintah dan militer tidak tercemar. Tanah rakyat diserobot dengan ganti rugi yang tidak pantas, lewat media massa dan media elektronik pemerintah berusaha menjelaskan bahwa tanah itu akan digunakan untuk mendirikan sebuah pabrik yang manfaatnya juga untuk rakyat. Kalau mau daftar pemutar balikan fakta oleh Pemerintah bisa ditambah lagi. Rakyat tidak bisa berbuat apa-apa. Sebetulnya sejumlah tokoh masyarakat telah melakukan protes, tetapi hampir selalu gagal.

Para seniman pun tidak ketinggalan mengkritik tindakan pemerintah yang sewenang-wenang itu meskipun dengan bahasa yang halus dan metaforis, Terlalu sering pameran karya-karya seni rupa kontemporer bernuansa kritik dan sindiran di gelar di Yogyakarta. Para perupa tidak selalu menggelar karya-karya mereka di tempat-tempat pameran yang telah dikenal luas seperti Benteng Vredenburg, Bentara Budaya, Galeri Cemeti, Taman Budaya, atau Galeri LIP (Lembaga Indonesia Prancis) tetapi bahkan juga di galeri-galeri lebih kecil yang sebetulnya kurang layak disebut galeri.

Salah seorang perupa seperti tak kenal henti mengkritik dan menyindir kekuasaan adalah Agung Kurniawan. Agung tampaknya menaruh perhatian yang dalam terhadap penderitaan rakyat yang

menjadi korban ketidakadilan penguasa. Banyak karyanya yang digelar dalam bentuk *drawing*. Salah satu karyanya yang sering digunakan sebagai ilustrasi tulisan adalah *Bidadari Kelelahan* (Gambar 29). Beberapa karyanya memang mengambil tema ~Bidadari atau ~malaikat (*angel*). Karya ini adalah sebuah reaksi terhadap represi sosial dan kebijakan yang keliru dari pemerintah dalam upaya menegakkan hukum, hak asasi manusia, dan lain-lain. Demikian kuatnya kekuasaan represif pemerintah sehingga malaikat pun diibaratkan lelah, tidak semangat lagi mengawasi kehidupan manusia. Di situ sang malaikat digambarkan dalam posisi duduk menunduk. Di bawah tubuhnya tergambar sebuah wajah manusia yang misterius. Mungkin saja setelah memanggangnya, seorang pemirsa akan teringat pada kehidupan manusia yang penuh misteri. Banyak penindasan terjadi, si penindas bukannya mendapatkan hukuman atau balasan setimpal tetapi malahan semakin merajalela. Pada karyanya yang lain *Angel for Sale* (Malaikat Dijual) Agung lebih menegaskan lagi ketakberdayaan yang malaikat (Gambar 30). Di situ sang malaikat bahkan digambarkan sudah dipak untuk dijual.

Kritik dan sindiran terhadap kekuasaan bisa juga diarahkan ke bentuk kekuasaan yang berkaitan dengan budaya feodal. Nindityo Adipurnomo menghadirkan dalam bentuk karya instalasi berjudul *Siapa ingin jadi Orang Jawa* (Gambar 31). Karya dengan media campuran ini bermaksud mempertanyakan relevansi nilai-nilai tradisi dalam kehidupan sekarang. Ini adalah sebuah karya dengan komposisi simetris yang terdiri dari struktur dekoratif dari bahan besi sebagai sandaran bagai semua komponen yang ada di atasnya (sebuah cermin dan empat wadah dari bahan tembaga). Di atas cermin terdapat sebuah bentuk yang menyerupai dandan rambut Jawa tradisional. Pada dua wadah di sebelah atas terdapat perlengkapan kecantikan seperti *lipstick* (beberapa warna), pemerah kuku, dan lain-lain. Perlengkapan kecantikan ini adalah tanda bahwa pengaruh luar (terutama budaya Barat) telah meresap ke dalam budaya Jawa. Meskipun demikian orang Jawa toh masih menganggap budaya mereka adalah budaya tradisional. Banyak orang Jawa yang suka mencela orang Jawa yang lain karena dianggap tidak memahami budaya Jawa tradisional. Tetapi dalam penampilan sehari-hari mereka sendiri, tanpa disadari, mempraktekkan cara penampilan menurut budaya Barat. Ada juga sejumlah pejabat tinggi asal Jawa

yang menganjurkan orang lain (bahkan, secara tidak langsung, orang non Jawa) untuk meresapi dan mengamalkan ajaran-ajaran Jawa tradisional. Namun dalam mengaktualisasikan diri, mereka ternyata menyimpang dari ajaran-ajaran itu. Contoh yang paling jelas adalah Soeharto, mantan presiden Indonesia. Ketika masih berkuasa, ia menyatakan telah mengamalkan butir-butir ajaran Jawa yang bernilai tinggi. Butir-butir ini bahkan kemudian diterbitkan dalam bentuk buku, yang disunting oleh Siti Hardiyanti Rukmana, salah seorang anak perempuannya. Kini, setelah Soeharto turun dari jabatannya, terbukti bahwa butir-butir ajaran ini banyak dilanggar. Contoh lain masih banyak. Dengan karyanya ini Nindityo cuma ingin menanyakan, masih relevankah nilai-nilai tradisional semacam itu dipertahankan ?

Catatan Kaki

1. Kim Levin, Farewell to Modernism, ~in Richard Hertz, *Theories of Contemporary Arts* (Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1985), p.1
2. Hans Belting, *The End of History of Art ?* (Chicago and London : The University of Chicago Press, 1987), p.ix.
3. I.J. Soer Contemporary Art of Bali, *Oriental Art*, vol. IX, Number 4, 1963, pp. 210-212. Lebih jauh tentang pengertian seni rupa kontemporer sebagai sesuatu yang berbeda dari seni rupa modern, ~periksa Jim Supangat, Seni Rupa Indonesia dalam Peta Seni Rupa Dunia, *Seni*, II/02. April 1992, pp.62-68.
4. Claire Holt, *Art in Indonesia : Continuities and Change* (Ithaca, New York : Cornell University Press, 1967)
5. Untuk memahami berbagai pengertian tentang kekuasaan periksa antara lain Max Weber, *Domination by Economic Power and by Authority*, in Steven Lukes, *Power* (New York : New York

- University Press, 1986), p. 29 ; Bertrand Russell, *The Forms of Power*, in Steven Lukes, *Power* p.19; Talcott Parsons, *Power and Social System*, in Steven Lukes, ed., *Power*, p.3.
6. Michel Foucault, *Disciplinary Power and Subjection*, ~ in Lukes, ed., *Power*, p.234; George Y. Aditjondro *Pengetahuan-pengetahuan lokal yang tertindas*, *Kalam* Edisi 1, 1994.
 7. Ibid.
 8. Eric Fernie, *art history and its Methods* (London : Phaidon, 1995), pp. 245-247.
 9. Ibid
 10. E.H. Gombrich, *Mediations on a Hobby Horse* (Chicago: University of Chicago Press, 1985), pp. 93-94.
 11. Norman Bryson, *Vision and Painting: the Logic of the Gaze* (New Haven and London: Yale University Press, 1983), pp.20-21. Popper berpendapat bahwa karya seorang ilmuwan dihasilkan melalui siklus pengujian eksperimental yang sifatnya berlanjut. Pertama, ada masalah (*problem*) yang harus dipecahkan. Kedua, pemecahan sementara (*trial solution*) dikemukakan. Setelah itu dilakukan uji coba untuk mengetahui kekuatan dan kelemahan dari pemecahan sementara itu. Tahap ini disebut penghapusan kesalahan (*error elimination*). Pada tahap berikutnya, pemecahan yang dihasilkan bisa saja dianggap mengandung kesalahan. Dengan kata lain pemecahan itu menjadi masalah baru (*new problem*). Menurut Gombrich, hasil karya seorang seniman juga melalui proses seperti penciptaan / perancangan karya ilmiah. Mula-mula ada masalah. Misalnya pelukis A akan melukis sebuah wajah. Kedua, pelukis tadi pertama-tama tentu berpaling ke tradisi di lingkungan kesenirupaannya dimana dia hidup sebagai bahan pertimbangan. Termasuk dalam pengertian tradisi ini adalah ciri-ciri dari karya-karya pelukis yang hidup

sebelum dia, yang kini masih bertahan. Ketiga, pelukis tadi kemudian melihat secara langsung di alam wajah yang akan di lukisnya. Dari sinilah kemudian pelukis tadi menemukan pemecahan akhir, setelah lebih dulu menghapuskan unsur " unsur yang menurutnya salah atau tidak perlu. nantinya pelukis lain mungkin melacak kesalahan tertentu (setidaknya menurut dia) apa yang semula merupakan pemecahan masalah kini melahirkan masalah baru.

12. Norman Bryson, ed. *Calligram: Essays in New Art Histori From France* (Cambridge: cambridge University press, 1988), pp. Xvii " xxix.
13. Jean Baudrillard, *The trompe-l Oeil*, in Norman Bryson, ed., *Calligram: Essay in New Art History from France*, p. 57.
14. *Sinar Harapan*, Rabu 29 Agustus 1973
15. *Ibid.*
16. Subroto, "Kontjoisme dan Sentimenisme dalam Kelompok senirupawan, *Sani, September 1970. P.26*
17. *Penyataan Desember Hitam 1974*, salinan dari naskah asli
18. *Tempo*, 15 Februari 1975
19. Agus Dermawan T. Yang sempat saya catat, sebelum dan sesudah pagelaran seni rupa baru, 1977 dalam Jim Supangkat, ed. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (Jakarta : Gremedia, 1978), pp.2-3
20. *Ibid*
21. Asikin, *Gerakan Seni Rupa Baru*, skripsi sarjana FSRD ITB, 1992, p.11

22. Jim Supangkat, Seni Rupa Baru Indonesia 75, *Kompas* Selasa 9 September 1975
23. Umberto Eco Inovation and Repetition : Between Modern and Post-Modern Aestehetics, *Daedalus*, Fall 1985, *passim*.
24. *Horison*, XII/253, Oktober 1977 ; *Berita Nasional*, September 1972
25. Asikin, *Gerakan Seni Rupa Baru*, pp.56-57
26. Ambrolnya Bangunan KUD *Sani* edisi XXIII dan XXIV, 1985, p.11
27. Proses Dialog yang Buntu, *Sani* Edisi XXIII dan XXIV, p.12
28. *Ibid*.

Agus Darmawan T. Kolektor *Dialog Seni Rupa*, No. 2/1. 1990, p.22

BAB 8 PERKEMBANGAN SENI LUKIS

Masyarakat seni rupa Indonesia selama ini lebih banyak menerima informasi tentang seniman sebagai pusat terbentuknya kreativitas dibandingkan dengan komponen kesenian yang lain. Seniman sebagai *homo esteticus* sering ditampilkan dengan karakternya yang personal, unik, maupun dengan segala aromanya-nya yang tak terpahami. Aroma-aroma itu kadang sampai sering tak masuk akal. Pengamatan kajian-kajian yang semacam itu bukan hal yang tidak penting., apalagi salah. Akan tetapi, ketimpangan proporsi informasi itu menjadikan seniman seakan-akan merupakan satu-satunya unit yang berperan dalam konstruksi sosial kesenian. Ekspresi seniman bukan semata-mata sebagai produk personal. Dalam perspektif sosiologi seni yang membangun konstruksi sosial kesenian, ekspresi seniman ditempatkan tumbuh bersama kode estetik yang terbentuk bersama komponen lain-yaitu masyarakat penyangga, lembaga-lembaga sosiokultural-dan bergulir bersama proses pencarian, evaluasi, dan kreasi-kreasi atas tradisi¹.

Dari kenyataan itu, pengkajian seni rupa seharusnya bukan 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.² Seni rupa modern merupakan sosial itu. Perubahan paradigma dan bentuk estetis dalam perspektif sejarah seni rupa modern Indonesia selalu terkait dengan perubahan sosial yang memuat ungkapan dari pergulatan yang liat antara seniman dengan konteks-konteks sosial dan masyarakat pendukungnya.

Untuk itulah sejarah seni rupa modern perlu dilihat secara analitis yakni mencari kaitannya konteks-konteks sosial, politik, ekonomi, maupun kebudayaan dalam arti luas. Untuk itu pula keterkaitannya dengan wacana Barat menjadi keniscayaan sebagaimana bentuk-bentuk dunia modern yang tumbuh di negara-negara bekas koloni (*postcolonial*). Dengan menyadari keberadaan yang demikian, akan menghindarkan dari pengulangan perdebatan basis orientasi Barat-Timur yang melelahkan. Setelah hampir satu abad, perjalanan seni rupa modern Indonesia lebih membutuhkan eksplanasi terbentuknya metamorfosis dan sintesis ide-ide, berbagai gerakan, maupun bentuk-bentuk estetisnya.

Dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia, bentuk-bentuk estetis yang dipakai merupakan adaptasi dari berbagai gaya dan aliran modern yang telah diterima dari Barat. Secara sosiohistoris adaptasi-adaptasi itu bias dilihat dari perkembangan seni lukis modern Indonesia, sejak masa *Mooi Indië* sampai pada masa kemunculan seni rupa kontemporer sekarang ini. Dalam adaptasi-adaptasi itulah tercermin metamorfosis dan sintesis paradigma serta bentuk estetis seni rupa Barat yang telah disesuaikan dengan konteks-konteks sosiokultural Indonesia.

Pembacaan atas proses-proses penyesuaian itu memerlukan perangkat analitis untuk membantu penajaman dalam membangun konstruk seni rupa. Dengan pengajuan syarat seperti itu, kesenian sebagai produk sosial, antara lain bias dilihat dengan meminjam perspektif structural fungsional dari Talcott Parson. Mengikuti perubahan sosial, kesenian tumbuh bersama hasil penyesuaian atas perubahan-perubahan yang terjadi di luar sistem sosial. Selanjutnya dari proses itu melahirkan fungsi-fungsi (profesi) baru yang berpengaruh dalam struktur

masyarakat. Perhatian pada lahirnya profesi baru itu termasuk penemuan-penemuan dan ide baru yang dihasilkannya. Dalam penekanan melembaganya peranan profesi-profesi, selanjutnya yang menjadi perhatian perspektif ini adalah kualitas perseorangan, prestise, dan milik dalam struktur sosial.³

Proses pergulatan ide kesenian dalam pembahasan ini dapat dilihat sebagai bergulirnya tesis, yaitu ide besar kesenian yang telah dimufakati, kemudian ditawarkan dengan antitesis yang berkembang membentuk sintesis-sintesis. Menurut Arnold Hauser, berhubung perkembangan kesenian dengan sendirinya merupakan perubahan gaya, maka prosesnya dapat dibayangkan secara dialektikal, merefleksikan fenomena proses yang bergerak. Munculnya antitesis dan negasi sekaligus melibatkan konteks-konteks sosial, ekonomi, maupun perjuangan ideologi.⁴

Dengan berbagai prespektif itu, penjelasan fakta-fakta tumbuhnya *Mooi Indië*, PERSAGI, gerakan LEKRA, Manifes Kebudayaan, Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), dan Seni Rupa Kontemporer bias mempunyai dimensi yang kaya.

Seni rupa Indonesia 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 suatu wacana yang berkembang lebih dulu dibandingkan dengan seni patung atau seni grafis. Pada dekade ke-8 dalam abad-20, mulai tumbuh wacana baru seni rupa 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.

8.1.Seni Lukis dengan Konteks-Konteksnya

8.1.1 Seni Lukis Romantik: *Mooi Indië*'

Masa perintisan seni lukis modern di Hindia Belanda pada abad ke-19 berjalan lambat karena lebih banyak terkait dengan fungsinya sebagai alat pendokumentasian laporan dinas dan kepentingan ilmiah dari kompeni, seperti VOC (Verenigde Oost Indische Compagnie) dan NHM (Nederlands Handel Maatschappij) atau pemerintah. Seni lukis belum muncul sebagai ungkapan totalitas murni atau tanggapan sosiokultural dari seorang seniman. Sungguhpun demikian, diantara para *schidders entekenaars* (tukang gambar dan pelukis) itu ada beberapa nama yang mempunyai karya kuat. Mereka adalah J.C. Rapaard, A.A.J. Payen, Raden Saleh, dan Beynon.⁵

Selain bakatnya yang luar biasa, latar belakang bangsawan Raden Saleh memungkinkannya mencapai tingkat sosial yang elite sebagai pelukis. Ia termasuk kerabat bupati Pekalongan dan Semarang, Suro Adimenggolo. Lewat promosi A.A.J. Payen yang menemukan bakatnya, dukungan luar biasa dapat diperoleh dari Prof. Reinward-ahli seni lukis dan botani yang bekerja di Kebun Raya Buitenzorg (Bogor, ed.)-dan juga dari Gubernur Jenderal Van der Capellen. Tahun 1830, Raden Saleh dikirim belajar ke Belanda. Dengan karya-karya yang kuat memancarkan citra Timur lewat ungkapan Romantisisme masa itu, ia menjadi tokoh yang populer di antara seniman dan bangsawan Eropa. Lukisan-lukisannya seperti *Een Boschbrand* (*Kebakaran Hutan*, *Een Overstroming op Java* (*Banjir di Jawa*), *Op Leven en Dood* (*Antara Hidup dan Mati*), atau *Gevangeneming van Diponegoro* (*Penangkapan Pangeran Diponegoro*), semua bersifat realis "romantis sangat dikenal masyarakat luas.⁶ Raden Saleh menjadi sebuah tanda zaman. Sebagai seorang pelukis pribumi yang dapat menyerap kebudayaan Barat dan tetap mempunyai ikatan dengan konteks sosiokultural tanah airnya, Raden Saleh sangat memberi inspirasi pada para pelukis dan nasionalis Indonesia di paruh pertama abad ke-20.

Perkembangan seni lukis modern di Hindia Belanda pada awal abad ke-20 sampai masa akhir pemerintahan Orde Baru

Republik Indonesia telah beranjak lebih dari sekadar fungsi pendokumentasian abad ke-19. Akan tetapi, lebih jauh lagi seni lukis modern itu telah menjadi wacana dan praktik kesenian yang penuh. Seni lukis sebagai alat ekspresi seniman dengan sendirinya juga merupakan produk sosial. Perkembangan yang demikian tentu tidak lepas dari kondisi sosial, ekonomi, dan politik yang menjadi ruang kondusif untuk pertumbuhannya. Dalam rentang waktu selama 80 tahun itu, ada banyak fakta yang bermakna dalam perkembangan seni lukis modern di kawasan ini.

Pada akhir abad ke-19 sampai awal abad ke-20 mulailah berdatangan pelukis-pelukis Eropa terutama dari Belanda. Kedatangan mereka di Pulau Jawa dan Bali bagaikan khalifah yang terus-menerus. Hal yang demikian belum pernah terjadi sebelumnya.⁷ Apalagi mereka tidak hanya sekadar berkarya dalam perjalanan, tetapi juga menatap sebagai pelukis profesional di Jawa atau Bali. Dengan demikian fenomena itu dapat dikatakan sebagai munculnya zaman baru bagi seni lukis modern di Hindia Belanda.⁸

Pengaruh Politik Ekonomi Liberal yang diterapkan sesudah tahun 1870 mendorong kemakmuran orang-orang Belanda di Pulau Jawa pada umumnya. Kelompok masyarakat Belanda yang kemudian diikuti masyarakat Indo-menjadi patronase atau ~penyangga komersial (*commercial support*) pada pertumbuhan seni lukis itu. Perdagangan seni lukis menghidupkan pertumbuhan bentuk seni ini. Di samping itu, pada tahun 1901 pemerintah Belanda melaksanakan kebijaksanaan Politik Etis yang membawa dampak kemajuan pendidikan kaum pribumi.⁹ Kemakmuran masyarakat Belanda dan tumbuhnya masyarakat terdidik pada pribumi mendorong penyesuaian-penyesuaian kebudayaan dalam sistem sosial.

Dalam konteks itulah, tumbuhnya pekerjaan sebagai pelukis profesional mendapatkan jalan yang lebih terbuka di Hindia Belanda. Hal itu sejalan dengan pertumbuhan diferensiasi fungsi pada profesi lain-seperti insinyur, masinis, dokter, guru, atau yang lain-akibat dari perubahan sosial di Jawa pada awal abad ke-20.¹⁰ Dalam skala lebih luas, kedatangan pelukis-pelukis

itu juga dapat dilihat dari berbagai pengaruh faktor eksternal seni lukis. Faktor-faktor itu antara lain daerah terbukanya Terusan Suez, dibukanya Bali sebagai daerah wisata, dan gelombang imigrasi dari Belanda karena kemakmuran di Hindia Belanda. Tumbuhnya pelukis-pelukis profesional dari kelompok masyarakat Belanda, Indo, dan pribumi itu juga melahirkan masyarakat penyangga yang berperan sebagai patronase komunal (*communal support*) yang bersifat modern. Bentuk patronase ini lebih menempatkan peran masyarakat penyangga untuk memfungsikan seni sebagai aktivitas kebudayaan. Wujud nyata dari dukungan itu adalah respon masyarakat pada meningkatnya kegiatan pameran-pameran yang berkualitas, dan pengamatan para ahli, serta kritikus.¹¹ Perwujudan minat besar pada peran patronase itu bias dilihat dari lahirnya Bond van Nederlandsch Indische Kunstkring (Perserikatan Lingkaran Seni Hindia Belanda). Perserikatan itu merupakan aliansi dari kunstkring-kunstkring yang tumbuh yang tumbuh di kota-kota besar di Jawa, seperti yang ada di kota-kota Batavia, Buitenzorg, Bandung, Yogyakarta, Semarang, Surabaya, bahkan di Medan (Sumatera). Kegiatan-kegiatan kunstkring itu meliputi seni pertunjukan, pidato-pidato kebudayaan, dan pameran-pameran lukisan. Pameran Kunstkring yang mempunyai dampak luar biasa bagi publik dan seniman Hindi Belanda adalah pameran koleksi P.A. Regnault. Pameran koleksi Regnault ini diselenggarakan sampai empat tahap di setiap kota, yaitu di Batavia, Bandung, dan Surabaya pada tahun 1934-1938. Karya-karya yang dipamerkan meliputi para maestro dunia seperti Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, dan lain-lainnya.¹²

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 Hama. Di samping itu ada juga gerakan kebudayaan yang menamakan *Balisering* (di-Bali-kan). Lewat *Balisering* diusahakan meredam penetrasi kebudayaan Barat dengan kembali menghargai nilai-nilai tradisi Bali. Lewt Pita Maha terjadi inovasi-inovasi lukisan

tradisional Bali, sekaligus sebagai reaksi dan jawaban terhadap dunia pariwisata yang menyerbu Bali. Lukisan-lukisan Bali corak baru itu ditandai dengan kesederhanaan utuh yang sangat berbeda dengan muatan dan garapan terperinci tentang figur-figur ksatria dan dewa-dewa lukisan klasik.

Semuanya mulai muncul dari pandangan dan kreativitas individu yang berbeda satu dengan lainnya. Tema keseharian banyak digarap walaupun tetap bersumber pada kehidupan tradisi. Hal itu bisa dilihat pada kelompok gaya Ubud. Pada kelompok lain, yaitu gaya Batuan, tema-temanya lebih mengarah pada kehidupan mistik yang mencekam. Dari lukisan corak baru ini dapat dikenal pelukis-pelukis: I Dewa Gde Sobrat, I Gusti Nyoman Lempad, I Dewa Gde Maregreg, I Gusti Made Deblog, I Ngendon, I Patera, I Tombelos, Ida Made Djata, dan lain-lainnya.¹³

Semua elemen dari luar yang berpengaruh pada seni lukis di Jawa maupun di Bali dapat dikatakan sebagai pengaruh Barat yang dibawa lewat kolonialisme Belanda. Elemen-elemen itu secara simultan juga mendorong terbentuknya pembaratan dalam kebudayaan. Dalam seni lukis, efeknya adalah diterimanya kemunculan seniman dalam memperjuangkan keunikan individu yang keluar dari kolektivitas tradisional. Lebih spesifik lagi dalam bentuk karya, masyarakat juga menerima representasi pembaratan seni lukis baru yang berjiwa Reanisans dan jiwa modern lainnya. Representasi itu mewujudkan seni lukis dengan kaidah-kaidah realistic yang tercermin dalam pemakaian perspektif, bentuk anatomis, chiaroscuro (terang gelap), dan sfumato (pengaburan garis tepi), yang bisa membangun ilusi optis untuk mencitrakan kenyataan. Selain itu, muncul juga bentuk-bentuk modern yang inovatif terus-menerus.

Bentuk dan visi estetis yang dikembangkan oleh para pelukis pada masa itu adalah eksotisme alam dan kehidupan Hindia Belanda. Lukisan-lukisan yang demikian sekaligus merupakan pemenuhan kebutuhan akan pandangan romantis masyarakat penyangganya yang sebagian besar terdiri dari orang-orang Eropa. Dalam pandangan mereka, Hindia Belanda dengan entitas kulturalnya merupakan suatu dunia yang utuh dan ideal.

Imajinasi itu sangat berlawanan dengan kenyataan-kenyataan yang keras, rumit, dan terpecah-pecah, dari dunia Barat yang mereka hadapi. Dalam bawah sadar perasaan mereka terhadap Hindia Belanda mengkristal sebagai sikap yang romantis. Dalam pandangan Rene Wellek dan Jacques Barzun, seorang romantis selalu berada dalam ketegangan antara keinginan menciptakan, membangun keutuhan (lewat peralatan imajinasi, simbol) dan berpetualang, menjelajah kenyataan keanekaragaman, kekacauan, atau mungkin perpisahan. Artinya penganut Romantisisme melihat dunia dari perspektif ideal, sehingga terus berjuang membangun keutuhan persepsi dan kenyataan.¹⁴ Estetika Romantisisme yang diabadikan pada lukisan itu merupakan sublimasi dari perasaan mereka yang hanya sementara di Hindia Belanda. Mereka ingin membekukan Hindia Belanda yang indah dan serba tenteram. Untuk itulah lukisan-lukisan itu mendapat julukan Mooi Indië, Hindia yang cantik.¹⁵

Lukisan-lukisan Mooi Indië dapat dikenali dari penampilan fisiknya. Bentuk-bentuknya atau subject matternya adalah pemandangan alam yang dihiasi gunung, sawah, pohon penuh bunga, pantai, atau telaga. Selain itu objek yang memikat pelukis-pelukis itu adalah kecantikan dan eksotisme wanita-wanita pribumi, baik dalam pose biasa, sebagai penari, ataupun dalam keadaan setengah busana. Laki-laki pribumi juga sering muncul sebagai objek lukisan, biasanya sebagai orang desa, penari, atau sebagai bangsawan yang direkam pada setting suasana Hindia Belanda.

Warna yang dipakai untuk mengungkapkan objek-objek itu kebanyakan cerah dan mengejar cahaya yang menyala. Karakter garisnya lembut sebagaimana lukisan Du Chattel, sampai yang lincah dan spontan seperti Isaac Israel, tetapi tidak ada yang sampai liar sebagaimana goresan orang-orang ekspresionis. Mereka menempatkan objek-objek dalam komposisi yang formal, seimbang, sehingga menghasilkan suasana tenang.

Kecenderungan pemakaian unsure-unsur visual itu merupakan standar konvensi yang dipakai para pelukis masa itu. Sikap seniman yang dalam konsep dan teknik pembuatan

karyanya selalu mempertimbangkan agar terintegrasi dengan konvensi-konvensi kebudayaan dan standar kesenian, oleh Howrd Becker disebut sebagai seniman *integrated professionals*. Syarat yang penting lagi adalah bagaimana seniman harus mempunyai kecakapan sosial. Dengan demikian, seniman itu akan mendapatkan respon yang besar dari masyarakat.¹⁶ Pelukis-pelukis Mooi IndiÑ yang ada di Jawa maupun di Bali, dapat disebutkan antara lain: Du Chattel; Isaac Israel, P.A.J. Moojen, R. Locatelli, Carel Dake, Leonard Eland, Charles Sayers, Ernest Dezentj, Maspirngadi, Abdullah Suriosubroto, Wakidi, Basoeki Abdullah, Walter Spies, Rudolf Bonnet, Williem Hofker, Le Mayeur, dan lain-lainnya. Beberapa profil tripikal pelukis Mooi IndiÑ antara lain bisa dilihat berikut ini.

Pelukis Charles Sayers melukis dengan meletakkan cahaya matahari yang kuat dengan warna-warna mencolok. Sayers melihat manusia dan alam dengan semangat. Pada tahun 1936 warna-warna Sayers menuju warna klasik tajam dengan banyak warna gelap, coklat, dengan aksentuasi biru mencolok, dan sinar-sinar pada objeknya. Ia sangat menyukai objek-objek tentang Bali akan tetapi lukisan-lukisan potretnya mengarah pada kecenderungan *beauty parlour* (kecantikan salon). Caranya menampilkan wanita selalu sama: dengan mata yang besar, pipi merah jambu, bibir merekah, dan rambut terjurai indah.¹⁷

Ernest Dezentj adalah pelukis otodidak yang banyak melukis pemandangan dengan gaya Impresionisme. Ia selalu mencoba menangkap cahaya tropis dalam lukisan-lukisannya. Dezentj merupakan pelukis penting pada masa itu yang mendapat perhatian dari para pengamat. Pelukis lain yang banyak mengiklankan karyanya di Koran Java Bode adalah Leonard Eland banyak mengungkapkan pemandangan dengan langit yang berwarna-warni dan puncak-puncak gunung bermandikan sinar pagi yang cerah.¹⁸

Walter Spies dan Rudplf Bonnet dikenal sangat berperan dalam membina pelukis-pelukis tradisional Bali dan mengorganisasi lewat Pita Maha. Dalam berkarya gaya mereka berlainan. Spies pada karyanya tercermin suasana mistik dalam corak dekoratif

nañ f. Bentuk-bentuknya sangat kuat mempresentasikan alam Bali yang masih natural pada masa itu. Bonnet sangat menyukai gerak tubuh pemuda-pemuda Bali, yang dalam lukisannya diungkapkan dengan anatomi yang plastis dan kontur yang tepat. Dengan kepekaan pada gerak-gerak figur, Bonnet juga sangat baik dalam mengungkapkan adegan-adegan fragmen tari atau kehidupan sehari-hari masyarakat Bali, seperti di sawah atau di pasar. Dengan bentuk yang reastis dan objek-objek keseharian itu, ia banyak mempengaruhi seni lukis Bali corak baru.

Willem Hofker dan A.J. Le Mayeur juga banyak menghasilkan lukisan figur Bali, terutama model-model wanita. Kedua pelukis ini sangat terkesan dengan berbagai sikap eksotis wanita Bali yang bebas terbuka waktu itu. Hofker, seniman kelahiran Amsterdam yang pernah mendapatkan hadiah kedua dalam kompetisi Prix de Rome tahun 1924, setelah di Hindia dikenal sebagai pelukis model yang sangat diminati kelompok masyarakat Belanda. Ia seperti Bonnet yang akademis, terlihat kuat dalam penguasaan anatomi. Lukisan-lukisan pastelnya dengan model wanita Bali sangat menonjolkan eksotisme tubuh yang terbuka.¹⁹

Le Mayeur walaupun mempunyai interes yang sama dengan Hofker namun ia adalah seorang impresionis. Pelukis kelahiran Belgia ini setelah menjelajah berbagai negeri Timur seperti India, Kamboja, Birma (Myanmar, ed.), dan Tahiti, akhirnya menetap di Bali sejak tahun 1932. Dia membangun studio di Sanurdengan gaya khas Bali dan mengawini modelnya yaitu Ni Pollok, penari dari desa Kelandis. Seluruh entitas kehidupan Mayeur dari susunan kebun, studio, sampai model dan karya-karyanya, mencerminkan pandangannya yang romantic eksotis tentang Bali sebagai dunia Timur yang ideal. Mayeur bahkan tidak memperbolehkan Pollok mempunyai anak, karena khawatir tubuhnya yang ideal sebagai model akan rusak.²⁰ Dari kelompok pribumi muncul Maspirngadi yang juga dalam crita Mooi Indiñ. Dalam karya-karya aquarel-nya sering ada kesan nuansa yang halus. Daratan yang sepi, gunung-gunung diam yang dapat mengungkapkan perasaannya yang dalam. Dengan keahliannya itu

ia percaya bekerja di *Royal Batavian Society* dan Dinas Purbakala Pemerintah Hindia Belanda di Batavia. Masing-masing juga bekerja sama dengan J.E. Jasper dalam mengerjakan lima jilid buku tentang seni kriya Hindia Belanda. Pelukis lain dari kelompok priyayi, yaitu Abdullah Sirosubroto. Ia dikirim ke negeri Belanda, semula untuk belajar ilmu kedokteran, namun akhirnya ia lebih tertarik pada seni lukis dan belajar di sebuah akademi seni rupa. Karya pelukis yang terkenal yaitu *Pemandangan di Sekitar Gunung Merapi dan Dataran Tinggi Bandung*.²¹

Di Padang pada masa itu muncul pula seorang pelukis romantis-realis, yaitu Wakidi. Setelah tamat Sekolah Raja di Bukittinggi, Wakidi dikirim ke Semarang untuk melanjutkan studi melukis. Ia dibimbing oleh Van Dijk, seorang pelukis Belanda. Dari pelukis ini tertanamlah jiwa naturalis pada Wakidi. Karya-karyanya banyak mengungkapkan ngarai dan suasana kampung di Sumatera Barat.

Anak-anak Surosubroto ada yang mengikuti jejak bapaknya, bahkan menjadi pelukis yang sangat terkenal. Mereka adalah Sudjono Abdullah (anak pertama), Basoeki Abdullah (anak kedua). Dari keduanya, Basoeki Abdullah lebih menonjol. Selain bakat keterampilan yang telah dipunya, Basoeki Abdullah mendapat kesempatan belajar melukis di *Akademie voor Beelende Kunsten* di Den Haag, tahun 1933-1935. Lukisan-lukisan Basoeki yang menampilkan pemandangan romantis fragmen legenda dan mitologi, serta pose-pose wanita telanjang sangat dikenal masyarakat.

8.1.2 Seni Lukis Kerakyatan: PERSAGI sampai LEKRA

Diferensiasi fungsi dalam masyarakat yang antara lain memunculkan fungsi baru sebagai pelukis dari beberapa pribumi itu merupakan dampak dari Politik Etis.

Pelukis-pelukis pribumi ini mempunyai visi modern karena telah menyerap pendidikan Barat. Pendidikan Barat yang semula hanya untuk anak-anak bangsawan, setapak demi setapak bisa memasuki keluarga kaya lainnya di Hindia Belanda. Interaksi dengan pelukis atau guru Belanda dan pendidikan di

akademi merupakan jalan yang membentuk pelukis-pelukis pribumi pada awal abad ke-20 itu. Pada dekade ketiga terbentuklah kelompok priyayi bawah, dengan mobilitas sosial melalui pendidikan setingkat MULO (*Meer Uitgebreid Lager Onderwijs*), AMS (*Algemeene Middelbare School*), ataupun HIK (*Hollandsch Inlandsche Kweekschool*). Dari kelompok ini lahir tenaga-tenaga ahli tingkat bawah yang merupakan benih pelukis-pelukis Indonesia baru. Di luar bidang seni luis, terbentuknya kaum terdidik ini lebih menunjukkan percepatan yang lebih besar. Memasuki dekade ketiga, di luar kelompok masyarakat Belanda, telah tumbuh lapisan elite terpelajar pribumi. Lapisan elite inilah yang menggulirkan perubahan sosial lewat ide nasionalisme dan sosialisme. Situasi sosial ekonomi tahun 30-an di Jawa, tidak bisa dilepaskan dari krisis ekonomi yang melanda Hindia Belanda pada umumnya. Akibat dari aspek-aspek yang ditimbulkan krisis itu merupakan latar belakang yang juga melahirkan berbagai aspirasi masyarakat dan dorongan untuk berkarya dalam seni lukis.

Situasi sosial ekonomi pribumi yang merosot antara lain ikut mendorong timbulnya pemikiran humanis liberal dan progresivisme sekuler di kalangan elite pelajar di Hindia Belanda. Dari pemikiran-pemikiran itu lahir gerakan-gerakan nasional Indonesia.²² Pada dekade ketiga itu fluktuasi gerakan nasional telah mencapai tahap kematangan perjuangan.

Tumbuhnya nasionalisme sebenarnya bukan hanya lewat gerakan-gerakan sosial politik saja. Bidang-bidang lain seperti surat kabar dan majalah, demonstrasi dan rapat-rapat, serikat pekerja dan pemogokan, sastra, lagu-lagu, serta sandiwara merupakan ungkapan kesadaran nasional.

Sejak munculnya Boedi Oetomo tahun 1908, fluktuasi gerakan nasional telah mencapai tahap yang matang pada tahun 30-an. Di antara gerakan-gerakan yang bersifat sosial politik, ada tonggak-tonggak nasionalisme yang berwujud kesadaran kebudayaan. Kesadaran itu merupakan cermin emansipasi dan reaksi atas keterbelakangan akibat penjajahan

maupun tradisionalisme feodal. Tonggak-tonggak itu antara lain adalah Kongres Kebudayaan Baru tahun 1933, dan Polemik Kebudayaan tahun 1935-1939. di tengah-tengah Polemik Kebudayaan itu, pada tanggal 23 Oktober 1938 lahirlah PERSAGI, yaitu Persatuan Ahli Gambar Indonesia.²³ Selain merupakan organisasi pelukis pribumi yang pertama di Hindia Belanda, PERSAGI juga berusaha mencari estetika baru dengan semangat nasionalisme.

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 rakyat,²⁴ dan tidak sekadar bersikap estetis, yaitu hanya mengungkapkan eksotisme seperti seni lukis *Mooi Indië*. Wacana estetis yang ideal itu selalu dihembuskan S. Sudjono, salah seorang pendiri PERSAGI.

Pemikiran Sudjojono itu parallel dengan Polemik Kebudayaan yang bertujuan untuk mencari format kebudayaan dengan semangat persatuan Indonesia. Pemikiran itu juga dapat dilihat sangat diwarnai oleh sentiment nasionalisme yang anti penjajah, karena implementasinya adalah termasuk pengecaman dan pemberontakan pada sikap feodalisme dan estetika eksotisme yang dianut oleh pelukis-pelukis *Mooi Indië*. Sebagai jalan keluarnya, Sudjojono menawarkan pada para pelukis untuk mempelajari kehidupan rakyat jelata di kampung-kampung dan di desa-desa.

Lewat tonggak inilah wacana kerakyatan terus mendapatkan pemaknaan dalam seni lukis Indonesia. Dalam dekade ketiga itu kerakyatan merupakan elemen ideologis yang muncul bersama dengan nasionalisme. Pada masa sesudah revolusi kemerdekaan sampai dekade ketujuh, ideologi bersama LEKRA. Pada dekade kedelapan, kerakyatan mulai dimunculkan lagi sebagai ideologi kritis terhadap rezim pembangunan Orde Baru oleh GSRB. Setiap pemaknaan kerakyatan itu mempunyai permasalahan sesuai dengan konteks-konteks sosialnya. Akan halnya PERSAGI yang memperjuangkan ide kerakyatan dan nasionalisme itu, tentu berhadapan dengan agen-agen

kolonialisme dalam kesenian. Pergulatan PERSAGI untuk mengaktualisasikan idenya banyak berbenturan dengan lembaga kesenian Belanda, dalam hal ini *kunstkring*, maupun pelukis-pelukis *Mooi Indië*'.

Sebagai lawan dari sikap *intergrated professionals* seniman *Mooi Indië*', pelukis-pelukis PERSAGI mempunyai sikap yang *maverick* (tertutup dan memberontak). Seniman-seniman ini bekerja tanpa mengindahkan konvensi-konvensi seni yang sedang berlaku, karena lebih tertarik untuk mengadakan perubahan dan pembaruan. Untuk itu tipe-tipe seniman semacam ini bekerja hampir tanpa dukungan masyarakat.²⁵ Sikap *maverick* pelukis-pelukis PERSAGI itu tentu sangat dilatarbelakangi oleh sentiment nasionalisme mereka.

Kemunculan kelompok PERSAGI ini sempat menimbulkan reaksi dan perlakuan diskriminatif dari pelukis-pelukis Belanda. Peluis van Velthuysen pernah melukis di Koran *Nieusgier*, bahwa orang Jawa lebih baik menanam padi saja daripada melukis. PERSAGI pada awalnya juga mengalami penolakan ketika ingin memamerkan karya-karya mereka di Bataviasche Kunstkring. Namun demikian, setelah PERSAGI berhasil memamerkan karya-karyanya di took buku Kolff & Co. pada April 1940, pihak *kunstkring* akhirnya juga memamerkan karyanya, yaitu pada Mei 1941.²⁶

Karya-karya pelukis PERSAGI bergaya Impresionisme dan ekspresionisme. Hal itu sebagai tekanan ekspresi jiwa *kethok* (tampak) untuk mengungkapkan kepahitan realitas dan semangat hidup. Karya S. Sudjojono yang berjudul *Di Depan Kelambu Terbuka* merupakan ungkapan jiwa zaman yang kuat memberi tanda masa itu. Ekspresi kosong wanita yang duduk di depan kelambu merupakan ungkapan kesunyian dan kepahitan hidup. Dalam tafsiran Sanoesi Pane, ekspresi itu juga menggambarkan zaman yang kalut dalam suasana depresi ekonomi (*malaise*) tahun 30-an, dan kegalauan pergerakan nasional.²⁷ Selain karya itu Sudjojono juga mengungkapkan satire yang lebih ekspresif lewat karyanya *Tjap Go Meh*. Agoes

Djaja dan Otto Djaja juga mempunyai kekuatan ekspresif lewat objek-objek kehidupan dan seni pertunjukan rakyat.

Jiwa *Kethok* yang menjadi credo yang etetis itu, bahkan mendapatkan tekanan ungkapan *ajoenkan pencil, dan lemparkan teknik* dari Emiria Soenasa anggota PERSAGI. Usaha mencari kebenaran lewat realitas hidup dan teknik yang mengandalkan kekuatan emosi merupakan dasar perjuangan pelukis-pelukis PERSAGI. Mereka menolak teknik akademi yang dianggap berjiwa kolonial dan memberi peluang rasa eksotis dan artificial, seperti pada lukisan-lukisan *Mool Indiiv*.

Akan tetapi sampai PERSAGI bubar pada tahun 1942, ide mereka belum sempat dilaksanakan oleh semua anggotanya. Pelukis-pelukis PERSAGI selain Sudjojono, masih banyak yang terombang-ambing dalam ungkapan mereka.²⁸ Hal itu menyangkut visi eksotisme yang masih dipertahankan dan belum munculnya *personal style* pada beberapa pelukisnya.

Memasuki zaman pendudukan Jepang, implementasi visi PERSAGI justru terlihat dari pelukis-pelukis di luar PERSAGI. Ide PERSAGI tentang seni lukis Indonesia baru yang mempunyai visi nasionalisme dan kerakyatan mulai berkembang membentuk sintetis. Pelukis-pelukis yang memberi bentuk visi itu antara lain Affandi, Hendra Gunawan, dan Dullah. Dari PERSAGI sendiri selain Sudjojono, menyusul nama Agoes Djaja dan Otto Djaja merupakan seniman-seniman yang mengekspresikan realitas kehidupan yang pahit. Secara faktual kondisi itu tentu bersumber dari infrastruktur sosial ekonomi dan politik yang sudah parah dari ruang hidup pelukis-pelukis itu.²⁹

PERSAGI dibubarkan pemerintah pendudukan Jepang. Sebagai gantinya Jepang membentuk Poetera (Poesat Tenaga Rakjat) yang dipimpin Soekarno, Hatta, Ki Hadjar Dewantara, dan K.H. Mansjur. Salah satu unsur badan itu adalah bagian kebudayaan yang dipimpin oleh Sudjojono. Selain itu Jepang juga mendirikan Keimin Bunka Sidhoso (Pusat Kebudayaan) yang diharapkan dapat menguatkan stabilitas pemerintah pendudukan Jepang di Indonesia lewat kerja sama kebudayaan. Ketuanya adalah Sanoesi Pane, sedangkan bagian seni rupa

dipimpin oleh Agoes Djaja. Lewat Keimin Bunka Sidhoso ini, kegiatan pendidikan, praktik melukis, dan pameran-pameran pelukis Indonesia dari generasi PERSAGI dan generasi dibawahnya dapat tersalurkan.³⁰

Pengalaman akan peristiwa-peristiwa revolusioner, lebih-lebih yang mempunyai makna sosial besar akan menjadi endapan yang kuat pada bawah sadar seniman. Di samping itu, pada sekitar revolusi kemerdekaan, ide untuk mengungkapkan realitas kehidupan rakyat dari PERSAGI telah menjadi suatu ide besar (tesis) yang dianut oleh pelukis-pelukis. Lukisan-lukisan dengan tema nasionalisme kerakyatan ini dapat dilihat sebagai dokumen peristiwa revolusi kemerdekaan Indonesia. Lebih spesifik lagi tema-tema itu lebih menampilkan empati pada rakyat yang sedang berjuang. Karya-karya demikian dapat dilihat pada lukisan ekspresif Sudjojono yang berjudul: *Kawan-Kawan Revolusi* (1947), karya Effendi yang ekspresif juga, yaitu *Laskar Rakyat Mengatur Siasat* (1946), karya Dullah yang impresif, yaitu *Persiapan Gerilya*, dan karya Hendra Gunawan yang monumental yaitu *Pengantin Revolusi* (1955).

Jika pelukis-pelukis PERSAGI masih hidup dengan sambilan pekerjaan lain, pelukis-pelukis pada masa Jepang sampai masa revolusi kemerdekaan hidup hamper tanpa dukungan ekonomi yang jelas. Hal demikian merupakan cermin kondisi sosial ekonomi beserta infrastrukturnya yang sedang parah. Kehidupan seniman pada umumnya menempuh jalan bohemian dan lebih dekat dengan masyarakat kelas bawah. Kehidupan seni lukis bisa muncul ke lapisan masyarakat atas, antara lain karena setelah merdeka Presiden Soekarno menjadi patron yang aktif membeli karya-karya mereka. Di samping itu, order-order dari Dinas Penerangan Republik Indonesia merupakan bentuk *support* yang lain.

Pada masa setelah kemerdekaan, pelukis-pelukis yang banyak berhimpun lewat sanggar-sanggar. Ada banyak sanggar di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Surabaya. Akan tetapi setelah ibukota pindah ke Yogyakarta tahun 1949, sanggar-sanggar dengan visi kerakyatan yang paling besar dan menonjol

adalah sanggar Seniman Indonesia Muda (SIM, 1946) dan sanggar Pelukis Rakyat (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 hangt dengan kegalauan kehidupan rakyat dan negara akibat revolusi kemerdekaan, serta pengaruh dari pandangan-pandangan sosialis.³¹ dengan benih pandangan yang seperti itu, memasuki dekade ketujuh dengan sendirinya pelukis-pelukis yang kental dengan tema kerakyatannya sangat berpeluang untuk bekerja sama atau menjadi anggota LEKRA *onderbow* PKI.³²

Pada masa menjelang tahun 1965 yang diikuti oleh krisis-krisis politik, sosial, dan ekonomi, pandangan tentang ide kerakyatan itu bahkan hampir tidak dapat memberi ruang gerak pada pemikiran yang lain. Hal itu lebih-lebih karena kesenian telah menjadi alat persaingan lembaga-lembaga politik praktis. Sejalan dengan Nasakom (Nasionalis, Agama, dan Komunis, ed.) dan Manipol (Manifesto Politik, ed.) di masa Demokrasi Terpimpin, maka realisme sosialis merupakan ide kesenian yang dipaksakan PKI (Partai Komunis Indonesia). Dalam ideologi estetis itu, seni lukis Realisme (baik dalam teknik maupun dalam ide tentang realitas) dianggap mempunyai fungsi yang lebih efektif untuk menggugah semangat rakyat. Dengan mengadopsi ideologi estetik itu, LEKRA mengarahkan keseniannya untuk menampilkan semangat kerakyatan yang revolusioner. Dalam doktrinnya dikenali Poros Satu Lima Satu (151). *Satu* berarti politik sebagai panglima. Selanjutnya *Lima* berisi: meluas dan meninggi (luas diterima masyarakat dan tinggi dengan mutu ideologi dan arstistik), tradisi baik dan kekinian revolusioner, *kreativitet individil* dan kearifan massa, Realisme sosialis dan Romantik revolusioner. Terakhir, *Satu* yaitu turun ke bawah sebagai metode kerja. Dalam konteks ideologi seperti itu gaya seni lukis abstrak yang mulai tumbuh di Indonesia dianggap sebagai gaya borjuis yang tidak dimengerti rakyat, sehingga dimusuhi.³³

Sudjojono yang termasuk pendukung ideologi itu, bahkan sebelumnya (sewaktu masih di SIM) telah mencanangkan perubahan gaya lukisannya ke arah pernyataan kembali ke Realisme. Namun demikian, lukisan Sudjojono lebih dimaksudkan untuk fungsi yang komunikatif dengan masyarakat. Dalam perspektif antropologi politik, sikap Sudjojono itu dapat dibaca sebagai manifestasi pergulatan aliran Tradisionalisme dan Modernisme dalam usaha memenangkan persaingan politik dan kekuasaan. Dalam persaingan itu, pemakaian simbol-simbol dan media kesenian merupakan salah satu sarana yang potensial. Dalam pergulatan itu, aliran Tradisionalisme memerlukan bahasa dan simbol-simbol yang mudah dipahami (seperti aliran lukisan Realisme) untuk menerjemahkan ideologinya pada masyarakat.³⁴

Akan tetapi, mengenai tujuan untuk menggugah semangat yang revolusioner atau ungkapan figur-figur rakyat yang meradang dalam konflik sosial tidak langsung tampak ditonjolkan dalam lukisannya. Lukisan-lukisan Sudjojono pada periode Realisme itu dimulai dengan karya yang biasa, berjudul *Potret Seorang Tetangga* (1950). Dalam karya itu dilukis seorang laki-laki yang berdiri di depan kursi bambu (*lincak*) secara realistis. Menurutnya, orang desa ataupun seorang ahli yang mengerti *peseelvoering* akan memahami karya ini. Di samping itu, dengan realisme ia merasa bisa menggambarkan *realiteit* nasi yang mudah di mengerti rakyat. Lain halnya dengan *realiteit* langit yang sulit dimengerti rakyat. Soedjojono yang pada masa PERSAGI mengobarkan jiwa *kethok* lewat Ekspresionisme, mulai saat itu telah membuka potensi-potensi Realisme sosial dalam seni lukis untuk dimanfaatkan berbagai pihak sebagai alat politik.

Karya-karya yang bisa dilihat mengimplementasikan ideologi kerakyatan revolusioner mempunyai ciri visual menampilkan ekspresi rakyat yang mengeras dan menyiratkan potensi konflik sosial. Karya-karya seperti itu antara lain dapat dilihat pada lukisan Amrus Natalsya yaitu *Kawan-Kawannku* (1957), lukisan Tarmizi yaitu *Lelang Ikan* (1964), karya Grafis Kusmulyo *Bojolali* (1965), atau karya-karya ilustrasi Delsy

Sjamsumar di majalah *Bintang Timur* tahun 1961. di samping itu, seni-seni publik seperti poster dan patung juga mempunyai peran dan fungsi penting dalam menyebarkan ideologi itu.

Menghadapi situasi yang dominant politik dan represif itu, seniman-seniman yang masih bertahan hidup di luar partai memberikan reaksi dengan mengeluarkan Manifestasi Kebudayaan (Manikebu). Reaksi dan perlawanan kelompok manifest ini dengan memakai paradigma humanisme universal. Paradigma ini menekankan kesadaran kebebasan manusia dan kebebasan kreativitas penciptaan kesenian.³⁵ 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 dan diam.³⁶

8.2 Masa Orde Baru: Humanisme Universal sampai Gerakan Seni Rupa Baru

Pada awal Orde Baru, kesenian (seni rupa) berusaha secara murni membebaskan penciptaan dari pengaruh-pengaruh politik, sebagai antitesis terhadap kecenderungan paham kerakyatan revolusioner (LEKRA menegaskan paham-paham ini lewat kredo Satu Lima Satu) yang sebelumnya sangat dominan dan politikal. Pada masa Orde Baru, paradigma humanisme universal lebih mendorong semangat penjelajahan yang melahirkan bentuk-bentuk seni lukis Abstrak dan kecenderungan lainnya. Pada masa itu kreativitas dalam seni lukis atau pada seni rupa Indonesia dipenuhi oleh berbagai aliran dan gaya pribadi. Dasar dari keragaman itu merupakan refleksi tanggapan-tanggapan personal pada pencarian makna kehidupan yang ditransformasikan lewat simbol-simbol seni yang subtil dan bentuk-bentuk yang khas. Proses kreatif yang sangat personal ini melahirkan pengucapan yang menitikberatkan perasaan dan emosi (Lirisisme), serta menuntut penguasaan teknik *master* seorang seniman.

Selain bentuk-bentuk abstrak, karya-karya dengan napas Ekspresionisme, dekoratif, dan bentuk-bentuk kaligrafi Arab menjadi keanekaragaman yang tumbuh. Tokoh-tokoh pelukis dari Bandung

muncul seperti Ahmad Sadali, Srihadi Soedarsono, AD. Pirous, But Mochtar, Mochtar Apin, Popo Iskandar, dan lain-lain. Dari Jakarta muncul Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, Nashar, Zaini, Suparto, dan lain-lain. Dari Yogyakarta ada Widayat, Fadjar Sidik, Abas Alibasyah, Amri Yahya, Bagong Kussudiarja, Wardoyo, dan lain-lain. Dari Surabaya muncul Rudi Isbandi, OH. Supono, Amang Rahman Jubair, Krisna Mustajab, dan lain-lain. Begitu pula Bali muncul golongan pelukis Ubud. Berbagai pelukis ini berasal dari satu generasi yang tumbuh sesudah perang. Mereka sekurang-kurangnya berpendidikan sekolah menengah, bahkan banya di antara mereka yang mengenyam pendidikan tinggi seni rupa di luar negeri. Banyak di antara mereka yang bekerja sebagai dosen seni rupa di lembaga-lembaga kesenian pemerintah atau sepenuhnya menjadi pelukis profesional. Dengan fungsi seperti itu mereka mempunyai peran yang kuat dalam membenuk kodifikasi estetis, yaitu pencapaian keunikan individual lewat humasisme universal yang mereka tawarkan. Di lain pihak, pemerintah dalam menganulir paham yang ke kiri-kirian mendapat tanggapan yang kondusif dalam seni rupa. Tema-tema rakyat masih juga muncul, tetapi telah menjadi *human interest* yang eksotis atau larut dalam penjelajahan absurditas filosofis.

Figur-figur yang ada dalam lukisan Widayat, Wardoyo, Srihadi, atau para pelukis Ubud, sebenarnya tetap rakyat, namun telah berada dalam konstruk penghayatan pelukis-pelukisnya. Mereka tidak lagi melukiskan sosok atau *setting* sosial dalam realitanya, namun telah diseleksi dan ditransformasikan lewat pemahaman konsep personal. Dari proses itu muncullah figur-figur eksotis sebagai pengejawantahan kehidupan rakyat, atau lebih universal lagi disebut manusia. Pada figur-figur lukisan Mochtar Apin, Nashar, Zaini, Jeihan, dan Amang Rahman, sering terungkap penjelajahan pada suasana permenungan tentang nilai-nilai yang terpercil. Keragaman seni lukis pada masa Orde Baru ini juga sangat kuat menampilkan lukisan-lukisan Abstrak. Bentuk-bentuk abstrak yang semula dipelopori oleh pelukis-pelukis Bandung pada tahun '50-an, pada tahun '70-an setelah tidak ada represi dari kelompok LEKRA mulai banyak dikembangkan. Seni lukis Abstrak secara personal mendapat muatan-muatan yang khas. Ahmad Sadali dan Oesman Effendi menggarap bentuk-bentuk abstrak dengan muatanmistic-religius. Fadjar

Sidik, Amri Yahya, AD. Pirous, membuat bentuk-bentuk abstrak dari transformasi elemen-elemen tradisi dan alam.

Seni lukis Ahmad Sadali merupakan representasi dari esensi pemikiran seni lukis Abstrak yang murni (Formalisme). Dalam wawancara itu, seni lukis Abstrak merupakan penciptaan yang tersusun dari unsure-unsur visual seperti garis, bentuk, warna, ruang, tekstur yang sama sekali terbebas dari ilusi pada bentuk-bentuk di alam. Dari judul-judul yang dipakai Sadali, seperti *Sisa Emas dalam Latar Gelap, Bidang Umpire dengan Sisa Emas, Coretan dan Guratan pada Bidang Tua*, atau yang lain, maka ia mengatakan bahwa sesungguhnya yang diluikis merupakan keindahan realitas yang nyata.³⁷ Akan tetapi para pengamat kemudian memberikan pemaknaan yang religius karena bentuk-bentuk yang ditampilkan mengarah pada simbol-simbol religiusitas. Tanda-tanda seperti segitiga dengan torehan emas, bidang-bidang dan ruang kosong, serta guratan-guratan kaligrafi Arab, jika dikonfirmasi dengan sikap hidupnya yang religius maka menjadi pengayaan makna untuk lukisannya.

Dalam jalur yang sama Fadjar Sidik juga sampai pada bentuk-bentuk Abstrak Formalisme. Ia mengolah unsure-unsur visual seni lukis itu dilatarbelakangi kekecewaannya pada objek-objek keindahan alam yang hilang oleh kehadiran teknologi. Maka sebagai gantinya, ia menciptakan bentuk-bentuk sendiri yang sama sekali baru.³⁸ Akan tetapi ia kadang-kadang masih membuat asosiasi-asosiasi dari bentuk di alam.

Dengan *lan vital* yang sama tinggi, beberapa pelukis menggarap bentuk-bentuk yang bersumber dari ragam hias etnis di Indonesia. Dengan disenyawaakannya dalam ungkapan yang ekspresif, revitalisasi bentuk-bentuk tradisional dekoratif dalam lukisan kemudian ditransformasikan menjadi karya-karya dengan sosok dan napas modern. Pelukis-pelukis dekoratif itu, Widayat mencapai bentuk-bentuk personal yang kuat, dengan mengekspresikan spirit purba. Dengan napas lukisan seperti itu, para pengamat memberi tanda sebagai lukisan dekora magis.³⁹

Masih banyak variasi dan keunikan personal yang dicapai pelukis pada masa itu. Mochtar Apin, But Muchtar, Popo Iskandar, Handrio Rusli, Mustika, Amang Rahman, Rudi Isbandi, OH. Supono, dan lain-lainnya

adalah pelukis-pelukis yang mencapai intensitas *personal style* yang kuat. Generasi di bawahnya mulai juga dengan kreativitas yang mengikuti alur di atasnya. Mereka antara lain: Umi Dahlan, Sunaryo, Haryadi Suadi, Aming Prayitno, Nyoman Tusan, Suwaji, Subroto SM., Irsam, Mulyadi W., Made Wianta, dan lain-lainnya. Dari semua eksplorasi konsep dan bentuk para pelukis itu nampak bahwa ada semangat dan consensus cultural bahwa pelukis harus mempertahankan identitas lokal-nasional.

Paradigma pencarian identitas budaya ini merupakan proyek nasional yang tipikal dan menjadi keniscayaan bagi Negara-negara bekas jajahan (*post-colonialism*). Demikian pun para politikus, teknokrat, intelektual, budayawan, dan seniman berusaha merumuskan budaya Indonesia itu pada bangunan Negara nasional (*national-state*) yang mereka dirikan. Namun demikian kebudayaan tidak bisa lahir semata-mata dari rumusan-rumusan paradigmatis. Dalam pergulatan histories, wacana modern yang telah diserap lewat kolonialisme dan perjalanannya kemudian bersintesis dengan akar-akar tradisi yang telah menjadi bagian hidup bangsa Indonesia. Dalam seni lukis, setelah pencarian identitas pada tahun 30-an memakai komponen nasionalisme, maka pada Orde Baru pencarian identitas seni lukis dikaitkan dengan komponen-komponen simbol tradisi. Dalam implementasinya memang banyak pelukis yang berhasil mewujudkan semangat itu. Namun demikian banyak juga yang menjadikan elemen tradisi itu jatuh sebagai eksotisme seperti pada masa *Mooi Indië*.

Pusat-pusat perkembangan seni lukis masih mengikuti pola zaman Belanda sampai sesudah masa revolusi, yang berpola sentralistik di kota-kota besar Jawa dan Bali. Hal itu tentu karena kehidupan seni lukis selalu mengikuti basis-basis pendukungnya, yakni munculnya *government support* lewat akademi dan pusat-pusat kesenian (Taman Budaya), di samping juga lewat dukungan yang tidak kalah penting yaitu *commercial support* lewat kolektor, galeri, dan pariwisata. Untuk itu peran sanggar-sanggar mulai diambil alih oleh akademi-akademi seni rupa, terutama ASRI Yogyakarta dan Jurusan Seni Rupa ITB. Akademi-akademi itu menjadi basis kehidupan 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.⁴⁰

Walaupun kota-kota besar di Jawa dan Bali telah memberikan kontribusi pertumbuhan seniman, namun Jakarta yang semakin menjadi metropolitan di masa Orde Baru tetap menjadi magnet penarik 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 lain menunjukkan perkembangannya yang bebas dan kaya.⁴¹ Hal itu menjadi salah satu tanda bahwa paradigma humanisme universal mendapatkan iklim yang kondusif pada masa awal Orde Baru.

Kondisi kebebasan kreatif yang dijiwai semangat humanisme universal itu 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 kontekstual⁴² adalah merupakan agenda perdebatan sepanjang dekade ketujuh dan kedelapan. 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 kemiskinan,⁴³ 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 pada estetisme dan rasa haru dari pelukis. Apalagi lukisan-lukisan dengan tema kemiskinan itu akhirnya juga menjadi komoditi dalam jaringan kapitalisme kesenian yang *sophisticated*.

Pada tahun 1974, kembali muncul konsep yang ingin menawar pandangan humanisme universal dan kerakyatan yang telah menjadi estetis itu. Sikap itu bisa ditandai sebagai tumbuhnya seniman-seniman *maverick* yang membawa antitesis untuk menggugat kemapanan kreativitas humanisme universal. Kelompok itu adalah Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang dimotori oleh mahasiswa-mahasiswa Seni Rupa ITB dan STSRI ASRI Yogyakarta. Kemunculan mereka selain lewat pameran karya-karya yang telah meninggalkan bentuk konvensional, juga lewat konsep-konsep yang dituangkan dalam manifesto Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia. Mereka lebih percaya bahwa masalah sosial yang actual lebih penting untuk diangkat menjadi karya seni daripada keharuan atau sentimen-sentimen pribadi seorang seniman. Dengan demikian, kekayaan ide atau gagasan yang analitis pada suatu persoalan lebih dipentingkan daripada ketrampilan *master* seorang seniman.⁴⁴ Di samping itu, mereka ingin menjelajah kemungkinan-kemungkinan visual yang baru dan berusaha menghancurkan batas-batas seni murni dalam seni rupa, seperti lukisan, patung, dan karya grafis. Untuk itu jika menggarap tema "tema sosial (*social commentary*), maka bukan lagi sekadar memindahkan sekuen-sekuen penderitaan kehidupan rakyat yang kanvas, melainkan lebih analitis dari segi idenya, dan provokatif dalam ungkapan visualnya.

Dalam karya-karya itu bentuk baru yang ditawarkan adalah *perasaan dan kekonkretan*. Kecenderungan para seniman itu bermain dengan kekonkretan benda-benda dan mencampurkannya dengan elemen-elemen lain yang konvensional dalam seni rupa. Sasaran pemakaian bentuk ungkapan itu adalah memberi daya kejut bagi para pemirsa. Pengalaman-pengalaman estetis yang menuntut jarak antara kekonkretan dan perenungan atau imajinasi, yaitu yang lebih dikenal sebagai terciptanya *disinterestedness* menurut Immanuel Kant, hanya akan menghasilkan pengalaman yang konvensional. Pengalaman itu terasa terkucil pada dunia dalam imajinasi dan renungan. Dengan istilah lain, fenomena pengalaman estetis itu bisa disebut sebagai Lirisisme. Pengalaman estetis yang demikian, di dalamnya berbentuk sifat-sifat yang intuitif, imajinatif, dekoratif, nonformal, dan improvisatoris.⁴⁵ Dengan demikian hal itu menjadi kurang bertenaga atau berdaya kejut bagi para seniman Seni Rupa Baru ini.

Untuk itu pengalaman imajiner dan renungan dengan suatu jarak tidak diminati lagi. Mereka ingin menghadirkan pengalaman akan kekonkretan, yang melibatkan kehadiran tubuh dan lingkungan fisik kita. Suatu pelibatan baru dalam hasil seni tentang kehadiran, lingkungan, dan pengalaman kita yang konkret.⁴⁶ Demikianlah wacana kekonkretan ini berbeda dengan realitas yang diusahakan oleh Sudjojono, maupun realitas imajinasi dan renungan para pelukis Abstrak.

Karya-karya dengan kekonkretan baru itu bisa dilihat pada lukisan Hardi, *Rak Buku*, atau *Kotak Surat* karya Bonyong Mnni Ardhi. Karya seperti *Ken Dedes* yang dibuat Jim Supangkat merupakan perpaduan antara kekonkretan patung dan gambar konvensional dan puste (base) patung yang memberi efek kejutan. Demikian juga pada karyanya *Kamar Tidur Seorang Perempuan dengan Anaknya*, Jim Supangkat menghadirkan kekonkretan sesungguhnya sehingga penonton bisa memasukinya.⁴⁷

Karya-karya yang berdimensi komentar sosial dan politik seperti itu juga muncul pada kekonkretan karya FX. Harsono, yaitu *Paling Top 75*, atau karya Nyoman Nuarta yang menampilkan dada seorang militer dan kepala-kepala. Dari berbagai fenomena karya-karya itu-antara lain sikap kepedulian pada konteks-konteks sosial dan estetika tentang konkretan baru-mereka terlihat bisa memberi bentuk.

Dalam manifestasi yang lain, konkretan baru itu juga memakai media Realisme dalam seni lukis. Sebagai cirinya yang baru adalah teknik yang mencapai sifat fotografis, plastisnya mencapai superrealis. Dalam pengambilan objek dan sudut pandang, biasanya seniman bersikap analitis, sehingga menghasilkan realitas yang terseleksi sesuai dengan pandangan pelukis. Karya-karya jenis ini biasanya juga dibuat dalam ukuran besar sehingga memberi daya kejut seperti iklan-iklan baliho. Karya-karya ini dapat dilihat pada lukisan Dede Eri Supria dan Ronald Manulang. Konkretan bisa juga dihadirkan lewat gambar-gambar komik atau pemanfaatan gambar-gambar iklan. Hal itu sebagai usaha pelibatan baru dalam hasil seni yang menyangkut kehadiran, lingkungan, dan pengalaman kita yang konkret dari kehidupan sehari-hari.

Dari berbagai kecenderungan yang muncul, usaha mereka untuk meniadakan batas seni lukis, grafis, patung, iklan, atau cabang-cabang seni lain yang hidup di masyarakat telah melahirkan bentuk-bentuk baru.

Kecenderungan itu dalam perspektif Saneto Yuliman merupakan peleburan prinsip seni rupa atas (*high art*) dan seni rupa bawah (*low art*) secara paradigmatic.⁴⁸ Namun demikian, sebagai antitesis terhadap bentuk-bentuk yang telah mapan (Lirisisme), karya-karya mereka sering dinilai para pengamat sebagai produk yang mentah, baik di tingkat wacana maupun dalam praktik seni mereka.

Walaupun demikian, sebagai agen perubahan dalam seni rupa Indonesia, mereka terus-menerus menawarkan bentuk-bentuk baru. Dari wacana karya-karya merekalah, seni rupa Indonesia akhirnya mengenal seni rupa lingkungan (*environmental art*). Bonyong Munni Ardhi dikenal dengan karya seni lingkungannya di Parangtritis,

Gendut Riyanto dengan karya seni lingkungan di persawahan Tegalrejo Yogyakarta, atau dalam bentuk yang lain, Satyagraha memasang patung-patungnya di sudut kota. Beberapa tokoh lain yang mempunyai aktivitas cukup intens adalah S. Prinka, Pandu Sudewo, Siti Adiyati Subangun, Nanik Mirna, dan lain-lainnya.

Pada tahun 1979, Gerakan Seni Rupa Baru sebagai kelompok organisasi menyatakan bubar. Hal itu karena peredaan visi anggotanya setelah pameran di TIM Jakarta, Oktober 1979.⁴⁹ Namun demikian, ide kesenian mereka telah bergulir mempunyai militansi untuk terus membangun pemikiran lewat proses pewacanan dan polemic di mana-mana. Dari proses selanjutnya terlihat bahwa perupa-perupa dalam bentuk ini sering terjebak pada siap idealis mencari kebenaran serah yang absolute tentang konsep bentuk estetis maupun pandangannya terhadap fenomena sosial. Sampai akhir tahun '80-an praktik seni rupa demikian masih terasa kuat.⁵⁰

8.3. Seni Patung

Melihat pertumbuhan awal seni patung modern Indonesia, tidak bisa dilepaskan dari perkembangan seni lukisnya. Hal yang demikian disebabkan pematung-pematung itu sebenarnya adalah para pelukis yang mengalihkan media lain dalam berakspresi. Gejala yang dikemukakan ini tidak termasuk perkembangan seni patung Bali yang mempunyai kontinuitas dengan tradisinya.

Pada masa pendudukan Jepang, tahun '40-an, Affadi mulai membuat patung-patung *self-potrait* dari tanah liat. Spontanitas yang didukung material maupun distorsi bentuk yang dilakukan, sebenarnya masih merupakan implementasi dari ungkapan jiwa *kethok* yang dianut pelukis-pelukis PERSAGI dan sesudahnya. Pencapaian bentuk-bentuk estetis dan konteks-konteks sosial yang mendukungnya merupakan bahasa dan kondisi yang sama dengan yang membentuk seni lukis pada masa itu. Dengan kesadaran kebentukan patung yang lebih lanjut, Hendra Gunawan dan Edhi Sunarso memahat batu andesit menjadi figur-figur ekspresif sebagaimana yang dianut dalam seni lukis.

Pada masa pasca kemerdekaan, ungkapan pematung juga banyak didominasi oleh tema-tema penderitaan rakyat dan perjuangan kemerdekaan. Figur-figur manusia dengan gaya Realisme dan Ekspresionisme dianggap sebagai ungkapan yang bisa menamung ekspresi mereka pada zaman yang galau itu. Tema kerakyatan ini secara berhasil diolah dengan gaya ekspresif dan deformasi yang kuat. Oleh Amrus Natalsja, Patung berjudul *Manusia Tandus* (1955), memperlihatkan intensitas yang kuat. Karya-karya Hendra, Trubus Sudarsono, dan Edhi Sunarso, juga memperlihatkan simpati yang besar pada kehidupan rakyat bawah.

Dalam hal mengungkapkan tema-tema perjuangan kemerdekaan dapat dilihat pada patung-patung individual maupun monument-monumen yang dibangun di berbagai kota Indonesia. Hendra Gunawan melakukan kerja monumental, memahat batu andesit dari Kaliurang untuk patung Sudirman yang dicitrakan secara kaku dan arkais. Patung Edhi Sunarso yang berjudul *Tahanan Politik yang Tak Dikenal* (1953), merupakan patung individual yang berbicara tentang perjuangan rakyat secara dramatic. Dengan semakin berkembangnya patung-patung untuk keperluan monument, teknik plester beton mencapai tingkat keterampilan tinggi, terutama untuk figur-figur realistic. Tahun 1960, Edhi Sunarso menyempurnakan pencapaian teknik itu dengan cor perunggu. Selanjutnya dalam decade ketujuh ini, teknik itu sangat berperan untuk dipergunakan menyelesaikan sejumlah monument seperti *Selamat Datang*, *Pembebasan Irian Barat*, diorama Monas (Monumen Nasional), diorama Satria Mandala, dan Patung *Dirgantara* di Jakarta.⁵¹ Menyusutnya tema-tema kerakyatan dan perubahan ke

orientasi asas-asas kebetukan muncul bersama tumbuhnya Orde Baru yang membuka kebebasan di seni rupa. Kondisi itu selanjutnya disuburkan dengan munculnya peran perguruan tinggi STSRI ASRI Yogyakarta dan Seni Rupa ITB Bandung dalam menghasilkan karya-karya yang lebih analitis, mempunyai teknik yang tinggi. Dari periode ini muncul pematung dan pendidik yang menonjol seperti: Edhi Sunarso, Saptoto, But Muchtar, G. Sidharta Soegijo, dan Rita Widagdo. Dari pematung=pematung akademik ini lahir generasi selanjutnya seperti Edith Ratna, Sunaryo, Suya Permana, Untung Mardiyanto, Mon Mudjiman, Pamungkas Gardjito, dan Sumartono. Jika sebagian besar pematung ini mempunyai ungkapan Abstrak, hal itu tidak lepas dari system pendidikan yang dikembangkan di akademi. Pada awalnya mereka dididik untuk mengenal elemen-elemen bentuk dasar dan mengembangkan kepekaan dan gagasan untuk mengolah kemungkinan-kemungkinan bentuk itu. Akan tetapi di luar bentuk abstrak, masih ada juga yang mengembangkan bentuk-bentuk figur, atau menggabungkan dengan seni tradisi. Dalam jalur ini dapat dilihat karya-karya Nyoman Nuarta, Dolorosa Sinaga, G. Sidharta, Mustika, dan Suparto. Kecenderungan ini masih banyak yang meneruskan sampai saat ini.

Namun demikian dalam kontinuitas itu pada tahun 1974, ketika muncul wacana Seni Rupa Baru Indonesia, seni patung juga mengalami perubahannya. Seni patung dalam wacana ini dirombak dari sifatnya yaitu bentuk yang monolit dan dikembangkan dengan kemungkinan-kemungkinan yang bisa dikaitkan dengan elemen ruang, gerak, waktu, dan sebagainya.⁵² Dengan demikian sampai perkembangan yang terakhir ini, selain masih tumbuh bentuk-bentuk lama, paradigma Seni Rupa Baru juga telah banyak menghasilkan karya-karya patung yang menarik dengan kemungkinan-kemungkinan lain, seperti bentuk seni lingkungan maupun seni instalasi. Karya-karya Anusapati, Heri Dono, atau DAdang Christanto merepresentasikan kemungkinan itu.

8.4. Seni Grafis

Seni grafis sebagai salah satu ungkapan seni murni dalam seni rupa kurang banyak diminati para seniman. Hal itu merupakan paradoks, mengingat karya grafis sebenarnya dapat dilipatgandakan dalam

beberapa cetakan, sehingga bisa dijangkau masyarakat luas. Dalam perkembangannya di Indonesia, jenis karya ini kurang meninggalkan jejak yang signifikan, apalagi kalau dihubungkan dengan perspektif perubahan sosial. Seniman-senimannya yang menonjol kebanyakan merupakan pelukis yang mengalihkan media ekspresinya dengan teknik ini. Pada masa colonial, Raden Saleh pernah berkarya dengan teknik lithografi, Maspirngadi dengan etsa, dan Raden Mas Jodjana dengan cukilan kayu.

Untuk publikasi peringatan kemerdekaan tahun 1946, Baharudin MS. dan Mochtar Apin mendapat tugas dari Sekretariat Negara membuat bibliofil yang berisi karya-karya grafis. Ada 19 karya dan dicetak menjadi sebanyak 36 eksemplar untuk keperluan itu. Karya-karya yang dihasilkan bergaya ekspresionis dengan tema-tema yang merekam realitas kehidupan saat itu. *Pelacuran, Arak-arakan, Proletar Tua, Hidup Sunyi*, atau *Penari Bali*, merupakan karya yang merupakan sikap bebas seniman, walaupun karya itu merupakan pesanan Sekretariat Negara.⁵⁴ Karya-karya itu merupakan karya grafis Indonesia yang pertama.

Pada saat seniman-seniman pindah ke Yogyakarta, mengikuti perpindahan ibukota Republik, Suromo banyak menghasilkan karya cukilan kayu. Karya grafis Suromo ini mempunyai ketelitian yang hampir mendekati teknik *engraving*, karena untuk memenuhi tuntutan ungkapan yang realistis. Tema-tema karyanya juga seperti yang berkembang dalam seni lukis dan patung saat itu, yaitu kehidupan sehari-hari dan perjuangan kemerdekaan. Beberapa yang dapat dicatat adalah *Pasar, Penghadangan Gerilya*, dan *Pertempuran Gerilya*. Pada tahun 50-an-60-an, pelukis-pelukis yang mempunyai minat pada karya grafis bertambah dengan Oesman Effendi, Zaini, Nasar, dan Widayat.

Tradisi seni grafis ini baru bisa berkembang dengan pesat lewat perguruan tinggi seni rupa seperti ITB dan ASRI. Dari pendidikan tinggi ini lahir seniman-seniman seperti AD. Pirous, Kabeol Suadi, Haryadi Suadi, T. Sutanto, Mustika, Sun Ardi, dan Sriyani. Sesudah angkatan ini disusul generasi berikutnya seperti Setiawan Sabana, Sunaryo, G. Sidharta, Priyanto S., Trisna Sanjaya, Y. Eka Suprihadi, Edi Sunaryo, dan Herry Wibowo. Karya-karya mereka mempunyai keunikan-keunikan individual dengan berbagai macam gaya.

8.5. Epilog: Menuju Sintesis, Akhir Abad ke-20

Dalam kurun waktu tahun 80-an-90-an, mengikuti akibat dari pewacanaan Gerakan Seni Rupa Baru dan reaksi dari kelompok konvensional, maka terjadilah polarisasi sikap Lirisisme dan non Lirisisme dalam seni rupa Indonesia. Diantara dua kutub, ada beberapa perupa muda yang bersifat moderat dan maju, mencari jalan lain menyerap kedua sikap itu. Fenomena itu antara lain terwakili dalam karya-karya Narsen Afatara, Sutmadji, 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.⁵⁵ Mereka merupakan benih sintesis, namun pada waktu itu belum mendapatkan iklim yang kondusif.

Di samping ada usaha mencari jalan lain tentang bentuk kekonkretan baru dan Seni Rupa Baru yang terus tumbuh mencari jalan, ada juga bentuk karya-karya bentuk lama yang menguat pada kecenderungan Surealisme. Kecenderungan pada gaya itu lebih-lebih yang memakai teknik realis. 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 pembangunan, para peluis pada masa itu justru banyak yang bisa menikmatinya. Pada saat pertumbuhan ekonomi Indonesia mencapai 7%, lukisan menjadi salah satu atribut, *fashion statement*, bahwa ada *booming* lukisan di Indonesia. Dalam respon pasar yang sangat tinggi. Pelukis-pelukis tumbuh menjadi para *integrated professionals*, yaitu berusaha integral dengan konvensi-konvensi yang sedang menguat dianut oleh tren pasar. Setelah karya-karya Surealisme, menyusul kemudian kecenderungan Abstrak Ekspresionisme yang menguat sampai sekarang.

Dalam tahun '90-an yang ditawarkan Seni Rupa Baru berhasil mendapatkan implementasi pada karya-karya instalasi, *performance art*, ataupun karya lingkungan (*environment 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 Pascamodernisme 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. Dalam manifestasinya, hal itu mendorong lahirnya seni yang menonjolkan unsure tradisi, sikap kritis, dan perlawanan.⁵⁶ Terbukanya fora internasional untuk perupa-perupa Indonesia juga tidak bisa lepas dari kecenderungan mengglobalnya isu-isu tersebut.

Manifestasi dari isu Pascamodernisme itu 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 multimedia, tidak semata-mata secara sempit dan ketat bersikukuh pada konsep estetis dan pandangan sosial seperti kelompok Seni Rupa Baru. Mereka lebih bebas dan tidak berpihak.⁵⁷ Bahasa Lirisisme masih sering mereka pakai, namun mereka juga melakukan seni instalasi. Di samping itu mereka tidak melihat fenomena sosial semata-mata dari kebenaran searah yang berpihak. Dapat disebutkan contoh yang sangat 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, imai-imaji personal dan esoteris, Maupin kemajalan 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 penggalan-penggalan yang masih aktif dari seniman-seniman Lirisisme yang terus tumbuh, keberagaman seni rupa Indonesia pada decade ke-10 menunjukkan keberadaan yang plural dan dinamis.

Sejak kemunculannya yang pertama di tahun 1970-an, hingga sekarang, seni rupa kontemporer di Indonesia berkembang tidak berdasarkan pemahaman yang jelas tentang batasan seni rupa kontemporer. Para seniman pendukung seni rupa alternatif ini umumnya tidak paham betul apa beda antara seni rupa modern dan seni rupa kontemporer, kendati demikian mereka umumnya mampu menciptakan

karya-karya seni rupa kontemporer seperti instalasi dan seni rupa pertunjukan (*performance art*) dengan baik. Secara substansial seni rupa kontemporer adalah penolakan terhadap seni rupa modern yang mengalami krisis di tahun 1970-an. Seni rupa kontemporer mengakui adanya *pluralisme dalam estetika*. Seni rupa kontemporer tidak menghiraukan pengkotakan cabang-cabang seni rupa yang baku seperti seni lukis seni patung dan lain-lain. Dalam seni rupa kontemporer, semua bahan dan benda dapat digunakan untuk menciptakan karya-karya yang umumnya *multi media*. Tidak kalah penting, seni rupa kontemporer lebih berani menyentuh konteks sosial, politik, dan ekonomi. Kritik, sandaran, dan kerihatinan seringkali diungkapkan lewat karya-karya seni rupa kontemporer.

Perkembangan seni rupa kontemporer di Yogyakarta tidak bisa dipisahkan dari peran yang dimainkan oleh sekolah Tinggi Seni Rupa ASRI (STSRI-ASRI) sebagai lembaga yang hingga pertengahan tahun 1980-an, masih terus mencoba mempertahankan kemapanan dan elitisme seni rupa modern, sejumlah mahasiswa mencoba menciptakan karya-karya dengan idiom baru (meskipun di Barat sendiri, sebagai lingkungan yang menjadi sumber inspirasi, idiom ini tidak baru lagi). Mereka inilah yang pada tahun 1974 ikut menandatangani pernyataan Desember Hitam di Jakarta, yang memprotes keputusan dewan juri pameran besar seni lukis Indonesia 1974. Pameran ini dikritik karena dianggap kurang menghargai keanekaragaman idiom atau cenderung memenangkan karya-karya yang menggunakan konsep-konsep usang, yang kebetulan diminati oleh dewan juri. Dalam kaitan dengan STSRI-ASRI, apa yang dilakukan oleh beberapa mahasiswanya itu merupakan sebuah perjuangan melawan kekuasaan. Untuk itulah beberapa diantara mereka terpaksa harus keluar dari kampus sebelum kuliah mereka selesai. Waktu itu mereka menjadi korban kekuasaan. Namun ini adalah fakta yang dilihat dari luar kampus. Jika dilihat dari dalam kampus ada fakta lain yang bicara. Beberapa diantara anggota penandatanganan Pernyataan Desember Hitam yang berasal dari STSRI-ASRI pada waktu itu bisa juga dikatakan memiliki kekuasaan terhadap mahasiswa-mahasiswa STSRI yang lain. Mereka menguasai forum diskusi mahasiswa dan nyaris tidak memperdulikan pendapat mahasiswa-mahasiswa yang lain.

Cerita tentang figur-figur mahasiswa STSRI-ASRI yang terlibat dalam Peristiwa Desember Hitam memang bisa menimbulkan simpati. Tetapi lain dulu lain sekarang. Dewasa ini tidak semua figur itu konsisten dengan substansi dari apa yang mereka perjuangkan waktu itu, Hardi misalnya kini telah berubah, meskipun ia mencoba menjelaskan secara rasional. Mungkin yang tetap produktif dan konsisten dengan sikapnya hanyalah F.X. Harsono. Harsono tidak hanya produktif dan aktif memamerkan karya-karyanya di Yogyakarta, disamping di Jakarta sendiri tentunya. Ini jelas merupakan subangan yang penting bagi wacana seni rupa kontemporer di Yogyakarta.

Seni rupa kontemporer di Yogyakarta berkembang dengan tersendat-sendat. Ini disebabkan karena adanya perbenturan dengan kekuasaan, baik kekuasaan personal maupun kekuasaan organisasional. Perbenturan dengan kekuasaan personal dimulai pada tahun 1974, berkenaan dengan terjadinya Peristiwa Desember Hitam. Pimpinan STSRI-ASRI, sebagai orang yang memiliki kekuasaan personal, menskors beberapa mahasiswa yang ikut menandatangani Pernyataan Desember Hitam itu dengan tuduhan telah mengganggu perkembangan stabilitas negara. Kata-kata keras pimpinan STSRI-ASRI ini kemudian dikutip oleh bayak media massa di Jakarta sehingga kasus pemecatan mahasiswa ini menjadi isu nasional. Bahkan Letjen Widodo, waktu itu Panglima Komando Wilayah Pertahan IV Jawa-Madura, ikut merespon kasus ini, tetapi ia tidak sampai menggarap kasus ini membahayakan stabilitas negara.

Munculnya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), yang anggotanya terdiri dari beberapa mahasiswa penandatanganan Pernyataan Desember Hitam dan beberapa mahasiswa seni rupa ITB, menambah semaraknya perkembangan seni rupa kontemporer di Indonesia. Tetapi tampaknya pemerintah, baik pusat maupun daerah dan para pengusaha pecinta seni rupa tidak banyak menaruh perhatian pada seni rupa kontemporer, yang punya potensi untuk menyampaikan kritik, sindiran, dan keprihatian. Mereka lebih tertarik pada seni rupa modern. Karena itulah hiruk-pikuk *boom* seni rupa (baca : seni lukis) Indonesia, yang ditandai dengan lakunya lukisan-lukisan dengan harga tinggi dan semakin banyaknya pelukis yang menjadi kaya, tidak banyak menyentuh seni

rupa kontemporer. Ini merupakan tanda adanya jarak yang lebar antara seni rupa kontemporer dan kekuasaan.

Perkembangan seni rupa kontemporer di Yogyakarta adalah yang paling menonjol di Indonesia. Perupa dengan idiom ini terus bermunculan. Banyak juga mahasiswa FSR ISI (dahulu STSRI-ASRI), dalam usianya yang masih muda yang menekuni idiom ini. Ini patut dihargai karena dalam usia yang masih muda mereka telah mencoba bersikap. Akankah nantinya mereka terganjal oleh kekuasaan di kampus, seperti Mulyono yang ujian sarjananya terganjal karena ia menggelar karya alternatif yang dianggap melanggar aturan-aturan yang dianggap baku ?. banyaknya jumlah perupa alternatif ini menimbulkan masalah sendiri yang pelik. Sebagai perupa mereka dituntut untuk berkarya dan menggelar karya-karya mereka. Untuk menuju ke sana mereka tentu butuh dana. Disamping itu karya-karya alternatif, tidak seperti karya-karya seni rupa modern, sulit laku. Untunglah di Yogyakarta ada *Cemeti Contemporary Art Gallery* dan Yayasan Seni Cemeti (YSC), yang banyak memberikan bantuan moral dan finansial bagi penyelenggaraan kegiatan seni rupa kontemporer di Yogyakarta.

Pemerintah Orde Baru yang otoriter ternyata juga menguasai dunia seni rupa. Demi menciptakankesatuan dan persatuan dan demi menegakkan nilai-nilai Pancasila, peran politik dunia seni rupa, yang pernah ada di zaman orde lama, dicoba untuk dihilangkan. Sebagai gantinya pemerintah orde baru berusaha meningkatkan kemakmuran para perupa dengan harapan mereka tidak ikut berpolitik praktis seperti di masa lalu. Kedekatan penguasa dengan para perupa ini diikuti dengan kedekatan para pengusaha dengan para perupa. Terjadilah peningkatan pembelian karya-karya seni rupa oleh para pengusaha kaya dan orang-orang kaya yang dekat dengan kekuasaan. Inilah terutama yang menyebabkan terjadinya boom seni rupa. Berita gembira bagi banyak perupa ini dibuat lebih semarak lagi dengan ikut terjadinya balai-balai lelang luar negeri seperti Christie, Southebys, dan Clerum untuk ikut menawarkan karya-karya para perupa di Asia. Menyedihkan sekali bahwa mengalirnya uang ke dunia seni rupa ini berperan juga dalam mengumpulkan daya pikir sejumlah kritikus seni rupa. Demi uang, mereka tidak lagi kritis, mereka tidak segan-segan memuji karya-karya tertentu demi uang. Mereka kurang berminat menyinggung konteks

sosial, politik, dan ekonomi dan lebih suka mendominasi pembicaraan merek tentang bentuk fisis dari karya-karya seni rupa. Tetapi kita tidak boleh kaget karena ada figur tertentu didalamnya yang dulu pernah kritis sekarang tidak lagi. Agus Darmawan T. misalnya kini sudah lain dengan dulu.

Seni rupa kontemporer Yogyakarta sudah tentu tidak termasuk di dalamnya. Karena seni rupa alternatif ini di Yogyakarta sarat dengan kritik, sindiran, atau keprihatinan, maka hubungannya dengan kekuasaan tidak dekat. Pameran seni rupa alternatif jarang dikunjungi oleh pejabat pemerintah dan pengusaha. Kendati demikian, ini yang menggagumkan, pameran demi pameran terus digelar.

Catatan Kaki

¹ Vera L. Zolberg, *Constructing a Sociology of the Art*, Cambridge Press, New York, 1990, p. IX.

² John House dalam Yuliet Gardiner, *What is History Today?*, Macmilan Education, Ltd., London, 1988, pp. 98-9.

³ Robert H. Laurer, *Perspektif tentang Perubahan Sosial*, terj. Alimandan dari *Perspectives on Social Change*, Bina Aksara, Jakarta, 1989, p. 106. Lihat juga P.J. Boumen, *Sosiologi Fundamental*, terj. Ratmoko dari *Fundamental Sociologie*, Djambatan, Jakarta, 1982, p. 82.

⁴ Arnold Hauser, *The Sociology of Art*, The University of Chicago, Chicago, 1982, pp. 409-10, 414.

⁵ Van de Wall, *Oost en West in Onze XIX de Eeuwsche Teekenkunst, Cultureel Indiën*, Vierde Jaargang, 1942, p. 191.

⁶ Noto Soeroto, *Bij Het 100^{ste} Geboorte jaar RAden Saleh*, *NION*, 1913-1914, pp. 221-23. Lihat juga Claude Guillot & Pierre Labrousse, *Raden Saleh, un artiste-prince a Paris*, *Archipel*, 54, 1997, pp. 123-126.

⁷Gerard Brom, *Schilderkunst en Literatuur in de 19e Eeuw*, Aula Boeken Antwerpwn, Utrecht, 1959, pp.112-14.

⁸S.M., Van Schilderkunst in Indië, De Takk, No. 9,8 December 1917.

⁹ Robert van Niel, *The Emerge of the Modern Indonesian Elite*, N.V. Uitgeverij W. Van Hoeve, sGravenhage, 1960, pp. 6-9, 41

¹⁰ W.F. Wertheim, *Indonesian Society in transition: A Study of Social Change*, W. Van Hoeve Ltd. Bandung, 1956, p. 142

¹¹ J. de Loos Haaxman, *Verlaat Rapport Indië*, Mouton & Co. Uitgevers sGravenhage, MAsterdam, 1968, p. 81. Lihat juga Loos Haaxman, *Dagwerk in Indië*, Uitgeverij T. Wever, Franeker, 1972, p. 71.

¹² *Gedenboek Nederlandsch Indische Kunstkring Batvia, 1902-1927*, Kolf & Co., Batavia, 1927, pp. 39-40. Lihat juga Loos Haxman, *Verlaat Rapport Indië*, op. cit., pp. 87-92.

¹³ R. Bonnet, *Beelende Kunst in Gianjar, Djawa, 1936*, pp. 64-8. Lihat juga Hilderd Geertz, *Image of Power, Balinese Painting Made for Gregory Bateson and Margaret Mead*, University of Hawaii Press, Honoulu, 1994, pp. 101-20.

¹⁴ Harry Ritter, *Dictionary of Concepts in History*, Greenwood Press, Inc., Connecticut, 1986, pp. 393-96.

¹⁵ S. Sodjono, *Seni Loekè*, Kesenian dan Seniman, Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946, p. 5.

¹⁶ Howard S. Becker, *Art worlds*, University of California Press, Berkeley, 1982, pp. 229-30.

¹⁷ Vn., Charles Sayers/ *De Java Bode*. 25 April 1936, tahun ke-85, p. 3.

¹⁸ *De Taak*, No. 9, 8 Desember 1917, Lihat juga Gerard Brom, *Java in Onze Kunst*, W. L. & J. Brussen N. V., Rotterdam, 1931, p. 236.

¹⁹ Ruud Spruit, *Artist on Bali*, The Pepin Press, Amsterdam, 1995, pp. 43-4, 74

²⁰ Yati Maryati Miharja, *Ni Pollok*, Model dari Desa Kelandis, P.T Gramedia, Jakarta, 1976, pp. 64-70.

²¹ Clare Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University Press, New York, 1967, pp. 321, 326-27

²² J.S. Furnifall, *Netherlands India: A study of plural Economy*, Mac Milan, New York, 1941, pp. 444-45. tentang pergerakan nasional lebih jauh lihat G. Mc Turman Kahin, *Nasionalisme dan Revolusi di Indonesia*, ter. Ismail di Muhammad, Dewan Bahasa dan kementerian Pelajar Malaysia, Kuala Lumpur.

²³ Sanoesi Pane, Pertoendjoekan Loekisan-loekisan Indonesia di Kunstkring Djakarta (7 sampai 30 1941), *Poedjangga Baroe*, Jaarg VIII, No. 11, Mei 1941.

²⁴ Mustika (et.all.), *Tokoh-tokoh Pelukis Indonesia*, dinas Kebudayaan Indonesia, Jakarta, 1993, p. 107.

²⁵ Becker, op.cit, pp.233-34.

²⁶ Wawancara dengan Sutomo, 7 Oktober 1995, di Yogyakarta. Tentang akhirnya PERSAGI diterima pameran di *kunstkring*, lihat Sanoesi Pane, *op.cit*.

²⁷ Sanoesi Pane, *loc.cit*.

²⁸ V.N., Indonesische Schilders, *DE Java Bode*, Maandag, 12 Mei 1941.

²⁹ Benedict R.O.G Anderson, *Java in Time of Revolution, Occupation and Resistance, 1944-1946*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1972, pp. 29-35.

³⁰ Koesnadi, *Sajarah Seni Rupa Indonesia*, makalah *Seminar Ilmu dan Kebudayaan*, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta, 1956, p. 12.

³¹ Claire Holt, op.cit., pp. 215-32.

³² Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and the Art: The Indonesian Indonesian of Peoples Culture 1950-1965*, Southeast Asian Studies, Clayton Victoria, 1986, pp. 41-3.

³³ D.S Moeljanto dan Taufif Ismail, *Prahara Budaya: Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI dkk.*, Penerbit Mizan, Bandung, 1995, pp.80-6.

³⁴ Tentang perspektif antropologi politik yang menjelaskan persaingan aliran dan ideology dengan pemakaian-pemakain bahasa dan symbol-simbol yang dapat dimengerti masyarakat, lihat George Balandier, *Political Anthropology*, Random House, Inc., New York, 1970, pp. 72-85.

³⁵ D.S. Moeljanto dan Taufik Ismail, op.cit., pp. 149, 164.

³⁶ Sudarmadji, *Seni LkiJagr lamSoron*, Pemda DKI Jakarta, Jakarta, 1974, p. 20. Lihat juga Brita L. Miklouho-Maklai, *Exposing Societys Wounds, Some Aspects of Contemporary Indonesian Art Since 1966*, The Flinders University of South Australia, Adelaide, 1991, p. 16.

³⁷ Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*, Penerbitan Proyek Pembinaan Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Jakarta, 1978, p. 51.

³⁸ Ibid., p. 46.

- ³⁹Tentang istilah dekora magis dan karakter visualnya lihat lebih jauh pada Sudarmadji, *Widayat Pelukis Dekora Magis Indonesia*, Anwar Widayat, Lisa, Jakarta, 1985.
- ⁴⁰Sudarmadji, *Seni Lukis Jakarta*, *op.cit.*, pp. 40-6.
- ⁴¹Saneto Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pengantar*, Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta, 1976, p. 45.
- ⁴²Ignas Kleden, *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan*, Penerbit LP3ES, Jakarta, 1987, pp. 155-84.
- ⁴³Anne Booth & Peter McCawley, *The Indonesian Economy During the Soeharto Era*, Oxford University Press, Kuala Lumpur, 1981, pp. 266, 328, 419, *passim*.
- ⁴⁴Jim Supangkat (ed.). *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*, Jakarta, Penerbit P.T. Gramedia, 1979, p. XIX.
- ⁴⁵Dalam seni lukis istilah Lirisisme pernah dipakai untuk menyebut *lyrical abstraction*, *Action Painting*, atau variasi kecenderungan surrealisme lewat metode otomatisme. Dalam beberapa fenomena itu ciri yang sering muncul adalah sifat intuitif, imajinatif,, dekoratif, nonformal-improvisatoris. Semua mengacu pada pengalaman personal. Lihat John A. Walter, *Glossary of Art, Architecture, and Design Since 1945*, New York, A Gaylorf Professional Publication, 1975, p. 147. 311, 41, 35. Harsono memakai istilah non lirisisme untuk menyebut kerja dan bentuk seni yang menampilkan kekongkritan dan keaktualan. Lihat Harsono, Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia, Tinjauan Problematik, *Jurnal SENI* II/03/Juli 1992, BP ISI Yogyakarta. Bandingkan dengan istilah Saneto Yuliman dalam *katalogus* Pameran Seni Rupa Baru 1975 TIM Jakarta, 2-7 Agustus 1995: *Kekongkritan konvensional adalah dunia dalam yang terpicil dan kekongkritan baru melibatkan kehadiran fisik dan aktivitas*. Pernyataan itu alih-alih merupakan padanan dari lirisisme dan non lirisisme.

⁴⁶ Sanento Yuliman, *ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Tentang seni rupa atas dan seni rupa bawah, lebih lanjut lihat Sanento Yuliman, *Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah*, rubric kalam *TEMPO*, Januari 1992.

⁴⁹ Agus Dermawan T., Tahun 1979, Menghadiahkan Banyak Peristiwa Seni Rupa yang Mengesankan, *KOMPAS*, Desember 1979.

⁵⁰ Tentang kemutlakan itu bisa dilihat dari karya-karya mereka, maupun pada konsep penghilangan batas-batas seni rupa, pada pandangan terhadap tema sosial, pada pameran konsep Seni Rupa Baru 1976 yang menggugat sejarah seni rupa Indonesia, sikap hidup seniman, dan peran lembaga pendidikan seni rupa. Lihat Jim Supangkat (ed.), *op.cit.*, pp. ix, 14-18, 49-55, 75-76, *passim*. Dalam pemetaan Jim Supangkat, taun '70-an ditandai seni rupa pemberontakan yang dilanjutkan tahun '80-an dengan memperlihatkan pemikiran yang idealis dan logosentris. Pendekatan itu membawa sikap seniman yang absolute terhadap pandangan social dan estetis. Lihat Jim Supangkat, *Representasi Dinamis*, *TEMPO*, Edisi 23, 1 Maret 1999, dan juga Supangkat, *Seni Rupa Kontemporer '90-an*, *Seminar Seni Rupa Bienal Yogyakarta VI*, 9 Februari 1999.

⁵¹ Jim Supangkat, Tiga Gejala Awal Pertumbuhan Seni Patung Modern Indonesia dalam Soedarso, Sp. (ed.), *Seni Patung Indonesia*, BP ISI, Yogyakarta, 1992, p. 49. Lihat juga Kasman Ks., Yogyakarta dari Sisi Sejarah Seni Patung Modern Indonesia dalam Soedarso, Sp. (ed.), *ibid.*, pp. 100-01.

⁵³ Namun demikian karya-karya itu merupakan jejak karya-karya yang terputus sampai masa awal kemerdekaan Republik Indonesia.

⁵² Jim Supangkat (ed.), *loc.cit.*

- ⁵³Nico Oosterbeek, *Van Kunst en Kunstenaars Raden Mas Jodjona, Oedaya, Derde Jaargang, 1925-1926*, pp. 4-6.
- ⁵⁴ Kaboel suadi, *Seni Grafis dalam Mochtar Kusumaatmadja (ed.), Perjalanans Seni Rupa Indonesia*, Panitia Pameran KIAS, Jakarta, 1990-1991, p. 218.
- ⁵⁵ M. agus Burhan, *Ungkapan Bentuk-bentuk dan Pemakaian Material nonkonvensional dalam Seni Lukis Modern Yogyakarta dan Surakarta, Laporan Penelitian*, Balit (Balai Penelitian) ISI Yogyakarta, 1990.
- ⁵⁶ Yustiono, *Seni Rupa Kontemporer Indonesia dan Gelombang Post Modernisme, Jurnal Seni Rupa FSRD ITB, Volume I/ 1995*, p. 18.
- ⁵⁷ Sikap itu sejalan dengan ciri seni rupa kontemporer Asia yang menyangkut problem-problem social actual dengan unsure-unsur tradisi dan ruang tak terbatas, lihat Goenawan Mohammad, *Kritik Sosial dan Kemelimpah-ruahan, TEMPO*, 10 Oktober 1992. Di samping itu juga pernyataan Heri Dono bahwa tidak ada referensi tunggal dari seni rupa kontemporer (wawancara oleh Sunardian Wirodono, 3 Juli 1999), atau kecenderungan sejenis pada seniman kontemporer lain di Yogyakarta. Lihat catalog (selebaran) *Binal*, Yogyakarta, 27 Juli-4 Agustus 1992. Lihat juga Asmudjo Jono Irianto, *Bienal Seni Rupa Yogyakarta 1999*, catalog Bienal Seni Rupa Yogyakarta 1999, Taman Budaya Yogyakarta, dan lihat juga Supangkat, *Representasi*, *loc.cit.*

DAFTAR PUSTAKA

Aditjondro, George Y. Pengetahuan-pengetahuan Lokal yang tertidas,
Kalam, Edisi I, 1994

Asikin. *Gerakan Seni Rupa Baru*. Skripsi sarjana ITB, 1992

Baudrillard, Jean. The Trompe-l'œil, in Norman Bryson, ed.,
Calligram : Essays in New Art History from France.
Cambridge : Cambridge University Press, 1988.

Belting, Hans. *The End of History of Art?* Chicago and London :
The University of Chicago Press, 1987

Bryson Norman. *Vision and Painting : the Logic of the Gaze*,
New Haven and London : Yale University Press, 1983.

——— *Calligram : Essays in New Art History from France*.
Cambridge : Cambridge University Press, 1988

Dermawan T., Agus. Yang sempat saya catat, sebelum dan sesudah pagelaran

Seni Rupa Baru, 1977, dalam Jim Supangkat, ed. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*.

Jakarta : Gramedia, 1978.

_____ Kolektor, *Dialog Seni Rupa*. No. 2/1, 1990

Eco, Umberto. Innovation and Repetition : Between Modern and Post-Modern Aesthetics, *Daedalus*. Fall 1985.

Fernie, Eric. *Art History and Its Methods*. London : Phaidon. 1995

Foucault, Michel. Dicipinary Power and Subjection, in Lukes, ed., *Power*. New York :

New York University Press, 1986

Gombrich, E.H. *Meditations on a Hobby Horse*, Chicago : University of Chicago Press, 1985

Holt, Claire. *Art in Indonesia : Continuities and Change* Ithaca, New York : Cornell University Press, 1967

Horison, XII/253, Oktober 1977.

Levin, Kim. Farewell to Modernism, : in Richard Hertz, ed., *Theories of Contemporary Arts*. Englewood Cliffs, New Jersey : Prentice Hall, 1985

Lukes, Steven, ed. *Power*. New York : New York University Press, 1986.

Parsons, Talcott. Power and Social System. in Steven Lukes, ed. *Power*. New York :

New York University Press, 1986

Pernyataan Desember Hitam 1974, Salinan dari naskah asli.

Russell, Bertrand The Forms of Power, in Steven Lukes, ed. *Power* New York : New York University Press, 1986
Sani, Edisi XXIII dan XXIV, 1985

Sinar Harapan, Rabu 29 Agustus 1973

Soer, I.J. Contemporary Art of Bali, *Oriental Art*, Vol. IX, Number 4, 1963.

Soesanto, Mikke. *Konsep Seni Rupa Kontemporer di Cemeti Contemporary Art Gallery*. Skripsi sarjana FSR ISI, 1998

Subroto. Kontjoisme dan Sentimenisme dalam kelompok Senirupawan, *Sani*,
September 1970.

Supangkat, Jim. Seni Rupa Baru Indonesia 75, *Kompas*, Selasa 9 September, 1975.

_____ Seni Rupa Indonesia dalam Peta Seni Rupa Dunia, *Seni*, II/02.
April 1992

Tempo, 15 Februari 1975.

Weber. Max. Domination by Economic Power and by Authority, in Steven Lukes, ed., *Power*. Now York : New York University Press, 1986

Kebudayaan pada hakekatnya adalah perwujudan kemampuan manusia untuk menyesuaikan diri secara aktif terhadap lingkungan dalam arti luas. oleh karena itu, kebudayaan merupakan pola bagi tingkah laku yang nyata maupun tidak nyata dan diperoleh atau diwariskan dari proses belajar. Kebudayaan tidak hanya menyangkut benda dan peralatan karya manusia, tetapi lebih penting adalah inti kebudayaan dan nilai-nilai budaya yang merupakan hasil, abstraksi pengalaman, dan pendukungnya, selanjutnya menguasai sikap dan tingkah laku manusia.

Indonesia secara geografis terletak diantara dua benua dan dua samudera, serta posisi kultur Indonesia antara budaya barat dan budaya timur. Pada akhirnya menjadikan Indonesia sebagai "jembatan budaya". Dalam posisi seperti ini mampukah bangsa Indonesia memberi kontribusi dalam percaturan budaya global yang sangat pragmatis atau sebaliknya. Satu hal yang harus kita akui dalam realitas historis adalah peninggalan -peninggalan masa lalu sebagai mozaik besar yang kaya dengan eksistensi kelokalan.

Buku ini memberikan gambaran tentang Indonesia dalam perspektif masa lalu, masa kini, dan refleksi masa depan, yang dapat dijadikan satu rangkaian perjalanan bangsa Indonesia dalam peradaban Multikultur.

PERPU

Perpustakaan
Jendera