

Mengingat pentingnya peran dan posisi Galnas, menimbang pentingnya koleksi Galnas, maka buku ini menjadi perlu, sebagai risalah penampang—uraian perihal wilayah permukaan— koleksi Galnas, dengan segenap tekstur-teksturnya. 'Tekstur' yang dimaksud adalah detail-detail penampang, baik aspek periode maupun tema atau gaya. Buku ini diharapkan dapat menjadi pemantik riset lanjutan yang menghasilkan risalah-risalah yang lebih fokus dan tajam—terkait tekstur-teksturnya—misalnya terkait tema, gaya, bentuk, konteks sosial, politik, ekonomi, agama, dan budaya. Pendek kata, buku ini ingin mengatakan, betapa koleksi Galnas itu “penting” dalam konteks sebagai penanda perjalanan seni rupa Indonesia dan kaitannya dengan sejarah keindonesiaan.

Bahwa koleksi Galnas itu “penting” dan menjadi sumber pengetahuan, tentu segera dapat disepakati. Akan tetapi sama (atau lebih) penting dari itu adalah institusi Galeri Nasional Indonesia itu sendiri. Sejauh negara tidak segera menempatkan Galnas sebagai prioritas untuk dibangun—baik dalam aspek infrastruktur yang memadai atau memenuhi syarat sebagai “galeri nasional”, maupun dalam aspek level strukturalnya— maka seberapa penting apapun koleksi dan aktivitas di dalamnya, akan selalu menyembunyikan kecemasan dalam hal pengelolaan, keselamatan, kemudahan akses bagi masyarakat, dan sumber daya manusia.



Suwarno Wisetrotomo PENAMPANG KARYA SENI RUPA Koleksi Galeri Nasional Indonesia

Suwarno Wisetrotomo

PENAMPANG KARYA SENI RUPA

Koleksi Galeri Nasional Indonesia







Fadjar Sidik
Dinamika Keruangan I, 1974
oil on canvas, 106 x 96 cm

Suwarno Wisetrotomo

PENAMPANG KARYA SENI RUPA

Koleksi Galeri Nasional Indonesia



PENAMPANG KARYA SENI RUPA

Koleksi Galeri Nasional Indonesia

Penulis

Suwarno Wisetrotomo

Editor

Bayu Genia Krishbie

Desy Novita Sari

Desain

Felix S. Wanto

Sampul Depan

Eddie Hara,

The Dog Eats Its Found Object, 2011, cat minyak pada kanvas, 200 x 180 cm

Diproduksi dan diterbitkan oleh
Galeri Nasional Indonesia,
Direktorat Jenderal Kebudayaan,
Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan

Cetakan Pertama, 1998

Cetakan Kedua, 2019

ISBN 9 786025 103445

Hak cipta pada penerbit. Dilarang menerbitkan ulang atau mengalihmediakan terbitan ini dalam bentuk apapun tanpa izin dari Galeri Nasional Indonesia, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan.

Buku ini tidak untuk diperjualbelikan.

Penanggung Jawab: Pustanto | **Pelaksana Kegiatan:** Sumarmin

Penyedia Materi: Iwa Ahmad Surnawi, Jarot Mahendra, Heru Setiawan, Suwanto, Endang Suwartini, Irpan Nur Abdullah, Adi Sarwono, Montiri Rashid

Administrasi: Purnamawati, Zamrud Setya Negara, Rezki Perdana, Sri Daryani, Abdul Qadir Hassan, Rizki Ayu Ramadhana

DAFTAR ISI

DARI GALERI NASIONAL INDONESIA	5
PENGANTAR PENULIS	7
Bab I PROLOG	13
Bab II GARIS PENAMPANG	
A. Titik Bermula: Raden Saleh Sjarief Boestaman	23
B. Titik Bertaut: Mooi Indie – Persagi	27
C. Titik Bergolak: Dinamika Sanggar – Institusi Pendidikan	36
D. Titik Berontak: Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia	44
E. Titik Beragam: Keluasan dan Kemungkinan	50
F. Titik Bergaul: Memasuki Forum Internasional	52
Bab III TEMA KARYA: DETAIL GARIS PENAMPANG	
A. Tema Potret dan Pemandangan Alam	58
B. Tema Dekorativisme	79
C. Tema Sosial – Kemanusiaan	88
D. Tema Non-Representasional	105
E. Tema Realisme Magis	121
F. Tema Kaligrafi	131

Bab IV	SENI PATUNG, SENI LUKIS BATIK, SENI GRAFIS, SENI LUKIS KACA, SENI LUKIS DAN PATUNG TRADISIONAL BALI	
A. Seni Patung		141
B. Seni Lukis Batik		157
C. Seni Grafis		168
D. Seni Lukis Kaca		181
E. Seni Lukis dan Patung Tradisional Bali		198
Bab V	GERAKAN SENI RUPA BARU DAN SENI RUPA KONTEMPORER	
A. Karya Gerakan Seni Rupa Baru		211
B. Karya Pasca-Gerakan Seni Rupa Baru		217
Bab VI	SENI RUPA MANCANEGARA	225
Bab VII	EPILOG	249
	CATATAN	253
	BIODATA PENULIS	257

DARI GALERI NASIONAL INDONESIA

Assalamu'alaikum Warahmatullahi Wabarakatuh.

Galeri Nasional Indonesia (GNI) mengemban sejumlah peran penting dalam pelestarian koleksi. Salah satu peran itu, yaitu membantu memfasilitasi penelitian akademis sebagai sarana penyebarluasan informasi mengenai sejarah dan budaya dari koleksi yang disimpannya. Hal ini karena, koleksi GNI adalah sebuah amanah yang diberikan oleh masyarakat untuk dapat dilestarikan untuk generasi masa depan. Koleksi GNI merupakan aset yang dimiliki negara dan memiliki nilai yang sangat berharga bagi bangsa ini.

GNI menyadari bahwa mengelola koleksi negara bukan hanya sekedar menjaga agar koleksi tersebut tetap terawat secara fisik. Tapi, lebih dari itu, mengelola koleksi negara juga harus memberikan kontribusi dalam memberikan informasi yang mendalam tentang koleksi. Hal ini sejalan dengan konsep galeri modern saat ini, dimana GNI berperan dalam menggambarkan proses transformasi struktur intelektual dan tingkat kehidupan masyarakat dalam bahasa dan budaya. Proses penggambaran transformasi ini merupakan pesan yang ingin disampaikan dan ditranskripsikan oleh GNI melalui benda yang disajikan sebagai instrumen dalam memahami budaya masyarakatnya.

Melalui kajian dalam buku yang ditulis oleh salah satu Dewan Kurator GNI, Suwarno Wisetrotomo, akan nampak pengetahuan mengenai pemetaan koleksi GNI dalam peta perkembangan sejarah Indonesia dalam konsep pemikiran dan

penciptaan seni rupa Indonesia. Hasil kajian ini sangat penting, karena dapat digunakan sebagai salah satu dasar kajian-kajian koleksi lainnya untuk menyusun sejarah seni Indonesia melalui koleksi GNI.

Saya ucapkan terima kasih kepada Suwarno Wisetrotomo, selaku peneliti yang telah menyelesaikan penelitiannya ini serta seluruh Dewan Kurator GNI yang telah memberikan masukan dalam pembahasan penelitian ini.

Terima kasih, Wassalamu'alaikum Warahmatullah Wabarakatuh.

Pustanto

Kepala Galeri Nasional Indonesia.

PENGANTAR PENULIS

Galeri Nasional Indonesia adalah institusi seni rupa satu-satunya di Indonesia, setidaknya sampai hari ini, ketika Indonesia menapak di usia 75 tahun pada 2020 sebagai galeri yang diinisiasi oleh negara di bawah koordinasi Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan Republik Indonesia. Galeri Nasional Indonesia (disingkat GNI—yang populer disebut Galnas) baru resmi hadir pada tahun 1999, setelah dibentuk secara kelembagaan setahun sebelumnya. Usia yang masih belia untuk sebuah negeri yang memiliki sejarah panjang dan kisah sukses terkait sosok perupa, komunitas, karya seni rupa, dan peristiwa yang menyertainya.

Nama “nasional” yang berada di antara kata “galeri” dan “Indonesia” mengisyaratkan tugas dan tanggung jawab yang tidak sederhana. Setidaknya ada dua tugas yang diemban oleh Galnas. Pertama, sebuah ruang galeri yang harus mengakomodasi aktivitas seni rupa dengan bobot dan skala yang merepresentasikan kenasionalan serta keindonesiaan. Kedua, di samping sebagai ruang galeri, Galnas sebagai museum seni rupa yang merepresentasikan jejak seni rupa—terutama seni rupa modern dan kontemporer— yang merepresentasikan perkembangan dan pencapaian para perupa pada level nasional, regional, internasional, berikut jejaring yang dibangun. Galnas adalah wajah Indonesia dalam aspek budaya, khususnya melalui artefak dan aktivitas seni rupa.

Dalam konteks yang kedua itulah—Galnas sebagai museum seni rupa—buku ini ditulis. Sebagai museum tentu saja memiliki sejumlah koleksi yang tidak saja 'baik' kualitasnya, tetapi juga 'penting' maknanya. Risalah bertajuk Penampang Karya Seni Rupa Koleksi Galeri Nasional Indonesia ini merupakan pengembangan dari naskah kurasi Pameran Seni Rupa Melacak Garis Waktu dan

Peristiwa – Penampang Karya Seni Rupa, Koleksi Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan yang saya tulis pada 1997. Pameran itu sendiri diselenggarakan pada 23 Februari – 23 Maret 1998 di Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, yang kini menjadi Galeri Nasional Indonesia.

Tim Pengarah terdiri atas Prof. Dr. Edi Sedyawati, Drs. Nunus Supardi, Drs. Saini Kosim, Dra. Suwanti Kartiwa, Astari Rasjid; dan Sidang Kuratorial terdiri atas Prof. Soedarso, Sp., M.A.; Prof. Drs. A.D. Pirous; Prof. Drs. Imam Buchori; Drs. Sudarmadji; Drs. Fadjar Sidik; Ir. Adhi Moersid; dan Jim Supangkat, menugasi saya sebagai kurator pameran tersebut. Itulah untuk pertama kalinya koleksi negara itu diteliti, dikurasi, dan dipamerkan (sebagian) di ruang publik.

Pameran itu untuk menandai hari ulang tahun ke-11 Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud, sekaligus untuk memulai mendorong didirikannya– tepatnya diresmikannya– institusi Galeri Nasional Indonesia. Dengan memiliki modal 1.527 karya seni rupa (ketika itu), maka sudah sepantasnya karya-karya itu dikelola oleh institusi milik negara, dengan status nasional. Sejarah kepemilikan, kualitas dan makna koleksi, penting dimediasikan kepada masyarakat luas, dalam konteks perkembangan seni rupa Indonesia.

Sebagai naskah kurasi, yang sudah saya tulis 21 tahun lampau (hingga tahun 2019), meski berpijak pada koleksi, namun dalam konteks hari ini, tentu banyak yang belum dielaborasi. Direktorat Jenderal Kebudayaan, sampai tahun 1997/1998 belum memiliki koleksi yang cukup lengkap, misalnya karya-karya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB), belum mampu menambah koleksi karya-karya seni patung, lukisan kaca, dan seni grafis. Sejak tahun 2012, Galnas memulai melakukan akuisisi karya-karya, dengan pertimbangan 'upaya mengisi kekosongan koleksi' dalam kaitan sosok seniman dan peristiwa (sejarah), salah satu contohnya adalah karya-karya GSRB, kemudian karya-karya para perupa 1980-an, dan karya-karya awal seni rupa kontemporer. Naskah kurasi pendek yang menyertai pameran itu, merupakan embrio lahirnya naskah buku ini.

Mengingat pentingnya peran dan posisi Galnas, menimbang pentingnya koleksi Galnas, maka buku ini menjadi perlu, sebagai risalah penampang–uraian perihal wilayah permukaan– koleksi Galnas, dengan segenap tekstur-teksturnya. 'Tekstur' yang dimaksud adalah detail-detail penampang, baik aspek periode

maupun tema atau gaya. Buku ini diharapkan dapat menjadi pemantik riset lanjutan yang menghasilkan risalah-risalah yang lebih fokus dan tajam–terkait tekstur-teksturnya– misalnya terkait tema, gaya, bentuk, konteks sosial, politik, ekonomi, agama, dan budaya. Pendek kata, buku ini ingin mengatakan, betapa koleksi Galnas itu “penting” dalam konteks sebagai penanda perjalanan seni rupa Indonesia dan kaitannya dengan sejarah keindonesiaan.

Bahwa koleksi Galnas itu “penting” dan menjadi sumber pengetahuan, tentu segera dapat disepakati. Akan tetapi sama (atau lebih) penting dari itu adalah institusi Galeri Nasional Indonesia itu sendiri. Sejauh negara tidak segera menempatkan Galnas sebagai prioritas untuk dibangun–baik dalam aspek infrastruktur yang memadai atau memenuhi syarat sebagai “galeri nasional”, maupun dalam aspek level strukturalnya– maka sepenting apapun koleksi dan aktivitas di dalamnya, akan selalu menyembunyikan kecemasan dalam hal pengelolaan, keselamatan, kemudahan akses bagi masyarakat, dan sumber daya manusia.

Kehadiran buku ini tidak terlepas dari dukungan Mas Pustanto, Kepala Galeri Nasional Indonesia yang pada suatu kesempatan percakapan ringan mengatakan, apakah tidak sebaiknya tulisan saya untuk pameran pertama itu diterbitkan lagi? Alasannya, tulisan itu merupakan data dan informasi mendasar tentang koleksi Galnas. Tentu saja pertanyaan, pernyataan, dan tantangan itu saya sambut dengan penuh antusias. Saya segera menulis kembali risalah kurasi 21 tahun lalu itu, dengan hasrat melengkapi dan mengelaborasi koleksi yang semakin lengkap. Akibatnya, risalah ini menjadi hampir tiga kali lipat panjangnya dari naskah awal. Untuk itu kepada Mas Pustanto saya sampaikan terima kasih disertai apresiasi yang tinggi untuk kesempatan menulis ulang naskah ini dan menerbitkannya.

Saya juga kembali menyampaikan terima kasih kepada Tim Pengarah dan Sidang Kuratorial (kedua institusi ini dibentuk oleh Prof. Dr. Edi Sedyawati, selaku Direktur Jenderal Kebudayaan ketika itu, dalam kaitan mempersiapkan Pameran dan Dewan Kurator Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud, kemudian setelah Galeri Nasional Indonesia diresmikan keahadirannya, dibentuk Dewan Penasehat Galeri Nasional, terdiri atas Prof. Dr. Edi Sedyawati, Prof. A.D. Pirous, Mas Jim Supangkat, Prof. Soedarso, Sp., M.A., (alm.), Bapak Abas Alibasyah (alm.), Bapak Ir. Adhi Moersid (alm.) yang pada 1997 memberikan kepercayaan

kepada saya untuk melihat, meneliti, memilih, dan mengurasi pameran. Tanpa kepercayaan itu, saya tidak membayangkan bahwa naskah ini ada.

Terima kasih saya sampaikan pula kepada Mas Sumarmin, Kepala Seksi Pengumpulan dan Perawatan, beserta staf antara lain Iwa Akhmad Surnawi, Jarot Mahendra, dan Heru Setiawan yang mendukung dan memfasilitasi data, dokumentasi, anggaran, yang memungkinkan buku ini terbit. Kepada sejawat Kurator Galeri Nasional; Rizki A. Zaelani, Asikin Hasan, Citra Smara Dewi, A. Sudjud Dartanto, Bayu Genia Krishbie, dan Teguh Margono, yang memberikan masukan kritis yang sangat bermanfaat bagi kelengkapan buku ini. Terima kasih kepada Bayu Genia Krishbie dan Desy Novita Sari yang telah bersedia menjadi editor dengan ketajaman dan ketekunan yang teruji.

Kepada Mas Felix S. Wanto, dengan waktu yang terbatas, mengerahkan daya untuk mendesain hingga proses cetak, sampai buku ini menjadi terwujud, diucapkan terima kasih. Terima kasih kepada Ibu Purnamawati, Zamrud Setya Negara, Afrina Rosmani, Sri Daryani, dan Rizki Ayu Ramadhana untuk kerja sama yang menyenangkan dalam sejumlah agenda Galeri Nasional Indonesia. Anda semua sungguh mendukung terciptanya atmosfer positif di tengah suasana ritme yang tinggi, karena didera agenda Galnas yang padat merayap. Saya sungguh menaruh harapan yang demikian besar pada Anda semua, sebagai penjaga gawang Galeri Nasional Indonesia hari ini dan hari-hari mendatang.

Ars longa vita brevis – kehidupan seni sedemikian panjang, kehidupan manusia demikian pendek. Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia menyimpan makna dan kehidupan dengan narasi berlapis-lapis. Mari terus merawat ingatan, membaca sejarah, tidak lelah memaknai dan mencintai Indonesia melalui karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia ini.

Yogyakarta/Jakarta, November 2019

Suwarno Wisetrotomo

Mochtar Apin, *Wanita Biru I*, 1956, etsa pada kertas, 34 x 24 cm ►





Bab I

PROLOG

Karya seni rupa merupakan salah satu anak kandung kebudayaan. Proses kreasinya melibatkan pergulatan yang kompleks antara faktor-faktor objektif, baik internal maupun eksternal, dengan problem-problem personal yang ada dan terjadi dalam diri setiap seniman. Faktor objektif dapat dipahami sebagai kondisi sosial, ekonomi, politik, dan budaya, yang terus berubah serta bergeser dengan tantangan berbeda-beda. Karena itulah, dapat diasumsikan bahwa kelahiran, pertumbuhan, dan perkembangan seni rupa tidak terjadi hanya karena 'kebetulan', dan semata-mata eksplorasi perasaan seniman saja, namun juga merupakan suatu proses panjang yang melibatkan aspek-aspek di luar seniman dan kesenimanan – meliputi faktor internal dan eksternal – yang ingin dikomunikasikan kepada orang lain. Memahami proses kreatifnya, dapat dikatakan, tidak ada karya seni yang lahir dari ruang hampa.

Setiap zaman ada senimannya, demikian pun setiap seniman (dalam konteks risalah ini, seterusnya disebut perupa) ada zamannya. Frasa ini menunjukkan bahwa setiap perupa dilahirkan oleh zaman yang berbeda, dan karya-karya gubahannya bertolak dari tantangan yang berbeda pula. Karena itu, setiap karya dari zaman yang berbeda, memiliki tanda dan penanda yang berbeda, serta konteks yang selaras dengan zamannya. Namun demikian, setiap perupa dengan karya yang kuat, selalu memiliki dan menyimpan (atau menyembunyikan) watak profetik. Setidaknya pada setiap karya yang bertolak dari gagasan yang kuat merekam zamannya, digubah dengan bentuk, material, teknik, presentasi, dan metafora yang kuat, selalu berpotensi menemukan konteks yang baru pada zaman yang berbeda. Itulah salah satu watak profetik yang dimaksud.

◀ Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan XII*, 1978, cat minyak pada kertas, 106 x 75 cm

Galeri Nasional Indonesia, institusi pelaksana teknis di bawah Direktorat Kesenian, Direktorat Jenderal Kebudayaan, Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, sebagai salah satu institusi yang memayungi, memperhatikan, dan memberikan dorongan terhadap seluruh aspek kebudayaan, tak terkecuali memberikan perhatian yang sedemikian besar terhadap seni rupa. Bentuk perhatiannya berupa kewenangan, otoritas, dan tanggung jawab yang disangga oleh Galeri Nasional Indonesia sebagai institusi publik, yang memiliki tugas (tepatnya ditugasi oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan/Kemendikbud) untuk merancang program pemajuan dan pengembangan seni rupa nasional dalam bentuk memamerkan karya seni rupa anak bangsa maupun seniman tamu. Bentuk pamerannya berikut metode pelaksanaannya sepenuhnya ditentukan oleh Kurator/Tim Kurator bersama Tim Manajemen Galeri Nasional Indonesia.

Di samping itu, Galeri Nasional Indonesia juga ditugasi sebagai institusi Museum Seni Rupa Nasional. Ketika Galeri Nasional Indonesia diresmikan pada 1998—semula bernama Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud/atau Departemen Pendidikan dan Kebudayaan—sudah memiliki simpanan koleksi karya seni rupa (termasuk karya-karya seni kriya) sejumlah sekitar 1.500-an karya. Koleksi yang mencapai sejumlah itu, memiliki riwayat panjang; yakni berasal dari berbagai lembaga kesenian atau kebudayaan pemerintah sejak masa kolonial Belanda sampai awal kemerdekaan, termasuk dari berbagai lembaga swasta, dan hibah dari sejumlah seniman.

Sumber koleksi bermula dari institusi kebudayaan dan hibah; dari institusi kebudayaan kolonial Belanda, Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen pada 1778; kemudian dari Kantor Bagian Kesenian (1950) yang berkembang menjadi kantor Direktorat Kesenian, yang terus mengembangkan koleksi; hibah dari Pemerintah Negeri Belanda untuk karya Raden Saleh berjudul *Badai* (1852); hibah dari para seniman Prancis melalui Pemerintah Prancis pada 1959; hibah dari seniman Oesman Effendi pada 1968 sebanyak 100 karya terdiri atas lukisan, sketsa, dan grafis; serta upaya akuisisi dari Galeri Nasional Indonesia dengan pertimbangan mengisi kekosongan sejarah.¹

Secara khusus perlu dicatat peran sosok Kusnadi dan Abas Alibasyah ketika kedua orang itu, tentu dalam waktu yang berbeda, menjadi pejabat di Direktorat Kesenian Kemendikbud. Sebagai seorang pejabat sekaligus kritikus seni rupa

terkemuka, Kusnadi memiliki hubungan baik dengan sejumlah perupa (utamanya pelukis). Demikian pula Abas Alibasyah dalam posisinya sebagai Ketua STSRI “ASRI” Yogyakarta dan Sekretaris Direktorat Jenderal Kebudayaan, juga memiliki hubungan baik dengan para perupa. Posisi dan situasi itulah yang digunakan untuk mengakuisisi karya-karya seni rupa dari para perupa/pelukis Indonesia sejak tahun 1950-an. Tentu saja tak hanya itu proses koleksi itu terjadi, tetapi juga melalui banyak proses, termasuk hibah dari para perupa, dan perupa dari negara-negara nonblok se usai pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Non-Blok di Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud pada 1995, dan seperti sudah disebutkan, akuisisi koleksi sejak 2000-an.

Karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia terdiri atas karya seni lukis (mencapai jumlah yang dominan, termasuk seni lukis tradisional Bali, seni lukis kaca, dan seni lukis batik), seni patung, seni grafis, seni kriya, dan karya-karya seni rupa kontemporer. Jenis koleksi dapat dikelompokkan menjadi dua bagian, yakni koleksi Seni Rupa Modern, antara lain karya Raden Saleh Sjarif Boestaman, 1807-1880), hingga karya-karya R. Basoeki Abdullah, Wakidi, S. Sudjojono, Hendra Gunawan, Soetopo, A. Sadali, Widayat, dan lain-lain. Kemudian koleksi Seni Kontemporer yang dimulai dari karya-karya seni rupa Gerakan Seni Rupa Baru (antara lain karya Jim Supangkat, Hardi, Bonyong Moeni Ardhi, FX Harsono, Siti Adiyati, Nanik Mirna, Nyoman Nuarta, dan lain-lain) hingga karya-karya tahun 2000-an (Anusapati, Krishnamurti, Tisna Sanjaya, Mella Jaarsma, Nindityo Adi Purnomo, Heri Dono, Eddie Hara, Entang Wiharso, dan lain-lain).

Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia, seperti sudah disebutkan sebelumnya, berasal dari tiga institusi di bawah Direktorat Jenderal Kebudayaan, yakni Direktorat Kesenian, Museum Nasional Indonesia, dan Wisma Seni Nasional atau Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud. Atas prakarsa Prof. Dr. Edi Sedyawati, Direktur Jenderal Kebudayaan periode 1993-1999, seluruh koleksi karya seni rupa tersebut dijadikan satu di bawah naungan Direktorat Jenderal Kebudayaan, dan statusnya sebagai *koleksi negara*, yang berada dan dikelola oleh Galeri Nasional Indonesia. Gagasan itu, pada waktu dicetuskan oleh Profesor Edi Sedyawati, masih berupa tahap persiapan untuk mendorong kelahiran Galeri Nasional Indonesia.

Salah satu tahap persiapan itu ialah diselenggarakannya pameran karya-

karya seni rupa koleksi tersebut pada tanggal 23 Februari – 23 Maret 1998, di Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud Jl. Medan Merdeka Timur No. 14 Jakarta, bertepatan dengan ulang tahun ke-11 lembaga tersebut. Dewan Kurator Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud, terdiri atas Prof. Dr. Edi Sedyawati, Prof. Soedarso Sp. M.A., Prof. A.D. Pirous, Abas Alibasyah, Adhi Moersid, dan Jim Supangkat, memercayai dan menugasi saya untuk menjadi kurator. Pameran ini tentu saja menarik, karena untuk pertama kalinya sejumlah koleksi dalam jumlah besar (sekitar 350 karya seni rupa dari 1.527 karya) dipublikasikan kepada khalayak secara terbuka. Selaku kurator, saya untuk pertama kalinya pula melihat, menyigi, memilih, dan memamerkan karya-karya tersebut, dengan melihat konteks waktu dan peristiwa atas dasar penampang kondisi koleksi.

Pada kesempatan persiapan itu dilakukan pengamatan terhadap karya-karya koleksi, kemudian memilah, memilih, dan menentukan karya-karya yang akan dipamerkan. Hasil pengamatan dinarasikan menjadi sejumlah bab yang dilihat tautannya antara teks dengan konteks; tautan antara karya dengan narasi sosio-historisnya. Narasi semacam ini penting, sebagai upaya untuk menempatkan karya-karya berikut sosok-sosok perupanya dalam konteks waktu dan peristiwa yang melatarinya. Karena itu, salah satu pendekatan yang digunakan adalah konteks sejarah Indonesia, meski tidak dilihat secara linier dalam susunan kronologi waktu. Akan tetapi, karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia digunakan untuk memahami secara ulang alik antara sejarah perjalanan negara-bangsa Indonesia, dengan dinamika proses kreatif para perupa pada setiap penggal waktu.

Pendekatan ini, sekali lagi sebagai penegasan, bahwa karya seni rupa tidak dilahirkan dari ruang hampa. Para perupa berkreasi untuk atas nama kesaksian terhadap zamannya. Gejolak sosial, politik, ekonomi, dan kebudayaan, menjadi faktor penting yang dijadikan titik pijak para perupa mengubah karya-karya mereka. Tentu saja respons para perupa terhadap faktor eksternal semacam itu berbagai macam, tergantung cara pandang dan tujuan kekaryaannya. Ada yang sebatas merekam kehidupan sosial, politik, ekonomi, budaya pada zamannya dan mengungkapkannya menjadi bentuk-bentuk ekspresi karya seni rupa, dalam bentuk representasional atau simbolik-metaforis. Ada pula yang merekam kemudian menyuarakan (visualisasi) kembali dengan tendensi melakukan komentar sosial dan politik (*social and political correct*), tentu dengan sejumlah bentuk dan jenis karya.

Membaca koleksi Galeri Nasional Indonesia dengan perspektif sosio-historis, harapannya dapat menjelaskan karya-karya dalam suatu konteks waktu, zaman, dan peristiwa. Itulah 'titik penting' yang dimaksud, yakni serangkaian 'titik waktu' (yang menunjuk kepada berbagai angka tahun sebagai penanda munculnya berbagai peristiwa), yang nantinya akan terangkai menjadi 'garis waktu' (*aspek temporal*) dan 'peristiwa' (*aspek spasial*). Sosok perupa menjadi 'aktor' dalam kelindan waktu dan peristiwa yang memberi makna melalui karya-karya seni rupa.

Dari pengamatan seperti itu, maka penampang karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia akan terlihat, bagaimana posisinya dalam sejarah Indonesia, di mana posisinya dalam peta perkembangan pemikiran (wacana) dan penciptaan seni rupa Indonesia, adakah mata rantai yang putus atau hilang, dan seterusnya. Pemetaan dan pembacaan semacam ini penting, karena pada saatnya nanti dapat digunakan sebagai modal untuk menyusun sejarah seni rupa Indonesia yang komprehensif dan mutakhir. Betapapun karya-karya koleksi tersebut merupakan deposito artefak peradaban, yang di dalamnya tersimpan nilai historis dan spirit zaman.

Karya seni rupa, juga karya seni pada umumnya, tidak dapat dilepaskan dari konteks waktu dan peristiwa. Karena, seperti sudah disebut di muka, karya seni lahir/dilahirkan bukan sekadar kebetulan, melainkan suatu akumulasi dari proses panjang yang melibatkan faktor-faktor internal dan eksternal para seniman. Mereka mengintervensi dan terintervensi oleh banyak hal. Karena itulah, karya seni sesungguhnya merupakan produk sosial.² Sebagai produk sosial, karya-karya tersebut memiliki pertautan yang demikian dekat dengan kehidupan dan zaman ketika karya tersebut dilahirkan/diciptakan. Eksistensi karya-karya itu kelak dapat dipandang sebagai fakta benda (*artifact*), fakta mental (*mentifact*), dan fakta sosial (*sociofact*).

Pengamatan ini juga bertolak dari asumsi yang lain, ialah bahwa tidak ada atau terjadi perkembangan yang linier dalam seni rupa Indonesia, seperti yang terjadi pada sejarah seni rupa Barat (Eropa, Amerika). Di samping itu, dalam seni rupa Indonesia tidak ada konsep aliran atau paham (isme) yang rigid, akibat pertemuan dan proses dialektika dengan paham sebelumnya. Di samping itu, bahwa setiap episode waktu memunculkan beragam corak dan gaya seni rupa, secara bersamaan. Otentisitas dan perbedaan, lebih disebabkan oleh pengumpulan

kreatif, agar berbeda dengan perupa lainnya. Hal ini terutama terlihat secara dominan dalam seni lukis, yang digerakkan oleh para pelukis yang merespons situasi sosial, politik, dan budaya yang sedang berlangsung di sekitarnya. Karena itu sangat mungkin terjadi, seorang pelukis dalam satu episode waktu, berkarya dengan berbagai tema dan corak. Pada episode waktu yang lain, kembali mengulang corak yang pernah ia kerjakan, karena menemukan tautan tema yang sama atau mirip. Istilah yang saya sebut sebagai 'tidak linier' adalah dalam pengertian semacam itu.

Tulisan ini sama sekali jauh dari pretensi untuk 'menulis dan menyusun sejarah seni rupa Indonesia'. Sama sekali bukan. Seperti diketahui bersama, bahwa menulis sejarah membutuhkan suatu peranti yang lengkap, rumit, cermat, kritis, dan harus menelusuri jauh ke belakang. Kemudian cek dan ricek terhadap data berupa dokumentasi atau arsip, serta memerlukan disiplin atau ilmu bantu (ilmu-ilmu sosial) untuk mengelaborasi makna suatu peristiwa. Karena itu penulisan sejarah juga memerlukan pendekatan multidisiplin, agar dapat memaknai sosok, karya, dan peristiwa seni rupa dalam konteks waktu serta sudut pandang yang kritis. Sejarah seperti dikatakan Kuntowijoyo, adalah membicarakan tentang masyarakat dari segi waktu, jadi sejarah ialah ilmu tentang waktu.³ Selanjutnya di dalam waktu terjadi empat hal, yaitu (1) perkembangan, (2) kesinambungan, (3) pengulangan, (4) perubahan.⁴

Pengamatan terhadap karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia ini, meliputi “melacak titik-titik yang dianggap penting” untuk menyusun “garis waktu dan peristiwa”, kemudian menempatkan sosok (aktor; perupa; seniman) dalam konteks perjalanan seni rupa Indonesia.

Risalah ini disusun terdiri dari beberapa bab, yakni, **Bab I. Prolog**; berisi pengantar terkait latar belakang penyusunan risalah ini, sekilas cerita tentang karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia, dan langkah-langkah (metode) yang digunakan dalam menyusun risalah. Kemudian berturut-turut **Bab II. Garis Penampang**; yang berisi uraian tentang tahap-tahap pertumbuhan berdasarkan titik-titik waktu dan peristiwa yang menyertainya. Titik dalam garis ini terdiri atas **A). Titik Bermula: Raden Saleh Sjarief Boestaman (1807-1880)**; yang menempatkan sosok pelukis pribumi Jawa dari zaman pertengahan abad ke-19, menerobos pergaulan antarbangsa, dan memiliki keterampilan paripurna melukis dengan teknik Eropa, yang menandai Nusantara memasuki abad baru dalam dunia

kesenian/seni rupa. **B). Titik Bertaut: Mooi Indie – Persagi**; yang menguraikan kehidupan pasca-Raden Saleh dengan kehidupan seni rupa (utamanya seni lukis) yang didominasi oleh pelukis asing (ekspatriat) dengan berbagai kegiatan di *Batavia Kunstkring* (Lingkaran Seni Batavia) dan seolah menjadi acuan utama para pelukis Indonesia/nusantara. Pada bab ini juga diuraikan secara ringkas sepotong waktu yang pendek **Zaman Pendudukan Jepang** sebagai titik tautan yang lain. Kemudian **C). Titik Bergolak: Dinamika Sanggar – Institusi Pendidikan**; yang menguraikan pergolakan yang terjadi dalam dunia sanggar-sanggar seni rupa yang bertumbuhan pada sekitar 1940-an di Yogyakarta, dan kota-kota lainnya di Indonesia. Pergolakan internal juga terjadi pada institusi pendidikan tinggi, terutama di ASRI Yogyakarta, akibat dari kehidupan sosial-politik yang berimbas pada seluruh sektor kehidupan. **D). Titik Berontak: Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia**; diuraikan terkait reaksi para perupa muda terhadap gejala kemapanan dan kemacetan pemikiran serta penciptaan seni rupa Indonesia yang hanya di sekitar lukisan, patung, dan grafis. Sekelompok perupa muda (masih berstatus mahasiswa) terutama berasal dari ASRI Yogyakarta dan FSRD ITB, bereaksi terhadap situasi itu, dengan berbagai kegiatan 'pemberontakan' yang berupaya menumbangkan sejumlah konvensi, digantikan dengan cara pandang baru. Peristiwa yang terjadi pada 1974-1979 itu menandai bergesernya pemikiran (wacana) dan praktik seni rupa Indonesia. Pada bagian **E). Titik Beragam: Keluasan dan Kemungkinan**; uraian terkait efek dari Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) dan aktivitas pemberontakan seni rupa lainnya, berupa spirit eksplorasi pemikiran, material, teknik, bentuk, dan presentasi ekspresi seni. **F). Titik Bergaul: Memasuki Forum Internasional**; masih menguraikan kelanjutan dari efek GSRB, terkait dengan berkembangnya para perupa muda mengembangkan jejaring hingga menapak pada pergaulan internasional. Sejumlah peristiwa seni rupa di berbagai negara, mulai menjadi ajang presentasi sejumlah perupa Indonesia, yang dapat dilihat sebagai penanda internasionalisasi seni rupa kontemporer secara terstruktur, sistematis, dan masif.

Pada **Bab III. Kecenderungan/Tema Karya: Detail Garis Penampang**, diuraikan berbagai kecenderungan bentuk, gaya, corak, dan ekspresi pada karya-karya koleksi, khususnya terhadap materi yang dominan yaitu seni lukis. Karya tiga dimensional (seni patung), seni lukis batik, dan seni grafis dibahas pada bagian tersendiri, mengingat ketiganya memiliki problem pertumbuhan dan perkembangan tersendiri. Khusus seni patung, Galeri Nasional Indonesia

memiliki koleksi karya S. Sudjojono dan Hendra Gunawan, yang menandai pertumbuhan awal, dan karya Wiyoso Yudoseputra, Edhi Soenarso, Dolorosa Sinaga, Yani Mariani Sastranegara, yang merepresentasikan para pematung dari dunia akademik. Khusus sosok Wiyoso Yudoseputro, di samping berkarya seni (seni patung) juga seorang pengkaji/peneliti sejarah seni rupa, penulis, dan pengajar seni (di IKJ). Kecenderungan atau tema yang dimaksud bukan menautkan pada konsep aliran, tetapi merujuk pada tema karya, meliputi **A). Tema Potret dan Pemandangan Alam; B). Tema Dekorativisme; C). Tema Sosial - Kemanusiaan; D). Tema Non-Representasional; E). Tema Realisme Magis; F). Tema Kaligrafi.**

Kemudian secara khusus akan dibahas pada Bab IV. **Seni Patung, Seni Lukis Batik, Seni Grafis, Seni Lukis Kaca, Seni lukis dan Patung Tradisional Bali.** Galeri Nasional Indonesia memiliki sejumlah koleksi seni patung cukup langka, yakni karya S. Sudjojono dan Hendra Gunawan, serta para pematung akademis. Koleksi seni lukis batik yang pada zamannya penuh kontroversi, dapat dijadikan titik pijak pembahasan perkara ornamentasi, stilisasi, dan tradisionisme. Kemudian koleksi seni grafis, yang menunjukkan ironi, bahwa meskipun seni grafis ini diajarkan di institusi pendidikan menengah dan pendidikan tinggi, namun dalam konteks di Indonesia tidak berkembang dengan baik. Koleksi seni lukis kaca menunjukkan perkembangan yang menarik, dari corak tradisional hingga kontemporer, terutama masih terbatas pada pelukis kaca Jawa dan Bali. Kemudian koleksi seni lukis dan seni patung tradisional Bali memerlukan riset dan pembacaan tersendiri agar dapat dilihat detail-detail serta posisinya dalam seni rupa Indonesia.

Bab V. Gerakan Seni Rupa Baru dan Seni Rupa Kontemporer berisi uraian terkait posisi Gerakan Seni Rupa Baru dalam peta perkembangan wacana dan praktik seni rupa Indonesia, serta dibahas pula karya-karya yang satu-persatu berhasil dikoleksi, antara lain karya Jim Supangkat, Siti Adiyati, FX. Harsono, Nyoman Nuarta, S. Prinka, Hardi, Bonyong Munie Ardhi. Pada bagian ini dilanjutkan membahas karya-karya seni rupa kontemporer, terutama dari para perupa yang meluaskan jaringan aktivitasnya ke ranah internasional. Mereka antara lain Anusapati, Krisna Murti, Tisna Sanjaya, Heri Dono, Eddie Hara, Mella Jaarsma, Nindityo Adi Purnomo, Marida Nasution.

Bab VI. Seni Rupa Mancanegara yang menguraikan terkait bagaimana koleksi ini terjadi. Sebenarnya, dari aspek karya, karya-karya ini dapat dimasukkan ke dalam berbagai tema (pada Bab III). Akan tetapi menimbang bahwa proses kepemilikan koleksi ini cukup istimewa, yakni dari hibah dua peristiwa, yakni dari peristiwa pameran Paris-Jakarta dan pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Anggota Non-Blok (1995), maka perlu dibahas secara terpisah. Apalagi, karya-karya hibah yang pertama itu, berisi karya para perupa seni rupa modern Eropa yang penting, seperti Wassily Kandinsky (1866-1944), Hans Hartung (1904-1989), Victor Vasarely (1908-1997), Hans Arp (1887-1966), dan lainnya. Proses kepemilikan (akuisisi) dan jenis karyanya, kemungkinan besar di kawasan Asia, hanya Galeri Nasional Indonesia yang memiliki.

Bab VII. Epilog berisi semacam kesimpulan dan harapan-harapan berkaitan dengan peristiwa pameran, serta terutama meneguhkan letak pentingnya karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia. Pada bagian ini juga memberikan catatan tentang pentingnya institusi Galeri Nasional Indonesia bagi ruang edukasi masyarakat, dan lebih dari itu adalah ruang tempat merawat jejak ekspresi budaya berupa karya-karya seni rupa. Karena itu pula, penting memperhatikan posisi struktural dalam konteks birokrasi negara, agar Galeri Nasional Indonesia memiliki kewenangan yang cukup memadai sesuai tugas dan fungsinya.

Beberapa aspek itulah yang akan dipaparkan secara terbatas pada bab-bab berikut ini.



Bab II

GARIS PENAMPANG

Pada bab ini diuraikan tahap-tahap pertumbuhan seni rupa Indonesia berdasarkan titik-titik waktu, sosok (seniman/perupa), dan peristiwa yang menyertainya. Paparan ini penting karena dapat digunakan sebagai latar belakang pengamatan dan peninjauan terhadap karya-karya koleksi, yang akan membantu menempatkan (memosisikan) karya-karya yang bersangkutan dalam konteks perjalanan keindonesiaan—perupa dan karyanya— dalam kaitan menandai/memberi tanda eksistensi Indonesia. Misalnya apa peran dan fungsi karya Raden Saleh dalam konteks Indonesia sekarang. Atau, bagaimana memahami *Mooi Indie* dalam konteks membangun semangat identitas keindonesiaan. Apa makna kelahiran sanggar-sanggar dan lahirnya institusi pendidikan tinggi seni rupa di Indonesia; apa makna gerakan pemberontakan dalam aspek pemikiran serta penciptaan seni rupa Indonesia, dan seterusnya.

A. Titik Bermula: Raden Saleh Sjarief Bustaman (1807-1880)

Mendiskusikan seni rupa Indonesia, nama Raden Saleh Sjarief Bustaman—selanjutnya ditulis Raden Saleh— adalah sebuah legenda, penanda, dan *trademark* yang sesungguhnya belum tuntas direkonstruksi serta dimaknai eksistensinya. Sebagai legenda, karena ia sedemikian populer, bahkan melampaui batas wilayah Indonesia, begitu saja diterima seluruh eksistensinya nyaris tanpa pandangan kritis terhadapnya. Sebagai penanda, karena ia menjadi titik awal yang monumental atas terjadinya persentuhan seni rupa Indonesia dengan modernitas.

◀ Gregorius Sidharta Soegijo, *Ibu dan Anak*, 1963, cat minyak pada kanvas, 74 x 59 cm

Ia menghadirkan fakta, bahwa dari sebuah negeri jajahan, suatu masyarakat yang masih terpisah oleh etnisitas, belum memiliki eksistensi sebagai bangsa dan negara yang merdeka, pada paruh abad ke-19, seorang pribumi Jawa mendapatkan kesempatan istimewa (*privilage*) untuk belajar mengembangkan bakat melukisnya, serta berkelana di Eropa, dan akhirnya menjadi terkenal.⁵ Ia hadir sebagai sosok yang eksotis, masuk dalam lingkaran elite, dikukuhkan menjadi pelukis istana Belanda oleh Raja Willem II. Sebagai pelukis, ia hadir pertama-tama dalam kerangka berpikir Barat, khususnya Eropa.

Raden Saleh (lahir di Terbaya, Semarang, tahun 1807), merupakan kerabat dari Kyai Bestam, cicit Sayid Abdullah Bustam (dari pihak ibunya), dan ayahnya adalah Sayid Husen bin Alwi bin Awal bin Yahya dari Semarang. Hingga umur tujuh ia diasuh oleh pamannya, Kanjeng (Bupati) Terbaya Bustam, menantu Pangeran Aria Mangkunegara I. Kemudian sejak umur tujuh Saleh dididik di rumah seorang Belanda, G.A.G. Baron van der Capellen atas usaha dan dukungan pemerintah Belanda.⁶ Melalui pamannya itu, Raden Saleh mendapat kesempatan mengembangkan bakatnya, belajar melukis pada A.A.J. Payen, seorang pelukis keturunan Belgia yang bekerja di Pusat Penelitian Pengetahuan dan Kesenian Pemerintah Belanda di Bogor. Atas usulan Payen, Raden Saleh diizinkan untuk tinggal dan belajar melukis ke Nederland (Belanda) selama sepuluh tahun (1829-1839), mendapat bimbingan dari pelukis Cornelius Krusseman dan Andreas Schelfhout.

Kesediaan pihak Belanda untuk mengirim dan mendidik Raden Saleh, pada intinya dalam rangka politik kolonialisme, yakni agar pemuda Raden Saleh dapat dihindarkan dari pengaruh pamannya, Sosrohadimenggolo, cucu Sayid Abdullah Bustam atau Kiai Bustam yang diketahui oleh Belanda dalam gerak-geriknya pro-Pangeran Diponegoro sebelum berkobarnya perang kemerdekaan di Jawa (1825-1830).⁷

Ketika Raden Saleh menapakkan kakinya di negeri Belanda, sesungguhnya keadaan kehidupan seni lukis sedang berada dalam situasi titik balik; yakni mengalami kemerosotan pencapaian, berada jauh di bawah kegemilangan prestasi yang pernah dicapai oleh Rembrandt van Rijn, Johannes Vermeer, Pieter de Hoogh, Jan Steen, dan Jacob van Ruisdael. Setelah beberapa lama Saleh tinggal di Belanda kemudian berkelana ke Austria, Jerman, dan Prancis. Selama lima tahun (1843-1848) Raden Saleh menetap di Dresden, Jerman, dan semakin



Raden Saleh Sjarief Bustaman, *Kapal Karam Dilanda Badai*, c. 1840, cat minyak pada kanvas, 74 x 97 cm

mengokohkan diri sebagai pelukis tema potret, pemandangan, dan tema binatang.⁸

Pada tahun 1851 Raden Saleh kembali ke Jawa, dan meninggal di Bogor pada 23 April 1880. Karya-karyanya, dalam sejumlah analisis, diduga terpengaruh oleh Romantisisme, suatu mazhab besar kesenian Eropa. Dalam konteks manusia Jawa (pribumi), karya-karya Raden Saleh dapat dikatakan merupakan tanda-tanda munculnya pemikiran baru. Sebagai pelukis yang disebut-sebut mendapat pengaruh tokoh Romantisisme (Eugene Delacroix dan Theodore Gericault), serta menjadi seorang pelukis istana yang terkenal, karya-karyanya cukup mengundang penafsiran yang menarik.⁹ Anggapan sebagai tanda munculnya pemikiran baru, M.C. Ricklefs mencoba mengaitkan dengan situasi kehidupan seni lukis di Jawa abad ke-19. Setelah Raden Saleh kembali ke Jawa pada 1851, ia melukis di Istana Kasultanan Yogyakarta dan Mangkunegaran, Surakarta, selama beberapa waktu. Beberapa orang Indonesia (kebanyakan tidak diketahui namanya) juga menjadi juru gambar yang cakap dan beberapa dari lukisan mereka



Raden Saleh Sjarief Bustaman, *Potret Adolphe Jean Philippe Hubert Desire Bosch*, 1867, cat minyak pada karivas, 122,5 x 89,5 cm

muncul di dalam penerbitan-penerbitan Eropa pada abad ke-19 berkenaan dengan Indonesia. Sesungguhnya sejak itu, terjadi pengaruh (pembaruan) dalam seni lukis, terutama di Jawa.¹⁰

Raden Saleh dan karya-karyanya adalah maskot bagi seni rupa Indonesia, dalam kaitannya dengan percaturan seni rupa internasional. Lukisannya, *Antara Hidup dan Mati* (1870) dan *Penangkapan Pangeran Dipanegara* (1858), dianggap sebagai ungkapan metaforis Raden Saleh atas spirit nasionalismenya (atau dalam konteks waktu itu, dapat disebut kesadaran sebagai manusia Jawa), atau setidaknya atas sikap kritisnya terhadap pemerintahan kolonial Belanda.¹¹ Setidaknya dalam kesempatan penelaahan ini dapat dilihat, bahwa seni rupa modern Indonesia telah diawali dengan titik yang monumental: Raden Saleh Sjarief Boestaman, seorang pribumi yang muncul sebagai pelukis sangat berbakat, bahkan sanggup menerobos batas wilayah geografi, dan hadir di tengah panggung internasional. Raden Saleh dan karyanya sebagai artefak yang dapat menjelaskan, bagaimana seni rupa Indonesia mulai bersentuhan dengan modernitas, bahkan dapat juga dijadikan pangkal untuk mengkaji nasionalisme.

B. Titik Bertaut: Mooi Indie - Persagi

Semasa hidupnya, Raden Saleh memiliki beberapa murid, diantaranya adalah Raden Salikin (putra dari saudara sepupu lelakinya), Raden Koesomadibrata dan Raden Mangkoe Mihardjo (keduanya adalah anak muda Sunda keturunan bangsawan). Karya lukisan cat minyak Raden Koesomadibrata dikoleksi oleh Tropenmuseum Amsterdam berupa potret Raden Wangsajuda, patih dari Bandung dan potret Raden Adipati Aria Kusumadiningrat, Bupati Galuh. Sedangkan 21 lembar karya litografi Raden Mangkoe Mihardjo pernah dipamerkan pada Internationale Koloniale en Uitvoerhandel Tentoonstelling tahun 1883 di Amsterdam. Belakangan, Raden Soma dan Lie Kim Hok juga untuk beberapa waktu sempat menjadi murid Raden Saleh.

Setelah meninggalnya Raden Saleh Sjarief Bustaman pada 23 April 1880, seolah terjadi kekosongan yang sangat panjang dalam hal munculnya pelukis pribumi. Sesungguhnya, tidak demikian halnya yang terjadi. Sejumlah pelukis, juga sejumlah orang dengan keterampilan yang lain, berhasil menyelesaikan pendidikan di negeri Belanda, bahkan dengan predikat istimewa. Misalnya dapat disebut risalah Harry A. Poeze yang menyebutkan bahwa secara perlahan-lahan,

pada awal abad ke-18 tumbuh lagi pemikiran, yang selama abad ke-17 ditinggalkan, untuk melatih orang Hindia Belanda (pribumi) di Belanda tentang beberapa pekerjaan tertentu. Beberapa orang yang dimaksud khususnya dari Jawa dan Sumatra, dikirim ke negeri Belanda, Brussels, dan Belgia untuk latihan bekerja di berbagai bidang dan keterampilan.¹²

Mereka yang dikirim ke tiga negara itu, antara lain Raden Ngabehi Poespa Wilaga bersama L.A. Palm, seorang utusan dari Bijbelgenootschap (Perkumpulan Bijbel Belanda), dikirim ke Belanda pada 1835 untuk mengawasi pembuatan huruf Jawa di percetakan huruf Joh. Enscheden en zoonen di Harlem. Nama lainnya, Sastra-tama, seorang juru tulis (klerk), dan anak seorang opsir dari tentara (kavaleri) Sri Sunan Surakarta, bernama Kajo, dikirim ke Brussels untuk belajar membuat arloji dan seni hias (ornamen). Masih dalam catatan Harry A. Poeze, seorang bernama Willem Iskandar atau Satie Soetan Iskandar, dari Tapanuli, Sumatra Utara, pada 1860 berhasil mendapatkan ijazah *Hulponderwijzer*, guru setingkat sekolah dasar. Nama lainnya yang mendapatkan kesempatan belajar di Belanda adalah Raden Mas Ismangoen Danoe Winoto, dan Raden Moentajib Moeda, yang menyelesaikan pendidikan di Hogere Burder School (HBS), dan pada 1875 diterima sebagai pegawai tinggi di Institut untuk Ilmu Bahasa, Ilmu Bumi, dan Ilmu-ilmu Bangsa-bangsa dari Hindia Belanda (*Instelling voor Taal-Land-en Volkenkunde van Netherland Indie*) di Delft.¹³

Pertanyaannya kemudian adalah mengapa, di antara sejumlah nama itu, hanya Raden Saleh yang populer dan menjadi legenda? Asumsi yang dapat diketengahkan untuk menjawab pertanyaan itu ialah, *pertama* karena Raden Saleh lahir dan tumbuh dari kalangan priyayi (elite) Jawa, dan kalangan itulah yang mendapatkan privilese untuk mengembangkan bakat atau ilmu pengetahuannya. Artinya, dari kalangan inilah yang pertama-tama memiliki akses untuk menjalin kontak dengan Barat. *Kedua*, karena posisi pemerintahan kolonial Belanda yang kokoh cengkeramannya, maka memungkinkan untuk mem-*back up* (memberikan sponsor, perlindungan, dan rekomendasi) kepada Raden Saleh untuk belajar, tinggal, bersosialisasi, dan melakukan berbagai perjalanan di Eropa. *Ketiga*, Raden Saleh memiliki kecakapan sosial yang lebih, dan karena itu mampu membawa diri dalam pergaulan pada komunitas elite di Eropa. Fakta historis yang menyebutkan pertemanan Raden Saleh dengan penulis dongeng asal Denmark, Hans Christian Andersen, persahabatannya dengan pasangan Friedrich Anton Serre dan Amalia Friederike Serre. Untuk mengenang persahabatan

dengan banyak orang, dibangun monumen berupa Masjid Biru (*Blue Mosque*) dekat Dresden, Jerman, dengan tulisan di atas pintu masjid berasal dari semboyan hidup Raden Saleh, yakni “Hormatilah Tuhan dan Cintailah Manusia”.¹⁴ Sejumlah fakta historis itu merupakan bukti kecakapannya dalam bersosialisasi.

Keempat, karena lingkaran komunitas Raden Saleh semakin jauh ke arah komunitas elite bangsawan dan birokrasi, maka pergaulannya semakin soliter terbatas di kalangan elite itu saja. Sehingga kemungkinan untuk egaliter, bergaul dengan kalangan bawah semakin kecil, bahkan tertutup. Dengan kata lain, tidak terjadi transformasi pengetahuan dan keterampilan dari Raden Saleh kepada lingkungan terdekatnya. Faktor-faktor itulah, antara lain yang menjadikannya dinamika kehidupan seni rupa (seni lukis) seperti ada jarak yang panjang pasca-Raden Saleh.

Pasca-Raden Saleh, terjadi kehidupan seni rupa, namun bukan berupa aktivitas yang terorganisasi untuk berkarya atau berpameran bersama misalnya. Apalagi untuk kepentingan perjuangan politik. Baru pada tahun 1902, mulai terbentuk sejenis organisasi atau komunitas seni rupa, di mulai oleh *Bataviaasche Kunstkring* (Lingkar/Kelompok Seni Batavia), di Batavia. *Bataviaasche Kunstkring* merupakan suatu lembaga kesenian yang digunakan sebagai media penyalur aspirasi kebudayaan dari tumbuhnya kelas menengah yang makmur (secara ekonomi) dan lapisan intelektual di Batavia, yang membuat kehidupan kesenian kembali berdenyut.¹⁵ *Bataviaasche Kunstkring* sangat aktif menyelenggarakan kegiatan pameran karya-karya pelukis dari Eropa, seperti Pieter Ouborg, Jan Frank, Dolf Breetvelt, Ernest Dezentje, Locatelli, dan Charles Sayers. Diduga kegiatan tersebut menggugah semangat pelukis-pelukis pribumi dan menumbuhkan apresiasi sebagian masyarakat. Pemandangan alam, manusia dan kehidupan di Hindia Belanda adalah corak karya-karya mereka.

Aktivitas yang diselenggarakan oleh Kelompok Seni Batavia tersebut, merupakan peluang bagi para pelukis pribumi untuk bersentuhan dengan karya-karya para pelukis Eropa. Kemudian muncul para pelukis pribumi dengan bakat besar dan memiliki pengetahuan teknik melukis cara Barat, seperti Abdullah Soeriosoebroto, Soebanto Soerjo Soebandrio, Pirngadi, R. Basoeeki Abdullah, Wakidi, dan seorang keturunan Tionghoa, Lee Man Fong, yang memiliki bakat istimewa. Man Fong dengan terampil memadukan teknik dan gaya lukisan China dengan teknik Barat. Mereka muncul sebagai pelukis yang berkembang di Jawa

ketika itu. Tak terhindarkan, lukisan-lukisan mereka, sebagian terpengaruh dengan karya-karya para pelukis yang aktif di lembaga Kelompok Seni Batavia. Yakni lukisan-lukisan bertema pemandangan alam yang indah, cerah, nyaman, dan manis. Kecuali karya Lee Man Fong yang kebanyakan tertarik mengabadikan kehidupan manusia sehari-hari. Namun, satu hal yang tidak dapat disangkal adalah, mereka rata-rata memiliki dan menguasai teknik melukis Barat, yang dipadukan dengan sensitivitas pribadinya dalam menangkap tema-tema lanskap atau binatang.

Corak *Mooi Indie* menjadi arus utama. Sementara realitas kehidupan manusia di sekitarnya berada dalam kuasa kolonialisme. Pemikiran kritis para pelukis dari generasi sesudahnya mulai muncul, akibat dari tumbuhnya kesadaran sebagai masyarakat terjajah. Bertolak dari kenyataan semacam itu, S. Sudjojono memberi komentar pada karya-karya serba jelita itu, “Semua serba bagus dan romantis bagai di surga, semua serba enak, tenang, dan damai. Lukisan-lukisan tadi tidak lain hanya mengandung satu arti: *Mooi Indie*”.¹⁶ Itulah sindiran dan kritik yang pertama kali dilontarkan oleh S. Sudjojono, bahwa lukisan-lukisan yang serba indah itu tak lain hanyalah untuk memenuhi selera turisme. Ungkapan “turisme” yang dimaksud Sudjojono barangkali para pengusaha (perkebunan) Belanda, baik yang masih aktif maupun yang segera pulang ke Belanda. Lukisan mereka yang, menurut Sudjojono, didominasi oleh tiga elemen utama; gunung, pohon kelapa, dan sawah, yang disebutnya sebagai trimurti itulah yang menjadi penarik hati para “turis”.

Sementara itu realitas sosial masyarakat ketika itu yang miskin, kumuh, dan terbelakang, menjadi sangat kontras dengan realitas visual yang serba indah pada karya-karya *Mooi Indie*. Itulah sebabnya, ejekan S. Sudjojono dapat dipahami sebagai tanda bangkitnya kesadaran sosial yang memiliki implikasi politik. Lebih dari sekadar mengkritisi gejala visual, kata-kata Mooi Indie menjadi bermakna politis.

Dalam latar belakang sosial semacam itulah, dapat dipahami pula mengapa citra *Mooi Indie*—dalam konteks sosial-politik—pada catatan sejarah seni rupa Indonesia cenderung bermakna kurang positif. Karya-karya *Mooi Indie*, meski prima dalam teknik, dianggap sebagai elitis, mengeksploitasi selera pasar, turistik, dan tidak mencerminkan realitas sosial masyarakat bawah yang miskin dan menderita. *Mooi Indie* dalam pandangan para pelukis muda, hanya bermain di



Raden Basoeqi Abdullah, *Merapi, Gelora yang Tak Kunjung Padam*, 1992, cat minyak pada kanvas, 100 x 200 cm

dataran keindahan semata, yang akhirnya dianggap tidak mencerminkan realitas sosial-masyarakat pada saat itu.

Meskipun demikian, *Mooi Indie* perlu diberi catatan secara khusus, agar kita dapat melihat perkara ini dari perspektif yang lain, lebih proporsional, dan adil. Betapapun, *Mooi Indie* telah mengajarkan kepada kita tentang “cara pandang” terhadap realitas alam dan kehidupan. Catatan *pertama* terhadap *Mooi Indie*; bahwa para pelukis 'keindahan' ini memiliki dan menguasai teknik dengan baik. Mampu merekam alam dan kehidupan dengan baik pula. Dapat dilacak dan dicermati bagaimana Abdullah Suriosubroto, Wakidi, Basoeqi Abdullah, atau pada generasi yang lebih kemudian seperti Pirngadi, Wakidi, Wahdi Soemanta, merekam pemandangan yang indah-permai seperti Gunung Merapi, Tanah Pasundan, Ngarai Sianok, lembah dan bukit di Sumatra, atau debur ombak Pantai Selatan, dengan cermat dan indah. Mereka memiliki kemampuan untuk menampilkan pesona lanskap tersebut pada kanvas atau bidang gambar lainnya. Itulah “tugas kreatif” para pelukis *Mooi Indie*. Keindahan alam semesta di mana mereka tinggal, berhasil diungkapkan dalam bentuk lukisan dengan baik, dan belum pernah dilakukan oleh seniman pribumi lainnya, kecuali Raden Saleh.

Catatan *kedua*, bahwa merekalah para pelukis pribumi sesudah Raden Saleh yang mampu melihat objek-objek alam semesta secara optis, dan sekali lagi dengan keterampilan melukis secara mumpuni. Secara faktual tak dapat ditolak, bahwa objek-objek yang mereka ungkapkan itu memang indah. Menjadi tidak relevan jika karya-karya mereka harus dikaitkan dengan ada atau tidak adanya semangat nasionalisme, atau bukan ekspresi estetika yang mencerminkan realitas sosial. Kesadaran semacam itu (sebutlah nasionalisme, realitas sosial, dan sejenisnya), di kalangan seniman pada umumnya ketika itu, tentu saja belum tumbuh di antara mereka.

Melacak semangat nasionalisme menjadi relevan jika dikaitkan dengan, misalnya, S. Sudjojono sebagai pengkritik “lukisan-lukisan indah”. Jika Sudjojono menyindir, disebabkan karena memang ia berada pada posisi dan zaman yang berbeda, atau zaman yang tengah bergerak menuju kesadaran baru, sebagai bangsa yang terjajah. Sudjojono tumbuh pascaperistiwa Sumpah Pemuda pada 1928, sebagai titik krusial tumbuhnya kesadaran nasionalisme Indonesia. Kesadaran nasionalisme yang tumbuh ketika itu, terutama digerakkan oleh para elite terpelajar yang sudah bersentuhan dengan pendidikan Barat. Tidak saja berkaitan dengan pergerakan sosial politik, tetapi juga di bidang kebudayaan, dalam rangka pencarian kebudayaan dan identitas Indonesia.

Khususnya dalam sektor seni rupa, situasi melawan atau menolak “keindahan” model *Mooi Indie*, dilandasi oleh semangat mencari identitas sebagai bangsa yang merdeka dan berdaulat. Dalam kaitan itu lahirlah organisasi baru bernama Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Persagi) pada tahun 1937.¹⁷ Tokoh-tokoh penggerakannya antara lain S. Sudjojono, Agus Djaja, Abdul Salam, Emiria Soenassa (satu-satunya perempuan pelukis yang bergabung), Otto Djaja, dan lain-lain. Ketua Persagi disepakati Agus Djaja, sedangkan S. Sudjojono ditunjuk sebagai juru bicara, yang memerankan posisinya itu dengan cergas dan sangat efektif. Ia menulis di sejumlah media cetak secara produktif, dan berbicara di berbagai mimbar diskusi. Sudjojono melemparkan kritik, sindiran, dan sangat tegas melawan “keindahan” *Mooi Indie*. Ia menunjukkan “keindahan yang lain”, yang bertumpu pada realitas kehidupan sosial, politik, masyarakat senyatanya, meski kenyataan itu sangat kontras dan pahit sekalipun.¹⁸ Lukisan-lukisan S. Sudjojono bertolak dari keyakinan semacam itu, yang kemudian melahirkan credo yang sangat terkenal dan monumental yang disebut *jiwa ketok* atau jiwa tampak. Yakni jiwa yang ditampakkan dalam ekspresi seni lukis, karena

realitas itu mengendap dalam jiwa pelukisnya.

Pada beberapa kasus, karya-karya *Mooi Indie* dan karya-karya Persagi, terutama karya-karya Sudjojono yang menggubah tema pemandangan alam (lanskap), secara visual memiliki citra yang mirip, yakni mengedepankan citra keindahan. Namun demikian, secara substansi terdapat perbedaan spirit, karena perbedaan titik pijak pesan yang ingin disuarakan kepada orang lain. Pada ranah itulah, antara estetika pada karya-karya *Mooi Indie* dengan karya-karya Persagi tidak dapat dibandingkan, karena memang bertolak dari aspek yang berbeda; yakni antara estetika yang eksotis dan beku dengan estetika yang bersumber dari realitas sosial-masyarakat yang lebih dinamis. Bertolak dari dua kasus itu, wacana seni rupa dengan sendirinya tumbuh dan bergulir. Persagi menyiratkan bagaimana sesungguhnya kerja kreatif kesenian mulai bersinggungan dengan



Suromo DS, *Pemandangan*, 1952, cat minyak pada kanvas, 55 x 73 cm

pemikiran sosial-masyarakat, persoalan politik, budaya, dan selanjutnya menjadi keniscayaan.¹⁹

Seluruh aktivitas dan pemikiran Persagi bermuara kepada pencarian seni lukis Indonesia baru. Istilah “mencari” ini ternyata memiliki implikasi yang luar biasa, ialah tumbuhnya dinamika bentuk ekspresi yang mencitrakan kegairahan, dalam rangka upaya menemukan identitas keindonesiaan atau jati diri nasional. “Mencari” seolah menjadi kredo dari Persagi. Karena itu dapat dipahami jika S. Sudjojono juga menunjukkan gerak perubahan, baik aspek pemikiran maupun karya-karyanya. Sebab dirinya juga berada, sekaligus aktor dalam kerangka “dinamika mencari”.

Sepenggal waktu pendek, tetapi memiliki makna dan peran cukup penting dalam garis waktu dan peristiwa seni rupa Indonesia pasca-Persagi adalah Zaman Pendudukan Jepang (tahun 1942-1945). Era ini merupakan kolonialisme bangsa Jepang atas bangsa Asia lainnya, termasuk Indonesia. Masa ini datang ketika pergolakan dalam pencarian identitas bangsa sesungguhnya belum lagi usai (tentu saja tidak akan pernah selesai). Karena itu tak terelakkan, pelukis kembali digoncang oleh situasi dan tantangan yang lain lagi.

Pemerintah pendudukan Jepang tampak lebih leluasa membuka peluang, memberikan kesempatan bagi perkembangan dunia kesenian Indonesia. Bidang-bidang seperti seni rupa, drama/teater, musik, dan tari, diberi ruang-ruang untuk berorganisasi dan berkegiatan. Terkecuali terhadap seni sastra, pemerintah kolonial Jepang mengenakan sensor, karena kata-kata atau tulisan lebih berpeluang untuk menyampaikan provokasi secara terbuka. Sementara bidang seni lainnya, pada seni rupa misalnya, masih dengan cara lebih simbolik. Upaya melonggarkan sejumlah aturan itu dilakukan dengan harapan mendapatkan imbalan simpati dari bangsa yang dijajah (bangsa Indonesia), karena pemerintah pendudukan dapat menciptakan stabilitas politik yang akan sangat membantu menjalankan pemerintahan.²⁰ Pemerintah militer Jepang, dalam propagandanya untuk “membangunkan kebudayaan Timur”, untuk “memajukan bangsa Asia Timur Raya”, memandang perlu mengarahkan para budayawan dan seniman demi “mencapai kemenangan terakhir dalam peperangan”.²¹

Untuk menopang cita-cita tersebut, pemerintah kolonial Jepang mendirikan Keimin Bunka Shidoso (Pusat Kebudayaan) pada 1 April 1943. Institusi ini dimaksudkan untuk memfasilitasi aktivitas kesenian. Kemudian empat orang



Trisno Sumardjo, *Kintamani*, 1953, cat air pada kertas, 33 x 57 cm

tokoh yang dikenal dengan sebutan “empat serangkai”—Soekarno, Mohamad Hatta, Ki Hadjar Dewantara, dan Kyai Haji Mansjur— mendirikan institusi POETRA (Poesat Tenaga Rakjat) yang menginisiasi berbagai kegiatan. Salah satunya adalah kegiatan bagian kebudayaan yang dipimpin oleh S. Sudjojono. Para pelukis Indonesia memanfaatkan organisasi tersebut secara optimal, antara lain dengan berbagai kegiatan pameran gambar dan lukisan. Meskipun sebenarnya di balik itu semua, tentu tidak lepas dari kepentingan pemerintah pendudukan Jepang. Pelukis-pelukis yang berperan aktif pada zaman Jepang ini antara lain; S. Sudjojono, Affandi, Agus Djaja, Kartono Yudhokusumo, Henk Ngantung, Otto Djaja, Basuki Resobowo, Djajengasmoro, Subanto Surio Subandrio, Baharudin Mara Sutan, Rusli, Barli, Mochtar Apin, Hendra Gunawan, Kusnadi, Trubus, Harijadi Sumodidjaja, Sudjana Kerton, R. Basoekei Abdullah, Handrio, dan sejumlah nama lain.

Pada zaman ini, di samping para pelukis terus dapat berkreasi dengan lebih bebas dan leluasa, juga mulai terbuka akses kepada peran-peran yang lebih penting dalam perjuangan. Secara konkret para pelukis mulai berkomunikasi dan bekerja sama dengan kaum pergerakan nasional, dan dekat dengan para politisi. Rupanya bagian kebudayaan dalam institusi POETRA demikian progresif, dan diam-diam memiliki agenda tersembunyi untuk melakukan gerakan perlawanan



Fajar Sidik, *Dinamika Keruangan IV*, 1977,
cat minyak pada kanvas, 135 x 95 cm

C. Titik Bergolak: Dinamika Sanggar - Institusi Pendidikan

Pasca-Proklamasi Kemerdekaan RI 1945, seni rupa memasuki aktivitas yang lebih dinamis. Tahun 1946 pusat pemerintahan untuk sementara pindah dari Jakarta ke Yogyakarta, dan serta-merta diikuti oleh pindahnya para pelukis ke Yogyakarta. Karena peristiwa itu, Yogyakarta kemudian menjadi basis kegiatan dan pertumbuhan seni rupa, utamanya seni lukis dan seni patung. Yang menarik dan penting untuk dicatat, antara lain, tumbuhnya sanggar-sanggar dan lahirnya institusi pendidikan tinggi seni rupa; Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta, yang diresmikan pada 15 Januari 1950 oleh Menteri Pendidikan, Pengajaran, dan Kebudayaan (PP&K) Republik Indonesia, Ki Mangoensarkoro.

Sanggar-sanggar seni rupa (seni lukis) menjadi wadah yang penting, karena di sanalah komunitas yang komunal terbentuk, dan merupakan tempat belajar yang ideal. Hubungan senior-yunior adalah hubungan guru-murid yang terjaga kewibawaannya, namun tetap dengan asas kebebasan dan suasana egalitarian. Antara tahun 1940-an hingga akhir 1950, dapat dikatakan merupakan tahun menjamurnya sanggar. Sanggar-sanggar yang tumbuh di kota Yogyakarta antara

terhadap kekuasaan kolonial Jepang melalui aktivitas seni rupa.

Semasa pendudukan Jepang (1942-1945), dengan berbagai lembaga kesenian yang berhasil didirikan, dapat dianggap cukup menguntungkan bagi para seniman Indonesia. Agenda-agenda tersembunyi yang dimainkan oleh para pengurus organisasi—yang nota bene adalah para seniman—memungkinkan tetap merawat spirit perlawanan pada pemerintahan kolonial Jepang. Akibat lainnya yang penting adalah, keleluasaan berekspresi mendapatkan tempat cukup longgar pada masa itu.

lain, Sanggar Seni Rupa Masyarakat (1946), Seniman Indonesia Muda (SIM), Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI, 1945), Pelukis Rakyat (1947), Pelukis Indonesia Muda (1952) didirikan oleh Widayat, G. Sidharta, dan Handrio, kemudian Sanggar Bambu (1959), didirikan oleh Soenarto Pr.

Pada sekitar tahun yang sama muncul perkumpulan pelukis: Gabungan Pelukis Indonesia (GPI) didirikan di Jakarta pada 1948 oleh Sutiksna dan Affandi. Sanggar Jiwa Mukti didirikan pada 1948 di Bandung, oleh Barli, Mochtar Apin, dan Karnedi. Sanggar Seniman di Bandung (1952). Kemudian di Surabaya muncul Sanggar Pelangi (1947), dan Himpunan Budaya Surakarta (HBS) di Surakarta. Kembali pada SIM, tampak upaya S. Sudjojono memosisikan SIM sebagai institusi yang penting dalam konteks pendidikan nonformal. Bagi mereka yang belajar (maksudnya sebagai murid sanggar) diharuskan melewati berbagai tahapan yang harus dilalui. Misalnya, melukis harus melewati tahap menggambar realis, hitam-putih, hingga yang bersangkutan menguasai ungkapan atau bentuk realis baru dapat 'dilepas' sebagai pelukis.²²

Rupa-rupanya peraturan dan kondisi semacam itu tidak dapat diterima oleh

beberapa pelukis. Perbedaan paham dan cara pandang itu, beberapa anggotanya, antara lain Hendra Gunawan dan Affandi, meninggalkan SIM dan mendirikan sanggar Pelukis Rakyat. Suasana di Pelukis Rakyat lebih bebas dan egalitarian. Hendra Gunawan sebagai pemimpinnya, yang ekspresif, ramah, terbuka, menciptakan semangat kemandirian yang tinggi kepada anggota-anggotanya. Hendra memotivasi anggota sanggar agar memiliki keberanian (mental) untuk memilih



Fajar Sidik,
Nenek dan Cucu, 1960,
cat minyak pada kanvas, 94 x 64 cm



Fajar Sidik, *Prabu Gandrung*, 1962, cat minyak pada kanvas, 62 x 83 cm

profesi sebagai pelukis atau seniman.

Kata “rakyat” menjadi pusat orientasi, demikian dibela oleh Hendra, dan menjadi “ideologi” Sanggar Pelukis Rakyat. “Melukis itu harus bebas dan berani” tegas Hendra kepada para anggotanya, seperti menyiratkan kritik kepada SIM yang harus melewati tahap-tahap secara ketat dan elitis. Nilai-nilai yang sangat diingat dan membekas bagi para anggota Sanggar Pelukis Rakyat adalah tumbuhnya kebebasan, tumbuhnya kepercayaan diri, dan keberanian dalam menempuh hidup.²³ Contoh kasus yang menarik adalah ketika Batara Lubis ditampik oleh Trubus (ketika itu dosen di ASRI), untuk masuk anggota SIM, karena dianggap tidak memiliki bakat melukis. Karena itu ia berniat mengundurkan diri dari keinginan menjadi pelukis, pulang ke kampung halamannya. Tetapi ketika mencoba masuk di Pelukis Rakyat, diterima dengan baik, mendapatkan dorongan dan semangat dari Hendra Gunawan dan Sudarso. Menurut Hendra Gunawan yang terus mengamati dari dekat, Batara Lubis memiliki kekuatan pada cara mengolah dan memadukan warna. Akhirnya,

lahirlah seorang Batara Lubis menjadi pelukis yang memiliki kekuatan karakter artistik tersendiri.²⁴

Pada awalnya kehadiran sanggar, seperti sudah disebut, berfungsi sebagai tempat berkumpul dan belajar. Namun kemudian ketika terjadi pergolakan politik, tak terelakkan sejumlah sanggar terimbas, terutama karena pimpinan atau tokoh sanggar, tergiur oleh politik praktis. Perjalanan sejumlah sanggar, terimbas dan guncang oleh praktik politik praktis. Tak terelakkan berakibat terjadi polarisasi akibat afiliasi politik, antara yang berafiliasi pada Partai Komunis Indonesia membentuk organisasi Lembaga Kebudayaan Rakjat (Lekra), dan yang berafiliasi nasionalis berada pada institusi Lembaga Kebudayaan Nasional, kemudian sejumlah sosok pemikir budaya dan sastrawan membuat pernyataan Manifesto Kebudayaan (Manikebu).²⁵

Pada perkembangannya, sanggar-sanggar yang muncul kemudian, secara terang-terangan menunjukkan keberpihakannya. Misalnya Sanggar Bumi Tarung (berafiliasi Lekra), atau Sanggar Semut Ireng, Banteng Lanang (non-Lekra berafiliasi ke Lembaga Kebudayaan Nasional). Terkait Sanggar Pelukis Rakyat, meskipun “rakyat” menjadi credo atau semacam ideologi, namun pada awalnya, seperti sudah disebutkan sebelumnya, sesungguhnya tidak bertendensi ideologi-politik. Sudjojono dan Hendra Gunawan, seperti diketahui kemudian, menjadi aktivis politik praktis, berafiliasi ke partai komunis (sebagai catatan tambahan; karena terkait pilihan kehidupan pribadinya, S. Sudjojono dikeluarkan dari Partai Komunis Indonesia). Politik sebagai panglima telah mengontaminasi perjalanan seni rupa Indonesia dalam sepenggal waktu perjalanan sejarah bangsa.

Titik penting berikutnya ditandai dengan lahirnya institusi pendidikan (tinggi) seni rupa. Dapat dicatat, pada 1947 didirikan *Universitaire Leergang Voor de Opleiding van Tekenleraren* (Balai Pendidikan Universiter Guru Gambar), dan sejak 1959 berubah menjadi Departemen Seni Rupa ITB. Itulah cikal bakal Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung (ITB). Kemudian pada 1950 didirikan Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta. Pada 1968 ASRI berubah status menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI “ASRI”) Yogyakarta, yang memiliki kewenangan untuk meluluskan mahasiswa dengan gelar sarjana. Pada 1984, STSRI “ASRI” Yogyakarta berfusi dengan ASTI dan AMI, menjadi Institut Seni Indonesia (ISI) Yogyakarta, dan kemudian menjadi Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia



Abas Alibasyah, *Garuda*, 1969, cat minyak pada kanvas, 100 x 66 cm

(FSR ISI) Yogyakarta.²⁶ Institusi pendidikan tinggi seni rupa ini memiliki arti penting bagi perjalanan dan pertumbuhan seni rupa Indonesia, yakni memberikan kontribusi pada munculnya keragaman gaya dan ungkapan seni rupa. Para perupa generasi keluaran institusi pendidikan akademis ini secara nyata bersentuhan dengan eksplorasi teknis, keluasan wawasan, dan dikayakan oleh multidisiplin ilmu pengetahuan.

Kedua institusi pendidikan seni yang lahir berdekatan itu memiliki perbedaan dalam 'ideologi' dan 'gaya'. ASRI Yogyakarta dijalankan dengan atmosfer yang menciptakan keleluasaan ruang “kebebasan mengembangkan pribadi” dengan cara memberikan secara ketat aspek keterampilan, dengan indikator menguasai elemen-elemen dasar seperti garis, bentuk, karakter benda (dengan tugas-tugas kuliah pada mahasiswa semester awal, membuat ratusan sketsa), mempelajari unsur-unsur seni rupa (garis, warna, bidang, tekstur, komposisi), serta pengenalan dan pemahaman terhadap berbagai material dan teknik.²⁷

Sementara pendidikan di FSRD ITB Bandung, memulai dengan pendekatan analitis terhadap objek-benda, maupun terhadap material dan teknik. Perbedaan ini merupakan dampak dari para pendiri dan guru-guru pada kedua institusi itu yang memang berbeda; ASRI didirikan oleh para seniman/pelukis yang tumbuh dari pergulatan lapangan dan melalui sanggar (misalnya Affandi, Sudjojono, Hendra Gunawan, dan satu-satunya sosok yang berpendidikan Barat adalah R.J. Katamsi yang menjadi Direktur pertama ASRI Yogyakarta), sementara FSRD ITB didirikan oleh Ries Mulder, seniman asal Belanda, berpendidikan Barat dan guru-guru hasil didikan model Barat seperti Ahmad Sadali, Mochtar Apin, Srihadi Soedarsono, A.D. Pirous.

Perbedaan semacam ini dengan sendirinya menghasilkan perbedaan kecenderungan gaya dan bentuk ekspresi, serta pola berpikir dalam proses kreatif. Gaya Yogyakarta dianggap lebih ekspresif, tema-tema sosial-kerakyatan, dan menekankan kepada emosi. Gaya Bandung lebih analitis, modernis, dan berada dalam prinsip formalisme.

Perbedaan ini kemudian menjadi perdebatan setelah Trisno Sumardjo melancarkan kritik terhadap karya-karya para perupa, guru, dan mahasiswa seni rupa Bandung sebagai hasil dan bentuk "mengabdi laboratorium Barat".²⁸ Kritik dengan nada dan semangat yang sama juga dilansir oleh Sitor Situmorang.²⁹ Keduanya—Trisno Sumardjo dan Sitor Situmorang— mengisyaratkan adanya dua



Srihadi Soedarsono, *Sunset*, 1974, cat minyak pada kanvas, 90 x 122 cm

watak ekspresi antara pelukis Yogyakarta dan pelukis Bandung, yang berujung kepada penilaian; karya-karya pelukis Yogyakarta menunjukkan watak, rasa, dan isi "Indonesia", sementara karya-karya pelukis Bandung menunjukkan watak, rasa, dan isi "Barat". Dikotomi ini meruncing. Tak terelakkan perdebatan ini menjadi pengkutuban, polarisasi, dan bermuara pada pertentangan antara yang menyebut sebagai "kubu Yogya" di satu pihak, dan yang menyebut sebagai "kubu Bandung" di pihak yang lain.

Pada titik inilah sesungguhnya istilah "kubu" yang digulirkan, merupakan embrio yang menarik dari segi pemikiran (konsep) kesenian, untuk memahami, menganalisis, dan mendiskusikan munculnya beragam kecenderungan, terutama yang terjadi pada medan kreatif Yogyakarta-Bandung sebagai bagian perjalanan seni rupa modern Indonesia.

Pergolakan tidak hanya hanya terkait "kubu", tetapi dapat dilihat detail-detailnya. Pada dunia sanggar dilanda pergolakan politik. Demikian pula di dunia pendidikan tinggi seni rupa juga terimbas tegangan politik, maupun respons para

mahasiswa terhadap berbagai nilai atau wacana seni yang berkembang di masyarakat dan dunia. Dari kehidupan sanggar yang menerapkan prinsip kebebasan, berpusat pada satu guru, yakni pemimpin sanggar, dan para seniornya, berubah situasi ketika lahir akademi yang penuh "aturan main". Dunia akademi merupakan organisasi formal, diatur dengan sejumlah syarat administrasi, dengan sejumlah guru (dosen) yang mengajarkan berbagai kecakapan dan keterampilan. Karena betapapun, akademi—dalam konteks ASRI yang kemudian menjadi STSRI "ASRI" Yogyakarta—meluluskan para seniman dengan gelar sarjana, memanggul sejumlah konsekuensi, yakni para seniman dengan kualitas sarjana yang dapat memerankan diri sebagai profesional di tengah masyarakat. Para lulusannya dapat menjadi seniman, desainer, guru, dosen, atau wirausaha.

Berbagai perubahan status, perkembangan pemikiran, dan pergeseran situasi politik, tentu memunculkan pergolakan. Sejumlah peristiwa seperti pertikaian pendapat antara sejumlah mahasiswa STSRI "ASRI" Yogyakarta yang terus-menerus mempertanyakan keluasan dan kemungkinan gagasan serta bentuk presentasi seni rupa, di luar lukisan, patung, dan grafis. Pada ujung tahun 1974, ketika Dewan Juri Pameran Besar Seni Lukis Indonesia memutuskan karya-karya A.D. Pirous, Aming Prayitno, Widayat, Irsam, dan Abas Alibasyah sebagai karya terbaik. Segera muncul reaksi, muncul karangan bunga bertuliskan "Ikut berduka cita atas kematian seni lukis Indonesia" yang dikirim ke Taman Ismail Marzuki tempat perhelatan pameran dan penyerahan hadiah diselenggarakan. Kemudian di kampus STSRI "ASRI" Yogyakarta, Jalan Gampingan No.1 (kini bernama Jalan Ki Prof. Dr. Amri Yahya) bernama "Desember Hitam" (*Black December*) berupa protes sembari mengemukakan harapan agar pengayom seni rupa menjamin keanekaragaman seni rupa di Indonesia.³⁰ Aksi itu mengerucut menjadi Gerakan Seni Rupa Baru yang memunculkan perdebatan hangat sekitar 1974 hingga 1980-an. Bahkan penelitian, pembacaan, dan analisis terhadap peristiwa terus dilakukan oleh para peneliti seni hingga sekarang.

Dalam dunia sanggar hingga dunia akademi seni rupa, pergolakan pemikiran dan penciptaan tak terelakkan, seiring dengan pergeseran serta perubahan dalam banyak aspek kehidupan. Pada titik itulah menjadi semacam penegasan, bahwa karya seni rupa sesungguhnya merupakan catatan atau rekaman kritis atas situasi zamannya.

D. Titik Berontak: Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia



Hardi, *Presiden RI Tahun 2001*, 1979,
Cetak Saring pada kertas, 60 x 40 cm

fungsi yang diamanatkan kepada Galeri Nasional Indonesia adalah sebagai museum, maka melengkapi koleksi menjadi prioritas utama. **Ketiga**, ketika ada kesempatan mengakuisisi karya-karya GSRB, sebagian karya sudah lebih dahulu diakuisisi oleh institusi lain, misalnya beberapa karya sudah dikoleksi oleh National Gallery Singapore (Galeri Nasional Singapura). Kenyataan ini terasa pahit, karena justru di rumah sendiri—Galeri Nasional Indonesia—sebagian artifak jejak sejarah seni rupa tidak dapat dipresentasikan secara memadai.

Galeri Nasional Indonesia sebagai institusi yang bertugas mengedukasi masyarakat luas, adalah penting menempatkan karya-karya GSRB dalam koleksi. GSRB merupakan titik penting dalam peta pemikiran dan penciptaan seni rupa Indonesia, yang dapat dilihat sebagai 'titik berontak' terhadap segala pandangan konservatif dan konvensional dalam pemikiran, wacana, dan praktik seni rupa

Karya-karya seni rupa dari eksponen Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) mulai dilakukan akuisisi oleh Galeri Nasional Indonesia sejak 2012. Keterlambatan akuisisi ini disebabkan oleh dua hal; **Pertama**, pada awalnya terlambat muncul kesadaran sejarah pentingnya mengoleksi karya-karya para perupa GSRB, terlebih lagi karya-karya itu berada dalam wacana seni rupa yang kontroversial. **Kedua**, alasan keterbatasan anggaran untuk akuisisi, tetapi lebih dari itu karena belum menjadi prioritas negara dalam bidang kebudayaan khususnya seni rupa. Kenyataan ini sesungguhnya menjadi ironi, mengingat salah satu tugas dan

Indonesia. Sejumlah kajian tentang GSRB, baik dalam artikel maupun buku-buku yang sudah diterbitkan,³¹ sangat membantu untuk melihat konteks historis aspek pemikiran, karya-karya, dan peristiwa-peristiwa pamerannya.

Mengamati perkembangan seni rupa Indonesia dari waktu ke waktu, satu hal yang tidak dapat disangkal ialah bahwa faktor-faktor objektif—sebutlah situasi dan kondisi alam, sosial, politik, ekonomi, kemanusiaan, dan kebudayaan—memengaruhi cara berpikir seniman serta proses kreatif para seniman/perupa. Para perupa hampir selalu menunjukkan respons yang besar terhadap faktor-faktor objektif dalam berbagai bentuk ungkapan ekspresi yang beragam sesuai latar belakang waktu.

Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) Indonesia (1975-1979) merupakan aktivitas gerakan kritis pada akhir dekade pertama masa pemerintahan Orde Baru. Gerakan yang berusia pendek ini (empat tahun), digerakkan oleh 16 orang mahasiswa STSRI “ASRI” Yogyakarta, dan FSRD ITB, berusia rata-rata 25-30 tahun, sebagai eksponennya. Mereka adalah Ris Purwono, S. Prinka, Anyool Soebroto, Satyagraha, Nyoman Nuarta, Pandu Sudewa, Dede Eri Supria, Jim Supangkat, Siti Adiyati Subangun, Bachtiar Zainul, Nanik Mirna, Hardi, Wagiono S., FX. Harsono, Agus Tjahjono, dan Bonyong Munni Ardhi. Tak dapat disangkal, mereka hadir sebagai 'para pemberontak' yang menancapkan pengaruh cukup besar bagi perkembangan pemikiran, wacana, dan praktik seni rupa Indonesia hingga di kemudian hari.

Terkait usia gerakan yang pendek, menarik dikutip pendapat Jim Supangkat sebagai salah seorang eksponen GSRB yang terlibat secara intensif, sebagai berikut.

“...pada gerakan jarang ditemukan master-master, guru-guru dan kiai-kiai—dengan sendirinya juga, murid-murid. Pada gerakan lebih banyak bisa ditemukan orang-orang kalap yang tak jarang lebih mirip teroris. Mereka lebih bernaftu mengutarakan pikiran-pikiran, daripada menyodorkan sebuah hasil percobaan sesuatu cara berkarya.

Barangkali ini sebabnya mengapa gerakan hampir tak pernah berumur panjang. Umumnya bubar dalam waktu singkat, antara lain karena anarki yang dibuatnya sendiri. “Rusak dalam” karena *kekhaosan* yang sudah kodratnya”.³⁴

GSRB dipicu oleh kegelisahan orang-orang muda, para mahasiswa, yang

mempertanyakan dogma-dogma, wacana, dan praktik seni rupa, terutama yang ada dan berkembang di institusi pendidikan tinggi seni rupa, terutama di tempat mereka studi (STSRI “ASRI” Yogyakarta dan FSRD ITB Bandung). Respons kritis mereka, kemudian meledak dalam bentuk persilangan pendapat antara orang muda dan para orang tua, atau antara mereka yang membela dengan mereka yang mencela/menolak. Di dalam institusi mereka, juga terjadi pertikaian di antara para dosen. Pertikaian paling monumental adalah polemik antara kritikus seni rupa Kusnadi dengan Sudarmaji, yang dimuat di Surat Kabar Harian *Kedaulatan Rakyat* Yogyakarta, dan sudah dihimpun dalam buku *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia* (editor Jim Supangkat, diterbitkan oleh Gramedia, 1986).



Bonyong Munni Ardhi, *The Flag of Red and White*, 1975, media campuran pada kanvas, 125 x 125 cm

Jauh sebelum ledakan GSRB, sudah terjadi riak-riak reaksi, yang dapat dilihat sebagai embrio GSRB. Misalnya, seperti sudah disebutkan sebelumnya, tentang Desember Hitam (1974), dan sejumlah pameran lain seperti Nusantara-Nusantara. Orang-orang muda ini juga menuntut agar para pengayom, maksudnya adalah para pejabat yang berada dalam lingkungan institusi pendidikan, para kritikus, para pendukung seni, memberikan ruang untuk tumbuh dan berkembang keanekaragaman seni rupa Indonesia. Keinginan dan tuntutan itu rupanya menemukan jalan buntu. Maka meledaklah gerakan perlawanan sebagai gerakan protes yang meluas, dan dalam beberapa hal dikaitkan atau dilihat memiliki implikasi sosial-politik, setidaknya-tidaknya dalam aspek politik kesenian.

Dihitung sejak kelahiran Persagi pada 1938, GSRB lahir 37 tahun kemudian, pada 1975. Keriuhan wacana yang dipicu oleh GSRB, merupakan momentum penting bagi perjalanan seni rupa Indonesia. Penting karena sejak peristiwa itu, perbedaan pendapat, berbagai kemungkinan kreasi cipta seni rupa, serta berbagai pendekatan pengamatan dan pengkajian–penelitian atau kritik– seni rupa mulai terbuka, serta dapat diterima sebagai kewajaran.

Karena itulah GSRB dapat dianggap sebagai gerakan protes kaum muda untuk melawan kemapanan nilai, melawan elitisme para senior, melawan kemandegan kreativitas, dan kemacetan gagasan dalam praktik seni rupa. Lewat rumusannya yang disebut sebagai *Lima Jurus Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*, bermuara kepada satu tujuan, ialah menolak elitisme dan mengharapakan tumbuhnya ruang keragaman. Dengan dasar dan sikap seperti itu, sepertinya tak ada pilihan lain bagi GSRB kecuali bersikap radikal, berusaha menumbangkan berbagai bentuk ekspresi seni rupa yang dianggap elitis. Mereka tidak memercayai adanya puncak pencarian dan jejak penciptaan yang disebut sebagai keterampilan master. Para eksponen GSRB melakukan perlawanan dengan mendekonstruksi segala bentuk kemapanan, sambil berusaha menawarkan demokratisasi.

Melihat aktivitas gerakan dan karya-karya yang disodorkan, GSRB bukan sekadar aktivitas pencarian dan eksperimentasi anak-anak muda, melainkan sudah berkembang menjadi suatu gerakan yang memiliki implikasi sosio-politik yang luas. Tidak sekadar melawan kemapanan nilai estetik-artistik, namun melebar menjadi medium untuk melancarkan kritik sosial terhadap segala macam



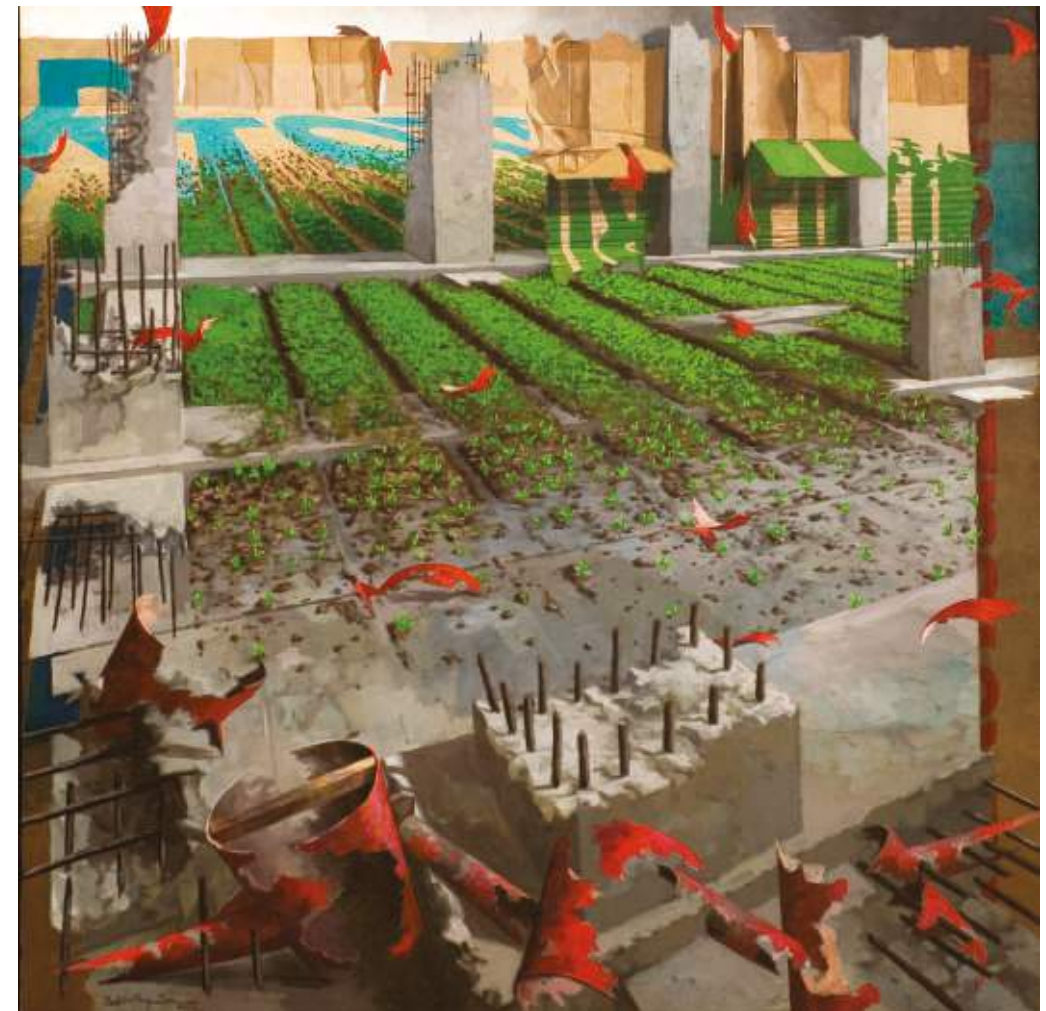
Priyanto Sunarto; *Peta Bumi Indonesia Baru*; 1977; cetak digital pada kertas dari karya original, 2006; 43 x 53 cm

ketimpangan sosial yang terjadi pada waktu itu. Seperti dijelaskan oleh Swartz, Turner, dan Tuden politik selalu menyangkut tujuan-tujuan umum. Tujuan-tujuan ini akan mengikutsertakan pencapaian suatu hubungan baru melawan beberapa kelompok atau kelompok-kelompok lain; (seperti) memenangkan kemerdekaan, berjuang dalam peperangan atau menyusun kedamaian, mendapatkan prestasi yang lebih tinggi daripada yang pernah didapat, mengubah kedudukan kasta atau kelas-kelas keluarga di dalam suatu kelompok, dan sebagainya. Lebih lanjut dijelaskan oleh Swartz, bahwa proses politik seperti pengaturan dukungan, menghancurkan pihak-pihak lawan, pencapaian kesepakatan, merupakan tujuan utama aktivitas politik. Dalam konteks GSRB, tujuan-tujuan yang dimaksud dinyatakan eksplisit, melalui Lima Jurus Gebrakan GSRB Indonesia, dan pengaruh yang diakibatkan terhadap kehidupan dan perkembangan seni rupa Indonesia dalam waktu berikutnya juga nyata terasa.

Betapa pun penting apa yang dilakukan oleh GSRB, usia mereka yang pendek merupakan bukti bahwa GSRB bergerak pertama-tama bukan berdasarkan konsep yang matang dan penuh perhitungan, melainkan berdasar

atas ledakan emosi untuk melakukan perlawanan atau pemberontakan terhadap kemapanan. GSRB membubarkan diri karena kekacauan yang dibuatnya sendiri, dan tak mampu lagi dipertahankan oleh para eksponennya.

Di sisi yang lain, usia GSRB yang pendek itu, justru membuat eksistensinya menjadi monumental dan tetap dikenang terutama aspek gagasan-gagasannya, dan menjadi sumber inspirasi bagi generasi berikutnya. Karya-karya yang mengesankan watak kesementaraan, pada dasarnya menjadi artefak yang penting dalam bentangan perjalanan seni rupa Indonesia.



Dede Eri Supria, *Yang Berusaha Tumbuh*, 1992, cat minyak pada kanvas, 140 x 140 cm



Agoes Jolly; *Anungka Rungga*; 1992; besi, pipa, bubuk marmar; 350 x 120 x 225 cm

E. Titik Beragam: Keluasan dan Kemungkinan

Efek GSRB terus berlanjut. Seperti tadi sudah disebutkan, upaya-upaya para perupa muda melakukan eksperimentasi terus dilakukan, sembari meluaskan berbagai kemungkinan melahirkan bentuk dan fungsi seni ke segala arah. Terutama yang mengarahkan ide-ide dan bentuk seninya pada komentar sosial-politik. Material yang semula tampak terbatas—hanya cat, kanvas, kertas, semen, batu, logam, cetak tinggi, cetak dalam, cetak datar pada kertas—menjadi terbuka, meliputi benda-benda temuan, seperti yang dikerjakan oleh Bonyong Munni Ardhi (menggunakan elemen boneka-boneka buatan pabrik), atau Suatmaji (menggunakan teknik kolase dengan banyak benda; gambar, guntingan majalah, dan sejenisnya).

Pada aspek tema juga semakin meluas. Demikian pula ruang dan bentuk presentasinya. Tema-tema lingkungan (kerusakan lingkungan), kesenjangan sosial, praktik kekuasaan dan politik, misalnya, menjadi isu-isu dan tema yang semakin sering diolah. Ruang presentasi juga menemukan kemungkinan lain, misalnya; Gendut Riyanto (1955-2003), berkarya seni lingkungan bertajuk *Aku dan Sawah* pada 1980, di kawasan persawahan di daerah Tegalrejo, Yogyakarta. Tujuan karya itu memang untuk mengusir burung-burung pemangsa padi yang menjelang menguning. *Proyek Seni Lingkungan* (1982) di pantai Parangtritis, Kabupaten Bantul; *Proyek Seni Pasar Raya Dunia Fantasi* (1987) di Jakarta; Pameran Binal Eksperimental Art di Yogyakarta (27 Juli – 4 Agustus 1992), sebagai bentuk respons kritis pada penyelenggaraan Pameran Jogja Biennal 1992) di titik-titik tertentu kawasan Yogyakarta; bentuk-bentuk karya mereka antara lain *Proyek Seni Lingkungan Teror Produk* oleh Hedi Hariyanto di kampung Gampingan Baru, Wirobrajan, Yogyakarta; *Performance Art Kuda Binal* oleh Heri Dono; dan lain-lainnya.³⁵

Keragaman ide, material, teknik, dan presentasi terus menemukan pintu masuk yang luas, bahkan tak terbendung. Seni rupa melintasi, juga menerobos berbagai bidang yang sebelumnya menjadi pembatas. Termasuk meluaskan 'fungsi seni' menjadi bagian dari (gaya) kehidupan sehari-hari, terutama masyarakat perkotaan.

F. Titik Bergaul: Memasuki Forum Internasional

Respons para perupa sejak dan pasca-GSRB terus meluas. Bentuk ungkapan ekspresi semakin beragam; dari yang masih setia dengan bentuk, material, dan teknik yang konvensional (seni lukis, seni patung, seni grafis, kriya), hingga ke bentuk ungkapan alternatif seperti multimedia, seni media baru (*new media arts*), fotografi, animasi, bentuk-bentuk eklektik yang semakin meluas, seni instalasi, seni rupa performans (*performance art*), seni rupa komunitas, seni berbasis kolaborasi, dan lain-lain. Publik seni rupa di Indonesia dalam berbagai lapisan mulai kritis dan terbiasa memberikan apresiasi terhadap beragam karya seni rupa tersebut.

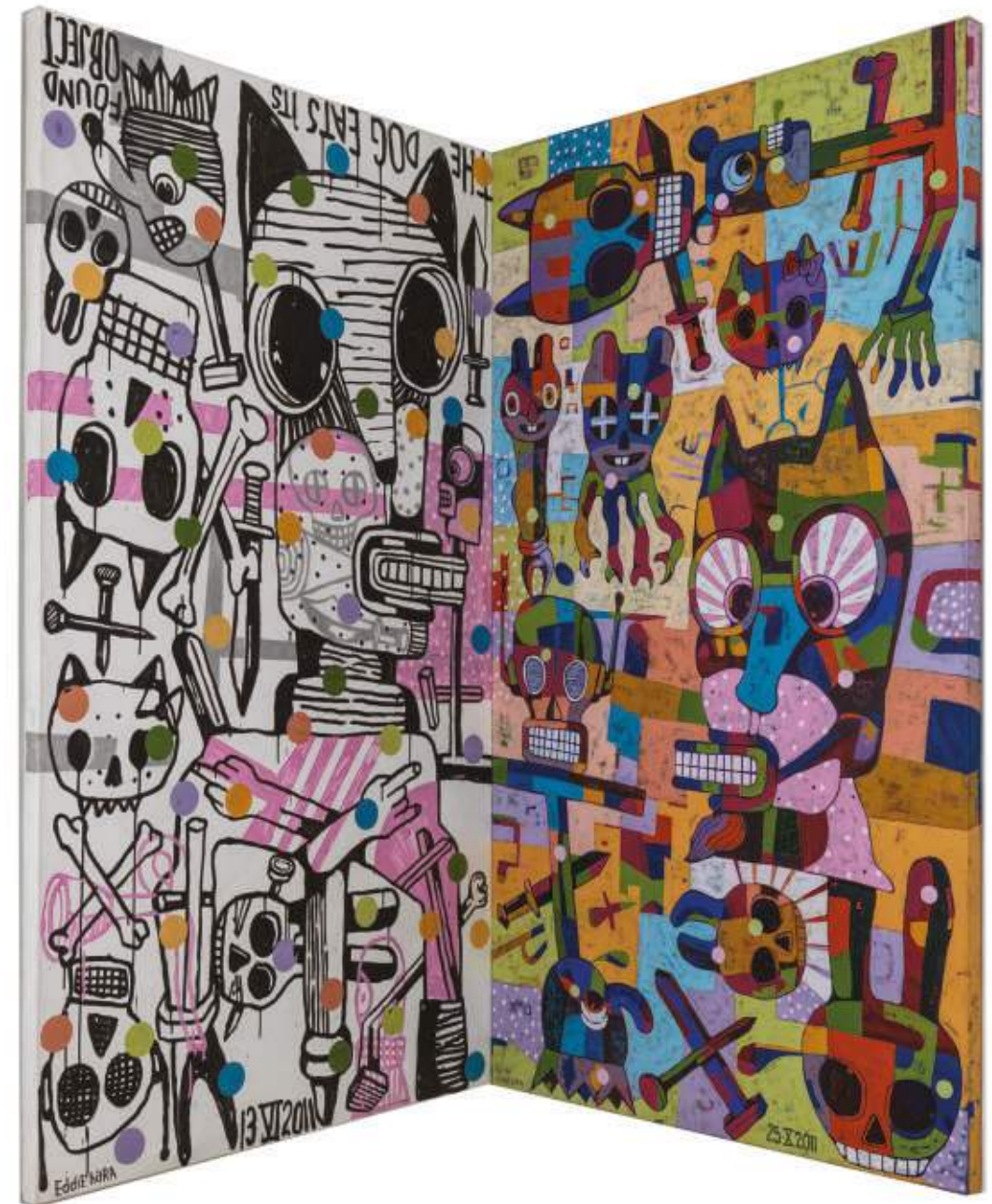
Di samping itu juga mulai tumbuh patron-patron seperti galeri, rumah seni, kolektor, *art dealer*, museum-museum pribadi; seperti di Yogyakarta dan sekitarnya terdapat Museum Affandi, Jogja National Museum, OHD Museum,

Museum H. Widayat, Museum dan Tanah Liat, Galeri R.J Katamsi ISI Yogyakarta, Galeri Fadjar Sidik FSR ISI Yogyakarta, Tirtodipuran Link. Di Jakarta terdapat Galeri Nasional Indonesia, Museum Seni Rupa dan Keramik, Museum MACAN. Di Bandung terdapat Selasar Sunaryo, NuArt Sculpture Park, Galeri Soemardja FSRD ITB. Di Bali terdapat Museum Nyoman Gunarsa, Museum Neka, ARMA Museum, dan lain-lain.

Bersamaan dengan itu pintu-pintu jaringan yang menghubungkan kepada fora Internasional semakin terbuka lebar. Kesempatan ini dimanfaatkan dengan baik oleh perupa-perupa, baik atas nama pribadi, kelompok, atau yang diupayakan oleh pemerintah, seperti Pameran Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat (KIAS, 1990-1991); atau Pameran Kebudayaan Indonesia Belanda (PAKIB, 1992), Triennale Asia-Pacific, di Brisbane, Australia; dan sebagainya. Peristiwa seni rupa nasional dan internasional seperti Biennale Jogja, Jakarta Biennale, Makassar Biennale, ArtJog, Art-Bali, Art-Jakarta, Art Stage Singapore, Beijing International Art Biennale (BIAB), Singapore Biennale, Gwangju Biennale, Art Basel, Dokumenta, dan lain-lain, menjadi panggung bertemunya beragam ide dan bentuk karya seni.

Para perupa seperti Heri Dono, Tisna Sanjaya, Nindityo Adi Purnomo, FX Harsono, Dadang Christanto, Entang Wiharso, Setiawan Sabana, Anusapati, Hendrawan Riyanto, Ivan Sagita, Chusin Setiadikara, Arahmaiani, Melati Suryodarmo, Lucia Hartini, Dede Eri Supria, Handiwirman Saputra, Alfi, Yuli Prayitno, Eko Nugroho, Lenny Ratnasari Weichert, Arin Dwi Hartanto, Lugas Sylabus, dan sejumlah nama lainnya, padat dengan agenda-agenda pameran nasional dan internasional.

Venice Biennale salah satu peristiwa pameran seni rupa internasional yang prestisius (pertama kali diselenggarakan pada tahun 1845), beberapa penyelenggaraan, kurator mengundang seniman Indonesia menjadi peserta undangan di ruang utama Arsenale, antara lain: Affandi pada 1954, kemudian Heri Dono pada 2016, dan Handiwirman Saputra pada 2018. Pavilion Indonesia juga dapat lebih sering menyelenggarakan pameran, antara lain, pameran oleh tiga perupa Anusapati, Hendrawan Riyanto, dan Setiawan Sabana, pada 1997; kemudian lima perupa (Astari, Entang Wiharso, Titarubi, Eko Nugroho, dan Albert Yonathan) pada 2015. Pada kesempatan tahun-tahun berikutnya sangat mungkin perupa muda mendapatkan kesempatan lebih besar.



Eddie Hara, *The Dog Eats its Found Object*, 2011, akrilik pada kanvas, 180 x 200 cm



Tisna Sanjaya, *Lengser Keprabon Mandeg Pandito*, 1987, Etsa Aquatint pada kertas

Beberapa peristiwa seni rupa prestisius, dalam berbagai level juga berhasil diselenggarakan di Indonesia, antara lain; Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Gerakan Non-Blok pada 1995; Pameran Modernisme Asia (1997) yang bertolak dari riset terkait perkembangan yang beragam di Indonesia, Filipina, dan Thailand, pameran seni rupa SEA+ (*South East Asia Plus*) Triennale yang diinisiasi oleh Galeri Nasional Indonesia, melibatkan seniman/perupa dari Asia Tenggara dan Negara mitra yang dipilih sesuai dengan tema. Pada penyelenggaraan yang pertama tahun 2013, sejumlah perupa dari Malaysia, Singapura, Filipina, Myanmar, Vietnam, Thailand, Australia, Jepang, China, dan Pakistan turut berpartisipasi sebagai peserta pameran. Pameran lain yang penting antara lain Pameran Biennale Jogja, Pameran Jakarta Biennale, Makassar Biennale, ArtJog, Art Bali, dan sejumlah pameran lain di Bandung, Surabaya.

Isu global, terkait wacana dan pasar seni rupa, menjadi keniscayaan tak terelakkan. Mereka yang bergerak di dunia seni rupa, perlu membangun jejaring dengan cermat, agar berada dalam posisi tawar yang baik, diperhitungkan, dan menguntungkan. Asia atau khususnya Indonesia mulai mendapatkan perhatian yang serius oleh para peneliti, pengamat, kurator dari Asia Pasifik, Eropa, dan Amerika, terutama dalam hal kajian maupun publikasi seni. Sejumlah kajian seni rupa Indonesia semakin mendapatkan tempat di berbagai media, jurnal, dan publikasi dalam bentuk buku.

Seni rupa Indonesia dengan para eksponen mudanya, terus mengembangkan semangat mencari dan menggali berbagai kemungkinan bentuk ekspresi, mengeksplorasi gagasan, dan memiliki daya jelajah yang tak pernah dibayangkan sebelumnya oleh siapapun. Risalah kritikus Sanento Yuliman lebih dari 30 tahun lampau, sudah berusaha melihat dan memahami seni rupa Indonesia dengan mempertautkan dengan stuktur masyarakat, dengan rinci dan tajam.³⁶

Pada ranah ini, yang saya sebut sebagai titik ragam, secara umum memperlihatkan suatu kondisi, bahwa seni rupa Indonesia mulai memasuki forum Internasional. Tentu saja, memerlukan peranti pendukung, seperti pemetaan dan penulisan seni rupa Indonesia dari berbagai aspek (historis, sosial, politik, dan sebagainya), dan mempublikasikannya, agar proses apresiasi dan komunikasi dalam panggung dunia yang tanpa batas ini semakin intensif dan efektif.



Bab III

KECENDERUNGAN/TEMA KARYA: DETAIL GARIS PENAMPANG

Pada bagian ini akan diurai kecenderungan bentuk ekspresi, konteks, makna, karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia. Pengelompokan kecenderungan bentuk ekspresi berikut ini, dimaksudkan sebagai uraian detail dari setiap kelompok atau periode waktu yang ditunjukkan dalam *Bab II. Garis Penampang* (titik waktu dan peristiwa berdasarkan periode/tahun). Paparan berikut ini bertolak dari seperti disebutkan pada bagian *Prolog*, bahwa seni rupa Indonesia tidak berada dalam perkembangan yang linier, tidak bertumpu pada konsep aliran, karena setiap waktu atau periode memunculkan beragam corak atau kecenderungan, sebagai akibat dari respons para perupa terhadap situasi sosial, masyarakat, politik yang terjadi di sekitarnya.

Dalam paparan berikut ini, yang dimaksud kecenderungan juga dapat dimaknai sebagai tema. Kecenderungan dapat menunjuk gaya atau corak secara umum, sedangkan tema dapat menunjuk kepada materi pokok atau gagasan dasar. Pada pemilahan itu, sangat mungkin terjadi, dalam satu kecenderungan terdapat beragam tema (misalnya: *kecenderungan dekoratif*), sedangkan pada tema terdapat persamaan pokok atau dasar gagasan (misalnya: *tema sosial-kemanusiaan*).

Mengacu pada pemikiran Sanento Yuliman, yang membagi empat kecenderungan untuk seni lukis masa 1940-1960, dengan pendekatan tanda-tanda visual, yaitu: *Kecenderungan pertama*, yang terbesar, ialah pelukis menghadapi objeknya, langsung melukisnya atau membuat sketsa yang kemudian dikembangkan menjadi lukisan. *Kecenderungan kedua*, di samping kepada gaya yang beremosi, terdapat juga kecenderungan kepada gaya yang berobjektivitas

◀ Hendra Gunawan, *Kota*, 1960, pastel pada kertas, 31 x 22 cm

lebih besar. *Kecenderungan ketiga*, terdapat juga kecenderungan kepada subjektivitas yang lebih besar, Terdapat lukisan yang memperlihatkan sifat fantasi. *Kecenderungan keempat*, ialah kecenderungan kepada gaya hias (gaya dekoratif).³⁷

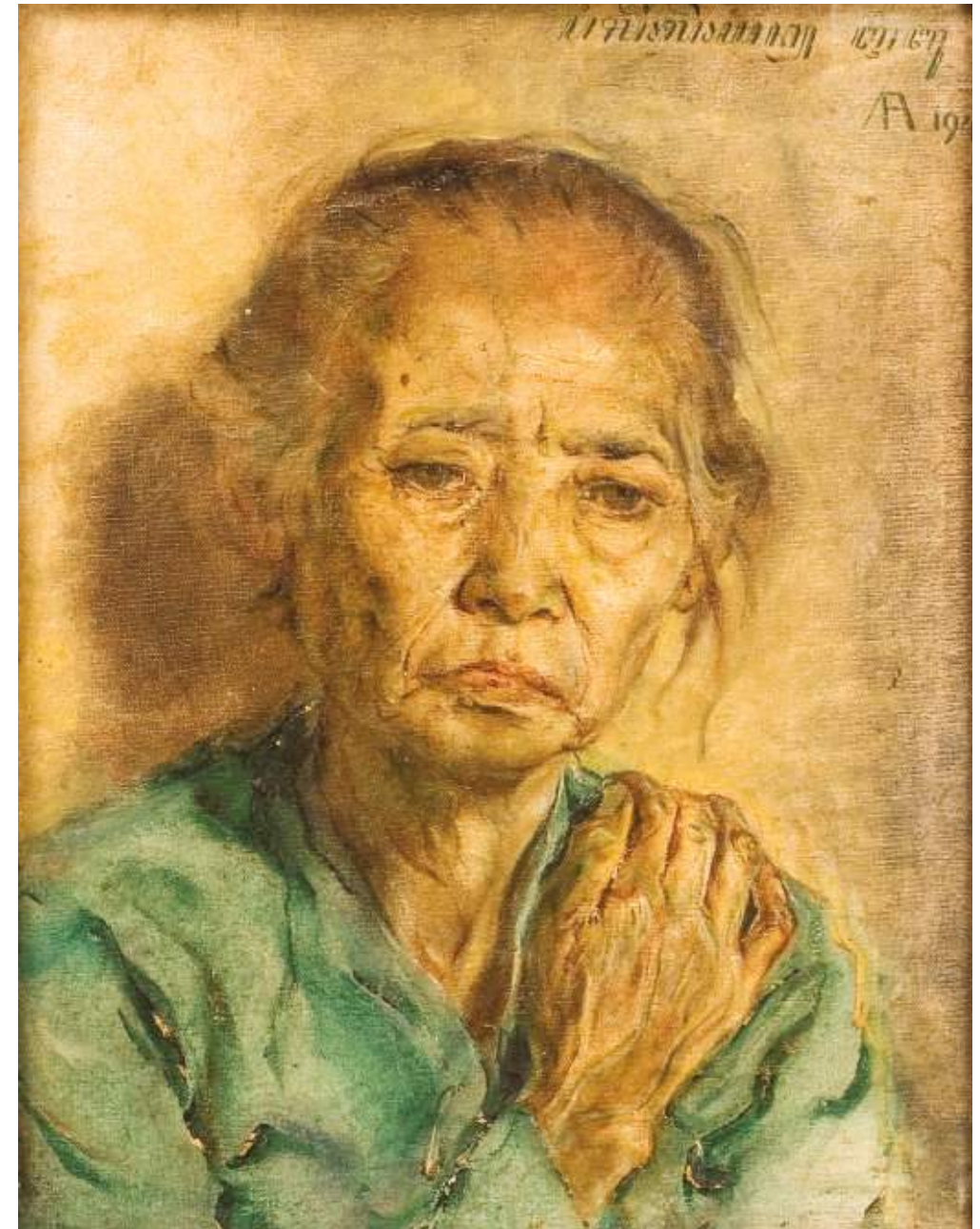
Berbeda dengan Sanento Yuliman, pengelompokan tema atau kecenderungan dalam pengamatan dan peninjauan ini antara lain berdasarkan latar belakang waktu dan peristiwa, yang memengaruhi proses kreatif setiap perupa.

A. Tema Potret dan Pemandangan Alam

Tema potret dan pemandangan alam (lanskap; bentang alam; panorama) merupakan tema yang dominan dalam karya-karya para pelukis di awal pertumbuhan seni lukis Indonesia. Pertama-tama tentu harus diingat karya-karya Raden Saleh Sjarief Boestaman (sekitar 1811-1880), seorang pribumi Jawa dari pertengahan abad ke-19, yang mendapatkan kesempatan pendidikan teknik melukis cara Barat. Raden Saleh menunjukkan kemampuan sebagai seorang pelukis yang andal, khususnya tentang pemandangan alam, binatang, dan potret. Galeri Nasional Indonesia memiliki dua karyanya, yakni *Kapal Dilanda Badai* (sekitar 1840), dan *Potret Adolphe Jean Philippe Hubert Desire Bosch* (1867). Karya *Badai*, mewakili keterampilan awal Raden Saleh dalam melukis lanskap; sebuah kapal layar diterpa gelombang ganas laut lepas, dalam citra cuaca yang gelap. Karya ini menghadirkan situasi liris yang menohok emosi jiwa, karena membawa penonton pada adegan yang dramatis.

Karya kedua, *Potret Adolphe Jean Philippe Hubert Desire Bosch*—ketika itu masih berada di Museum Nasional Indonesia—sempat hilang dicuri, dan muncul dalam katalogus Balai Lelang Christie's Singapura, pada 6 Oktober 1996. Namun setelah menjadi percakapan publik, kemudian diusut polisi, karya tersebut—bersama tiga lukisan karya Affandi dan beberapa lukisan karya R. Basoeki Abdullah—berhasil dikembalikan ke Indonesia, dan resmi menjadi koleksi Galeri Nasional Indonesia. Peristiwa pencurian itu merupakan skandal yang sangat buruk, dan tidak boleh terulang lagi, bahkan di institusi museum manapun di Indonesia.

Setelah masa vakum sepeninggal Raden Saleh, kemudian tumbuh kembali—pada era *Mooi Indie* hingga *Persagi*—sebagian dari para pelukis modern



Affandi, *Ibu*, 1941, cat minyak pada kanvas, 52 x 43 cm



Affandi, *Potret Diri dan Pipanya*, 1971,
cat minyak pada kanvas, 130 x 100 cm

Indonesia memiliki keyakinan bahwa, penguasaan teknik melukis secara realistik merupakan dasar dan bekal utama untuk menjadi pelukis. Bentuk dan corak realis (realisme), dipercaya merupakan kemampuan dasar yang harus dikuasai, sebelum akhirnya, pelukis yang bersangkutan lebih memilih corak dan gaya yang sesuai dengan kata hatinya.

Dalam pendidikan sanggar, misalnya Sanggar Seniman Indonesia Muda pimpinan S. Sudjojono, menerapkan prinsip penguasaan realis. Antara tahun 1930-an hingga tahun 1960-an, keyakinan itu masih melekat pada benak para pelukis. Dapat dilihat buktinya, misalnya melalui karya-karya S. Sudjojono, Affandi, Gusti Solichin, Sudarso, Kusnadi, Hendra Gunawan, R. Basoeki Abdullah, termasuk Fadjar Sidik, memiliki kemampuan melukis corak realistik

dengan baik, bahkan mumpuni. Mereka melatih diri dengan cara sederhana, yakni melukis objek yang paling dekat dengan dirinya, ialah wajah sendiri atau potret diri, atau wajah model ibu, gadis, dan lain-lainnya.

Karya-karya mereka, dengan meyakinkan menunjukkan kemampuan melukis realistik dengan karakter yang kuat. Lukisan karya S. Sudjojono, *Ibuku* (1935), atau *Ros Pandanwangi Isteriku* (1959); merupakan salah satu contoh bagaimana penguasaan corak realis itu dibuktikan dengan baik. Sapuan kuas yang ekspresif, tetap mampu menangkap sosok perempuan yang ia kenal dengan dekat. Demikian pula lukisan karya Affandi, *Ibuku* (1941), atau *Potret Diri* (1971, 1974); bagaimana kemampuan realistiknya demikian mengagumkan. Karena itu, meskipun pada perkembangan teknik yang sangat ekspresif, pelototan cat langsung dari tube untuk menggores dan menggaris yang berakibat memunculkan tekstur tebal, telapak tangan sebagai kuas, bentuk-bentuknya tetap tidak kehilangan susunan yang proporsional.



Basoeki Resobowo, *Gadis*, c. 1947, cat minyak pada kanvas, 49 x 46 cm



Sudarso, *Wanita dan Bakul*, 1978, cat minyak pada kanvas, 125 x 88 cm



Dullah, *Istriku*, 1953, cat minyak pada kanvas, 102 x 83 cm



Henk Ngantung, *Tiga Gadis Minahasa*, 1949, cat minyak pada kanvas, 87 x 67,5 cm



Harijadi Sumadidjaja, *Potret Diri*, 1962, cat minyak pada kanvas, 120 x 90 cm

Karya lain yang menunjukkan kemampuan realistik secara prima hingga akhir, ditunjukkan oleh Sudarso dengan karya lukisan *Model* (1947), atau *Wanita dan Bakul* (1978). Demikian pula pelukis Dullah dengan karya *Istriku* (1953); Kusnadi dengan karya *Potret Anak II* (1966); Wardoyo dengan karya *Gadis* (1960); Harijadi Sumodidjojo dengan karya *Potret Diri* (1962); Soenarto Pr dengan karya *Potret Diri II* (1976); dan Sapto Hoedoyo dengan karya *Gadis Bali* (1954).

Pelukis lain dalam deretan ini antara lain: Henk Ngantung, Basuki Resobowo, Trubus, Agus Djaja, Gusti Solichin, Syahwil, Tarmidzi, Jeihan, juga Handrio. Karya-karya sejenis itu, biasanya cukup dikerjakan di dalam sanggar, atau studio (ruangan). Namun perlu dicatat, bahwa mereka memulai dengan pengalaman berkarya *on the spot* yang sangat matang.

Bersamaan dengan itu mereka juga mengejar alam semesta sebagai sumber dan objek penciptaannya. Bahkan dapat dikatakan, generasi mereka adalah para pelukis 'luar ruang' yang handal, yang bergumul dengan alam sekitar sedemikian akrabnya. Watak alam dengan terpaan cahaya yang berlapis-lapis, warna daun yang beragam intensitasnya, dapat mereka tangkap karakternya. Karena penghayatannya itu, maka lahirlah karya-karya yang kuat menangkap keindahan alam semesta, seperti: Gusti Solihin dengan karya *Copacabana Rio de Janeiro*



Henk Ngantung, *Batu Karang yang Teguh*, 1977, cat minyak pada kanvas, 170 x 300 cm



Dullah, *Merajan*, -, cat minyak pada kanvas, 85 x 116 cm



Gusti Solichin, *Copacabana Rio de Janeiro*, 1953, oil pastel pada karton, 34 x 48 cm



Kusnadi, *Potret Anak II*, 1966, cat minyak pada kanvas, 83 x 140 cm



Rusli, *Tanah Lot*, 1977, cat air pada kertas, 50 x 65 cm



S. Sudjojono, *Pantai Bali*, 1974, cat minyak pada kanvas, 100 x 140 cm

(1953); J. Prawitha dengan karya *Sungai* (1955); Dullah dengan karya *Merajan* (tt.); Trisno Sumardjo dengan karya *Kintamani* (1953); Sapto Hoedjo dengan karya *Jukung Bali* (1955); Hendra Gunawan dengan karya *Kota Lama* (1950); Rusli dengan karya *Pasar* (1972); Suromo dengan karya *Pemandangan* (1952); Widayat dengan karya antara lain *Gunung Merapi dari Wonolelo* (1954); Trisno Sumardjo dengan lukisan *Kintamani* (1953); Nasjah Djamin dengan karya lukisan *Pantai Bali* (1974); Wakidjan dengan lukisan *Pemandangan* (1951); Mardian dengan karya lukisan *Perahu-perahu* (1977); Wahdi Soemanta dengan lukisan *Tanah Priangan* (1974); Srihadi Soedarsono dengan karya lukisan *Borobudur II* (1982); dan S. Sudjojono dengan lukisan *Pantai Bali* (1974).

Pada tema *Potret dan Pemandangan Alam* ini juga dapat dilihat jejak *Mooi Indie* antara lain melalui karya R. Basoeeki Abdullah, *Potret Presiden Soekarno*, *Potret Presiden Soeharto*, *Potret Diri*, *Terpecah Belah Terbawa Arus ke Alam Semesta*, *Perbedaan Pengertian*, serta tema yang jarang sekali dilukis, yaitu *Buruh* dan *Kelaparan di Padang Tandus*. Basoeeki Abdullah menunjukkan kapasitasnya sebagai pelukis potret yang piawai menangkap karakter wajah



S. Sudjojono, *Rose Pandanwangi Istriku*, 1959,
cat minyak pada kanvas, 120 x 85 cm

obyeknya. Dengan goresan dan sapuan kwas yang efektif, penggunaan warna yang minimalis, karakter wajah-wajah tokoh dilukiskan dengan kuat.

Demikian pula ketrampilan Basoeki Abdullah dalam melukis lanskap, mampu menghadirkan keindahan alam yang memesona. Kelebihan lain Basoeki adalah melukis tema-tema kisah imajiner, seperti pertarungan Rahwana dengan burung Jatayu untuk menyelamatkan Dewi Sinta; atau melukis legenda Jaka Tarub yang demikian diakrabi oleh masyarakat luas; kemudian tafsirnya tentang sosok Pangeran Diponegoro bersorban putih, mengendarai kuda putih, sebuah citraan sang hero yang ikonik. Karya-karya itu bahkan ditiru oleh banyak pelukis, terutama mereka yang sedang belajar secara mandiri.

Galeri Nasional Indonesia juga memiliki koleksi yang dapat ditengarai mengindikasikan jejak Persagi, dengan kredo *jiwa ketok* (jiwa tampak)



Sapto Hudoyo, *Gadis Bali*, 1954,
cat minyak pada kanvas, 90 x 75 cm



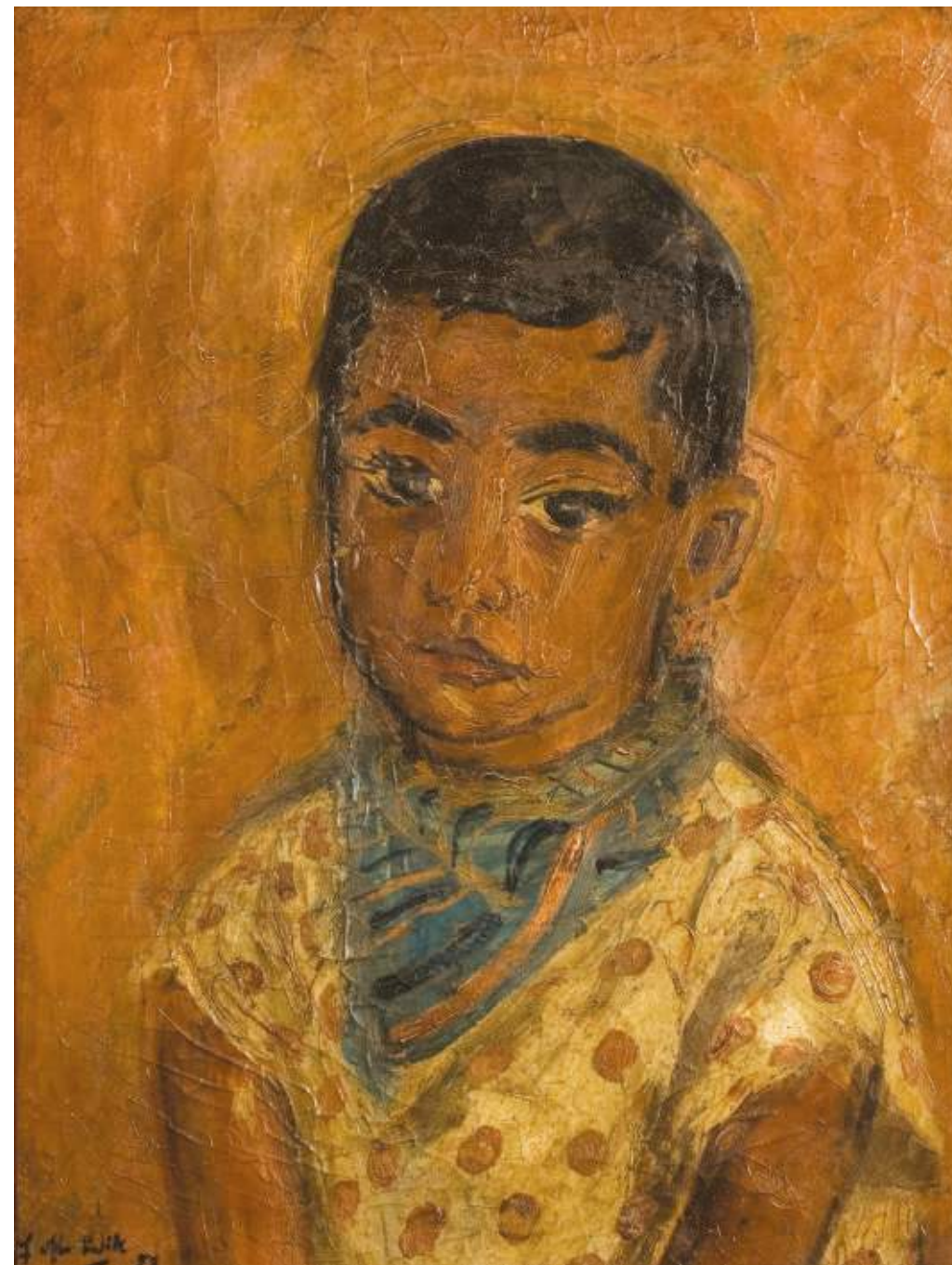
Sapto Hudoyo, *Jukung Bali*, 1955, cat minyak pada kanvas, 108 x 140 cm



Soenarto PR, *Potret Diri*, 1957,
pastel pada kertas, 50 x 35 cm



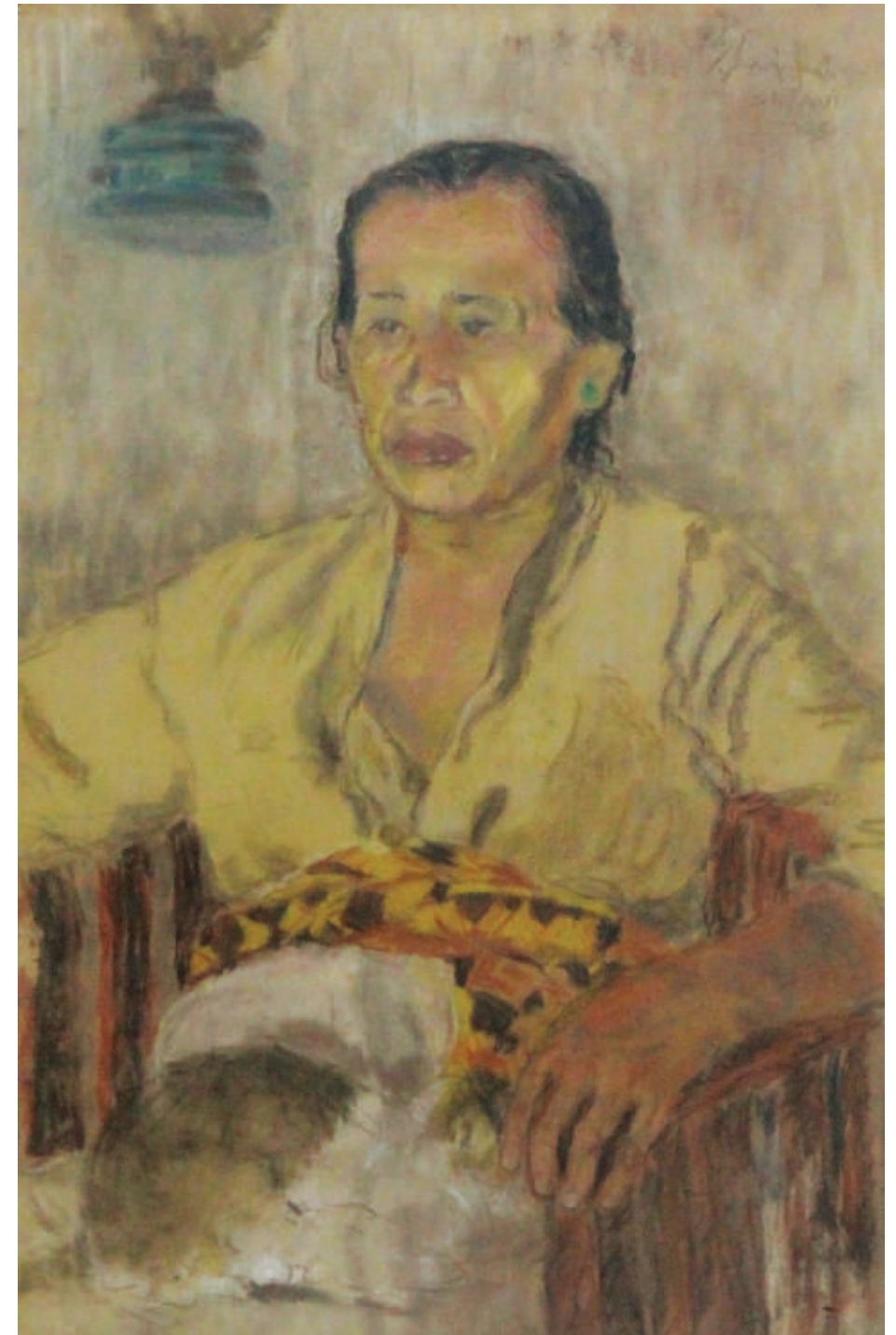
Wardoyo, *Gadis*, 1962,
pastel pada kertas, 50 x 40 cm



Fadjar Sidik, *Potret Diri*, 1953, cat minyak pada kanvas, 60 x 46 cm



Kusnadi, *Anak Merah*, 1974, poster pada kertas, 50 x 68,5 cm



S. Sudjojono, *Ibuku*, 1935, pastel pada kertas, 60 x 39 cm



Widayat, *Batu Karang*, 1963, cat minyak pada kanvas, 69 x 104 cm



Widayat, *Kawah Dieng*, 1963, cat minyak pada kanvas, 79 x 115 cm



Srihadi Soedarsono, *Borobudur II*, 1982, cat minyak pada kanvas, 95 x 140 cm



Wakijan, *Pemandangan*, 1953, cat minyak pada kanvas, 40 x 51 cm



Srihadi Sudarsono, *Kota*, 1978, tinta cetak pada kertas, 46 x 35 cm

S. Sudjojono. Karya-karya itu tetap menunjukkan kemampuan dasar mereka, yakni penguasaan corak realistik, tema-tema manusia dan kemanusiaan sehari-hari, seperti digubah oleh S. Soedjojono (karya *Tjap Go Meh*, 1940), Agus Djaja (lukisan *Dunia Anjing*, 1965), Otto Djaja (*Pertemuan*, 1947; *Wayang Golek*, 1954), dan Hendra Gunawan (*Menguliti Pete*, sekitar 1957). Terkait karya-karya ini akan dielaborasi pada Sub bab C (Tema Sosial-Kemanusiaan).

B. Tema Dekorativisme

Setelah seni lukis potret dan pemandangan alam menjadi kecenderungan dan tema utama pada awal pertumbuhan seni lukis modern Indonesia, corak dekoratif menjadi kecenderungan yang banyak dipilih oleh sebagian besar pelukis sejak tahun 1950-an, dan berlanjut hingga tahun 1980-an. Kecenderungan dekoratif ini juga seperti tak ada ujungnya, terus menjadi pilihan sejumlah pelukis Indonesia hingga sekarang ini.

Pada karya-karya dekoratif dapat dilihat bahwa 'kecenderungan dasar' para pelukis modern Indonesia adalah 'menghias'. Sebaliknya, corak realistik misalnya, dapat dikatakan bukan merupakan kecenderungan dasar pelukis modern Indonesia. Corak realis merupakan tradisi pelukis modern Barat (Eropa) yang dicangkok dan dikembangkan oleh mereka yang sudah bersentuhan dengan pendidikan Barat.

Dalam kecenderungan dekoratif para pelukis seperti menemukan wilayah bermain yang lebih luas. Jika dibandingkan dengan corak realis, corak dekoratif



A.B. Dwianto, *Kuda Kuda Putih*, 1977, cat akrilik pada kertas, 39 x 109 cm



A.D. Pirous, *Kucing*, 1960, cat minyak pada kain, 69 x 42 cm



Bagong Kussudiardja, *Penari*, 1959, cat minyak pada kanvas, 45 x 75 cm



Batara Lubis, *Ke Pasar*, 1963, cat pada minyak kanvas, 93 x 140 cm

memiliki keleluasaan untuk mempresentasikan berbagai gagasan perupa, dan tetap dapat mengolah tema-tema apapun. Karya-karya para pelukis bercorak dekoratif merupakan representasi dari objek-objek yang digayakan (stilisasi), maupun sepenuhnya digubah atas dasar eksplorasi dunia imajinasi pelukisnya, misalnya tentang suatu benda, tokoh, situasi, atau dunia tertentu, yang dapat dilihat sebagai realitas atau fantasi, kemudian diolah dengan stilisasi.

Kecenderungan ini muncul pada hampir setiap titik waktu, sejak akhir tahun 1940-an, hingga sekarang. Pelukis Kartono Yudhokusumo dengan karyanya *Melukis di Taman* (1952), atau *Anggrek* (1956), menunjukkan kepeloporannya sebagai pelukis dekoratif dalam seni lukis modern Indonesia. Karya *Melukis di Taman* menunjukkan kepiawaian Kartono Yudhokusumo dalam menangkap kehidupan 'taman'; berbasis penguasaan bentuk realistik, ia mengolah warna-warna, menstilisasi bentuk-bentuk secara sederhana, dan lebih mengoptimalkan mengolah warna-warna. Alam beserta kehidupan di dalamnya dijadikan tema, digayakan, ditata ulang, setiap bentuk muncul dengan pola yang tegas, penuh dengan ornamentasi, menggunakan aneka warna, menjadi tata rupa 'pemandangan baru' pada kanvas.

Kemudian sejumlah pelukis yang memiliki kecenderungan corak yang sama, seperti mendapatkan patron dan legitimasi, bahwa lukisan dekoratif merupakan bentuk ekspresi alternatif yang menjanjikan. Karena itulah bermunculan para pelukis yang memilih kecenderungan corak dekoratif dengan karya-karya yang memiliki karakter beragam, seperti Widayat dengan lukisan *Dunia Burung* (1974). Widayat memang mengaku, bahwa keyakinannya pada lukisan bercorak dekoratif, setelah melihat karya-karya Kartono Yudhokusumo. Karya Widayat *Kawah Dieng* (1963), *Batu Karang* (1963), dan *Gunung Merapi dari Wonolelao* (1954), merupakan koleksi Galeri Nasional Indonesia yang sangat berharga, karena karya-karya itu merupakan fakta bagaimana Widayat bertumbuh dalam seni lukis dekoratif. Widayat tetap bertumpu pada pemahaman dan penghayatan alam semesta, berbasis pada penguasaan bentuk-bentuk dasar (realistik), hingga kelak ia menemukan sublimasi dalam stilisasi dan warna-warna yang terolah matang. Pencapaian itulah yang digunakan untuk memberikan predikat Widayat sebagai pelukis bercorak dekora-magis.

Karya sejenis lainnya dapat dilihat pada lukisan *Ke Pasar* (1963) gubahan Batara Lubis; *Garuda* (1961) karya Abas Alibasyah; *Penari* (1959) karya Bagong



Arief Sudarsono, *Pohon Hayat*, 1968, cat minyak pada kanvas, 93 x 135 cm



Irsam, *Anak Gembala*, 1981, cat akrilik pada kanvas, 100 x 150 cm



Irsam, *Permohonan*, 1974, cat akrilik pada kanvas, 70 x 70 cm



Made Wianta, *Mitologi Bali*, 1980, cat tradisional pada kanvas, 84 x 54 cm

Kussudiardja; *Pohon Hayat* (1968) karya Arief Sudarsono; *Ibu Pertiwi* (1977) karya Suparto; *Mitologi Bali* (1978) karya Made Wianta; *Opening Ceremony IV* (1973) karya Nyoman Gunarsa. Dapat dilihat bahwa corak dekoratif dapat bertolak dari realitas sehari-hari yang *tangible* dan yang *intangible* seperti pasar, penari, pohon hayat, garuda, upacara, mitologi Bali, yang diungkapkan kembali dengan prinsip dasar stilisasi, dikembangkan menjadi tata rupa yang beragam.

Hal yang sama dilakukan oleh pelukis lainnya seperti pada lukisan *Gembala* (1978) karya S. Bardi; *Patung Primitif I* (1977) karya Suwadji; *Anak Gembala* (1981) karya Irsam; *Dunia Burung* (1990) karya Idran Yusuf; *Kebun Binatang* (1983) karya Harjiman; *Kampungku* (1980) karya Suhadi; *Topeng-topeng* (1962) karya Dos Laksono; *Kuda-kuda Putih* (1977) karya AB. Dwiantoro; *Dewi* (1979) karya Nyoman Tusan; *Kota* (1973) karya Samikun; *Mantenan* (1980) karya Damas Mangku; dan *Jalan Sejajar* (1988) karya Godod Sutejo. Pelukis Oesman Effendi dengan karyanya *Tangkai* (1958) mengolah corak dekoratif dengan teknik hitam putih, sebagian lainnya menggunakan warna (cat air), pada kertas, mengubah objek-objek sederhana yang ia lihat di sekitarnya.

Pelukis lainnya yang juga piawai mengubah keindahan bentuk-bentuk dan narasi dekoratif adalah Krisna Mustajab, A.Y. Kuncana, Hatta Hambali, Mulyadi W, dan Boyke Aditya Krishna, dan Putut H. Pramon. Karya-karya lukisan Boyke Aditya Krishna menunjukkan gejala dekoratif yang muncul dari institusi pendidikan tinggi (STSRI "ASRI" Yogyakarta), memadukan kekuatan stilisasi bentuk-bentuk untuk membangun citra surealistik. Karya-karya sekian banyak pelukis itu menunjukkan bukti bahwa dekoratif menjadi kecenderungan besar dalam seni lukis (seni rupa) modern Indonesia.

Karya-karya ini secara visual memberikan kegembiraan, karena kita dapat menikmati 'petualangan' pelukis dalam mengubah dan menyusun bentuk-bentuk menjadi narasi tentang hal-hal sederhana. Lanskap kampung, dunia burung, kebun binatang, atau kuda, menjadi tema yang menggugah kepekaan keindahan.

Dari kecenderungan besar ini dapat ditarik suatu asumsi, bahwa dekoratif merupakan ungkapan yang khas bagi sebagian pelukis modern Indonesia. Mereka mengolah berbagai macam tema, dengan pendekatan visual menghias, dan tetap bertumpu pada keindahan. Lukisan dekoratif, termasuk corak abstrak, dalam konteks waktu—pada sekitar akhir 1970-an ketika corak itu berkembang pesat—dapat dimaknai sebagai pilihan para pelukis untuk membebaskan diri dari

bayang-bayang trauma politik 1960. Geger politik yang menempatkan Partai Komunis Indonesia (PKI) dan seluruh afiliasinya (salah satunya Lembaga Kebudayaan Rakyat/Lekra) menjadi partai terlarang, berimbas pada dunia kesenian, termasuk seni rupa. Corak abstrak dan dekoratif dianggap terbebas dari 'kepentingan politik partai' dan kepentingan politik praktis. Dalam perspektif yang lebih khusus, dapat pula dibaca bahwa kecenderungan dekoratif merupakan salah satu jawaban dari kegelisahan pertanyaan di sekitar mencari corak seni lukis (seni rupa) Indonesia.

C. Tema Sosial-Kemanusiaan

Tema-tema di sekitar masalah manusia, kemanusiaan, atau masalah sosial, dan kemasyarakatan, sesungguhnya merupakan pilihan tema yang selalu muncul dalam setiap titik waktu dan generasi. Persoalan manusia, kemanusiaan, dalam pusaran persoalan sosial, politik, ekonomi, dan kebudayaan terus bergulir, berganti, serta menjadi sumber inspirasi penciptaan yang tak pernah kering. Setidaknya secara retorik telah disuarakan oleh S. Sudjojono melalui organisasi Persagi (1937), tentang bagaimana melukis dengan berpijak kepada realitas masyarakatnya. Bagaimana menyuarakan jiwa *ketok* (jiwa tampak) pada karya-karya yang digubah. “Kalau seorang seniman membuat suatu barang kesenian, maka sebenarnya buah kesenian tadi tidak lain dari jiwanya sendiri yang kelihatan. Kesenian ialah jiwa *ketok*. Jadi kesenian ialah jiwa”,³⁸ demikian Sudjojono mengurai apa yang dimaksud dengan jiwa *ketok*. Lebih dari sekadar jiwa *ketok*, Sudjojono menengarai pentingnya jiwa besar dalam berkesenian, seperti berikut ini,

“Jadi kalau kita kagum karya kesenian beberapa seniman, sebenarnya yang kita kagumi bukan karya keseniannya, tetapi jiwa seniman yang membuat karya kesenian tadi. Tetapi sebaliknya kalau kita tidak bisa kagum pada karya-karya kesenian seseorang, itu sebenarnya disebabkan oleh si pembuat tadi tidak punya jiwa yang mengagumkan. Jiwa apakah yang bisa mengagumkan? Ialah jiwa yang besar. Jiwa apakah yang tidak bisa mengagumkan? Ialah jiwa yang kecil”.³⁹

Jiwa *ketok* yang tersurat pada karya seni rupa akan menjadi pintu masuk untuk mendeteksi apakah karya seni itu bertolak dari 'jiwa kecil' atau 'jiwa besar'. Pada praktiknya, persoalan atau gagasan dasar yang nantinya diungkapkan dalam



Hendra Gunawan, *Menguliti Petai*, c. 1957, cat minyak pada kanvas, 85 x 96 cm

karya seni bersifat atau berskala personal-eksistensial, misalnya tentang relasi antarindividu, atau tentang pergulatan/pencarian jati diri. Atau dapat pula berskala meluas, lebih komunal, bersifat egaliter, misalnya tentang persoalan relasi sosial, masyarakat, melibatkan aspek politik, ekonomi, kebudayaan, yang berakibat pada pergeseran atau perubahan sosial, politik, maupun persoalan-persoalan masyarakat.

Tema sosial-kemanusiaan merupakan tema yang merangsang daya kreasi hampir setiap seniman pada setiap waktu dan generasi. Karya-karyanya, biasanya menyiratkan perenungan, kritik dan komentar sosial, politik, serta menyodorkan estetika yang lebih membumi atau lebih kontekstual dengan persoalan-persoalan sosial, politik, kemanusiaan. Persoalan itu menjadi tema-tema karya yang memiliki makna berlapis, sebagai rekaman peristiwa sosial, politik, ekonomi,



Hendra Gunawan, *Pasar*, 1960, cat minyak pada kanvas, 73,5 x 73 cm

budaya pada zamannya, namun juga memiliki aktualitas makna ketika dibaca serta dimaknai pada zaman yang berbeda.

Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia ini bahkan dapat digunakan sebagai pintu masuk untuk memahami sejarah kelahiran dan pertumbuhan Indonesia. Lukisan bertajuk *Tjap Go Meh* (1940) karya S. Sudjojono, misalnya, merekam dan mengubah dengan baik sepotong peristiwa perayaan hari raya etnis Tionghoa di seluruh dunia, Tjap Go Meh, yakni hari terakhir atau hari ke-15 (*Tjap* = Sepuluh; *Go* = Lima; *Meh* = Malam) perayaan Tahun Baru Imlek. Dirayakan dengan penuh pesta jamuan, dan berbagai hiburan kesenian,

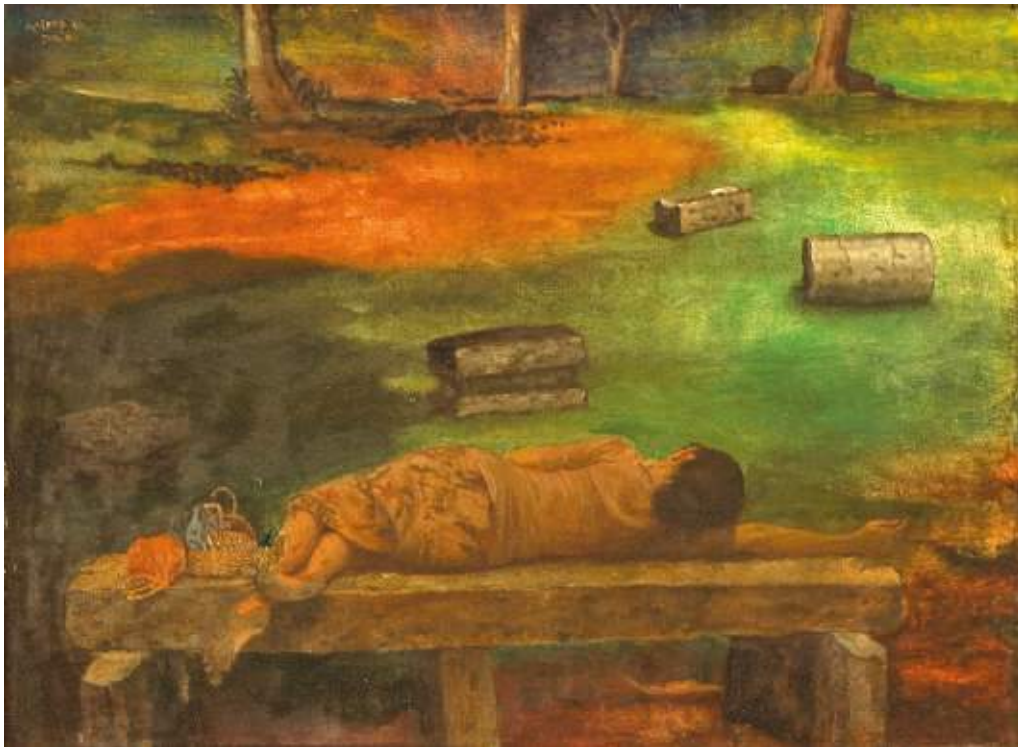
pertunjukan barong, wayang, dan sebagainya. Sudjojono merekam suasana pesta tahun baru itu dengan ironi-ironinya; tahun di sekitar perjuangan revolusi kemerdekaan (1940-an) yang serba sulit secara ekonomi, sosial, dan politik, tetapi pesta tahun baru harus tetap berlangsung.

Situasi liris-romantis, meski situasi sedang sulit, tetap tergambarkan dengan menarik, misalnya pada lukisan *Pertemuan* (1947) karya Otto Djaja; pada sebuah tepian ranjang, seorang lelaki berbusana perlene, mengenakan pantalon, blazer biru, berkopiah, duduk di sisi kanan; kemudian perempuan muda mengenakan kebaya warna terang, terbuka kancingnya, berkutang warna putih, duduk di sisi kiri. Sungguh sebuah 'pertemuan' yang romantis dan seksi; mungkin relasi pasangan resmi (suami-istri) di dalam rumah, atau mungkin pula pasangan selingkuh. Bahkan judul karya ini, *Pertemuan*, membuka ruang tafsir yang beragam. Karya Otto Djaja yang lain, *Wayang Golek* (1954); merekam panggung pertunjukan wayang dengan situasi naif.

Berbeda dengan Otto Djaja, karya Agus Djaja mengolah tema-tema dengan pesan yang lebih keras, misalnya pada lukisan *Kuda Lumping* (1950) dan *Dunia*



Agus Djaja, *Kuda Lumping*, 1950, cat minyak pada kanvas, 106 x 150 cm



Surono, *Tiduran*, 1956, cat minyak pada kanvas, 50 x 67 cm



Bagong Kussudiardja, *Ekspresi Tari*, 1960, cat minyak pada kanvas, 75 x 150 cm



Otto Djaja, *Wayang Golek*, 1954, cat minyak pada kanvas, 50 x 98 cm



Otto Djaja, *Pertemuan*, 1947, cat air pada kertas, 65 x 88 cm



Lian Sahar, *Pasar*, 1961, cat air pada kertas, 15 x 32 cm



Trubus Sudarsono, *Mbah Irosentono*, 1960, cat minyak pada kanvas, 68,5 x 90 cm



Agus Djaya, *Dunia Anjing*, 1965, cat minyak pada kanvas, 45 x 70 cm

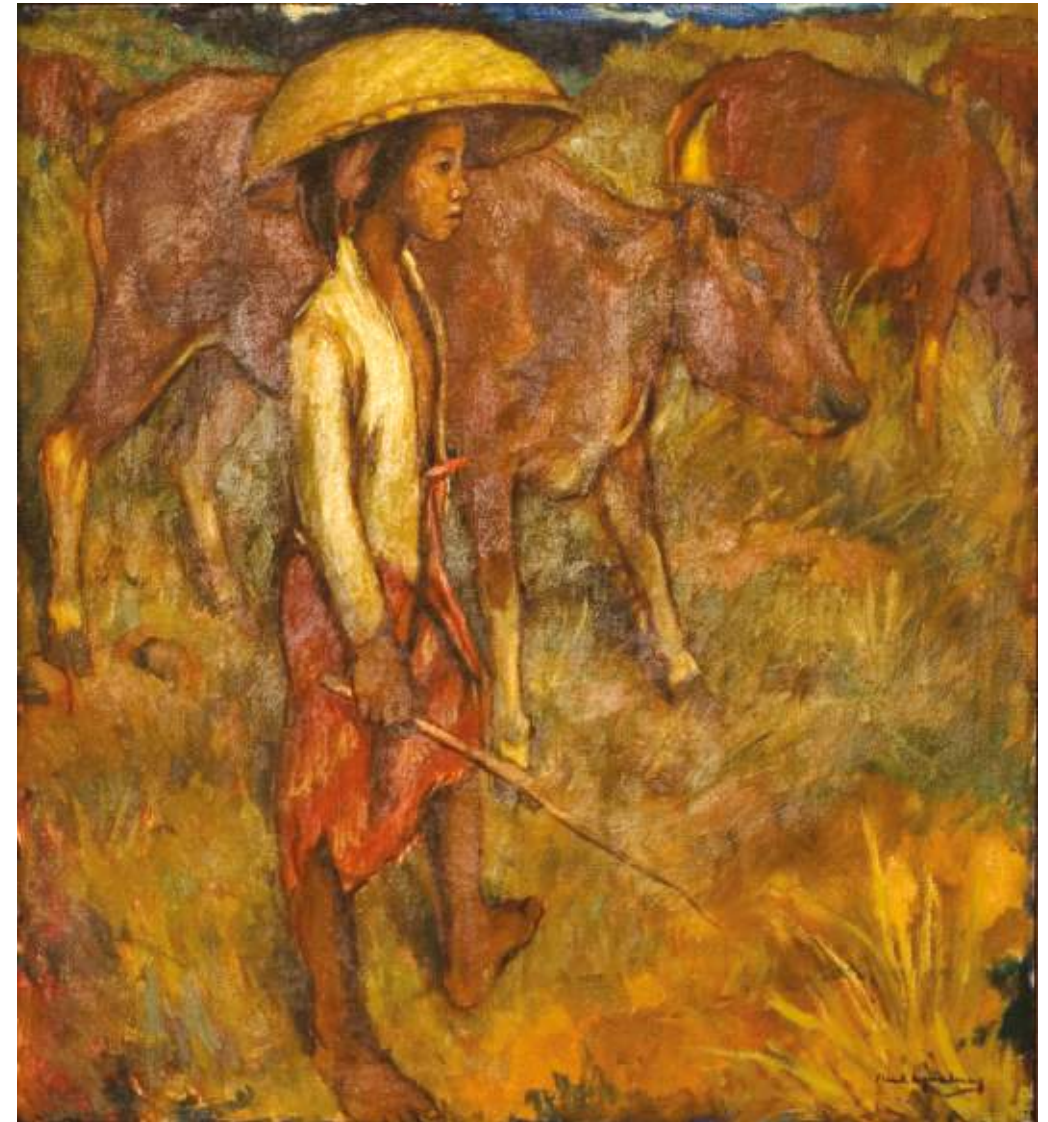
Anjing (1965); karya dengan visualisasi yang dapat disebut tak lazim. Lukisan bertajuk *Dunia Anjing* yang bertarikh 1965, seperti membangun narasi tunggal; tentang situasi sosial-politik 1965. Bagaimana Agus Djaya merekam situasi sekitar tahun yang penuh guncangan itu, bagaikan kehidupan anjing; berkelahi, saling mencakar, menggonggong, rakus, tak jelas mana kawan, mana lawan, berebut kuasa dan kepentingan. Lukisan yang tampak verbal, sekaligus menyimpan rekaman situasi sosial-politik yang demikian menegangkan. Dapat dikatakan, lukisan ini merupakan satu-satunya yang menarasikan situasi 1965 dengan bentuk yang demikian kuat.

Situasi sosial yang perih juga direkam dan diungkapkan oleh Sudiardjo dalam karya bertajuk sangat eksplisit *Kupu-kupu Malam dan Raja Singa* (1963); bertutur tentang prostitusi dan akibatnya. Itulah masalah sosial-masyarakat paling purba, terlebih lagi ketika tata sosial masyarakat masih sangat longgar.

Di samping itu, koleksi lainnya yang mengolah dan menggubah tema yang sama dapat dilihat pada lukisan bertema *Pasar* (1960) karya Hendra Gunawan, yang menunjukkan fakta visual, bahwa situasi transaksi pada pasar tahun 1960-an masih berupa barter—pertukarang barang—antara dua pihak yang saling



S. Sudjojono, *Tjap Go Meh*, 1940, cat minyak pada kanvas, 73 x 52 cm



Henk Ngantung, *Pengembala Sapi di Bali*, 1960, cat minyak pada kanvas, 115 x 105 cm



Mustika, *Tiga Figur*, 1955, cat minyak pada kanvas, 50 x 50 cm



Barli Sasmitawinata, *Pengelana*, 1976, cat minyak pada kanvas, 140 x 90 cm



Sutopo, *Bermain Layangan*, 1963, cat minyak pada kanvas, 115 x 140 cm



Rusli, *Anak*, 1951, cat minyak pada kanvas, 66 x 50 cm



Supriyadi, *Renjang Samuan Tiga*, 1992, oil pastel dan cat akrilik pada kanvas, 91 x 125 cm



I Wayan Pengsong, *Pasar Tepi Pantai*, 1983, cat minyak pada kanvas, 103 x 135 cm



Sri Astari Rasjid, *Ever Ready Secretary*, 2000, media campuran pada kanvas, 147 x 75,5 cm

membutuhkan, belum berbentuk jual beli menggunakan uang. Karya lainnya yang juga menantang penafsiran dapat dilihat pada lukisan *Bersimpang Jalan* (1978) karya Harijadi Sumadidjaja; *Senja* (1987) karya Sudjana Kerton; *Tiduran* (1956) karya Surono; *Permainan Layangan* (1963) karya Sutopo; *Pasar di Tepi Pantai* (1983) karya I Wayan Pengsong; *Rejang Samuan Tiga* (1992) karya Supriyadi; lukisan *Pedagang Asongan* (1988) karya Hardi, dan *Yang Berusaha Tumbuh* (1992) karya Dede Eri Supria.

Tema ini, dari waktu ke waktu terus menemukan kontekstualisasinya dengan persoalan-persoalan yang aktual, yang sedang terjadi di tengah masyarakat. Pada ranah inilah dapat dimaknai bahwa terdapat watak dan nilai profetik pada seniman dan karya-karyanya. Karya-karya dari para pelukis ini sangat kuat menyiratkan kondisi dan tantangan zaman masing-masing.

D. Tema Non-Representasional

Bentuk ekspresi yang menunjukkan kecenderungan atau tanda-tanda nonrepresentasional atau abstraksi-abstrak ini cukup variatif dan unik. Pada kecenderungan ini, seperti halnya kecenderungan yang lainnya, tidak lahir dan



Dos Laksono, *Topeng-Topeng*, 1963, cat minyak pada kanvas, 80 x 135 cm



Aceng Arief, *Komposisi*, 1969, cat minyak di triplek, 50 x 62 cm

tumbuh dari generasi, era, atau kelompok seniman tertentu. Melainkan tumbuh dari individu-individu atas dasar hasrat dan mungkin sikap 'perlawanan' yang personal sifatnya, dan muncul dari generasi (angkatan) yang berbeda-beda. Hampir setiap titik waktu, memunculkan sejumlah pelukis yang memilih bentuk ekspresi kecenderungan nonrepresentasional.

Suatu fakta yang tak dapat disangkal, bahwa kecenderungan ini disuburkan oleh para seniman/perupa (pelukis) yang terdidik di lembaga pendidikan tinggi seni rupa, sebutlah Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta, kemudian menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI "ASRI") Yogyakarta (kini Fakultas Seni Rupa Institut Seni Indonesia – FSR ISI Yogyakarta), dan FSRD ITB Bandung. Mereka, pada umumnya menampakkan usaha untuk melepaskan diri dari bayang-bayang corak atau kecenderungan para pendidiknya. Tema nonrepresentasional ini, termasuk pula kecenderungan dekoratif, merupakan



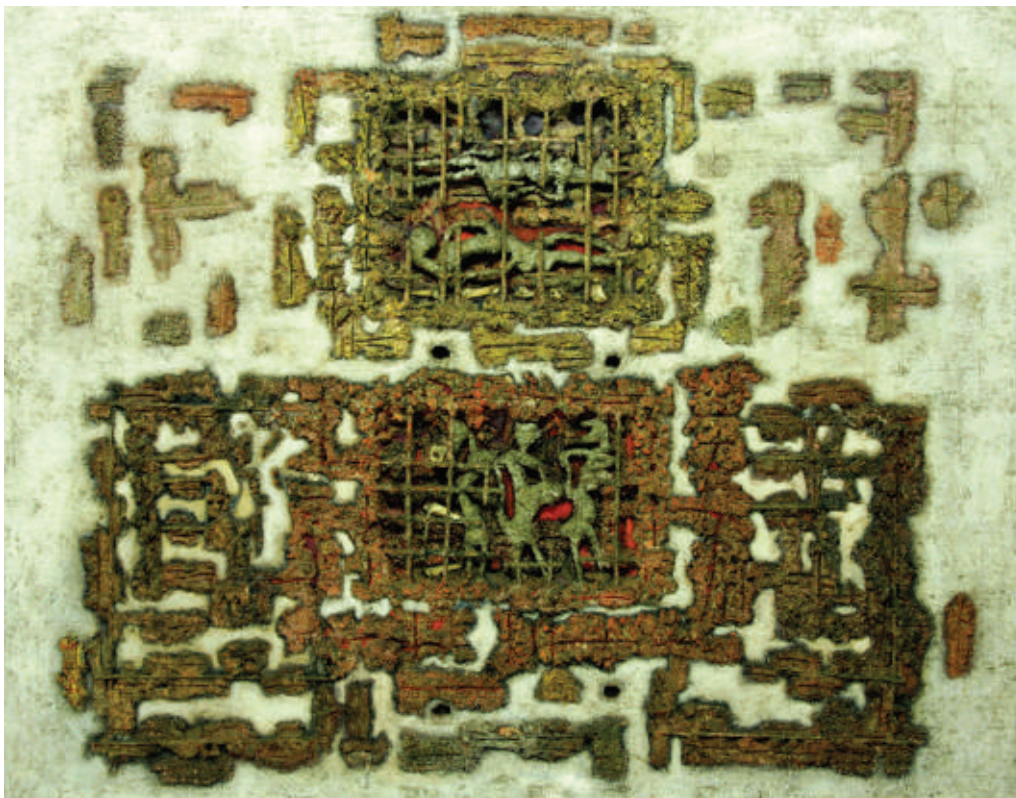
Ahmad Sadali, *Composition with Gold*, 1967, cat minyak pada kanvas, 96 x 116 cm

tanda munculnya titik keragaman dalam seni rupa Indonesia (sejak 1960-an hingga sekarang).

Sebagai contoh, dapat disebut beberapa karya yang menunjukkan kecenderungan nonrepresentasional, baik yang (pertama) bermula dari mengabstraksi kenyataan, kemudian memilih bentuk ekspresi abstrak, maupun yang (kedua) sejak awal kepelukisannya memilih bentuk ekspresi abstrak. Mereka yang berada pada proses pertama, adalah, A.D. Pirous dengan karya *Kucing* (1960); menunjukkan gejala awal seni lukisnya, sebelum akhirnya berada pada bentuk abstrak dan kaligrafi islami. Karya lukisan lainnya yang masih dalam proses pertama adalah, lukisan *Alam Benda* (1954) karya Popo Iskandar; *Burung Mati* (1976) karya Zaini; *Rampogan* (1974) karya Aming Prayitno; *Tiga Figur* (1955) karya Mustika; *Sunset* (1974) karya Srihadi Soedarsono; *Citra Bali II* (1990) karya Pande Gde Supada; *Dua Torso Putih* (1987) karya Subroto SM;

Pasar (1961) karya Lian Sahar; *Gerhana Matahari* (1991) karya Made Budiana; *Fragmentasi yang Pertama* (1982) karya M. Agus Burhan; dan *Gelombang* (1991) karya Sri Warso Wahono. Karya-karya itu, ditilik dari judul-judulnya, digubah dengan bertolak dari realitas sehari-hari. Mereka mengabstraksi benda-benda (burung mati, alam benda, tiga figur) atau alam semesta (citra Bali, pasar, gerhana matahari, atau gelombang). Mereka tidak berhasrat merekam dan menghadirkan benda-benda atau alam semesta yang dilihatnya, tetapi menghadirkan serapan, resepsi, perasaan, atau bahkan interpretasi atas benda-benda atau alam semesta yang dilihatnya, menjadi ungkapan liris, mendekati bentuk ekspresi nonrepresentasional. Pada kecenderungan ini dapat dilihat pada lukisan karya Syahwil, Danarto, Sudaryono, Dwijo Sukatmo, dan Aming Prayitno.

Jika dilihat secara cermat proses kreatifnya, hampir tidak ditemukan pelukis (perupa) yang memulai dengan kecenderungan kedua, yakni langsung memilih



Agus Burhan, *Fragmentasi Yang Pertama*, 1982, besi dan media campuran pada kanvas, 100 x 130 cm



Arby Samah, *Minangkabau*, 1959, cat minyak pada kanvas, 52 x 61 cm

bentuk ekspresi nonrepresentasional. Hampir semua pelukis abstrak, memulai dengan melukis representasional; merekam objek-objek dengan berupaya menangkap bentuk dan karakternya. Akan tetapi dapat ditengarai pula, bagaimana sejumlah pelukis memilih bentuk ekspresi abstrak karena bertumpu pada pertimbangan ideologis. Salah seorang pelukis yang dapat disebutkan sebagai contoh adalah Fadjar Sidik, yang mengalami masa frustrasi serius, karena merasa kehilangan objek-objek lukisannya yang natural, yang alami, belum tersentuh dengan teknologi dan industri pariwisata. Rasa frustrasi ini muncul, ketika panorama alam semesta—terutama di kawasan Bali sekitar 1950-an—mulai membangun industri pariwisata, menjadi Bali modern.

Fadjar Sidik merupakan salah satu eksponen penting dalam bentuk ekspresi ini, ketika ia memutuskan untuk "menciptakan bentuk-bentuk sendiri", memutuskan untuk mengubah “desain-desain ekspresif” yang terbebas dari



Bagong Kussudiardja, *Abstrak*, 1967, cat minyak pada kanvas, 80 x 100 cm

asosiasi, imaji, bentuk-bentuk apapun, dengan harapan sederhana, yakni tetap dapat menyatu bahkan harmonis ketika disandingkan dengan benda-benda produk teknologi mutakhir.

Aspek lain yang menempatkan Fadjar Sidik menjadi sosok penting adalah, karena kepeloporannya mengubah bentuk-bentuk ekspresif nonrepresentasional ini berada di tengah medan sosial-kreatif Yogyakarta yang kehidupan seni rupanya (seni lukis) tumbuh dengan ideologi sosial-kerakyatan. Karya-karya Fadjar Sidik menjadi semacam ungkapan perlawanan terhadap arus utama Yogyakarta, dan akhirnya menempatkan dirinya menjadi agen perubahan estetik serta artistik pada zamannya.

Karya-karya Fadjar Sidik dalam serial *Dinamika Keruangan* (antara 1960 hingga 1970-an), kemudian disusul dengan tema-tema seperti *Metropolis*, *Imaji Lurik*, *Interior*, mengokohkan eksistensinya sebagai sang pelopor. Fadjar Sidik menjadi sosok anomali dalam wacana seni rupa modern Indonesia; menjadi



Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan VIII*, 1975, cat minyak pada kanvas, 65 x 65 cm

pelopor seni lukis abstrak di luar *mainstream* Bandung, karena sikap Fadjar Sidik merupakan respons terhadap perkembangan teknologi dan modernisasi, serta muncul dari lingkungan seni Yogyakarta yang menempatkan tema di sekitar persoalan sosial-kerakyatan sebagai ideologi utama.

Lukisan-lukisan Fadjar Sidik mengeksplorasi bentuk-bentuk secara random, menyusunnya menjadi komposisi ritmis, mencitrakan gerak, menciptakan ilusi ruang bukan dalam pengertian ruang yang dibangun oleh perspektif, tetapi ruang yang dibangun karena komposisi yang dinamis. Meskipun sesungguhnya, dalam ranah tafsir, karya-karya lukisan Fadjar Sidik seringkali menghadirkan imaji



Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan II*, 1973, cat minyak pada kanvas, 105 x 95 cm



Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan I*, 1974, cat minyak pada kanvas, 106 x 96 cm



Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan*, 1969, cat minyak pada kanvas, 64 x 94 cm



Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan XV*, 1978, cat minyak pada kanvas, 105 x 95 cm



Fajar Sidik, *Dinamika Keruangan VII*, 1973, cat minyak pada kanvas, 65 x 65 cm

lanskap semesta dengan segala isinya, seperti matahari, bulan, bulan sabit, kepala banteng, lanskap kota, pantai, atau laut. Imaji-imaji itu disebabkan oleh struktur komposisi ruang atau bentuk-bentuk yang digubah. Pada ranah ini, karya-karya Fajar Sidik sangat menantang untuk dikaji secara mendalam.

Pelukis lainnya yang memilih kecenderungan abstrak atau nonrepresentasional di sekitar tahun 1950-an hingga 1990-an, antara lain; Arby Samah dengan karyanya *Minangkabau* (1959); Bagong Kussudiardja dengan karya *Abstrak* (1967); kemudian *Compositition With Gold/Komposisi dengan Emas* (1967) karya Ahamd Sadali; *Abstrak* (1968) karya Rudi Isbandi; *Komposisi* (1991) karya Handrio; *Renungan Malam* (1978) karya Nashar; *Bentuk Geometris* (1978) karya Wardoyo Sugianto; *Jalur Tekstur* (1974) karya Abdul Kholim, yang seluruhnya menggunakan material lempeng tembaga dengan teknik las; kemudian Sunaryo dengan karya *Serenande Merah Hitam* (1991); Umi Dahlan dengan karya *Silang di Atas Deep Ultra Marine* (1991); Nunung WS dengan karya *Gunungan* (1992); karya *Retak-retak Kemegahan dan Kekuatan* (1989) oleh Ign. Hening Swasono; *Kepala Burung* (tt) karya Nindityo Adi Purnomo; *Mainan* (1961) karya Yusuf Afendi; *Komposisi* (1960) karya Aceng Arif; *Bayangan II* (1979) karya Ramelan Simbah; *Gunungan* (1979) karya Edi



Hening Swasono, *Retak-Retak Kemegahan dan Kekuatan*, 1989, kayu, batu, media campuran, 79 x 125 cm



Popo Iskandar, *Alam Benda*, 1954, cat minyak pada papan, 50 x 30 cm



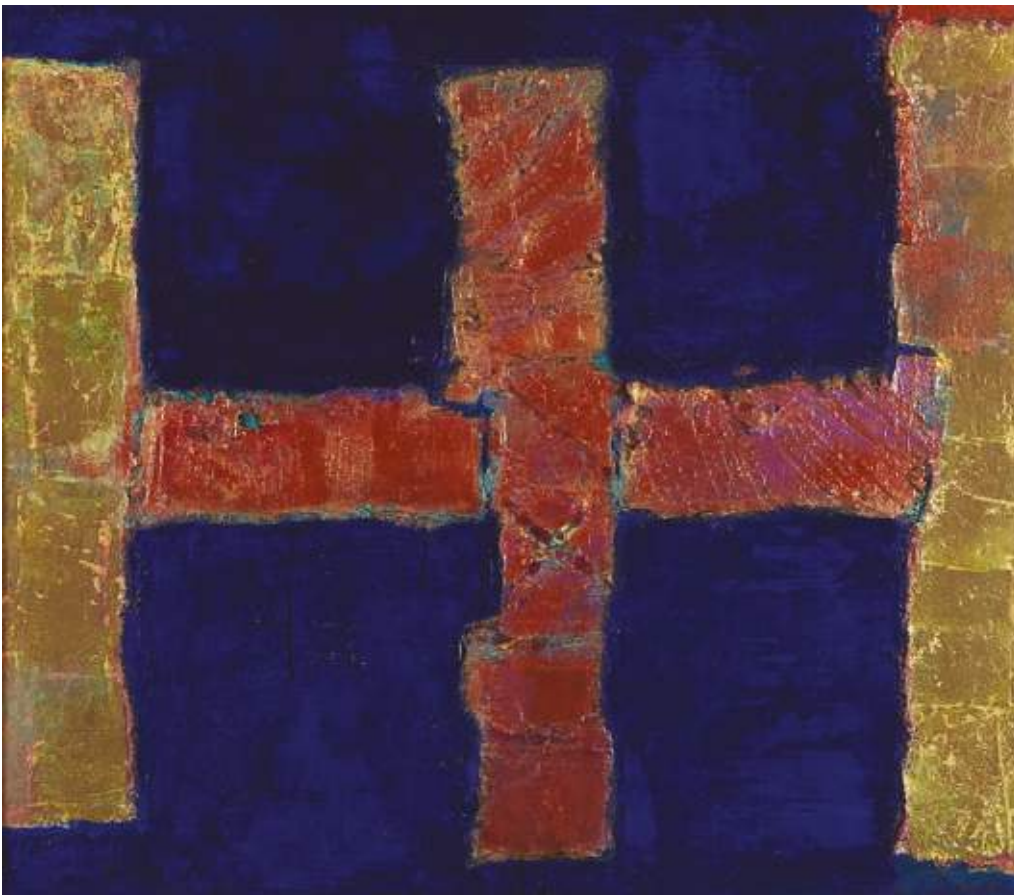
Sunaryo, *Serenade Merah Hitam*, 1991, cat minyak pada kanvas, 150 x 180 cm



Handrio, *Komposisi*, 1991, akrilik pada kertas, 77 x 77 cm



Rudi Isbandi, *Abstrak*, 1968, cat minyak pada kanvas, 90 x 135 cm



Umi Dachlan; *Silang di Atas Deep Ultramarine*; 1991; akrilik, cat emas, pada kanvas; 80 x 70 cm

Sunaryo; *Rangkulan* (1976) karya Narsen Affatara; dan *Perahu Pinisi* (1980) karya Ipong Gozali. Karya lainnya dalam kecenderungan yang sama adalah lukisan Budiono AS, Surisman Marah, AS. Kurnia, dan Syamsul Bachri.

Mereka yang memilih kecenderungan abstrak/nonrepresentasional, menggunakan idiom-idiom yang personal, mengeksplorasi berbagai kemungkinan ide dan bentuk, serta pada tahap tertentu menunjukkan pencapaian yang sublim.

E. Tema Realisme Magis

Tema ini kurang lebih bermakna keganjilan, keanehan, atau kegilaan dalam konteks upaya manusia mencari makna kehidupan. Upaya tersebut seringkali berakhir dengan berada pada situasi absurd, situasi yang tak terpahami secara akal. Para filsuf dan penganut eksistensialisme, menggambarkan situasi kehidupan sampai pada kesimpulan 'kehidupan yang penuh keanehan'. Bahkan pada titik ekstrim, seperti dikatakan oleh Paul Sartre, bahwa keberadaan manusia di dunia tidak lebih sebagai 'hasrat yang kesia-siaan' (*useless passion*).⁴⁰

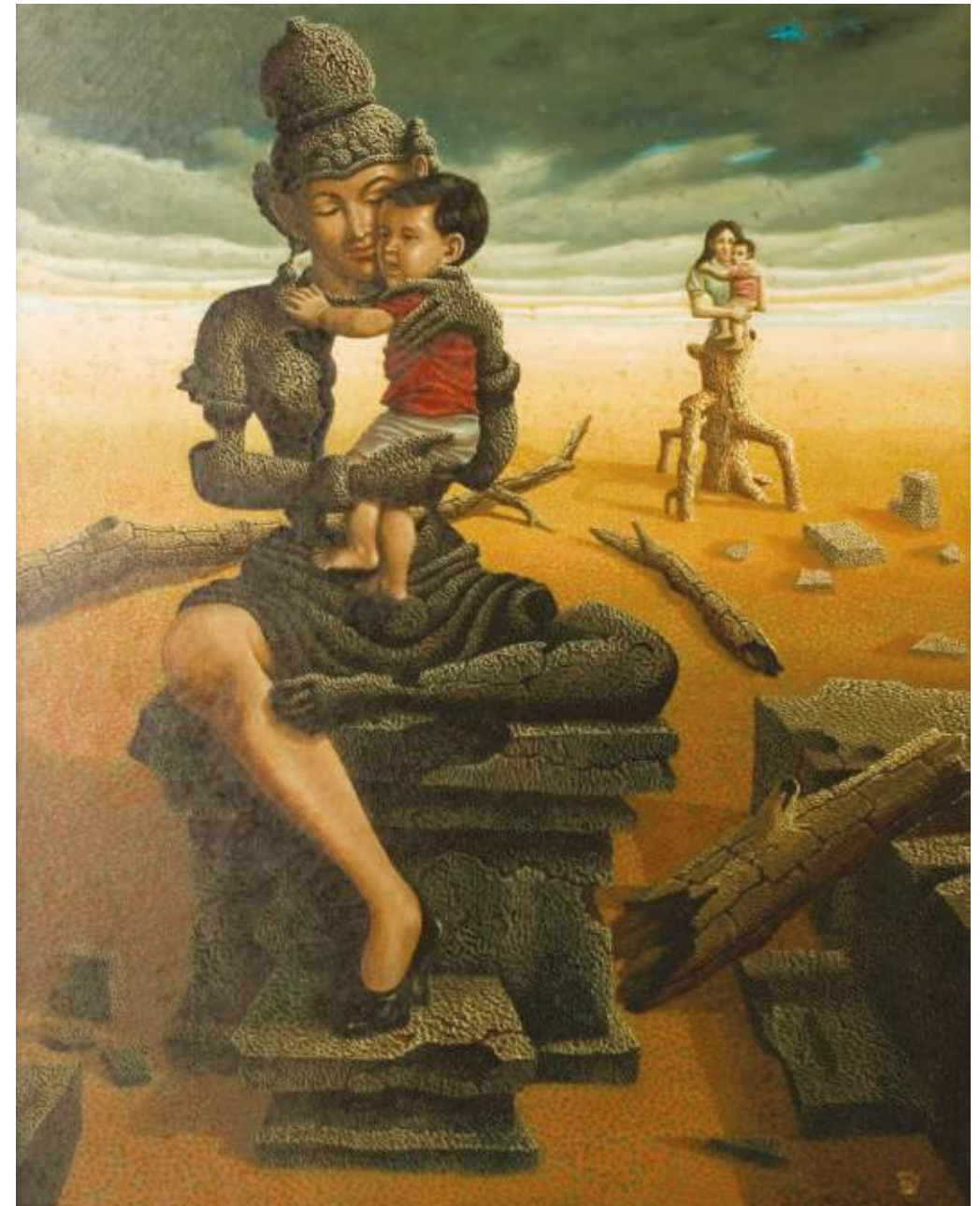
Dalam konteks seni rupa modern Indonesia, perkembangan corak surrealistik ditandai oleh hasil karya para pelukis yang mengedepankan pemikiran dan perenungan kritis, namun ingin menyembunyikan maksud yang ingin dikomunikasikan kepada masyarakat luas. Bentuk-bentuk yang digubah dihasratkan sebagai metafora yang memanggul beban muatan pesan-pesan kritis, tetapi subtil.

Pada karya-karya seni lukis misalnya, dalam konteks Indonesia, tema-tema itu mewujud dalam corak yang dapat ditengarai sebagai surrealistik. Tata rupa yang menghadirkan situasi aneh, ganjil, melampaui realitas, menghadirkan lanskap *surreal*, dan berada pada wilayah absurd. Para pelukis yang memilih kecenderungan bentuk ekspresi absurditas ini, terutama mereka yang terdidik di institusi pendidikan tinggi seni rupa, atau yang secara otodidak mempelajari konsep-konsep estetik dan artistik surealisme.

Mereka sebagian besar berasal dari generasi tahun 1970-an, dan beberapa di antaranya dari generasi sebelumnya, misalnya Amang Rahman Jubair, atau Sudiardjo. Tema absurditas secara umum mengacu kepada ide-ide bawah sadar, atau gagasan-gagasan tentang kemustahilan, fantasi, atau persentuhan antara



Amang Rahman Jubair, *Nenek*, 1976, cat minyak pada kanvas, 70 x 90 cm



Effendi, *Kasih Ibu Sepanjang Masa*, 1989, cat minyak pada kanvas, 100 x 80 cm



Agus Kamal, *Anak Ayam & Patung*, 1983, cat minyak pada kanvas, 60 x 80 cm



Sudarisman, *Meditasi*, 1989, cat minyak pada kanvas, 90 x 70 cm



Sucipto Adi, *Kelahiran*, 1985, cat minyak pada kanvas, 200 x 140 cm



Lucia Hartini, *Keterbatasan*, 1984, cat minyak pada kanvas, 130 x 160 cm



Ivan Sagita, *Meraba Diri*, 1988, cat minyak pada kanvas, 72 x 90 cm

imaji-imaji lepas yang tak terpahamkan (absurd) dengan realitas, rasionalitas, dan irasionalitas, kemudian diolah oleh para pelukis menjadi bentuk ekspresi yang absurd, atau secara umum, seperti tadi sudah dikatakan, disebut dengan surealistik. Karya-karya ini dapat dielaborasi melalui pendekatan surealisme.

Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia yang dapat digolongkan ke dalam tema ini juga dielaborasi dengan menggunakan terminologi surealistik. Karena, jika misalnya menggunakan terminologi surealisme untuk karya-karya sejenis itu, dapat menyesatkan pemahaman terhadap perkembangan seni rupa Indonesia. Terlebih lagi, sejak awal sudah dikatakan bahwa paparan hasil pengamatan dan peninjauan ini memang tidak menggunakan konsep aliran (seperti dalam sejarah seni rupa Barat), tetapi menggunakan pendekatan kecenderungan bentuk ekspresi yang khas seperti dipraktikkan oleh seniman/perupa Indonesia sejak mula ketika berkarya seni.



Ivan Sagita, *Procession*, 2013, cat minyak pada kanvas, 160 x 200 cm

Sebutan 'realisme magis' digunakan sebagai ganti penyebutan surealisme. Argumentasinya, karena sesungguhnya para perupa yang memilih bentuk ekspresi sejenis itu, pada dasarnya bertolak dari ide-ide keseharian yang ada di sekitarnya, yang memicu ide dan makna seperti religiositas, cinta, kasih sayang, keterbatasan, kematian, dan sebagainya. Sekadar menyebut contoh, misalnya Ivan Sagita, yang terpicu oleh tiang jemuran di suatu kampung, pada kesadaran keimanan Nasrani; melihat selendang mengingatkan pada makna kasih sayang, cinta, dukungan, dan perjuangan. Hal yang mirip terjadi pada Agus Kamal, Affandi, atau bahkan pada Amang Rahman.

Hal lain yang dijadikan penguatan argumentasi adalah, konfirmasi yang diberikan oleh para seniman/pelukis yang berkarya dengan kecenderungan surealistik. Dalam penelitian (oleh penulis), bahwa sesungguhnya, secara konsep, para pelukis itu tidak selalu terkait dengan konsep surealisme. Bahwa mereka



I Gusti Nengah Nurata, *Pencarian Kedamaian*, 1989, cat minyak pada kanvas, 97 x 153 cm

memiliki referensi tentang berbagai seniman dan karya-karya surealisme, tentu saja tak terelakkan. Akan tetapi, dalam hal ide dan konsep, para pelukis Indonesia bertolak dari aspek-aspek lokalitas, hal-hal sehari-hari yang terjadi dalam kehidupan mereka, yang memancing kesadaran absurd.

Para pelukis itu memilih bentuk ekspresi surealistik untuk mewartakan konsep-konsepnya yang cenderung absurd, tak terpahami, kadang melampaui batas-batas realitas, rasionalitas, atau bahkan irasional. Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia dengan kecenderungan absurditas, antara lain Amang Rahman dengan karya lukisan bertajuk *Nenek* (1976); potret nenek yang renta dalam lanskap kebiruan, ruang tanpa tepi. Antara merindukan, meratapi, dan mendoakan sang nenek. Atau 'nenek' sebagai perlambangan kasih tanpa syarat, hanya bertendensi memberikan cinta dan kegembiraan.

Karya yang bertolak dari observasi terhadap eksistensi diri, adalah *Meraba Diri* (1988) karya Ivan Sagita. Sosok-sosok perempuan tanpa wajah itu seperti tengah berupaya mengenali dirinya; siapa aku? Pertanyaan menarik, karena sesungguhnya 'diri' itu terletak di mana; di wajah, di tubuh, ataukah di hati? Salah menempatkan alamat diri, maka akan keliru pula dalam menampilkan diri.

Karya-karya lainnya yang menampilkan tema absurditas, misalnya pada pelukis Sudarisman dengan karya *Meditasi* (1989); Agus Kamal dengan karya *Ikan* (1989) serta *Anak Ayam & Batu* (1983); Lucia Hartini dengan karya *Keterbatasan* (1984); Sucipto Adi dengan karya *Kelahiran* (1985); Suatmaji dengan karya *Raden Saleh dan Dua Gadis* (1975); I Gusti Nengah Nurata dengan karya *The Search for Peace* (1989); dan Effendi dengan karya *Kasih Ibu* (1989).

Tema absurditas tampaknya dapat mengakomodasi para pelukis yang memiliki dasar realistik dengan baik, dan memiliki cara pandang kritis, dan tidak memiliki keleluasaan mengungkapkannya, atas dasar berbagai alasan, salah satunya sifat introvert, sikap menutup diri, sekaligus memiliki imajinasi dan fantasi tanpa tepi. Corak surealistik pada akhirnya memiliki berlapis-lapis pesan dan makna, namun tetap dalam ruang yang absurd.

F. Tema Kaligrafi

Seni lukis bertema islami dapat berwujud nonrepresentasional (abstrak) dan kaligrafi. Kedua kecenderungan itu menunjukkan bahwa terminologi 'islami' tidak selalu yang tampak (*tangible*), tetapi juga sesuatu yang dapat dirasakan (*intangible*) karena tersembunyi di balik bentuk-bentuk. Kecenderungan yang pertama, yang tampak, adalah seperti yang didemonstrasikan oleh pelukis kaligrafi, dengan menaruh kutipan-kutipan ayat-ayat suci Alquran, digayakan, ditambahi elemen-elemen artistik lainnya. Hampir jarang ditemukan, pelukis menghadirkan 'tafsir' terhadap ayat suci yang dijadikan ide. Yang dikerjakan para pelukis, kebanyakan, hanya mengutip ayat, dan memperlakukannya sebagai elemen artistik.

Kecenderungan yang kedua, yang terasa, adalah mewujudkan sebagai kedalaman bentuk dan rupa dalam keutuhan sebuah lukisan, atau karya seni lainnya (tiga dimensional, atau medium lain seperti seni grafis). Menyebut contoh pada kecenderungan yang kedua ini adalah apa yang dipraktikkan oleh Ahmad Sadali. Metode kerja seperti melukis selepas salat Subuh, melukis seperti melafal zikir terhadap kebesaran Tuhan Yang Maha Esa, Allah SWT, menyadari keterbatasan diri untuk mengagungkan kebesaran Tuhan, menafasi seluruh kerja keseniannya. Karya-karya lukisan A. Sadali terasa menyodok kesadaran terdalam sensitivitas penonton; merasakan kedalaman dan keagungan 'keindahan'. Pada akhir 1960-an, Ahmad Sadali mulai menggunakan ayat-ayat Alquran sebagai



A.D. Pirous, *Beratapan Langit*, 1990, media campuran, 150 × 100 cm



A.D. Pirous, *Malam Berpijar*, 1975, tinta cetak pada kertas, 52 x 64 cm

idiom, atau elemen dalam seni lukisnya. Namun karya-karyanya yang bersifat abstrak meditatif, tanpa kutipan ayat Alquran, tetap dominan rasa kedalamannya. Pada akhirnya, keseluruhan karyanya memiliki citra religius dan kontemplatif.⁴¹

Dalam konteks 'mencari corak seni lukis Indonesia', lukisan dengan kecenderungan kaligrafi ini dapat dianggap sebagai salah satu jawaban. Tahun 1970-an muncul gejala pengolahan kaligrafi Arab ke dalam seni lukis dan seni grafis. Kesadaran itu tidak muncul tiba-tiba. Selama studi di Amerika (1969-1970) dengan sendirinya Pirous berjarak dengan tanah airnya, Indonesia. Tentu saja ia mengunjungi berbagai museum dan ratusan galeri, menonton berbagai pameran. Setelah itu ia seperti mendapatkan pencerahan, mendapatkan kesadaran untuk kembali ke akar, sekaligus pertanyaan: bagaimana merumuskan seni rupa Indonesia dalam karya? Pirous diingatkan, bahwa tulisan-tulisan pada nisan makam raja-raja, terutama makam para raja di Aceh, tulisan-tulisan di prasasti misalnya, merupakan sumber inspirasi artistik dan estetik yang amat kaya dan



A.D. Pirous, *Surat Al Ikhlas*, 1970, tinta cetak pada kertas, 42,5 x 51 cm

dalam. Itu semua menjadi bagian dari kekayaan Indonesia.

Sekembalinya dari Amerika, A.D. Pirous mulai menjawab pertanyaan dan mewujudkan rumusan-rumusannya, mengolah citra kaligrafi. Ia belum langsung menggunakan ayat-ayat Alquran, maupun teks prasasti. Ia masih mengolah citraan kaligrafi, seperti karya yang digubah pada 1971 bertajuk *Kaligrafi Biru V*; yang tampak seperti tipografi Arab itu sesungguhnya hanya citraan huruf tanpa mengandung arti. Susunan citraan itu bukan kalimat, dan karenanya tidak dapat dibaca. Namun demikian Pirous sangat berhasil mengolah citra kaligrafi dengan struktur dan pencapaian visual yang memikat.

Pada perkembangan berikutnya, Pirous dengan cermat menggunakan kaligrafi Arab, mengutip beberapa bagian ayat suci Alquran sebagai keseluruhan struktur lukisannya. Yang menarik, karya-karya kaligrafi ini mula-mula ia eksplorasi melalui media serigrasi (*screen print*; *silk screen*) pada kertas, misalnya karya *Surat Al Ikhlas* (1970); *Malam* (1975); *Malam Berpijar* (1976); dan *Doa (II)*



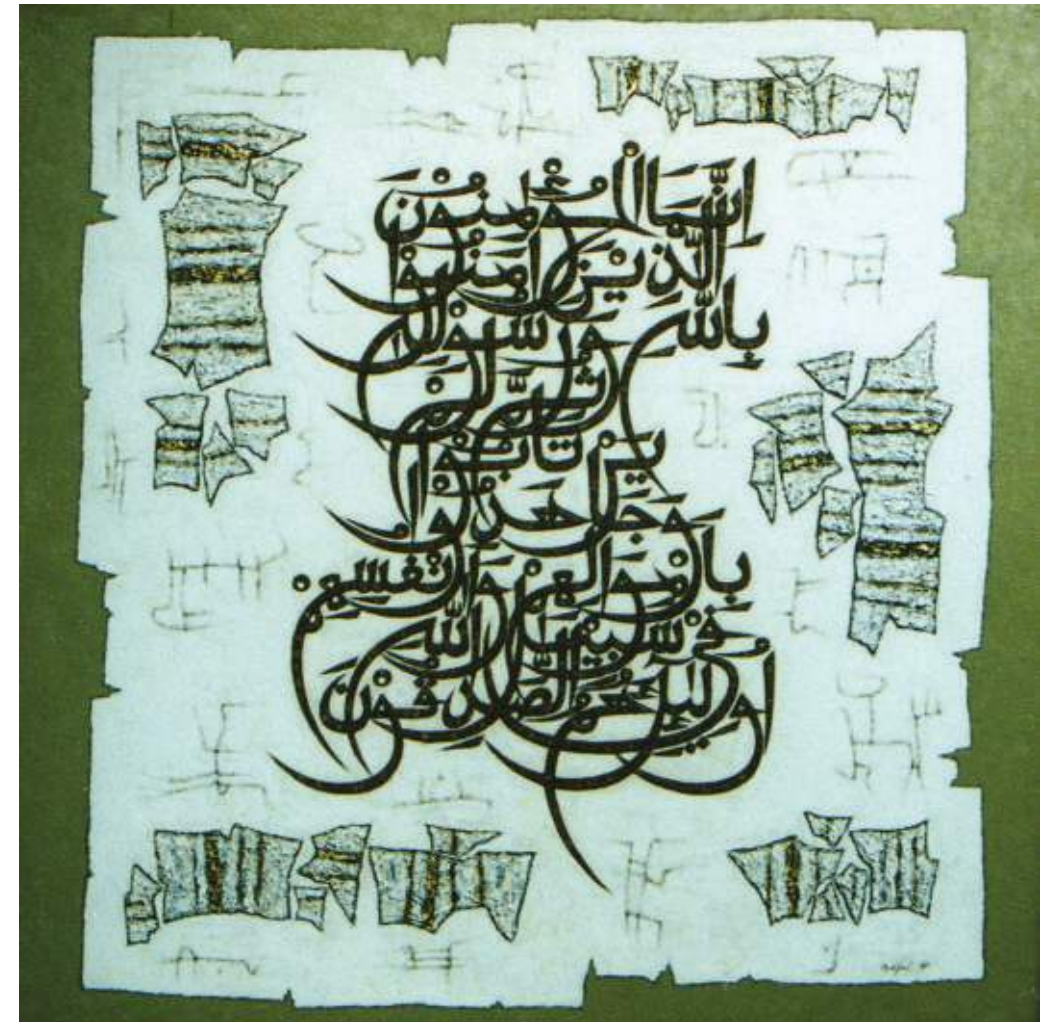
A.D. Pirous, *Do'a II*, 1977, tinta cetak kertas, 59 x 49 cm

(1977). Karya-karya berikutnya menggunakan berbagai medium seperti pasta, cat akrilik, kertas emas, pada kanvas, seperti lukisan *Beratapan Langit dan Bumi Amparan* (1990); karya terdiri atas dua panel itu membangun ruang langit luas dengan citraan cahaya yang meluncur dari langit. Ciri visual lukisan-lukisan Pirous adalah penuh tekstur tebal, berawal dari pengalamannya berkarya seni grafis, khususnya *intaglio* – cetak dalam – yang dikembangkan ke dalam lukisan, untuk mencitrakan kekunoan (*archaic*).⁴²

Pada 1972 Pirous pameran tunggal lukisan-lukisan bertema kaligrafi di Chase Manhattan Bank, Jakarta. Sejak itulah, pelukis lain yang sezaman, antara lain Amang Rahman, mulai tergerak mengolah tema kaligrafi. Akhir tahun 1970-an dapat dianggap sebagai perkembangan puncak lukisan kaligrafi. Pameran lukisan kaligrafi berskala nasional berlangsung di Semarang (1979), dan melibatkan sejumlah pelukis, seperti Affandi, Widayat, Amang Rahman, Amri Yahya, dan Syaiful Adnan (ketika itu merupakan peserta termuda).⁴³ Di bidang seni lainnya, bidang sastra misalnya, juga terjadi perkembangan yang sama, mengolah tema-tema religious islami, yang dipelopori oleh Mohamad Diponegoro, dan Taufiq Ismail. Sayangnya, kata A.D. Pirous, ketika itu tidak



Said Akhram, *Al-Baqarah*, 1995, cat minyak pada kanvas, 135 x 200 cm



Syaiful Adnan, *Fisabilillah*, 1977, fiber, 100 x 100 cm

didukung oleh peran kritik seni. Artinya, wacana seni islami, baik dalam seni rupa dan sastra, tanpa didukung oleh kritik seni, akibatnya tidak terdesiminasi secara meluas.

Seni lukis islami, khususnya kaligrafi, terus bergulir, namun tidak banyak melahirkan tokoh yang karya-karyanya berkarakter kuat, kecuali tentu, para pemula yang mencari dan menemukannya seperti Ahmad Sadali, A.D. Pirous, kemudian baru Amang Rahman, dan Amri Yahya. Perlu dicatat secara khusus adalah Amang Rahman, yang karya-karya kaligrafinya merupakan tafsir terhadap



Amri Yahya (1939-2004), *Bismillah*, 1992, batik pada kain, 80 x 90 cm

ayat yang dikutipnya, yang diolah dan digubah dengan pendekatan sufistik. Bukan sekadar mengutip ayat suci Alquran sebagai elemen artistik. Demikian pula karya-karya Amri Yahya, yang demikian piawai mengolah medium batik untuk ekspresi seni lukisnya. Medium batik dimainkan secara lincah, ritmis, warna-warna yang demikian cemerlang.

Jika tadi saya katakan karya-karya yang berkarakter, maksudnya adalah karya yang tidak terjebak pada mengutip dan bertumpu keterampilan semata. Dengan kata lain tidak sampai melangkah dalam pergulatan lanjut, untuk menafsir makna ayat yang dikutipnya. Akan tetapi, benarkah lukisan kaligrafi hanya yang mengutip ayat-ayat suci Alquran? Karena itu, tantangannya adalah, bagaimana para pelukis memasuki ruang penghayatan terhadap isi kalimat atau ayat, dan kemudian mengembangkan cara pandang terhadap ayat yang dimaksud. Tanpa sikap kritis dan kreatif, akan berakibat menjadi terlepas dari esensi etika nilai-nilai.⁴⁴

Berbagai kegiatan kesenian yang berkaitan dengan tema dan spirit islami terus digelar, seperti Musabaqah Tilawatil Quran (MTQ), kemudian pernah diselenggarakan Festival Istiqlal (yang akhirnya macet), dan terakhir adalah berdirinya Bayt Al-Qur'an dan Museum Istiqlal di Taman Mini Indonesia Indah. Salah satu ruang dalam museum itu dapat digunakan untuk pameran karya-karya seni rupa kontemporer islami.

Generasi pelukis yang memilih tema islami dengan kecenderungan kaligrafi terus bermunculan, antara lain Abay D Subarna, Hatta Hambali, Yetmon Amir, Hendra Buana, dan Said Akram. Mungkin gejala tumbuh suburnya karya-karya seni rupa islami, khususnya kecenderungan kaligrafi, agak luput dari perhatian pengoleksian ketika itu. Sedikitnya jumlah karya koleksi untuk jenis ini barangkali dapat sebagai bukti. Karya-karya kaligrafi (juga corak dekoratif) koleksi Galeri Nasional Indonesia merupakan titik penting dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia, antara lain menjawab corak khas seni rupa Indonesia.



Bab IV

SENI PATUNG, SENI LUKIS BATIK, SENI GRAFIS, SENI LUKIS KACA, SENI LUKIS DAN PATUNG TRADISIONAL BALI

Di luar enam kecenderungan sebagai detail dari *Garis Penampang* yang terurai di atas, terdapat dua jenis lagi yang secara khusus akan dibahas dalam bab ini, yaitu seni lukis batik, seni grafis, seni lukis kaca, seni lukis dan patung tradisional Bali. Keenam jenis karya itu sengaja tidak dimasukkan ke dalam enam kecenderungan (tema) yang disusun di atas, karena keenamnya (seni patung, seni lukis batik, seni grafis, seni lukis kaca, seni lukis dan patung tradisional Bali) merupakan bagian dari pertumbuhan dan perkembangan seni rupa Indonesia yang unik serta khusus. Karena itu pula memerlukan tinjauan secara khusus.

A. Seni Patung

Seni patung koleksi Galeri Nasional Indonesia belum dapat digunakan untuk sepenuhnya menggambarkan perkembangan seni patung di Indonesia. Hal itu disebabkan oleh terbatasnya koleksi yang dimiliki. Namun demikian koleksi yang tampak acak itu, tetap memiliki makna istimewa. Patung kepala dengan material batu andesit, karya S. Sudjojono, berjudul *Potret Pejuang* (batu andesit, 1953), dapat digunakan sebagai pintu masuk menyelidiki perkembangan seni patung di Indonesia. Karya patung itu menunjukkan awal pertumbuhan seni patung yang dipelopori oleh para pelukis, sebagai bagian dari penjelajahan dan penguasaan medium. Dapat dibandingkan, misalnya, karya Hendra Gunawan, *Jenderal Soedirman* (batu andesit) yang diletakkan di halaman gedung Dewan Perwakilan Rakyat Daerah (DPRD) Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY), yang menunjukkan keterampilan penguasaan medium batu dengan teknik pahat.

◀ Agus Kamal, *Ikan*, 1989, cat minyak pada kanvas, 107 x 87 cm



Hendro Djasmoro, *Potret Wanita*, -, batu, 33 x 35 x 60 cm

Koleksi lainnya yang juga penting antara lain karya Edhi Sunarso, model (miniature) patung *Monumen Dirgantara* (perunggu, 1963), dan patung *Torso* (kayu sonokeling, 1974); patung *Wanita Berdoa* (perunggu, 1970) karya But Muchtar; patung kayu *Pasangan* (kayu besi, 1974) karya Wiyoso Yudhoseputro; patung *Potret Pak Soma* (semen, 1960) karya Budiani; patung *Pemain Seruling* (kayu nangka, 1995) karya Amrus Natalsya; patung *Evolusi II* (besi cor, 1995) karya Mon Mudjiman; patung *Lingkar* (besi cor, 1995) karya Arsono; patung *Kebersamaan* (fiber, 2002) karya Dolorosa Sinaga; dan lainnya.

Seni patung Indonesia, dengan berbagai bentuk ekspresi, material, teknik, dan “kepentingan”—sebutlah patung-patung monumen—masih merupakan wilayah estetik dan artistik yang harus dieksplorasi lebih meluas serta mendalam oleh Galeri Nasional Indonesia.



S. Sudjojono, *Potret Pejuang*, 1953, batu, 28 x 39 x 50 cm



Edhi Sunarso, *Potret Diri*, -, cor semen, 20 x 35 x 68 cm



Edhi Sunarso, *Torso*, 1974,
kayu sonokeling, T. 104 cm



Edhi Sunarso, *Gadis Torso*, 1974,
kayu sonokeling, T. 109 cm



Edhi Sunarso, *Miniatur Monumen Dirgantara*, 1963, perunggu, 100 x 30 x 63 cm



Edhi Sunarso, *Miniatur Monumen Pembebasan Irian Barat*, 1962, perunggu, 100 x 30 x 63 cm



But Muchtar, *Wanita Berdoa*, 1970, perunggu, T. 50 cm, D. 15 cm



Arsono, *Lingkaran*, 1995, besi cor, T. 63 cm, D. 40 cm



Arsono, *Al-Khaf*, 1992, logam dan emas, T. 50 cm



Suhartono, *Potret Kusnadi*, 1974, cor semen, T. 50 cm, P. 18 cm, L. 18 cm



Amrus Natsya, *Pemain Suling*, 1995, kayuangka, 134 x 120 x 45 cm



Amrus Natsya, *Bosnia*, 1995, kayuangka, 45 x 60 x 110 cm



Wiyoso Yudoseputro, *Pasangan*, 1974, kayu besi, 74 cm



Yani Mariani Sastranegara, *Soul of Emerald - Jiwa Nan Teduh*, 2007, kuningan, 67 x 35 x 81 cm



Dolorosa Sinaga, *Solidaritas*, 2000, perunggu, 83 x 100 x 28 cm

B. Seni Lukis Batik

Upaya para seniman/perupa mengeksplorasi berbagai kemungkinan, terutama aspek material, tak pernah surut. Seni lukis batik secara eksplosif muncul tahun 1970-an, sebagai kelanjutan dari perintisan yang dilakukan oleh Kuswadi Kawindrasusanta, Soelardjo, Bambang Oetoro, dan Soemihardjo pada 1960-an. Mereka adalah para pelopor seni batik busana, yang tetap merawat motif-motif klasik, yang kemudian mengembangkan diri mengkreasi batik sebagai karya seni ekspresi. Berawal dari sekadar mencari alternatif motif-motif di luar motif yang sudah *pakem* (baku), maka kemudian berkembang ke arah perubahan sikap terhadap medium batik itu sendiri. Ialah menyikapi batik sebagai medium untuk berekspresi, seperti halnya para pelukis menyikapi pensil, konte, pastel, cat air, cat akrilik, atau cat minyak.

Medium batik kemudian dilirik pula oleh para pelukis modern. Masih dalam semangat mencari corak seni rupa Indonesia, mereka juga menemukan 'permainan' baru yang menyenangkan, sekaligus lebih mudah menemukan pasar. Batik sebagai 'cendera mata seni' sedang populer (*booming*). Para pelukis modern



Bagong Kussudiardja, *Huruf Jawa Matahari dan Bunga*, -, batik, 92 x 142 cm

menjamah medium ini. Mereka dapat disebut sebagai 'para pelopor pembaru' antara lain Abas Alibasyah, Bagong Kussudiardja, dan Amri Yahya. Baru kemudian bergabung untuk melukis batik adalah Mudjita, A.N. Suyanto, Mustika, Ida Hadjar, Damas, Sondak, V.A. Sudiro, Sunardi, Sudarwoto, Soetopo, dan Mardianto. Generasi berikutnya nama seperti Mahyar Suryaman, Wahyu Ekowati, dan Hardjiman. Seniman Bagong Kussudiardja sangat serius menekuni medium batik ini dengan mendirikan Sanggar Banjar Barong pada 1970, yang seluruh aktivitasnya berkaitan dengan melukis batik.

Para eksponen pelukis batik ini dengan tegas membingkai karyanya sebagai "Seni Lukis Batik", sambil menepis predikat seni batik sebagai 'seni kerajinan' yang hanya sebatas benda cendera mata komoditas. Ketika itu, pada 1970-an, perbedaan pendapat di sekitar terminologi antara 'seni kriya' (*craft*) dan 'seni murni' (*fine art*) berlangsung dengan tajam. Akibatnya muncul anggapan dan perasaan bahwa seni murni setingkat lebih tinggi dari seni kriya. Suatu anggapan yang kurang produktif untuk kepentingan pengetahuan.

Kontroversi itu tak terelakkan, baik dari para pelukis yang terlibat, maupun dari para pengamat dan kritikus. Sebagian pelukis seperti Rusli dan Popo Iskandar misalnya, berpendapat bahwa seni lukis batik bukan bagian dari seni murni. Sebagian lainnya, seperti Kusnadi, Amri Yahya, dan Mustika, berpendapat sebaliknya, bahwa seni batik gubahan para pelukis itu termasuk ekspresi seni murni.

Karya-karya seni lukis batik Koleksi Galeri Nasional Indonesia menunjukkan adanya kecenderungan yang kuat yaitu "batik sebagai medium untuk berekspresi" dan merupakan kekuatan baru di tengah kekokohan tradisi batik klasik. Kesadaran sejumlah seniman menggunakan material dan teknik batik sebagai medium ekspresi, merupakan upaya menawar kemandegan seni tradisional, dan menunjukkan fakta bahwa gerak perubahan zaman tak dapat dihindari.

Karya-karya mereka secara umum masih tetap mengandalkan pada motif ornamentik, meskipun sebagian stilisasinya lebih sederhana (baik motif maupun warna). Secara garis besar, karya-karya dapat dipilahkan dalam tiga kecenderungan motif. Kecenderungan *pertama*, adalah motif wayang dan model primitif, misalnya pada karya Kuswadiji Kawindrasusanto, Bagong Kussudiardja, Widayat, Damas, dan Sunardi. Kecenderungan *kedua*, motif manusia dan

kehidupan sehari-hari, misalnya pada karya Abas Alibasyah, V.A. Sudiro, Mahyar, Oejang, Sunardi, dan Ida Hadjar. Kecenderungan *ketiga*, adalah karya-karya yang cenderung kepada abstraksi, misalnya pada karya Mustika, juga Abas Alibasyah, Bagong Kussudiardja, Mudjita, dan A.N. Suyanto.

Karya-karya itu mengindikasikan, bahwa mereka menemukan permainan dan kegembiraan baru. Hingga kini seni lukis batik, atau teknik batik, terus dipraktikkan oleh para perupa generasi terbaru (generasi 2000-an), bahkan semakin eksploratif, baik dari segi gagasan, material, teknik, maupun fungsinya. Batik telah bermetamorfosis, dari seni batik tradisional/klasik yang penuh muatan makna-makna filosofis, spiritual, seperti yang disimbolkan pada fungsi batik dalam siklus kehidupan—sejak ibu mengandung/janin dalam kandungan, melahirkan, menjadi mempelai/pengantin, ketika sakit, hingga meninggal—terdapat motif-motif khusus. Hingga kini batik—dalam pengertian material, teknik, dan motif—menjadi lebih eksperimentatif, seni, fesyen, yang menyatu dalam kehidupan sehari-hari dalam kehidupan yang religius maupun profan.



Bagong Kussudiardja, *Bunga dan Matahari*, c. 1975, batik pada kain, 72 x 92 cm



Damas Mangku, *Garuda*, 1974, batik, 73 x 88 cm



Sunardi, *Tari Panji*, 1974, batik, 70 x 90 cm



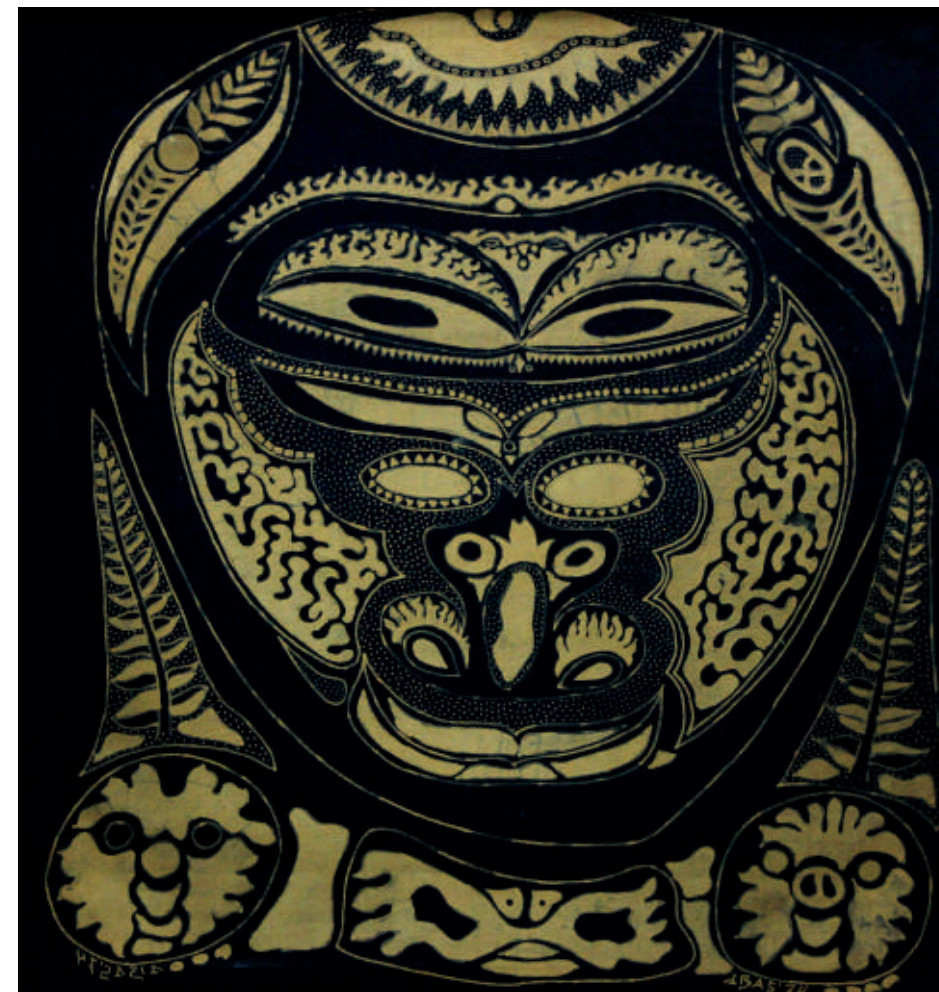
Damas Mangku, *Model Primitif*, 1975, batik, 75 x 90 cm



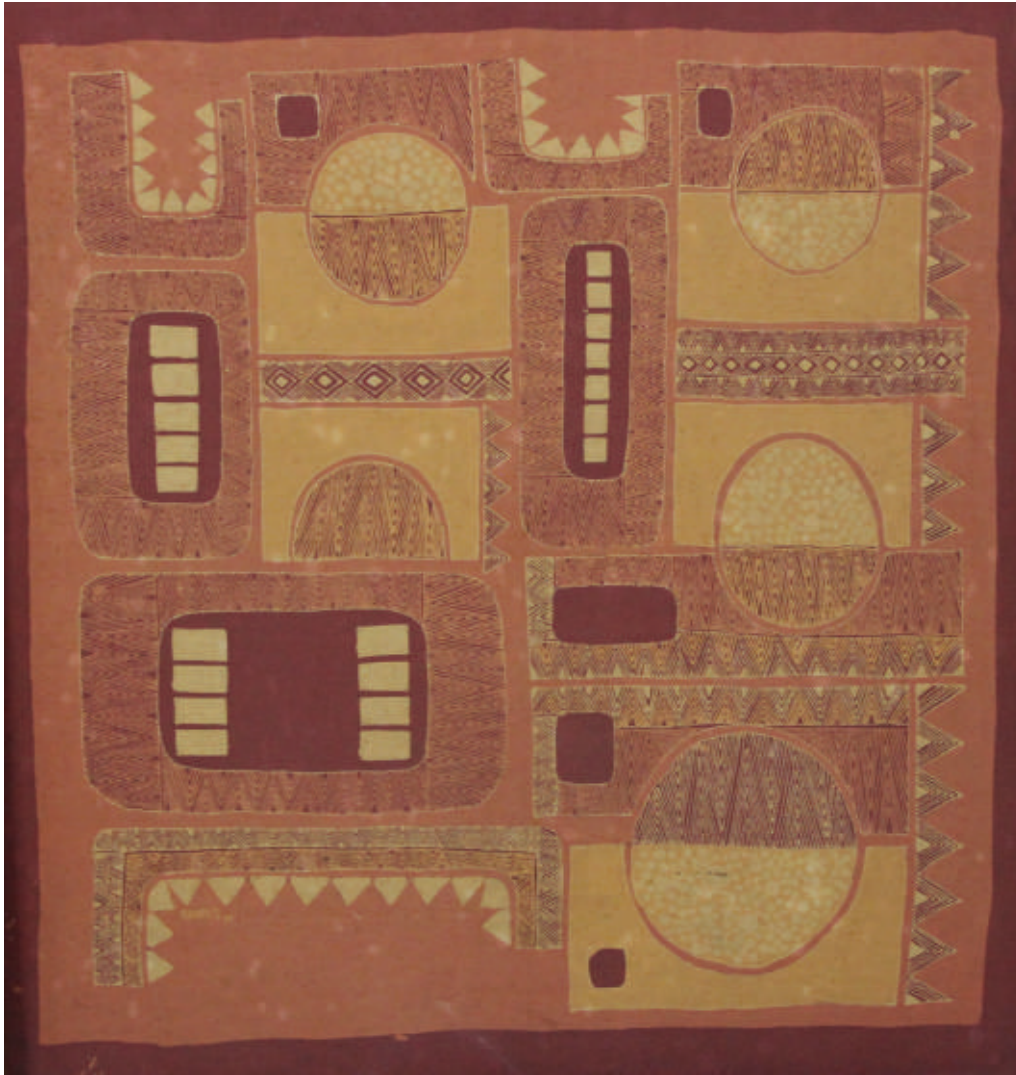
S. Naryo, *Pasar*, 1977, batik 50 x 50 cm



V.A. Sudiro, *Dua Pengantin Berdiri*, 1974, batik 85,5 x 88,5 cm



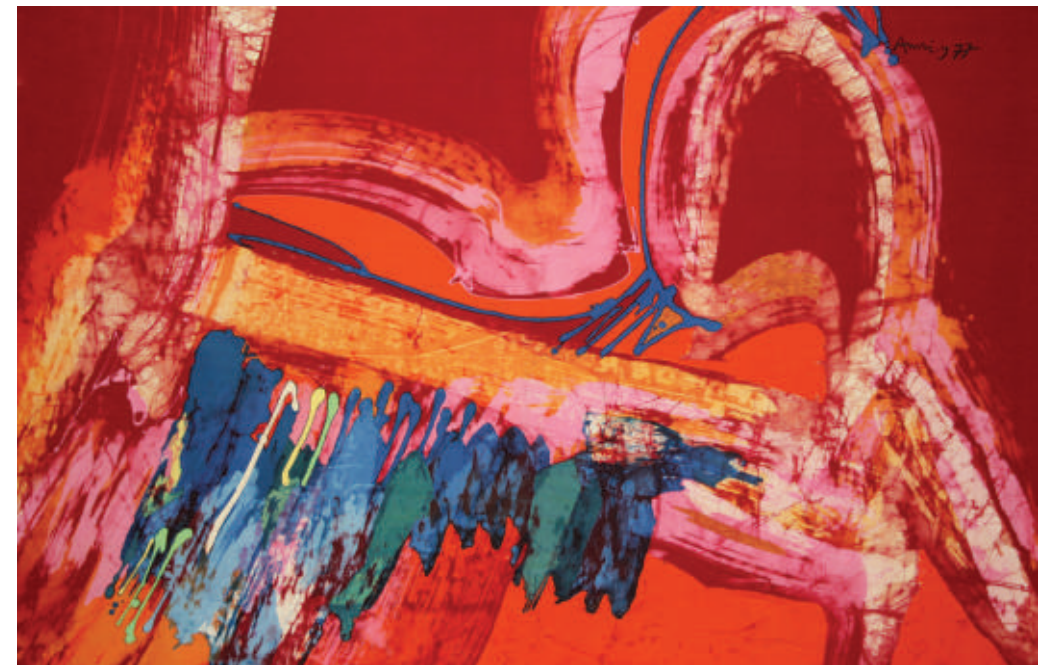
Abas Alibasyah, *Wajah di Sana*, 1974, batik, 87 x 90 cm



Asnan S., *Topeng Primitif*, 1974, batik, 90 x 79 cm



Amri Yahya, *Batik Abstrak*, -, batik, 83 x 157 cm



Amri Yahya, *Batik Abstrak*, -, batik, 82 x 142 cm

C. Seni Grafis

Seni grafis di Indonesia dapat dianggap sebagai 'tradisi baru' dalam metode (teknik) pengungkapan karya seni rupa dua dimensional. 'Tradisi baru' yang dimaksud adalah, di samping ia lahir dan tumbuh di kemudian hari, secara teknis juga memerlukan pendekatan yang berbeda dibanding dengan bidang seni rupa lainnya yang bersifat lebih langsung. Proses penciptaan seni grafis memerlukan berbagai tahapan, serta beberapa kode etik yang menyertainya, seperti keharusan pencantuman nomor/edisi pencetakan karena unsur lipat ganda; menyertakan keterangan teknik yang digunakan, merupakan beberapa indikator atau kode etik dalam 'tradisi baru' tersebut.⁴⁵

Seni grafis di Indonesia pada awalnya adalah bentuk ekspresi alternatif bagi para perupa—dalam hal ini pelukis atau pematung— yang memiliki kesempatan atau kemauan melakukan eksplorasi medium. Sebelum seni grafis dikokohkan sebagai bidang atau profesi khusus lewat lembaga pendidikan (tinggi) seni rupa, bentuk ekspresi yang satu ini tidak lahir dari 'spesialisme profesi', tetapi dari sikap kreatif para perupa yang mencoba media lain.⁴⁶

Seni grafis muncul di Yogyakarta tahun 1950-an, tokohnya Suromo dan Abdul Salam. Mereka berkarya menggunakan teknik cukil kayu (*woodcut*), mengolah tema-tema kehidupan sehari-hari yang ada di sekitar kehidupannya. Di samping itu Abdul Salam dan Suromo juga berkarya grafis untuk kepentingan poster-poster perjuangan revolusi kemerdekaan. Pada tahun yang sama, di Jakarta muncul pegrafis Baharudin Marasutan, dan Mochtar Apin di Bandung.

Kedua pegrafis ini, Abdul Salam dan Baharudin Marasutan memanfaatkan karya seni grafis untuk kepentingan menyatakan kehadiran negara di forum internasional. Keduanya membuat karya bertema tentang keberhasilan perjuangan bangsa Indonesia mencapai kemerdekaan, diterbitkan dalam jumlah terbatas (sekitar 36 eksemplar) untuk dibagikan kepada perwakilan negara-negara asing di Jakarta yang mengakui kedaulatan Republik Indonesia. Aktivitas ini diprakarasi oleh Sekretariat Menteri Negara Urusan Pemuda Seksi Perhubungan Luar Negeri. Peristiwa monumental itu terjadi tahun 1946, bertepatan dengan peringatan Ulang Tahun Republik Indonesia yang pertama. Suatu inisiatif yang cerdas dan otentik dari lembaga negara, memanfaatkan dan menempatkan karya seni rupa (seni grafis) untuk kampanye dan *branding* keberadaan negara. Ide dan langkah sejenis tidak (belum) pernah terjadi lagi



Gregorius Sidharta Soegijo, *Bumi VII*, 1975, tinta cetak pada kertas, 54 x 46 cm

hingga sekarang.

Itulah perjalanan awal tumbuhnya seni grafis di Indonesia. Pada perkembangan lebih lanjut, laju seni grafis tidak sepesat seni lukis atau seni patung misalnya. Bahkan terkesan sempat agak tersendat dan tersingkir dari percaturan seni rupa Indonesia. Kondisi ini sebenarnya cukup ironis, mengingat seni grafis memiliki wadah tersendiri, setidaknya sebagai bidang profesi terpisah, yang diwadahi di lembaga pendidikan (tinggi) seni rupa Indonesia.

Tampaknya terjadi “kesalahan” dalam hal mediasi, komunikasi, dan apresiasi seni grafis kepada masyarakat luas. Hingga sekarang, Galeri Nasional Indonesia juga belum mengembangkan akuisisi koleksinya. Pengkajian bidang seni grafis, baik aspek sejarah perkembangan, aspek estetik dan artistiknya, serta aspek peran

dan posisinya dalam medan sejarah kreatif seni rupa Indonesia, masih sangat terbatas. Itulah semacam adanya “kesalahan” dalam hal mediasi (pewacanaan), komunikasi, dan apresiasi.

Karya-karya seni grafis koleksi Galeri Nasional Indonesia, antara lain karya Suromo, *Pasar* (woodcut, 1957), kemudian beberapa karya Oesman Effendi (ia merupakan salah satu yang produktif, baik melukis maupun berkarya seni grafis, dan banyak dikoleksi oleh Direktorat Kesenian, Direktorat Jenderal Kebudayaan, dan kini koleksi Galeri Nasional Indonesia). Kemudian karya dengan teknik *screen print* atau *serigraphy* seperti *Doa II* (1977), *Malam* (1975), *Surat Ikhlas* (1970), *Malam Berpijar* (1975) oleh A.D. Pirous; karya dengan teknik *silk screen* *Bumi VIII* (1975), *Taman Sari III* (1975) oleh G. Sidharta; masih dengan teknik yang sama, *Citra Irian* (1977) karya Sunaryo, *Di Muka Cermin* (1987) karya Kabul Suadi, *Motif Kalimantan* (1974) karya T. Sutanto, *Kota* (1978) karya Srihadi Soedarsono, *Budha* (1975) karya Y. Eko Suprihadi, *Gerbang Alam* (teknik cetak dalam/*intaglio*, 1991) karya Setiawan Sabana, *Burung* (1978) karya Ishendri Zaidun, *Burung* (1977) karya Kusuma, *Kaligrafi* (1978) karya S. Prinka, dan *Pesta Pencuri* (teknik *intaglio*/cetak dalam, 1987) karya Tisna Sanjaya.

Tentu saja karya-karya koleksi tersebut sangat belum mewakili perkembangan seni grafis di Indonesia yang sesungguhnya, hingga perkembangan terbaru yang menunjukkan upaya-upaya eksplorasi. Galeri Nasional Indonesia masih harus memberikan perhatian pada karya-karya pegrafis generasi berikutnya seperti Yamyuli Dwi Iman, Firman, Marida Nasution, Syahrizal Pahlevi, Theresia Agustina Sitompul, Irwanto Lentho, Mukhlis Lugis, dan beberapa nama lainnya. Belum lagi usaha-usaha pembaruan dalam seni grafis, menerobos bingkai-bingkai konvensi, serta menawar estetika untuk terus-menerus mencari formatnya yang baru. Karya-karya koleksi Galeri Nasional Indonesia, meski terbatas, dapat memberi gambaran, bahwa seni grafis sesungguhnya memiliki potensi dan peluang yang cukup besar untuk hadir di tengah percaturan wacana dan praktik seni rupa Indonesia dan seni rupa internasional.



Gregorius Sidharta Soegijo, *Alam Semesta*, 1978, tinta cetak pada kertas, 52 x 41 cm



Gregorius Sidharta Soegijo, *Laut II*, 1974, tinta cetak pada kertas, 52 x 60 cm



Tisna Sanjaya, *Teater 5 Agustus*, 1993/1994; etsa, tinta cetak pada kertas; 42 x 52 cm

Tisna Sanjaya
Tanpa Judul, 1999,
 tinta cetak pada kertas, 25 x 30 cm



Tisna Sanjaya
Aura Ideologi Aura Kesenian, 1996
 Etsa Aquatint, 48 x 35 cm



Tisna Sanjaya, *We Wieder Krieg "Tong Perang Wae"*,
 for Kate Kollwite, *Peace for Aceh, Timor-Timur, Kurdi, Tibet*, 1998, Etsa Aquatint, -



Tisna Sanjaya, *Pesta Penganten*, 1987, tinta cetak kertas, 49 x 49 cm



Marida Nasution, *Pengemis*, 1995, cetak saring pada kertas, 42 x 37 cm



Setiawan Sabana, *Gerbang Alam*, 1991, etsa aquatint pada kertas, 34 x 45 cm



Sunaryo, *Citra Irian*, 1974, tinta cetak pada kertas, 47 x 38 cm



Kaboel Suadi, *Di Muka Cermin*, 1977, cukil kayu, 78 x 57 cm

D. Seni Lukis Kaca

Jenis ekspresi seni lukis yang semula hanya terjadi di pinggiran, adalah seni lukis kaca. Mula-mula lukisan kaca dipraktikkan oleh para pelukis otodidak seperti Rastika, Toto Sunu (Cirebon); Sulasno, Wiyadi, Subandi Giyanto (Yogyakarta); Jero Dalang Diah, Ketut Soamba, Ketut Santosa (Nagasepaha, Buleleng, Bali). Mereka adalah para pelopor seni lukis kaca tradisional yang tekun dan tangguh berkarya, mengolah dan mengubah tema-tema seni tradisional seperti cerita wayang (Ramayana dan Mahabharata). Atau mengolah tema-tema kepercayaan tradisional seperti dunia makhluk halus, rerajahan, atau gambar-gambar masjid.

Pada perjalanannya hingga kini, seni lukis kaca dikembangkan oleh para perupa muda dengan eksplorasi teknik dan presentasi. Salah seorang pelopornya adalah Subandi Giyanto (Yogyakarta) dan Ketut Santosa (Nagasepaha, Bali), yang mengeksplorasi ide-ide tradisional, seperti pitutur Jawa (nasihat Jawa), tema-tema wayang, dan kehidupan kontemporer; menggunakan sapuan kuas dipadukan dengan teknik *air brush*. Para pembaharu ini mengolah tema-tema kontemporer, seperti isu-isu sosial, isu-isu yang berkembang di masyarakat, yang sehari-hari.

Koleksi lukisan kaca Galeri Nasional Indonesia dapat dijadikan pintu masuk jenis seni lukis pinggiran ini hingga ke ekspresi kontemporer. Sebuah perjalanan kreatif yang tidak mati oleh perkembangan zaman.



Toto Sunu, *Babad Alas Amer*, 2014, cat akrilik pada kaca, 80 x 120 cm



Subandi Gianto, *Melik Nggendong Lali*, 2015, cat akrilik pada kaca, 40 x 50 cm



Subandi Gianto, *Rebutan Balung Tanpa Isi*, 2012, cat akrilik pada kaca, 65 x 85 cm



Subandi Gianto, *Sing Eling Lan Waspada*, 2012, cat akrilik pada kaca, 40 x 50 cm



Sulasno, *Prajurit Gladak*, 2015, cat minyak pada kaca, 55 x 125 cm



Sulasno, *Prajurit Mantrijero*, 2015, cat minyak pada kaca, 55 x 125 cm



Sulasno, *Prajurit Prawiroto*, 2015, cat minyak pada kaca, 55 x 125 cm



Sulasno, *Prajurit Wirobrojo*, 2015, cat minyak pada kaca, 55 x 125 cm



Sulasno, *Pangeran Dipenogoro*, 2015, cat minyak pada kaca, 80 x 100 cm



Jro Dalang Diah, *Hanoman Duta*, 1995, cat minyak pada kaca, 50 x 60 cm



I Ketut Suamba, *Ramayana, Dewi Sita Kapandung*, 2014, cat minyak pada kaca, 35 x 50 cm



I Ketut Suamba, *Ramayana, Sang Batara Minta Restu Pada Sang Rama Dewa*, 2014, cat minyak pada kaca, 40 x 60 cm



I Ketut Santosa, *Sudamala*, 2015, cat minyak pada kaca, 25 x 35 cm



I Ketut Santosa, *Romansa Bima*, 2014, cat minyak pada kaca, 50 x 35 cm



I Ketut Santosa, *Penggrebegan Dakocan I*, 2014, cat minyak pada kaca, 30 x 30 cm



I ketut Santosa, *Penggrebegan Dakocan II*, 2014, cat minyak pada kaca, 30 x 30 cm



I ketut Santosa, *Ramayana, Sang Wibhisana Menghadap Ramadewa*, 2014, cat minyak pada kaca toples, 30 x 35 cm



Endang Adi Sutomo,
Belapati Citraresmi 1, 2014, cat minyak pada 3 lapis akrilik, 118 x 88 cm, tebal 37,5 cm



Endang Adi Sutomo,
Belapati Citraresmi 2, 2014, cat minyak pada 3 lapis akrilik, 118 x 88 cm, tebal 37,5 cm



Haryadi Suadi, *Pesugihan*, 1992, cat besi pada kaca, 60 x 50 cm



Haryadi Suadi, *Surga dan Neraka*, 1994, cat besi pada kaca, 60 x 50 cm



Rastika, *Semar*, 1979, cat kayu pada kaca, 53 x 39 cm



Rastika, *Singa*, 1979, cat minyak pada kaca, 46 x 61 cm



Rastika, *Buraq*, 1979, cat minyak pada kaca, 46 x 60 cm

E. Seni Lukis dan Patung Tradisional Bali

Dalam wacana seni rupa Indonesia, seni lukis dan seni patung tradisional Bali memiliki kedudukan khusus, karena memang para seniman dan bentuk ekspresi karya seninya berada dalam jalur pertumbuhan serta perkembangan yang berbeda dengan yang berkembang di Jawa misalnya. Seni lukis Bali tumbuh dalam berbagai faset, yakni seni lukis klasik gaya Kamasan, gaya Ubud, gaya Batuan, gaya Pangosekan, gaya Pita Maha, gaya Keliki, dan kini berkembang seni rupa kontemporer. Demikian pula dalam seni patung, memiliki perkembangan yang menarik sejak I Nyoman Tjokot, kemudian Made Tilem, hingga pematung tradisional yang bekerja hingga kini.

Karya-karya seni lukis dan seni patung tradisional Bali koleksi Galeri Nasional Indonesia dapat dijadikan titik pijak untuk penelitian, pengkajian, penulisan, dan pameran seni rupa Bali secara holistik. Pada ujungnya dapat dilihat, bagaimana posisi dan kontribusinya dalam wacana dan praktik seni rupa di Indonesia.



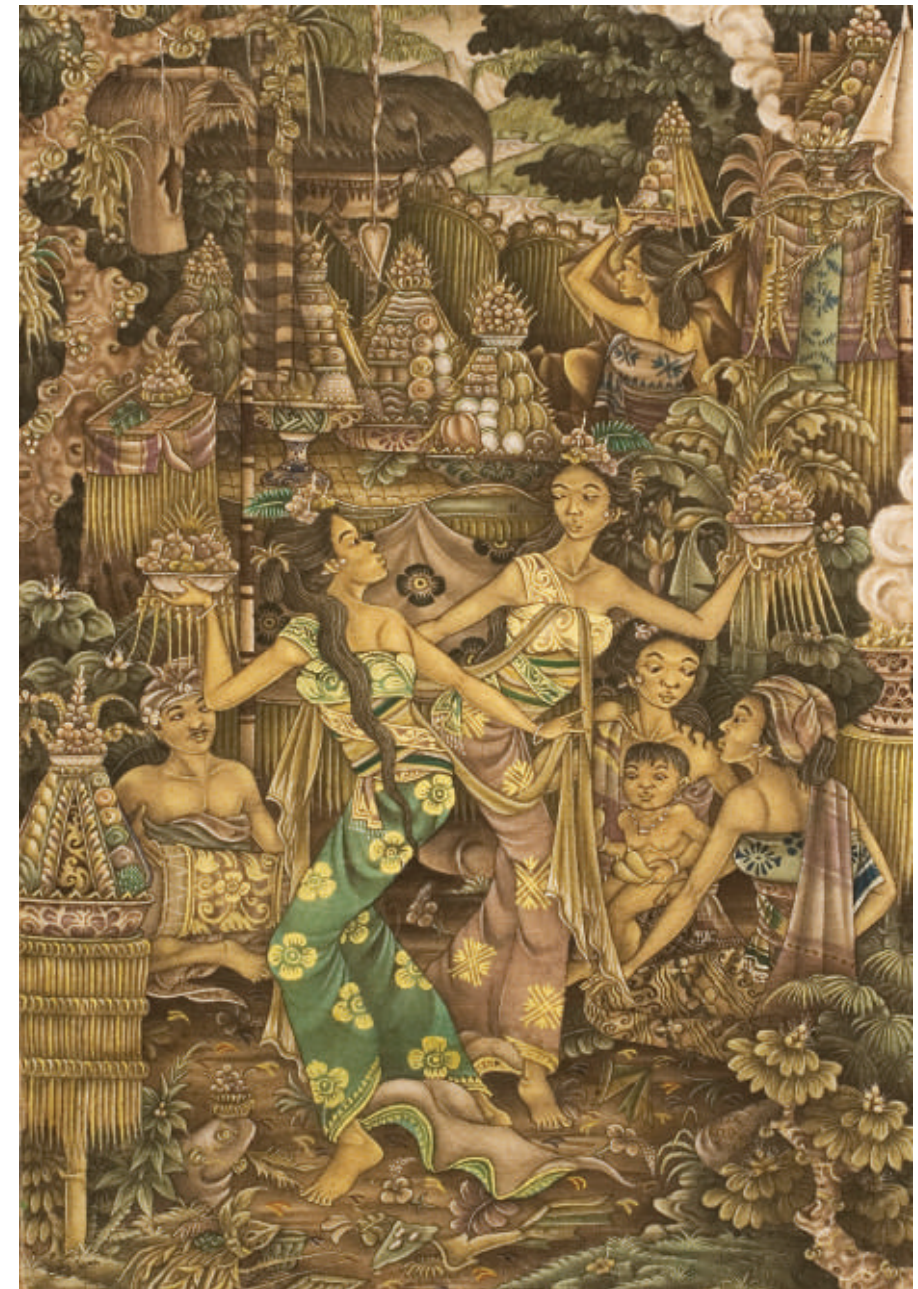
I Gusti Nyoman Lempad, *Penari*, -, tinta cina pada kertas, 32 x 24 cm



I Gusti Ketut Kobot, *Gerhana (Dewi Ratih)*, 1965, tempera pada kain blacu, 49 x 39 cm



I Gusti Nyoman Molog, *Kumbokarno Gugur*, 87 x 130 cm, cat tradisional pada kain, 1960



I Wayan Jami, *Penari Bali*, cat tradisional pada kain, 91 x 41 cm



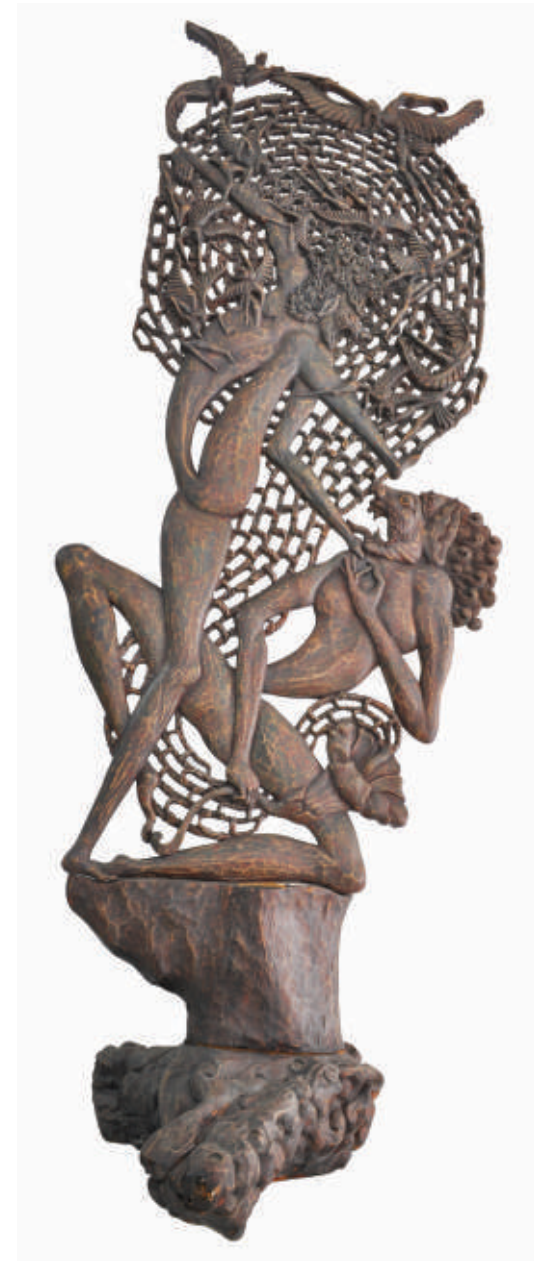
I Nyoman Mandra, *Goa Gala-gala*, 105 x 200 cm, Tempera di atas kain blacu, 1997



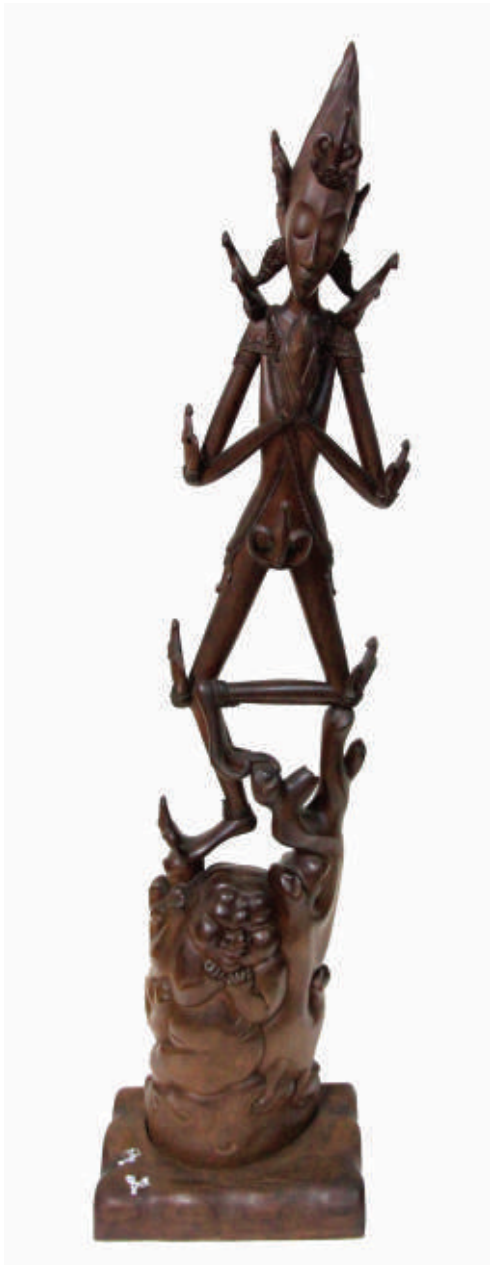
Wayan Bendi, *Nelayan Menangkap Ikan*, 1992, cat tradisional pada kertas, 81 x 64 cm



Gustami, *Wajah-wajah*, 40 x 100 cm, kayu, 1975



I Made Suparta, *Bhomantaka*, Tinggi 195 cm, kayu jati, tahun tidak diketahui



I Ketut Tulak, *Komposisi 2 Tubuh Dalam Posisi Bersusun*, kayu, 13 x 19 x 23 cm



Made Sura, *Anoman Kecil*, 23 x 25 x 80 cm, batu padas



I Gusti Tjokot, *Komposisi Mahluk Mitologi*, tinggi 59 cm, kayu, 1965



Loding, *Brayut*, 16 x 30 x 58 cm, kayu, tanpa tahun



Bab V

GERAKAN SENI RUPA BARU DAN SENI RUPA KONTEMPORER

Sejak 2012 Galeri Nasional Indonesia berupaya mengembangkan koleksinya, agar semakin representatif sebagai ruang edukasi bagi masyarakat luas. Hal ini sesuai dengan tugas dan fungsi Galeri Nasional Indonesia yang sudah diamanahkan oleh Kementerian Pendidikan dan Kebudayaan, yakni sebagai ruang galeri nasional dan sekaligus museum seni rupa nasional.

Koleksi karya-karya GSRB satu per satu, dengan segala kerumitannya, berhasil dihimpun. Sebagian karya masih otentik seperti ketika dipamerkan (antara 1974-1979), sebagian besar lainnya harus direkonstruksi oleh senimannya, berdasarkan foto-foto dokumentasi, dan tentu saja ingatan seniman bersangkutan.

A. Karya Gerakan Seni Rupa Baru

Seperti ditunjukkan dalam kredonya, karya-karya perupa eksponen GSRB menunjukkan spiritnya untuk menerobos batas-batas konvensi bentuk ekspresi seni rupa modern, melampaui lukisan, patung, dan grafis. Mereka mengeksplorasi berbagai material (tak hanya sebatas cat atau material konvensional lainnya), teknik, dan bentuk presentasi. Benda-benda temuan, gambar-gambar label merek atau produk, digunakan sebagai medium ekspresi yang tak jarang menunjukkan tendensi banal.

Karya tiga dimensional oleh Jim Supangkat berjudul *Kotak X* (media campuran, 1979); kotak berukuran tinggi 210 x 20 x 20 cm, dipasang empat roda, di atasnya diletakkan terompet, dan kaleng tertutup, pada bidangnya dipasang

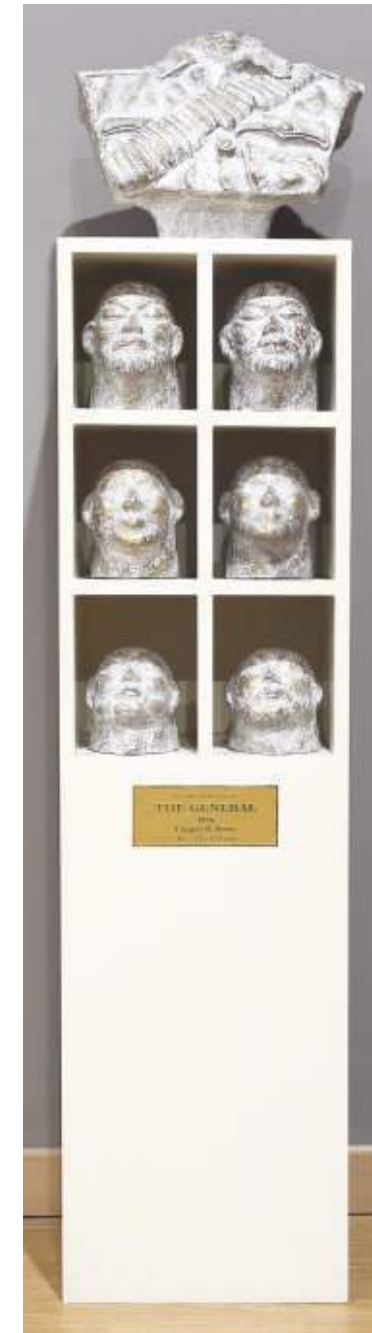
◀ I Wayan Jami, *Penari Bali*, cat tradisional pada kain, 91 x 41 cm

bentuk Salib berornamen. Dari salah satu sisinya, muncul pipa paralon besi, yang di ujungnya dipasang lampu seperti pada mobil ambulans atau mobil patrol polisi. Dipajang, dengan lampu berputar kerlap-kerlap menguasai ruang. Semua benda pada keseluruhan bentuk itu, mengirimkan pesan masing-masing. Karya ini pernah dipamerkan pada Pameran GSRB III (1979), kemudian dengan sejumlah perbaikan dipamerkan kembali di Gwangju Biennale VII “The Annual Report” (2009).



Jim Supangkat

Kotak X; 1979; kayu, vinyl, komponen elektronik dan pelbagai objek ready mades; 30 x 20 x 210 cm

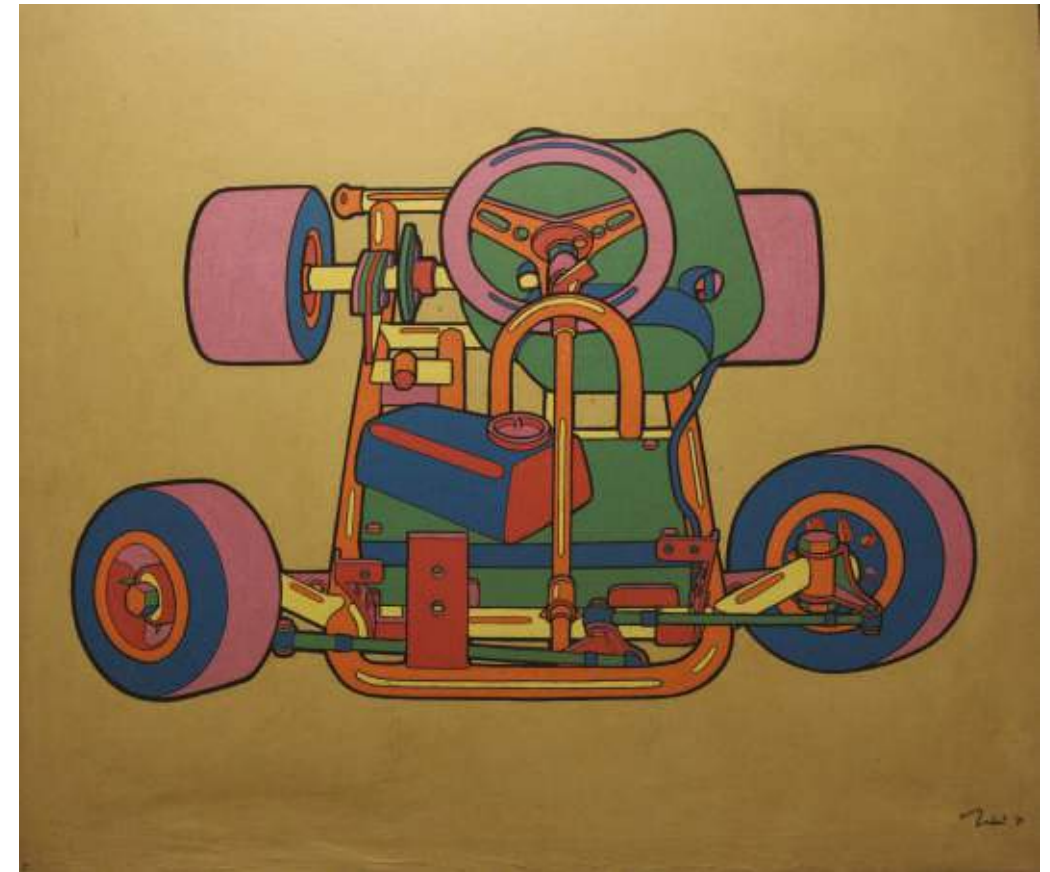


Nyoman Nuarta

Sang Jenderal, 1976, tembaga dan kuningan, 40 x 33 x 171 cm



Siti Adiyati Subangun, *Bermain Dakon*, 1977, media campuran, 200 x 200 x 34,5 cm



Pandu Sudewo, *Go Kart*, 1975, cat minyak pada kanvas, 85 x 90 cm

Karya Nyoman Nuarta, *The General* (1976), berupa torso sosok jenderal militer dengan enam jenis kepala yang dapat dipilih untuk diletakkan pada leher torso. Karya ini secara simbolis memuat kritik Nuarta pada kediktatoran militer yang dipraktikkan oleh rezim Orde Baru. Patung ini dikerjakan dengan teknik cor logam tembaga dan kuningan.

Karya cetak saring (*serigraphy*; *silk screen*) yang amat populer, *Presiden Republik Indonesia Tahun 2001* (1979) oleh Hardi; berupa potret diri dengan seragam (jas) penuh tanda jasa. Karya ini, di tengah upaya pemerintah Orde Baru memperkuat peran dan posisi pemerintahannya, terasa sangat kritis, karena mengusik perkara kekuasaan. Mempersoalkan isu kekuasaan pada era Orde Baru, adalah mempermasalahkan isu sensitif. Tak jarang menuai kontroversi, karena dianggap sebagai upaya melawan kekuasaan.

Karya Priyanto Sunarto, *Peta Bumi Indonesia Baru* (cetak saring pada kertas, 1977); mengolah bentuk peta Indonesia yang disusun ulang posisinya. Posisi pulau Sumatra ditempati pulau Papua secara terbalik; posisi pulau Jawa diganti pulau Sulawesi juga secara terbalik; posisi pulau Kalimantan ditukar dengan pulau Sumatra; posisi pulau Sulawesi diganti pulau Jawa dalam posisi vertikal; dan posisi pulau Papua digantikan pulau Kalimantan; dan seterusnya termasuk pulau Bali, Nusa Tenggara, dan lainnya. Karya ini tetap menemukan aktualitas dan konteksnya hingga kini; terasa politis. Gubahan visual yang menggelitik dan menggugah pemaknaan kritis; bahwa diperlukan definisi dan pendekatan pembangunan yang baru untuk mengelola Indonesia yang demikian besar dan indah ini. Misalnya dapat dikaitkan dengan persoalan pembangunan yang berpusat Jawa (*Java centris*) sejak Indonesia merdeka, sudah saatnya diubah orientasinya.

Karya tersebut bertolak dari pertanyaan Priyanto S, “Bagaimana kalau peta disusun kembali konturnya tanpa mengubah posisi kotanya?” karya ini menjadi semacam proposal proyek reorganisasi Indonesia dan tentu saja keindonesiaan. Sejak 2015—era kepemimpinan Presiden Joko Widodo—arah dan orientasi pembangunan mulai bergeser. Infrastruktur—jalan tol, jalur kereta, bandar udara, pelabuhan, daerah perbatasan—mulai dibangun dengan sangat memadai. Hasrat pemerataan mulai diwujudkan. Priyanto Sunarto dengan 'selera humor' cerdas, melalui karya itu menawarkan kemungkinan cara pandang baru terhadap negeri Indonesia yang kita cintai ini.

Sebuah karya berukuran kecil, 125 x 125 cm, terlihat mencolok, karena berwarna merah darah, di bagian bawahnya terdapat lima tubuh boneka tanpa kepala, disusun berjajar tepat di bidang paling bawah. Boneka keempat berukuran paling besar. Boneka kelima berada di bidang putih. Itulah karya Bonyong Munie Ardhi, berjudul *The Flag of Red and White* (media campuran, 1975). Ide dan pilihan material yang tampak banal, menghadirkan visualisasi yang tragis, namun tetap dieksekusi dengan rapi dan tertib.

Sebuah karya dari Siti Adiyati, perempuan perupa dari eksponen GSRB, juga berhasil diakuisisi oleh Galeri Nasional Indonesia. Karya menggunakan material benda temuan berupa dakon—sebilah kayu, kini juga berbahan plastik yang dicetak, dengan ceruk berjumlah genap; 16, 18, atau 20—salah satu bentuk permainan anak-anak, dijadikan elemen visual. Dakon-dakon itu disusun,

menjadi bentuk berulang. Adiyati, di samping menimbang aspek artistik material, juga menyimpan pesan tentang permainan anak-anak tradisional yang mulai tergeser oleh teknologi.

B. Karya Pasca-Gerakan Seni Rupa Baru

Koleksi karya-karya yang dapat dikategorikan seni rupa kontemporer ini ditandai oleh upaya-upaya *massive* sejumlah perupa dalam membangun jejaring dan aktivitas pameran seni rupa di berbagai forum dunia. Inilah kelanjutan agenda internasionalisasi pasca-Affandi di Sao Paulo Biennale (1954), dan Venice Biennale (1959); pasca-Pameran Seni Rupa Kontemporer dalam peristiwa Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat (KIAS) pada 1990-1991; pasca-Pameran Seni Rupa Kontemporer dalam Pekan Kebudayaan Indonesia di Belanda (PAKIB) pada 1991-1992; pasca-Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Anggota Gerakan Non-Blok di Jakarta (1995). Berbagai peristiwa pameran internasional itu berlangsung ketika negara masih menjadi patron utama.

Para perupa ini dengan mandiri, atau dengan berbagai cara membangun jejaring kerja sama, mencari sponsor dari berbagai institusi internasional, menggali lebih luas berbagai kemungkinan terkait ide, bentuk, material, teknik, dan presentasi. Peristiwa-peristiwa pameran seperti Asia Pacific Triennial di Australia, Gwangju Biennale, Singapore Biennale, dan lain-lainnya, menjadi forum yang mempertemukan mereka dengan sejumlah seniman serta patron internasional. Seniman-seniman yang karyanya sudah dikoleksi oleh Galeri Nasional Indonesia berikut ini merupakan pelopor terbangunnya jejaring internasional, pascapameran negara, yang digantikan oleh peran swasta (berbagai korporasi maupun yayasan internasional).



FX Harsono, *Open Your Mouth (Buka Mulutmu)*, 2002, etsa/foto, 57 x 219 cm

Karya Krisna Murti, *Belajar Antri Pada Semut* (video instalasi, 1996); berupa instalasi bentuk-bentuk sesingaan berjumlah enam 'ekor', enam televisi tabung 12 inci, diletakkan tepat di depan bentuk sesingaan. Pada setiap layar ditayangkan video tentang semut-semut yang berarakan secara teratur, seperti tengah mengantri secara tertib. Singa bertubuh besar dan berwajah garang itupun, harus belajar antri pada semut. Alam terkembang jadi guru; alam semesta adalah guru kehidupan. Singa–sesingaan– bentuk binatang perkasa, toh harus memelototi layar televisi untuk 'belajar' hidup yang beradab pada semut.

Karya berbentuk 12 buah peti kayu, masing-masing berisi biji-bijian yang berbeda. Setiap kotak, tepat di atasnya disinari dengan bola lampu 5 watt, adalah karya Anusapati, berjudul *Preserve vs Exploit* (1994). Terdapat pesan tersembunyi, bahwa benih harus dirawat dengan baik, demi 'generasi' yang akan merawat dan menyelamatkan semesta. Karya Anusapati menarik tidak saja pada aspek ide, tetapi juga pada aspek pemilihan material. Ia tidak memotong dan menggunakan kayu yang masih hidup, tetapi mencari kayu yang sudah mati secara alamiah. Dapat dikatakan, karya Anusapati memanfaatkan limbah kayu. Ia tidak memilih jenis kayu tertentu, juga tidak menimbang kualitas kayu, agar lebih tahan waktu misalnya. Jika karya itu dalam waktu cepat rusak karena proses alamiah, bagi Anusapati tidak dipersoalkan, karena hal itu merupakan bagian dari kewajaran kehidupan.

Sebuah ide dan keberpihakan yang menarik, bahkan penting, karena mempersoalkan keawetan (bahkan keabadian) karya seni. Tentu saja persoalan tersebut menjadi masalah bagi institusi (museum, kolektor) yang menyimpan karya Anusapati. Tetapi justru di situlah persoalan karya seni dan koleksi seni menjadi menarik dipercahkan.

Persoalan yang memiliki kemiripan adalah karya Heri Dono, *Born and Freedom* (material campuran, 2004); karya instalasi yang menggunakan dinding dan lantai (papan dasar). Empat figur ganjil, berwajah badut, bagian rongga dadanya berupa instalasi yang memancarkan kerlap-kerlip lampu dan bebunyian. Dari setiap sosok ganjil itu, tersambung dengan binatang menyerupai anjing yang tak kalah ganjilnya, menggunakan rantai plastik berwarna kuning. Keempat sosok yang menyerupai anjing itu juga berbeda-beda bentuk dan ekspresinya; tiga anjing bagian kaki belakang diganti roda dua, satu anjing tengah duduk.



Heri Dono
Born and Freedom; 2004;
 kayu, akrilik, cat, rantai plastik, perangkat elektronik;
 dimensi bervariasi



Hardi, Pedagang Asongan, 1988, cat akrilik pada kanvas, 150 x 140 cm



Marida Nasution; Kehidupan I, II, III, dan IV; 1997; media campuran; dimensi bervariasi

Karya ini memancarkan situasi *arkhaik* (*arkais*), aura mitologis, yang menarasikan tentang kelahiran dan kemerdekaan. Lahir tak dapat memilih, sementara kemerdekaan seharusnya diperjuangkan. Heri Dono dengan piawai menggabungkan nilai-nilai budaya tradisional untuk diolah dan diekspresikan menjadi bentuk-bentuk ganjil yang menyoroti secara kritis kehidupan masa kini yang penuh paradoks dan keganjilan.

Presentasi instalasi karya Nindityo Adi Purnomo, berjudul *Der Verehrungstisch #2* (aluminium, kayu, buku, lukisan, fotografi, proyeksi video, batu, tayangan video “Kebiasaan Jawa” 15.24, 2012), merupakan karya yang kompleks, menggunakan sejumlah elemen, yang memerlukan ketepatan tata letak instalasinya, karena melibatkan elemen video yang harus memproyeksikan tayangan pada sebingkai lukisan. Karya ini bertolak dari kajian sejarawan Ong Hok Ham, tentang sejarah sosial dan politik orang-orang Tionghoa Peranakan yang tinggal di Jawa dan Madura. Nindityo menghadirkan tafsir atas kajian sejarah itu, terutama pada aspek 'kebiasaan Jawa' bertemu dengan 'kebiasaan Barat (Belanda)' pada era kolonial. Nindityo menghadirkan elemen-elemen penanda dari dua kebiasaan itu, yang sebagian di antaranya mengindikasikan terjadinya budaya campuran; budaya indis.



Mella Jaarsma
The Fire Eaters; 2011; emblem bordir, ber glass, besi, dan bambu;
 150 x 120 x 200 cm

Seni kontemporer mempertemukan sejumlah kemungkinan. Misalnya tema dan material tradisional, untuk mengkreasi tafsir baru terhadap bentuk dan makna seni tradisi. Karya Hendrawan Rianto, *Lara Blonyo* (terakota, metal, bambu, 1997), merupakan salah satu contohnya. Lara Blonyo adalah bentuk seni tradisional, merupakan pasangan (mempelai), dibentuk dari gerabah atau kayu. Hendrawan Rianto menafsir ulang, pasangan itu dengan bentuk nonrepresentasional, terakota yang dibakar hingga menghasilkan efek retak-retak. Pasangan “terakota” ini menghadirkan pesan baru tentang makna suatu pasangan.

Karya objek bertajuk *The Fire Eaters* (emblem bordir, fiberglass, konstruksi besi, bambu, 2011) karya Mella Jaarsma; sebuah kostum berukuran 150 x 150 x 200 cm, berbentuk celana yang dibuat dari sekumpulan emblem/kemasan merek produk dagang, dirakit. Pada bagian titik pusat, berlubang segi empat, tampak dua wajah saling berhimpit muka. Mella sedang melancarkan komentar kritis terhadap relasi kuasa, gaya hidup yang dikuasai oleh libido konsumsi (lihatlah merek obat kuat dalam emblem-emblem itu), dan posisi kaki yang mencitrakan saling mendorong atau bertahan. Terasa bahwa Mella menyuarakan perihal dominasi laki-laki terhadap berbagai persoalan kehidupan.

Karya-karya lainnya, seperti karya Marida Nasution, *Kehidupan I, II, III, dan IV* (media campuran berbasis silk screen, 1997); karya Agoes Jolly, *Anungga Rungga (Lingga Yoni)* (besi, pipa, bubuk marmer, 1992); menunjukkan keberlanjutan eksplorasi ide, media, konteks, dan keberpihakan seniman pada isu-isu tertentu, terutama isu sosial, politik, ekonomi, dan kebudayaan.



Bab VI

KOLEKSI SENI RUPA MANCANEGARA

Pada bagian ini merupakan elaborasi ringkas koleksi Galeri Nasional Indonesia berupa karya-karya seniman Barat (Eropa), dan karya-karya para perupa dari Negara-negara Gerakan Non-Blok. Koleksi ini merupakan nilai tambah bagi Galeri Nasional Indonesia, karena memiliki karya-karya otentik dari seniman-seniman penting dalam wacana seni rupa modern dunia, dan perupa-perupa kontemporer dari Negara-negara Gerakan Non-Blok. Karya-karya itu mengisi ruang Pameran Tetap di Galeri Nasional Indonesia.

Sumber kepemilikan karya-karya seniman/perupa mancanegara ini dari dua peristiwa. **Pertama**, adalah karya-karya hibah para perupa Prancis (Eropa) berupa lukisan dan seni grafis (litografi), diserahkan kepada Kementerian Penerangan Republik Indonesia pada 1959, yang kemudian memercayakan Museum Nasional Indonesia untuk menyimpannya. Karya yang dihibahkan berjumlah fantastis, yakni 163 karya, antara lain karya para pelopor seni rupa modern Eropa: Victor Vasarely, Wassily Kandinsky, Hans Arp, Hans Hartung, Jean Lurçat, Pierre Soulages, dan lain-lain. Adalah Ilen Surianegara, ketika itu menjabat sebagai Atase Pers dan Urusan Kebudayaan Republik Indonesia di Prancis, dan pengaruh dari seorang wartawati Prancis, Etienne Benichou yang memiliki banyak sahabat tokoh nasionalis Indonesia, yang menginisiasi hibah karya seni tersebut. Atas ide kedua orang itu, para seniman Prancis tergerak, bersimpati pada semangat perjuangan bangsa Indonesia untuk menunjukkan identitas dan eksistensi dalam percaturan serta pergaulan antarbangsa di dunia.

◀ Nindityo Adipurnomo

Der Verehrungstisch #2; 2012;

aluminium, kayu, benda temuan, lukisan, proyeksi video; dimensi bervariasi



Bernard Cathelin, *Manhattan*, 1959, cat minyak pada kanvas, 200 x 150 cm

Kedua, merupakan hibah dari sejumlah perupa kontemporer yang menjadi peserta Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-negara Gerakan Non-Blok. Pameran itu diselenggarakan di Gedung Pameran Seni Rupa Depdikbud (Departemen Pendidikan dan Kebudayaan)— kini Galeri Nasional Indonesia— pada 28 April – 30 Juni 1995. Diikuti oleh 41 negara, menampilkan 364 karya (dua, tiga dimensional, dan karya instalasi), dari 251 perupa. Pameran ini bertajuk *Unity in Diversity in International Art*, dikuratori oleh masing-masing negara (kecuali Iran, Korea Utara, Qatar, Ghana, Seychelles yang tidak menyebutkan nama kurator), dan dikoordinasi/dipimpin oleh Tim Kurator Indonesia terdiri atas Soedarso Sp, Yusuf Affendi, Mara Karma, Sudarmaji, dan Bambang Budjono.

Pameran ini diselenggarakan dalam rangka menandai akhir kepemimpinan Presiden Soeharto sebagai Ketua Negara-negara Anggota Gerakan Non-Blok yang disandangnya sejak 1991 sampai dengan 1995. Semula pameran ini akan diselenggarakan bergiliran, sesuai negara yang tengah memimpin negara Gerakan Non-Blok. Akan tetapi rupanya ide itu kandas, kepemimpinan berikutnya tidak sanggup menyelenggarakan, seiring surutnya peran negara-negara Non-Blok bagi negara-negara anggotanya maupun dalam percaturan dunia. Karena itu, pameran yang diselenggarakan Indonesia secara spektakuler itu, yang pertama sekaligus yang terakhir.

Pameran ini dibagi dalam lima (5) seksi tema, yaitu; 1). *Confrontations, Questions, Quests*; 2). *Tradition/Convention*; 3). *Signs, Symbol, Scripts*; 4). *The Body*; 5). *Space-Mand-Mankind*. Di samping itu diselenggarakan pula pameran pendamping atau *parallel events*; Pameran Seni Kontemporer Indonesia (*Contemporary Indonesian Art*) di Taman Ismail Marzuki, pada 28 April – 28 Mei 1995, dengan Tim Kurator yang sama, yakni Soedarso Sp, Yusuf Affendi, Mara Karma, Sudarmaji, dan Bambang Budjono. Kemudian Pameran Seni Rupa Kontemporer Bali: Pelestarian Dalam Perubahan (*Contemporary Balinese Art: Continuity in Change*) di Museum Nasional, pada 28 April – 30 Juni 1995; dan Seminar Seni Rupa, di Hotel Indonesia, pada 29-30 April 1995. Seminar selama dua hari itu melibatkan sejumlah ahli, antara lain David Elliot, Geeta Kapur, Barbara Asboth, Alice G. Guillermo, Emmanuel Anrize, H.R.H. Wijdan Ali, T.K. Sabapathy, Gulammohamed Sheikh, John Clark, Apinan Poshyananda, dan Jim Supangkat. Membahas topik-topik penting meliputi *International Contemporary Art: Unity and Diversity; New Artistic Expressions Within Ica; International Art and Beyond*; dan *The Framework of International Art*.

Sejumlah karya yang dihibahkan menjadi koleksi Galeri Nasional Indonesia antara lain *Couple* (Seni Patung, 1988) karya Reddy G. Ravinder (India); *La Cena* (Seni Grafis, 1991) karya Belkys Ayon (Kuba); *Kumbokarno* (Seni Serat, 1983) karya Pacita Abad (Filipina); *The Construction of Angkor Wath* (Seni Lukis, 1994) karya Pech Song (Kamboja); *Contemplation I* (Seni Lukis, 1994) karya Khalid Khreis (Yordania); *Recuerdos Magicos* (Seni Lukis, 1995) karya Wilbert Piscoya Serrepe (Peru); *Water Pot* (Seni Lukis, 1995) karya Maurice Musonda (Zambia); *Liberation I* (Seni Lukis, 1991) karya Jafar Islah (Kuwait); dan lainnya.



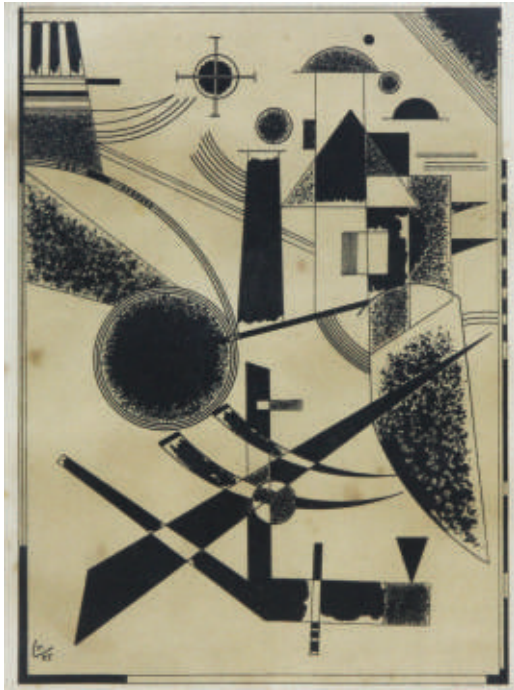
Zao Wou-ki, *Petit Paysage*, 1956, cetak litografi pada kertas, 50 x 66 cm



Jean Carzou, *Tanpa Judul*, 1957, cetak litografi pada kertas, 45 x 61 cm



Jean Carzou, *Tanpa Judul*, 1958, cetak serigrafi pada kertas, 56 x 75 cm



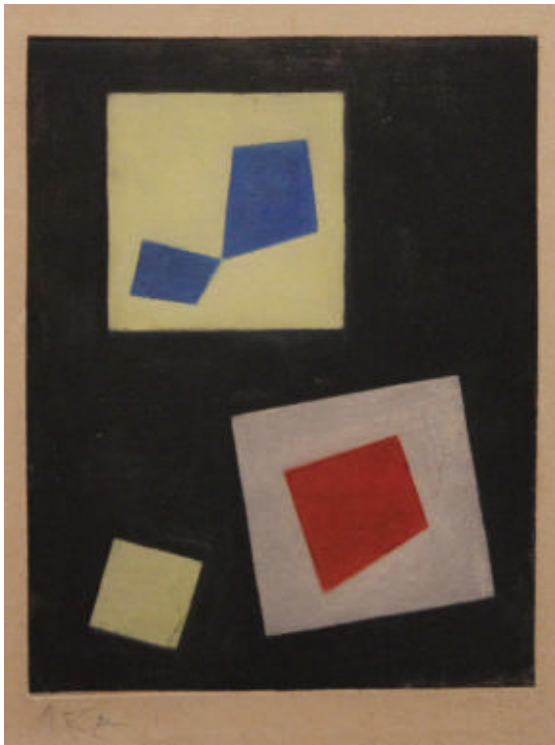
Wassily Wassilyevich Kandinsky
Tanpa Judul, -, cetak litografi pada kertas, 43 x 34 cm



Wassily Wassilyevich Kandinsky
Tanpa Judul, -, cetak litografi pada kertas, 34.5 x 27 cm



Wassily Wassilyevich Kandinsky, *Tanpa Judul*, -, cetak serigrafi pada kertas, 50 x 65 cm



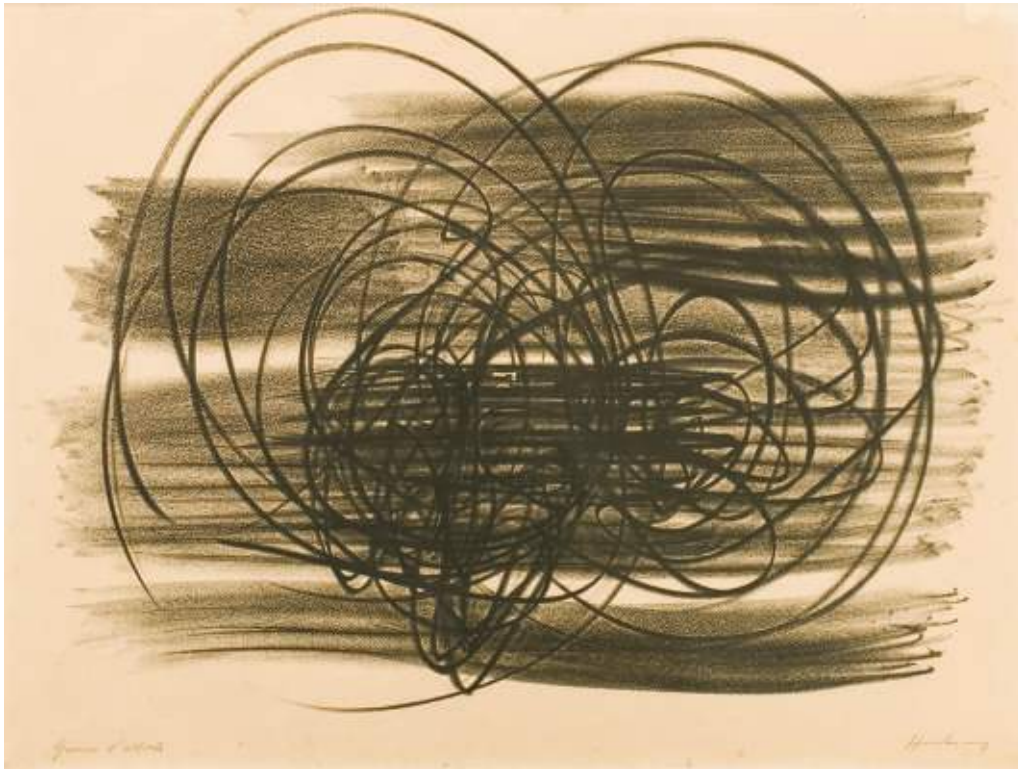
Hans Arp
Tanpa Judul, -,
 cetak litografi pada kertas, 50 x 32,5 cm



Hans Arp
Tanpa Judul, -,
 cetak litografi pada kertas, 50 x 38,5 cm



Hans Arp, *Tanpa Judul, -*, tinta pada kertas, 50,5 x 33 cm



Hans Arp, *Tanpa Judul*, -, cetak litografi pada kertas, 51,5 x 58,5 cm



Victor Vasarely, *Tanpa Judul*, -, cetak litografi pada kertas, 59 x 47 cm



Victor Vassarely, *Tanpa Judul*, -, cetak litografi pada kertas, 59,5 x 47,5 cm



Léopold Survage, *Entre La Bête et L'Ange*, 1955, cat minyak pada kanvas, 130 x 96 cm



Charles Lapicque, *Venice*, 1956, cetak litografi pada kertas, 60 x 42 cm



Frans Masereel
Dans La Nature, 1958,
cetak cukil kayu pada kertas, 65 x 50 cm



Luc-Albert Moreau,
Mort de Riquet, -,
cetak litografi pada kertas, 43 x 39,5 cm



André Minaux, *Tanpa Judul*, 1956, cetak litografi pada kertas, 65 x 48,5 cm



Pierre Soulages,
Tanpa Judul, -,
cetak litografi pada kertas, 66 x 50,5 cm



Pierre Soulages
Tanpa Judul, -,
cetak litografi pada kertas, 71 x 50 cm



Edouard Pignon, *Tanpa Judul*, 1955, cetak litografi pada kertas, 71 x 53,5 cm



Gérard Ernest Schneider, *Tanpa Judul*, -, cetak litografi pada kertas, 50 x 66 cm



Gérard Ernest Schneider, *Tanpa Judul*, 1955, cetak litografi pada kertas, 50 x 66,5 cm



Takis Coto, *Tanpa Judul*, -, cat minyak pada kanvas, 92,5 x 61 cm



Thong Han, *Myanmar Girl*, 1985, cat minyak pada kanvas, 106,5 x 89,5 cm



Anna-Eva Bergman
Tanpa Judul, -,
 cetak cukil kayu pada kertas,
 75,5 x 55,5 cm



Mezuar, *Pohon-Pohon*, 1962, oil pastel pada kertas, 22,5 x 29 cm



Zao Wou-ki, *Ombre*, 1956, cetak litografi pada kertas, 41 x 63 cm



Bab VII

EPILOG

Demikianlah paparan ini dengan titik pusat karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia, meskipun tidak diurai dan disebutkan satu per satu keseluruhan koleksi yang dimiliki. Karya-karya yang dibicarakan, pertama-tama sangat terkait dengan hasil pengamatan, dan yang dianggap mewakili pada setiap peristiwa, tema, dan jenis atau coraknya. Aspek-aspek yang dipertimbangkan terkait sosok, peristiwa, dan kecenderungan karya yang dikreasi.

Jika dari catatan panjang ini ditarik simpul-simpulnya, tak terhindarkan, pada akhirnya akan menyodorkan “hal-hal yang seharusnya”—yakni seharusnya diperhatikan, seharusnya dimiliki, seharusnya dilakukan— baik oleh pemerintah dan negara maupun para pihak pemangku kepentingan (*stakeholder*), seperti dunia pendidikan (perguruan tinggi), museum swasta/pribadi, kolektor, dan dunia usaha, yang kesemuanya untuk kepentingan seni rupa Indonesia. Terkait dengan “hal-hal yang seharusnya”, beberapa pokok perlu ditegaskan, sebagai berikut:

Pertama, bahwa persoalan sosial-politik-kemanusiaan merupakan faktor objektif (secara ideologis), dan aspek yang menggerakkan daya cinta para perupa (pelukis) Indonesia. Meskipun demikian karya-karya tersebut tetap menunjukkan bahasa ekspresi dan bahasa ungkap yang beragam, sesuai pilihan dan kata hati masing-masing perupa. Setiap corak atau kecenderungan dapat muncul kapan saja dari setiap generasi atau angkatan (titik waktu dan peristiwa) yang berbeda. Karena itulah dikatakan tidak ada garis linier dan konsep aliran dalam seni rupa Indonesia. Hal demikian itu juga menunjukkan bahwa asas kebebasan berekspresi sedemikian dominan dalam setiap pribadi perupa Indonesia.

◀ Oesman Effendi, *Penjaga Toba*, 1961, cat air pada kertas, 75 x 55 cm

Kedua, atas adanya keragaman tersebut, tidak terjadi kecenderungan tunggal (baik menyangkut aspek gagasan, maupun bahasa ungkap dan bahasa ekspresi). Setiap usaha yang menggiring kepada adanya kecenderungan tunggal (seperti karya-karya di bawah kepentingan Lekra) akan ditumbangkan oleh kebebasan yang bersemayam di setiap individu para perupa.

Ketiga, karya-karya koleksi ini, meskipun terdapat bagian-bagian yang kosong (seperti karya-karya dari periode Gerakan Seni Rupa Baru), tetap menunjukkan penampang garis waktu (*aspek temporal*) dan peristiwa (*aspek spasial*) dalam seni rupa Indonesia. Kekosongan koleksi tersebut dapat dipahami, karena dalam proses pengoleksian sangat diwarnai dan ditentukan oleh pandangan tunggal (kolektornya, atas nama lembaga). Berdasarkan pengalaman itu, maka untuk proses pengoleksian di masa mendatang, diperlukan tim kurator independen, agar dalam pengambilan keputusan untuk mengoleksi atas dasar pertimbangan yang kritis dan komprehensif.

Keempat, bahwa di setiap titik waktu dan titik peristiwa dalam seni rupa Indonesia, tentu memiliki arti penting yang pantas dicatat, misalnya: Raden Saleh Sjarif Boestaman perlu diketengahkan karena dirinya merupakan tanda dan simbol, bahwa sesungguhnya seni lukis Indonesia diawali oleh tonggak yang penting. Seorang pribumi yang berbakat, piawai, dan mampu menembus batas wilayah negara dan muncul sebagai sosok internasional. Kemudian titik berikutnya, setelah masa kosong yang panjang sejak Raden Saleh, ditandai dengan kehadiran para pelukis yang memiliki bakat besar, ketrampilan teknik yang tinggi, serta kepiawaian mereka dalam melihat keindahan alam. Setelah fase “Mooi Indie” diteruskan dengan munculnya kesadaran “mencari corak seni lukis baru (identitas nasional/Indonesia), lewat Persagi. Spirit “mencari” dalam Persagi inilah yang memiliki dampak besar terhadap semangat eksplorasi para pelukis pada zaman itu. Kemudian berturut-turut dilanjutkan dengan dinamika sanggar, dinamika (yang dikembangkan) oleh lembaga pendidikan (tinggi) Seni rupa, dinamika gerakan kritis yang dilakukan oleh para mahasiswa seni rupa lewat Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB) Indonesia, dan dinamika yang terbaru, ialah ketika para perupa dihadapkan kepada kenyataan terbukanya berbagai pintu menuju fora Internasional, dan masuk ke dalam dinamika pergaulan dunia internasional.

Kelima, bahwa apa yang terurai dalam Bab. III. Kecenderungan Tema Karya: *Detail Garis Penampang*, merupakan ancangan awal untuk melihat peta seni rupa Indonesia (khususnya seni lukis, seni lukis batik, dan seni grafis), dan diharapkan dapat dijadikan embrio untuk melihat peta tersebut secara lebih detail dan kontekstual terhadap zamannya.

Keenam, karya-karya seni rupa koleksi Galeri Nasional Indonesia, yang beragam jenis, corak, dan kecenderungan, juga bentangan waktu pengoleksian yang panjang (sejak karya Raden Saleh Sjarif Boestaman, hingga karya-karya tahun 1990-an), sangat potensial dan pantas sebagai *koleksi negara*.

Ketujuh, mengingat hal itu, juga mengingat bahwa negeri ini belum memiliki sebuah lembaga seni rupa sebagai 'pelindung' karya-karya terbaik para perupa terbaik dari negeri ini, yang berkualitas dan berskala nasional, maka sangat mendesak peningkatan status Galeri Nasional Indonesia pada level yang lebih tinggi, karena tanggung jawabnya juga besar. Koleksi-koleksi yang dimiliki, sangat layak digunakan sebagai embrio untuk meningkatkan level Galeri Nasional Indonesia yang lebih tinggi, dengan kewenangan yang lebih besar pula. Mengapa status ini penting, karena Galeri Nasional Indonesia merupakan ruang etalase yang mengakomodasi—dan menyimpan—jejak peradaban bangsa berupa karya-karya seni rupa anak bangsa. Sebagai etalase, maka ruang itu dapat digunakan oleh aparaturnya untuk 'menjamu' para tamu dari berbagai negara, sembari menunjukkan bahwa bangsa Indonesia adalah bangsa yang demikian kreatif dalam berolah seni, kreatif dalam memaknai bangsa dan negaranya, kreatif dalam melancarkan respons-respons kritisnya terhadap pemerintah dan masyarakat.

Risalah ini merupakan penampang koleksi Galeri Nasional Indonesia. Seperti pilihan istilah yang digunakan, “penampang”, maksudnya adalah permukaan bidang, maka risalah ini mengurai serba permukaan kondisi koleksi. Karena itu, risalah ini perlu ditindaklanjuti dengan riset-riset lanjutan yang dapat menggali lebih dalam aspek historisnya, dan menautkannya dengan kekinian. Harapannya, generasi bangsa ini di masa mendatang tetap dapat melacak “garis waktu dan peristiwa” yang tercermin dan terefleksi lewat karya-karya seni rupa terbaik yang terpajang dalam ruang Galeri Nasional Indonesia. Karya seni rupa menjadi bagian penting dalam perjalanan peradaban sebuah bangsa, tak terkecuali kita, bangsa Indonesia.



CATATAN

- ¹ Periksa *Hand Book of Collections Galeri Nasional Indonesia*, (Editor: Bayu Genia Krishbie), Jakarta: Galeri Nasional Indonesia, Direktorat Jenderal Kebudayaan, 2013.
- ² Janet Wolf, *The Social Production of Art*, New York: St.Martin's Press, 1981 hlm. 12.
- ³ Kuntowijoyo, *Pengantar Ilmu Sejarah*, Yogyakarta: Yayasan Bentang Budaya 1995, hlm. 13.
- ⁴ *Ibid.* hlm. 13.
- ⁵ Lihat dalam: Soekanto, *Dua Raden Saleh, Dua Nasionalis dalam Abad ke- 19*, Jakarta: N.V. Poesaka Aseli, 1951. Juga dalam M.C. Ricklefs, *Sejarah Indonesia Modern*, (terj.-Dharmono-Hardjowidjono), Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, 1991. Atau lihat pula: J. De Loos Haaxman, *Verlaat Rapport indie*, Mouton & Co. Uitgevers, S'Gravenhage, 1968.
- ⁶ Hamid Algadri, *C Snouck Hurgronje, Politik Belanda terbadap Islam dan Keturunan Arab*, Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1984, hlm. 54.
- ⁷ *Ibid.* Hlm. 54.
- ⁸ Lihat: Sudarmaji, *Seni Lukis Jakarta dalam Sorotan*, Jakarta: Pemerintah DKI Jakarta, 1974, hlm. 7-9.
- ⁹ Jakarta, 1974, hlm. 7-9. Tentang penafsiran ini, salah satunya periksa interpretasi yang cukup kritis oleh Peter Carey, "Raden Saleh Dipanegara dan Lukisan yang Menggambarkan Penangkapan Dipanegara di Magelang" *dalam Asal Usul Perang Jawa Pemberontakan Sepoy & Lukisan Raden Saleh*, (terj. Redaksi Pustaka Azet) Jakarta: Pustaka Azet, 1986, hlm. 145-197.

◀ **Sonia Delaunay**, *Composition*, 1957, cetak saring pada kertas, 70 x 49,5 cm

- ¹⁰ Periksa: M.C. Ricklefs, *Op cit*, hlm. 193-194.
- ¹¹ Lihat lebih jauh: Jim Supangkat, *Indonesian Modern Art and-Beyond*, Jakarta: The Indonesian Fine Arts Foundation, 1997. Khususnya pada Bab: "The Encounter, Art in Colonial-Times", hlm. 15-28.
- ¹² Harry A. Poeze, Met Bijdragen van Cees van Dijk en van der Meulen, *In Het Land van de Overherrsers I, Indonesiers in Nederlands 1600-1950*, hlm. 15.
- ¹³ Suwarno (-Wisetroto), *Raden saleh Syarif Bustaman (1807-1880), Sebuah Biografi*, Tesis, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 2001 (Belum Dipublikasikan), hlm. 34-36.
- ¹⁴ Werner Kraus, *Raden Saleh, Kehidupan dan Karyanya*, Jakarta: Kepustakaan Populer Gramedia, 2018, hlm. 31.
- ¹⁵ J. De Loos Haaxman, *Op cit*, hlm. 80-82.
- ¹⁶ S. Soedjojono, *Seni Lukis, Kesenian, dan Seniman*, Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946, hlm. 5.
- ¹⁷ Tentang tahun kelahirannya terdapat dua versi. Contohnya lihat dalam: Claire Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967, hlm. 197, menulis tahun 1937. Pada buku yang sama, di hlm. 252, Claire Holt menulis tahun 1938.
- ¹⁸ S. Soedjojono, *Op. cit*, hlm. 7.
- ¹⁹ Suwarno Wisetroto, "Persagi: Perlawanan Terhadap Eksotisme-Beku", dalam *Dari Mooi Indie hingga Persagi*, Museum Universitas Pelita Harapan, Indonesia, 1997, hlm. 58-60. Lihat pula penelitian yang komprehensif: Mukhamad Agus Burhan, *Perkembangan Seni Lukis Mooi Indie Sampai Persagi di Batavia, 1900-1942*, Tesis S-2, Program Pascasarjana Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 1977, (tidak diterbitkan).
- ²⁰ Periksa: Kusnadi, "Seni Lukis Zaman Pendudukan Jepang dan Awal Republik (The Era of the Japanese Occupation and Early Republic)" dalam *Perjalanan Seni Rupa Indonesia, Dari Zaman Prasejarah Hingga Masa Kini (Streams of Indonesian Art, From Pre-Historic to Contemporary)*, (Dewan Redaksi: Mochtar Kusuma-Atmadja, et.al), Panitia Pameran KIAS 1990-1991, hlm. 83-89.
- ²¹ Pidato pimpinan tertinggi Keimin Bunka Shidoso pada pelantikan para pejabat lembaga ini. Dimuat dalam majalah *Keboedajaan Timoer*, 1/2603, seperti dikutip oleh Sanento Yuliman, dalam *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pengantar*, Dewan

- Kesenian Jakarta, 1976, hlm. 12.
- ²² Berdasarkan wawancara dengan pelukis Fadjar Sidik, tanggal 16 Januari 1998, di Yogyakarta.
- ²³ *Ibid.*, Wawancara dengan Fadjar Sidik.
- ²⁴ *Ibid.*, Wawancara dengan Fadjar Sidik.
- ²⁵ Sanento Yuliman, *op. cit.*, hlm. 11-17.
- ²⁶ Periksa: *Pendidikan Tinggi Seni Rupa di Indonesia*, "Panitia Peringatan 35 Tahun Pendidikan Tinggi Seni Rupa di Indonesia", Jurusan Seni Rupa, Fakultas Teknik Sipil dan Perencanaan Institut Teknologi Bandung, 1983, dan buku *ASRI 20 Tahun*, STSRI "ASRI" Yogyakarta, tanpa tahun.
- ²⁷ Wawancara dengan Fadjar Sidik, *op. cit.*
- ²⁸ Trisno Sumardjo, "Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat", *Mingguan Siasat* 5 Desember 1954.
- ²⁹ Sitor Situmorang, "Modernisme", *Mingguan Siasat*, 12 Desember 1954.
- ³⁰ Periksa risalah Agus Dermawan T, "Yang sempat saya catat, sebelum dan sesudah pagelaran Seni Rupa Baru 1977", hlm. 1-4, dalam *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, Kumpulan Karangan* (Editor: Jim Supangkat), Jakarta: Gramedia, 1979.
- ³¹ Lihat beberapa publikasi seperti: *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, Kumpulan Karangan*, (Jim Supangkat, ed.) Jakarta: Gramedia, 1979. Periksa juga esai Jim Supangkat, "Sekitar-Bangkit dan Runtuhnya Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia", dalam Edi Sedyawati & Sapardi Djoko Damono (ed), *Seni Dalam Masyarakat Indonesia, Bunga Rampai*, Jakarta: Gramedia, 1983 hlm. 25-41.
- ³² Periksa artikel Jim Supangkat, "Sekitar Bangkit dan Runtuhnya Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia" dalam *Seni Dalam Masyarakat Indonesia, Bunga Rampai* (Editor: Edi Sedyawati, Sapardi Djoko Damono), Jakarta: Gramedia, 1983, hlm. 27.
- ³³ Marc J. Swartz, Victor W. Turner, and Arthur Tuden (ed), *Political Anthropology*, Chicago: Aldine Publishing Company, hlm. 4-5.
- ³⁴ *Ibid.*, Hlm. 7.
- ³⁵ Periksa artikel Suwarno Wisetroto, "Mencari Format 'Pemberontakan Kreatif' Seni Rupa Indonesia" dalam *SENI – Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, Volume II/03 – Juli 1992, Yogyakarta: Badan Penerbit (BP) ISI Yogyakarta, hlm. 88-96.

³⁶ Sanento Yuliman, "Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah", dalam rubrik/sisipan Kalam, *Majalah Tempo*, Januari 1992.

³⁷ Sanento Yuliman, *op. cit.*, hlm. 19-23.

³⁸ S. Sudjojono, *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946, hlm. 69.

³⁹ Ibid, hlm. 70

⁴⁰ Jean Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: Philosophical Library, 1956, hlm. 566.

⁴¹ Lihat tinjauan teoretis-empiris tentang lukisan-lukisan Ahmad Sadali oleh Jim Supangkat, "Hiden Works and Thoughts of Ahmad Sadali", dalam *Katalogus Pameran Ahmad Sadali*, di Edwin's Gallery, 17-26 Oktober 1997, diselenggarakan oleh Coutts Bank dan Edwin's Gallery, hlm. 6-19.

⁴² Berdasarkan wawancara dengan pelukis A.D. Pirous, tanggal 9 Desember 1997, di Bandung.

⁴³ Wawancara dengan A.D. Pirous, *ibid.*

⁴⁴ Wawancara dengan A.D. Pirous, *ibid.*

⁴⁵ Suwarno Wisetrotomo, "Seni Grafis: Penjelajahan Kreatif yang Malu-malu dalam *Kompas*, Minggu, 13 Agustus 1995, hlm. 17.

⁴⁶ *Ibid.*

BIODATA PENULIS

SUWARNO WISETROTOMO



Dilahirkan di Kulon Progo, 10 Januari 1962 (karena kesalahan administrasi, di seluruh dokumen resmi tertulis 29 April 1962). Menyelesaikan pendidikan seni rupa di Sekolah Seni Rupa Indonesia/Sekolah Menengah Seni Rupa (SSRI/SMSR) Yogyakarta; Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta (S1); Pascasarjana (S2-Magister Humaniora) Program Studi Sejarah di Universitas Gadjah Mada; dan Pascasarjana (S3-Doktor) di Program Studi Kajian Budaya dan Media, Sekolah Pascasarjana, Universitas Gadjah Mada.

Sampai kini menjadi pengajar di Program Studi Seni Murni, di Program Studi Tata Kelola Seni ISI Yogyakarta (keduanya Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta), dan di Pascasarjana ISI Yogyakarta. Juga mengajar di Program Studi Seni Pertunjukan dan Seni Rupa Pascasarjana UGM. Menjadi Ketua Program Studi Seni Program Magister, Pascasarjana ISI Yogyakarta (2015 – 2019).

Menjadi kurator Galeri Nasional Indonesia (1998-2002 kemudian 2013 - sekarang), dan di Galeri R.J. Katamsi

ISI Yogyakarta. Membuat banyak kerja kurasi untuk pameran nasional, regional, dan internasional, antara lain; Kurator *Jogja International Batik Biennale 2018*, menggunakan ruang di Pagelaran Kraton Yogyakarta, Museum Sono Budoyo, Museum Benteng Vredenburg, Taman Budaya Yogyakarta, Museum BI, dan Jogja Gallery (2018); Kurator “*Sirkuit Bagong Kussudiardja*” (2017); Kurator LINKAGE: 20 YEARS OHD MUSEUM, di OHD Museum, Magelang, 20 Mei – 20 Oktober 2017; Kurator Pameran Retrospeksi Nasjah Djamin, Oktober 2017, di Galeri Nasional Indonesia; Kurator “*Ruang Waktu Bagong Kussudiardja*” Sebuah Pameran Arsip di Padepokan Bagong Kussudiardja, Yogyakarta (2018); Kurator *MAESTRO, Karya-karya Koleksi Negara*, di Galeri Nasional Indonesia (2018); Pameran *Seni Rupa Koleksi Nasional #1, SERAMBI SENI*, Taman Seni dan Budaya Aceh, September 2018; Pameran “*Manusia dan Kemanusiaan*”, di OHD Museum, Magelang (2019); Pameran Seni Rupa Nusantara “*KONTRAKSI*” – *Pascatradisionalisme* di Galeri Nasional Indonesia, Jakarta (2019); Pameran *Seni Rupa Koleksi Nasional #2 LINI TRANSISI*, Galeri Nasional Indonesia, Agustus 2019; Pameran *Seni Rupa LANSKAP LUAR DALAM karya Butet Kartaredjasa & Widiyatno*, di Tugu Kunstkring Palaise, Jakarta, 21 November – 29 Desember 2019; Pameran *Seni Rupa KERAK RESIDU Karya Pupuk DP*, Bentara Budaya Jakarta, 28 November – 6 Desember 2019; dan lainnya.

Pernah aktif diberbagai organisasi dan aktivitas, antara lain; Menjadi Anggota dan Wakil Ketua Dewan Kebudayaan DIY (2009-2013); Anggota Tim Ahli Warisan Budaya Tak Benda (WBTB) Daerah Istimewa Yogyakarta (2017, 2018); Menjadi Juri berbagai Kompetisi Seni Rupa, antara lain Philip Morris Indonesia Art Awards (1995, 1996, 1997, 2005, 2007), Gudang Garam Indonesia Art Awards (2009), UOB Painting Competition (2015); Ketua Tim Juri bidang Seni “Anugerah Kebudayaan” dari Gubernur DIY (2018, 2019); Pemimpin Redaksi *ARS – Jurnal Seni Rupa*

dan Desain, Fakultas Seni Rupa ISI Yogyakarta (2006 – 2018); Anggota Redaksi *Majalah MATA JENDELA*, Taman Budaya Yogyakarta (2005 – 2018); Penyunting Pelaksana *INVENSI – Jurnal Penciptaan dan Pengkajian Seni*, Program Pascasarjana ISI Yogyakarta (sejak 2015 – sekarang); Ketua Tim Juri PRATISARA ASRI – untuk alumni ASRI-FSR ISI Yogyakarta dalam rangka Hari Lahir ke-70 Tahun ASRI/FSR ISI Yogyakarta; Juri berbagai Kompetisi Seni Lukis / Seni Rupa di Indonesia dan Asia.

Menulis sejumlah publikasi seni rupa, antara lain “Seni Rupa Kontemporer: Perangkap, Posisi Kritis, dan Banalitas”, dalam *Jurnal Seni Rupa Galeri – Kajian Seni Rupa Modern dan Kontemporer Indonesia*, Galeri Nasional Indonesia bekerjasama dengan FSR IKJ, Volume 2, Jilid 1, Jakarta, Agustus 2015; “NEO-NATION – BIENNALE JOGJA IX-2007, A Showcase, Cultural Investment, and Politics of Identity” in *The Journal of Asian Arts & Aesthetics*, Volume 2, Juni 2009, The Asian Society of Arts & Airiti Press Inc. Taiwan; “Gairah Hidup dan Mati di Lorong Sunyi (Nasjah Djamin dalam Peta Seni Rupa Indonesia)” dalam Laila Tifah (Editor), *Nasjah Djamin*, Penerbit Nyala dan Studio Nasjah Djamin, Yogyakarta, 2017. Juga menulis esai-esai kritik seni rupa dan problem di sekitar pendidikan seni, untuk koran, majalah, dan jurnal.

