

SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA



SENI RUPA DAN DESAIN

Editor Umum : Mukhlis PaEni

ktorat
yaan

SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA

SENI RUPA DAN DESAIN



Gambar Cover:
Deureuhm atau Dirham

Deureuhm atau Dirham (mata uang emas) merupakan alat pembayaran tertua di Asia Tenggara. Mata uang yang terbuat dari logam emas ini digunakan oleh Kerajaan Samudra Pasai sebagai alat pembayaran pada masa Sultan Muhammad Malik al-Zahir (1297–1326 M). Pada satu sisi dirham atau mata uang emas itu tertulis Muhammad Malik al-Zahir. Sedangkan di sisi lainnya tercetak nama al-Sultan al-Adil. Diameter Dirham itu sekitar 10 mm dengan berat 0,60 gram dengan kadar emas 18 karat.

**SEJARAH
KEBUDAYAAN
INDONESIA
SENI RUPA DAN DESAIN**

Editor Tema:
Sumartono

Penulis:
**Sumartono
Edi Sedyawati
M. Agus Burhan
Zeffri Alkatiri
Suastiwi Triatmodjo
M. Sholahuddin**

Departemen Kebudayaan dan Pariwisata

Hak cipta 2009, pada Departemen Kebudayaan dan Pariwisata

Dilarang mengutip sebagian atau seluruh isi buku ini dengan cara apa pun,
termasuk dengan cara penggunaan mesin fotokopi, tanpa izin sah dari Departemen Kebudayaan dan Pariwisata

SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA: Seni Rupa dan Desain

Sumartono (Editor Tema)

Edi Sedyawati

M. Agus Burhan

Zeffri Alkatiri

Suastiwi Triatmodjo

M. Sholahuddin

Tim Redaksi:

Drs. Endjat Djaenuderadjat; Dra. Triana Wulandari, M.Si.; Dwiana Hercahyani, M.Hum.;

Tirmizi, S.S., Dewaki Kramadibrata, M. Hum

Desain cover oleh H. Hardi/Kasiman



SAMBUTAN

MENTERI KEBUDAYAAN DAN PARIWISATA

Setiap tanggal 17 Agustus bangsa Indonesia merayakan hari kemerdekaannya. Hari kemerdekaan adalah momentum di mana bangsa ini diingatkan kembali pada cita-citanya menjadi bangsa yang religius, humanis, bersatu, demokratis, dan berkeadilan dengan mengakui kenyataan historis dan antropologis yaitu multietnik, multibudaya, dan multireligi. Pada kenyataannya hingga sekarang bangsa ini teramat pandai mempertentangkan dikotomi seperti kebudayaan modern dengan tradisional, nasional dengan daerah, globalisasi dengan glocalisasi, nasionalitas dengan etnisitas, Islam dengan nasionalis, dan Jawa dengan luar Jawa; sebaliknya, seperti tak pandai membuat jembatan penghubung di antara dua titik dikotomi itu.

Di sisi lain, membangun kebudayaan masih dinilai kurang menarik dan aktual dibandingkan dengan persoalan yang menyangkut kehidupan ekonomi atau politik. Tujuan kebudayaan untuk mengangkat martabat bangsa dengan membangun kapasitas kecerdasan, kearifan, kreativitas dan sikap masyarakat menjadi terabaikan yang berakibat kecenderungan pada kemiskinan kebudayaan.

Berangkat dari kesenjangan itu, diperlukan sebuah acuan kebudayaan agar cita-cita bangsa di bidang kebudayaan tercapai. Salah satunya adalah dengan diterbitkannya buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia*. Penerbitan buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia* ini terdiri dari 8 tema, ditulis oleh 49 pakar dari berbagai perguruan tinggi dan instansi. Buku-buku ini merupakan pemutakhiran dari buku *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia* karya Prof. Dr. R. Soekmono, terdiri dari tiga jilid dan selalu menjadi acuan di berbagai perguruan tinggi seluruh Indonesia selama lebih dari 30 tahun. Oleh karenanya, diperlukan penambahan data dan fakta baru yang lebih sesuai dengan kondisi kekinian.

Buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia* setidaknya mempunyai empat makna strategis untuk memperkuat dan mengembangkan kebudayaan. *Pertama*, nilai strategis budaya sebagai penyebar standar simbolis dan komunikasi budaya. *Kedua*, sebagai referensi identitas kolektif, yang secara historis rasa kebangsaan itu tumbuh berkat solidaritas yang lahir dari identitas sebagai wujud kesadaran sejarah dan budaya. *Ketiga*, kebudayaan berdampak positif pada bidang ekonomi karena dapat menggerakkan kegiatan kreativitas, yang berbasis budaya. *Keempat*, pelestarian kekayaan kolektif yang mencakup budaya, sejarah, tradisi, dan seni.

Atas terealisasinya penerbitan buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia*, kami perlu menyampaikan terima kasih yang tulus kepada berbagai pihak yang telah berupaya selama lima tahun memproses dan mewujudkan buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia* dalam versi mutakhir. Penghargaan yang tinggi disampaikan pula kepada Editor Umum, para Editor Tema, dan para penulis yang telah meluangkan waktu dan mencurahkan segenap pikiran demi penyempurnaannya. Kami berharap, semoga buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia* dapat memberikan kontribusi yang besar dalam membangun bangsa, mengembangkan kebudayaan sebagai identitas dan jatidiri, serta memperkuat persatuan dalam pergaulan lintas zaman maupun lintas budaya.

Jakarta, Agustus 2009

Menteri Kebudayaan dan Pariwisata



Jero Wacik

Ir. Jero Wacik, S.E.

SEKAPUR SIRIH

DIREKTUR JENDERAL SEJARAH DAN PURBAKALA

Seorang Antropolog dan Sejarawan dari Meksiko, Miguel Leo'n-Portilla dalam penelitiannya mengenai berbagai kasus akulturasi menyatakan suatu simpulan bahwa identitas (jatidiri) budaya itu sangat penting bagi suatu bangsa. Apabila identitas itu hancur, hilang, dan musnah, maka bangsa yang bersangkutan akan menderita trauma yang mendalam. Kehilangan atau kehancuran identitas, akan membawa disintegritas masyarakat, bahkan membawa kepada situasi “alienasi” terasing, renggang, dan mudah tunduk. Masyarakat itu menjadi tidak mampu menentukan arah dalam bertindak untuk kepentingannya sendiri. Oleh karena itu, identitas setiap bangsa perlu dipertahankan.

Akar identitas budaya bangsa adalah kesadaran akan nilai sejarah, kesadaran yang mengingatkan pada asal-usul budaya, peristiwa yang dialami, dan suatu harapan masa depan bersama. Apabila ingatan kesejarahan itu hilang, maka identitas budaya akan musnah pula.

Buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini, mempunyai makna dan manfaat yang penting, terutama dalam menyajikan kembali identitas budaya kolektif masyarakat Indonesia. Dan dari sisi ini pula, kami menyambut baik dan positif diterbitkannya buku Sejarah Kebudayaan Indonesia.

Akhirnya, kami menyampaikan ucapan terima kasih kepada Editor Umum, Editor Tema, para penulis, serta berbagai pihak yang turut terlibat dalam penyelesaian hingga terbitnya buku ini. Semoga buku ini dapat bermanfaat bagi pembaca untuk memahami jatidiri budaya kita sehingga dapat menghindarkan kita dari kondisi kebingungan “**nepantilisme**”, karena merasa sudah kehilangan identitas budaya yang lama, namun belum dapat menerima budaya yang baru di era globalisasi.

Terima Kasih.

Direktur Jenderal Sejarah dan Purbakala



Hari Untoro Dradjat

PRAKATA

Terbitnya buku **Sejarah Kebudayaan Indonesia** yang terdiri atas 8 (delapan) jilid ini, sepantasnya disambut dengan puji syukur, karena buku tersebut akan memperkaya khazanah pengetahuan kita tentang kebudayaan Indonesia.

Delapan jilid buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini adalah perwujudan dari kesungguhan para penulis dalam menuangkan pengetahuan dan kemampuan profesionalnya berdasarkan perspektif keilmuannya menulis sejarah kebudayaan bangsanya. Hal ini sangat penting artinya sebagai sebuah pertanggungjawaban atas tuntunan zaman yang menghendaki bahwa setiap generasi menulis tentang sejarahnya sendiri, dengan memberinya interpretasi dan irama yang sesuai dengan zamannya.

Tiga puluh enam tahun yang lampau, tepatnya tahun 1973, Dr. R. Soekmono menerbitkan bukunya **Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia**, 3 (tiga) jilid. Jilid I membahas tentang prasejarah hingga menjelang zaman sejarah, jilid II tentang perkembangan Agama Hindu-Buddha hingga ke zaman Madya Indonesia, dan jilid III membahas secara rinci tentang perkembangan Islam di Indonesia, sehingga menjelang zaman modern. Ketiga jilid tersebut hingga kini dipandang sebagai salah satu buku acuan tentang sejarah kebudayaan Indonesia. Lebih dari tiga dasawarsa sejak Dr. R. Soekmono menerbitkan bukunya tersebut, telah banyak hasil penelitian dan kajian ilmiah tentang kebudayaan Indonesia yang telah dipublikasi/diterbitkan dan juga telah tersedia data-data substantif yang aktual dan sangat berguna dalam memperkaya berbagai data dan informasi mutakhir tentang dinamika kebudayaan Indonesia.

Realitas inilah yang mendorong upaya penulisan dan penerbitan buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini yang ditulis oleh 49 (empat puluh sembilan) penulis dari berbagai disiplin ilmu. Namun demikian, tidak dapat dinafikan bahwa sebuah buku Sejarah Kebudayaan Indonesia yang “sempurna” masih jauh dari harapan. Keterbatasan waktu dan biaya di satu pihak dan realitas lapangan di lain pihak,

adalah faktor utamanya. Negeri seluas 2.000.000 km² yang membentang dari ujung Pulau Sumatra hingga ke Papua ini tidak hanya memiliki kekayaan budaya dan keunikan tatanan kemasyarakatan, tetapi juga telah melampaui perjalanan sejarah yang panjang. Kebudayaan-kebudayaan besar dunia seperti India, Cina, Islam, dan Eropa memiliki andil yang sangat besar bagi pertumbuhan kebudayaan Indonesia. Hanya sebagian kecil rekaman dari pengaruh itu serta rekaman berbagai aktivitas kebudayaan lainnya yang timbul dari dalam dinamika kemasyarakatan yang dapat dituangkan dalam delapan jilid buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini yang terdiri atas:

- Jilid I “Religi dan Falsafah”, penanggung jawab jilid *Dr. Agus Aris Munandar*
- Jilid II “Sistem Sosial”, penanggung jawab jilid *Prof. Dr. Boedihartono*
- Jilid III “Seni Rupa dan Desain”, penanggung jawab jilid *Dr. Sumartono*
- Jilid IV “Arsitektur”, penanggung jawab jilid *Prof. Dr. Gunawan Tjahjono*
- Jilid V “Seni Pertunjukan dan Seni Media”, penanggung jawab jilid *Prof. Dr. Edi Sedyawati*
- Jilid VI “Bahasa, Sastra, dan Aksara”, penanggung jawab jilid *Prof. Dr. Achadiati*
- Jilid VII “Sistem Teknologi”, penanggung jawab jilid *Prof. Dr. Moendardjito*
- Jilid VIII “Sistem Pengetahuan”, penanggung jawab jilid *Dr. Mohammad Iskandar*

Para penanggung jawab jilid bersama para penulis memiliki kebebasan akademis dan bertanggung jawab sepenuhnya terhadap apa yang dituliskannya. Hal ini penting dikemukakan untuk menghindari anggapan bahwa: buku Sejarah Kebudayaan Indonesia yang dibiayai oleh pemerintah, dalam hal ini Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, adalah buku *Plat Merah*, artinya isi buku SKI ditulis berdasarkan pesanan pemerintah. Anggapan semacam ini perlu ditepis jauh-jauh.

Selaku editor umum, berbagai pengalaman berharga diperoleh dalam upaya mewujudkan buku Sejarah Kebudayaan Indonesia. Satu per satu karya-karya ilmiah yang ditulis secara bebas dalam tema-tema yang dikuasai oleh para penulisnya, dihimpun menjadi delapan jilid. Editor umum dalam hal ini hanya memberi rambu-rambu atau batasan-batasan umum yang secara akademis patut untuk diperhatikan sebagai kaidah yang berlaku untuk penulisan ilmiah. Sementara hal-hal yang mengangkat materi, isi, dan muatan tulisan dipercayakan sepenuhnya kepada para penulis.

Kerja sama yang baik antara para penulis, baik yang terhimpun dalam jilid yang sama, maupun antar-lintas jilid patut dipuji. Bagi mereka penulis sejarah kebudayaan yang dipercayakan kepadanya adalah sebuah amanah yang harus dilaksanakan dengan penuh kesungguhan. Demikian juga dengan pendampingan dan pelayanan para pengelola teknis penyelenggaraan dalam hal ini Direktorat Jenderal Sejarah dan Purbakala, merupakan faktor yang amat penting dalam penyelesaian penulisan buku Sejarah Kebudayaan Indonesia yang walaupun memakan waktu cukup lama dari tahun 2005 sampai dengan tahun 2009. Pada akhir prakata ini editor umum menyampaikan ucapan terima kasih secara khusus kepada Saudara (Pelukis) H. Hardi yang telah mendesain kulit luar (*cover*) buku ini, dan kepada Sdri. Dewaki Kramadibrata yang telah membantu saya dalam menyelesaikan *editing* akhirnya di samping tugasnya selaku penulis dalam jilid VI “Bahasa, Sastra, dan Aksara”.

Akhirnya, kepada para pembaca saya serahkan buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini sebagai buah karya anak bangsa yang telah menulis tentang dirinya sendiri.

Editor Umum



Mukhlis PaEni

KATA PENGANTAR

Buku *Seni Rupa dan Desain* ini adalah salah satu dari delapan tema dari buku Sejarah Kebudayaan Indonesia yang diterbitkan oleh Departemen Kebudayaan dan Pariwisata. Upaya menerbitkan buku sejarah kebudayaan ini perlu dihargai karena selama ini sulit menemukan buku semacam ini beredar di pasaran. Memang, beberapa buku yang bertema kebudayaan masih bisa ditemukan di Indonesia, tetapi umumnya buku-buku seperti ini sudah ketinggalan zaman.

Pembahasan tema seni rupa dan desain sebagai bagian dari buku sejarah kebudayaan adalah sesuatu yang belum pernah dilakukan di Indonesia. Umumnya tema yang ditulis adalah seni rupa saja. Dalam lingkup tema seni rupa ini sering kali juga dibahas substansi tentang desain, bahkan kadang-kadang arsitektur. Dewasa ini sudah tidak zamannya lagi menempatkan desain sebagai bagian tambahan dari seni rupa. Di negara-negara maju, yang ditandai juga dengan kemajuan di bidang desain, pembahasan tentang desain secara tersendiri sudah lazim karena karya-karya desain begitu melimpah ruah dan tidak bisa dipisahkan dengan kemajuan yang dicapai manusia di masa kini.

Karena tema seni rupa dan desain ini adalah bagian dari buku Sejarah Kebudayaan Indonesia yang terdiri dari delapan tema, maka proses penulisan tidaklah mudah. Setiap kali buku semacam ini terbit biasanya orang langsung bisa menyebut kekurangannya. Tetapi penulisan buku ini mengandung niat yang baik, yaitu menyediakan kepada masyarakat bahan bacaan tentang berbagai tema yang menjadi bagian sejarah kebudayaan Indonesia. Oleh karena itu, harapan dari penulisan buku ini adalah perlunya penyempurnaan di masa yang akan datang. Tetapi satu hal perlu dijelaskan di sini bahwa cara penulisan buku ini tidaklah sama dengan cara penulisan buku sejarah seni rupa yang berdiri sendiri, yaitu sangat rapi dengan urutan kronologi perkembangan gaya seni rupa. Karena tema ini adalah seni rupa dan desain dan dalam konteks sejarah kebudayaan, kerapian kronologi semacam itu sulit dikemukakan. Lagipula, selama ini kerapian penulisan kronologi perkembangan gaya seni rupa sering dikritik, dianggap reduksionistik karena melupakan gaya seni rupa yang dianut oleh seniman-seniman pinggiran dan pembangkang.

Berkenaan dengan penerbitan buku ini, tim penulis tidak lupa mengucapkan terima kasih kepada nama-nama berikut: Drs. Hari Untoro Drajat, M.A., Dirjen Sejarah Purbakala; Drs. Endjat Djaenuderadjat, Direktur Geografi Sejarah; Dra. Triana Wulandari, M. Si, Kasubdit Perkembangan Wilayah Sejarah; Dwiana Hercahyani, M. Hum, Abul Mutalib, S. Pd; dan Tirmizi, S.S.

Mudah-mudahan buku ini berguna.

Editor Tema

Sumartono

DAFTAR ISI

Sambutan Menteri Kebudayaan dan Pariwisata	v
Sekapur Sirih Direktur Jenderal Sejarah dan Purbakala	vii
Prakata	ix
Kata Pengantar	xiii
Bab I Pendahuluan	1
Bab II Seni Rupa Prasejarah	11
2.1 Prasejarah Awal	12
2.1.1 Seni Lukis	12
2.1.2 Seni Patung	16
2.1.3 Kriya	21
2.1.4 Seni Menghias Diri: Tato	23
2.2 Prasejarah Akhir	26
2.2.1 Seni Patung	27
2.2.2 Kriya	28
Bab III Pengaruh Seni Rupa Hindu-Buddha	33
3.1 Seni Patung	35
3.2 Kriya	53
Bab IV Pengaruh Seni Rupa Islam dan Cina	59
4.1 Pengaruh Seni Rupa Islam	59
4.1.1 Seni Kaligrafi	60
4.1.2 Kriya	63
4.2 Pengaruh Seni Rupa Cina	73
Bab V Pengaruh Seni Rupa Barat Hingga Kemerdekaan	79
5.1 Perintisan Seni Lukis Modern Indonesia dan Seni Lukis <i>Mooie Indië</i>	80
5.2 Seni Lukis Kerakyatan	91
5.3 Komik	97
5.4 Desain Iklan (Desain Grafis)	102
5.5 Desain Produk	104

Bab VI Perkembangan Seni Rupa dan Desain Sejak Kemerdekaan Hingga Sekarang	109
6.1 Seni Rupa Masa Orde Baru: Humanisme Universal Sampai Gerakan Seni Rupa Baru	112
6.2 Seni Patung	121
6.3 Seni Grafis	129
6.4 Komik	130
6.4.1 Komik Kepahlawanan	130
6.4.2 Komik Wayang	131
6.4.3 Komik Petualangan	132
6.4.4 Komik Roman Remaja	133
6.4.5 Komik Silat	135
6.4.6 Komik Super Hero	138
6.4.7 Komik Humor	139
6.4.8 Komik Dongeng	140
6.5 Desain Grafis/Desain Komunikasi Visual	142
6.6 Desain Interior	146
6.7 Desain Produk	148
6.8 Seni Rupa Serat (<i>Fibre Art</i>)	150
Bab VII Akhir Dominasi Seni Rupa Modern dan Berkembangnya Seni Rupa Kontemporer	151
7.1 Ketidakjelasan Pengertian Seni Rupa Kontemporer	151
7.2 Menggoyang Seni Rupa Modern	152
7.3 Peristiwa Desember Hitam	153
7.4 Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB)	158
7.5 Komik	173
7.5.1 Komik Strip	174
7.5.2 Komik dalam Bentuk Buku	174
Daftar Pustaka	181
Biodata Editor Umum	189
Biodata Penulis	190

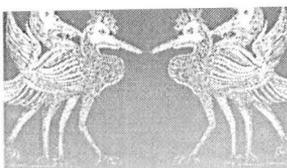
DAFTAR GAMBAR

Gambar 2.1.	Lukisan tangan-tangan di sebuah leang (gua di Sulawesi Selatan) (Sumber: www.southcelebes.wordpress.com)	15
Gambar 2.2.	Lukisan babi hutan di sebuah leang (gua di Sulawesi Selatan) (Sumber: www.wisata-sulsel.blogspot.com)	16
Gambar 2.3.	Tiang Mbis di lingkungan etnis Asmat (Sumber: www.flickr.com)	20
Gambar 2.4.	Contoh motif hias tato tangan pada Suku Dayak yang kemungkinan sudah diwarisi sejak zaman prasejarah (Sumber: www.tattooborneo.blogspot.com (Sanib))	25
Gambar 2.5.	Kapak upacara dari Pulau Roti (Sumber: www.sambali.blogspot.com)	29
Gambar 2.6.	Nekara dari Pulau Selayar (Sumber: www.e-dukasi.net)	30
Gambar 3.1.	Candi Kalasan, Yogyakarta (Sumber: http://www.tanbou.info/indonesia/images/kalasan.jpg&imgrefurl)	37
Gambar 3.2.	Candi Sari, Yogyakarta (Sumber: www.jogjatogo.com)	38
Gambar 3.3.	Penggambaran figur manusia pada Candi Sari (Sumber: www.beautifulindonesia.blogspot.com)	38
Gambar 3.4.	Candi Mendut, Muntilan, Jawa Tengah (Sumber: www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=52080...)	39
Gambar 3.5.	Candi Borobudur, Muntilan, Jawa Tengah (Sumber: www.travelista.com.ph)	42
Gambar 3.6.	Sebuah patung pada Candi Borobudur (di dalam stupa; stupa rusak) (Sumber: www.djamilddoank.blogspot.com)	43
Gambar 3.7.	Sebuah relief pada Candi Borobudur (Sumber: www.pojokblogkita.blogspot.com)	44
Gambar 3.8.	Sebuah relief pada Candi Borobudur yang memperlihatkan kapal yang digunakan di Indonesia pada zaman dahulu (Sumber: www.eatandtravel.blogspot.com)	45
Gambar 3.9.	Candi Prambanan, Yogyakarta (Sumber: www.flickr.com)	46
Gambar 3.10.	Adegan Ravana menculik Sinta dalam relief Ramayana, Candi Prambanan (Sumber: www.borobudur.tv)	47

Gambar 3.11. Hiasan kinnara, Candi Prambanan (Sumber: www.boomboys.blogspot.com/)	48
Gambar 3.12. Candi Jago, Tumpang, Malang (Sumber: www.files.myopera.com)	50
Gambar 3.13. Candi Jawi, Pasuruan, Jawa Timur (Sumber: www.pasuruankab.go.id)	51
Gambar 3.14. Patung Durga Mahisasuramardhini Candi Singasari, Malang, Jawa Timur. (Sumber: www.ariesaksono.wordpress.com)	52
Gambar 3.15. Ratu Ken Dedes sebagai Prajnyaparamita, Kompleks Candi Singasari, Malang, Jawa Timur. (Sumber: Ann R. Kinney, <i>Worshipping Siva and Buddha</i>)	52
Gambar 3.16. Lukisan pada langit-langit bangunan Kerta Gosa Klungkung, Bali (Sumber: www.dodit.ru)	54
Gambar 3.17. Pura Kehen, utara kota Bangli (Sumber: www.baliblog.com)	55
Gambar 3.18. Loro blonyo (Sumber: www.java-heritage.com)	56
Gambar 4.1. Menara pada Masjid Menara Kudus (Sumber: www.flickr.com)	60
Gambar 4.2. Serat Ambiya, Museum Sono Budoyo, Yogyakarta (Sumber: www.nga.gov.au/CrescentMoon/theme.cfm)	62
Gambar 4.3. Wayang beber (Sumber: www.nga.gov.au)	64
Gambar 4.4. Sebuah contoh wayang kulit figur Bima (Sumber: www.bharatayudha.multiply.com)	65
Gambar 4.5. <i>Arjuna</i> , Wayang Bali. (Sumber: www.intheirhands.com)	66
Gambar 4.6. Wayang golek, Jawa Barat (Sumber: www.puppet.org)	68
Gambar 4.7. Contoh keris dari Jawa (Sumber: www.geocities.com)	69
Gambar 4.8. Sebuah rencong dari Aceh (Sumber: www.albatrossgallery.biz)	70
Gambar 4.9. Batik dengan motif parang rusak (Sumber: www.discover-indo.tierranet.com)	71
Gambar 4.10 Motif hias Aka Bapilin (Sumber: www.palantaminang.wordpress.com)	73
Gambar 4.11 Motif hias Daun Sirih (Sumber: www.palantaminang.wordpress.com)	73
Gambar 4.12. Patung Sam Poo Kong di depan kelenteng (Sumber: www.kafkapizechust.blogjurnalistikonlain.com)	75
Gambar 4.13. Masjid Muhammad Cheng Hoo, Surabaya (Sumber: www.swaberita.com)	76
Gambar 4.14. Beberapa mebel cuiho yang dipamerkan di Bentara Budaya Jakarta (Sumber: www.riccy-macam-mcam.blogspot.com/)	77

Gambar 5.1.	Raden Saleh, Herman Willem Daendels (Sumber: www.radensaleh.blogspot.com)	81
Gambar 5.2.	Raden Saleh, Penangkapan Pangeran Diponegoro (Sumber: www.raden-saleh.org)	82
Gambar 5.3.	I Gusti Nyoman Lempad, <i>Gugurnya Raja Watu Gunung</i> (Sumber: www.department.monm.edu)	84
Gambar 5.4.	Wakidi, <i>Pemandangan di Gunung</i> , cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.asianart.com)	86
Gambar 5.5.	Abdullah Suriosubroto, <i>Pemandangan di Gunung</i> . Cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.artnet.com)	87
Gambar 5.6.	Walter Spies, <i>Legenda Bali</i> , tidak bertanggal cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.users.skynet.be)	88
Gambar 5.7.	Rudolf Bonnet, <i>Upacara di Pura</i> . Cat tempera di atas panel (Sumber: www.baliblog.com)	89
Gambar 5.8.	Le Mayeur, <i>Wanita-wanita di Pantai</i> (Sumber: www.strangerinparadise.com)	90
Gambar 5.9.	Basuki Abdullah, <i>Kakak dan Adik</i> (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	91
Gambar 5.10.	Sudjojono, <i>Memandangi Poster</i> (Sumber: www.michellechin.net)	93
Gambar 5.11.	Sudjojono, <i>Di Depan Kelamboe Terboeka</i> . (Sumber: www.desaingrafisindonesia.files.wordpress.com)	94
Gambar 5.12.	Soedjojono, <i>Tjap Go Meh</i> (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	95
Gambar 5.13.	Affandi, <i>Pengemis</i> (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	96
Gambar 5.14.	Kyai Garuda Yeksa, kereta pusaka Keraton Yogyakarta (Sumber: www.infonyogya.com)	105
Gambar 5.15.	Almari antik keraton, campuran gaya Eropa dan Jawa (Sumber: www.galeriyuan.com)	106
Gambar 6.1.	Srihadi Sudarsono, <i>Borobudur</i> (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	112
Gambar 6.2.	Widayat, <i>Hutan</i> , cat minyak pada kanvas (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	113
Gambar 6.3.	Nashar, <i>Renungan Malam</i> , cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	114
Gambar 6.4.	Oesman Effendi, <i>Komposisi</i> , 61 x 91 cm, cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	115
Gambar 6.5.	Ahmad Sadali, <i>Gunungan Emas</i> , cat minyak di atas kanvas (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	115

Gambar 6.6.	Fadjar Sidik, <i>Dinamika Keruangan</i> (Sumber: www.galeri-nasional.or.id)	116
Gambar 6.7.	Edhie Soenarso, <i>Patung Selamat Datang</i> (Sumber: http://www.flickr.com/photos/c_motz/2330637053/)	126
Gambar 6.8.	Nyoman Nuarta, <i>Patung Jalesveva Jayamahe</i> (Sumber: http://www.forumbebas.com)	127
Gambar 6.9.	R.A. Kosasih, <i>Sampul Seri Mahabharata: Pandawa Papa</i> . (Sumber: www.oprekpc.com)	130
Gambar 6.10.	Sampul Komik <i>Wiro</i> (Sumber: www.img146.imageshack.us)	132
Gambar 6.11.	Sampul Komik <i>Kelelawar</i> karangan Jan Mintaraga (Sumber: www.multiply.co)	134
Gambar 6.12.	Ilustrasi Buku <i>Silat Mutiara Hitam</i> karangan Kho Ping Ho (Sumber: www.ferryherlambang.blogspot.com)	135
Gambar 6.13.	Sampul Komik <i>Si Buta dari Gua Hantu</i> karya Ganes Th. (Sumber: www.desaingrafisindonesia.files.wordpress.co)	137
Gambar 6.14.	Hans Jaladara, <i>Panji Tengkorak</i> (Sumber: http://www.lifestyle.okezone.com)	137
Gambar 6.15.	Spanduk iklan yang bertumpuk melahirkan polusi visual (Sumber: www.republika.co.id)	142
Gambar 6.16.	Sebuah bilbor besar di Jakarta yang melahirkan polusi visual (Sumber: www.jakartadailyphoto.com)	145
Gambar 7.1.	Agung Kurniawan - <i>Bath Up I, 1996 etching, aquatint</i> (Sumber: www.cemetiarthouse.com)	162
Gambar 7.2.	Heri Dono, <i>Garuda Ekstraterrestrial</i> (Sumber: www.asiaartcenter.org)	165
Gambar 7.3.	Nindityo Adipurnomo " <i>Paternalistic Story</i> " Instalasi Mix Media (Sumber: www.cemetiarthouse.com)	171
Gambar 7.4.	Mella Jaarsma, "Pengikut", instalasi berbagai emblem organisasi (Sumber: www.cemetiarthouse.com)	172



BAB I

PENDAHULUAN

Sebagai bagian dari kebudayaan Indonesia yang telah berumur tua, seni rupa telah hadir di negeri ini sejak lama. Seni rupa telah ada di Indonesia di masa prasejarah, ketika belum dikenal tulisan. Hal ini dibuktikan dengan ditemukannya lukisan-lukisan gua seperti di Sulawesi Selatan, Kalimantan Timur, Pulau Muna, Seram, Timor, Kei, dan Papua. yang menurut para ahli umurnya berkisar antara beberapa ratus hingga beberapa ribu tahun dan dibuat di zaman Mesolitikum atau zaman Batu Tengah. Lukisan-lukisan di masa itu dibuat dengan tujuan tertentu. Tujuan pembuatan lukisan tidak mudah diterangkan secara tepat karena sumber tertulis yang mendasarinya tidak ada. Sebagian besar lukisan itu mungkin dibuat untuk kepentingan religius atau praktis. Sebelum agama-agama besar masuk ke Indonesia, masa prasejarah negeri ini sudah ditandai dengan adanya “religi asli” yang dikembangkan oleh komunitas lokal. Sebagian di antara “religi asli” ini tidak terjamah oleh agama-agama besar dan masih ada hingga sekarang. Ada kemungkinan bahwa di masa itu sudah timbul kesadaran akan pentingnya membuat gambar yang baik, nyatanya ada perbedaan kadar artistik di antara lukisan-lukisan tersebut. Sebagai contoh, lukisan babi hutan yang dikombinasikan dengan gambar beberapa tangan pada salah satu lukisan gua yang berasal dari Sulawesi Selatan, terlihat lebih menarik komposisinya, tidak dibuat secara asal-asalan. Demikian juga gambar-gambar tangan yang dilukiskan pada dinding-dinding gua di Papua dan Kalimantan Timur, semuanya dibuat tidak asal-asalan. Meskipun demikian, tampaknya kepentingan praktis dan religius lebih diutamakan daripada keinginan untuk mengekspresikan dorongan batin. Keseriusan mereka dalam membuat lukisan-lukisan ini dibuktikan dengan cara pemilihan lokasi yang biasanya tidak mudah dijangkau.

Di samping lukisan, zaman dahulu juga dibuat arca-arca yang juga adalah bentuk seni rupa, misalnya arca-arca menhir. Arca-arca ini dibuat sebagai penghargaan terhadap nenek-moyang yang memiliki posisi penting dalam kehidupan berbagai etnis di Indonesia. Pembuatan arca-arca itu pasti telah berlangsung sangat lama, hanya saja karena bahan yang digunakan mungkin tidak tahan lama, maka arca-arca asli selalu hilang ditelan masa. Keterampilan membuat arca ini terus berkembang selama berabad-abad hingga kemudian para seniman Indonesia mampu merespons dengan kreatif pengaruh seni rupa Hindu-Buddha yang datang secara berangsur-angsur dari India dan menancapkan pengaruhnya yang kuat di Indonesia. Bahkan bangsa Indonesia mampu menciptakan karya-karya yang sangat bagus dengan ciri-ciri yang berbeda dengan karya-karya yang dibuat di India.

Candi Borobudur dan Prambanan dengan patung-patung dan relief-relief masing-masing adalah dua contoh penting yang bisa dikemukakan di sini. Candi Borobudur adalah stupa agama Buddha terbesar di dunia. Bangunan ini sangat unik karena tidak ada padanannya di India, negara yang menjadi asal agama Buddha. Candi Borobudur tidak hanya besar ukurannya dan dramatis letaknya, tetapi juga dihiasi dengan berbagai bentuk patung yang banyak jumlahnya dan relief yang luar biasa panjang susunannya. Seperti yang akan diterangkan dalam bab mengenai seni rupa Hindu-Buddha, sejumlah ilmuwan Barat telah mencoba mencari bentuk bangunan di India yang mungkin menjadi sumber pengaruh bagi Borobudur, tetapi mereka tidak berhasil menemukannya. Bentuk-bentuk dasar yang digunakan memang berasal dari India, tetapi sintesis bentuk yang dihasilkannya sama sekali tidak ada di India. Patung dan relief yang terdapat pada Candi Borobudur juga memperlihatkan ciri tersendiri dan kualitas pengerjaannya menunjukkan keahlian yang sangat tinggi. Patung dan relief ini umumnya dibuat dengan bagus dan tampil dengan proporsi yang tepat. Patung dan relief ini tentu tidak dikerjakan oleh seorang seniman saja. Karena rata-rata patung dan relief yang ada pada Candi Borobudur dibuat dengan bagus dan tampil dengan proporsi yang tepat, maka tidak berlebihan jika dikatakan bahwa di masa itu Indonesia memiliki banyak pematung berkualitas tinggi. Melihat kenyataan bahwa pembangunan sebuah candi biasanya membutuhkan waktu yang lama, kaderisasi seniman pastilah juga harus dilakukan di masa itu. Sebagaimana diketahui, para pematung di masa Hindu-Buddha biasanya mampu membuat patung naturalistik. Karena menguasai teknik pembuatan patung naturalistik membutuhkan waktu, mungkin di masa itu ada semacam pendidikan non-formal yang menjuruskan anak-anak muda untuk menjadi pematung karena tenaga pematung di masa itu sangat dibutuhkan oleh penguasa kerajaan dan agama.

Oleh karena itu, tidak mengherankan bila selama berabad-abad perkembangan seni rupa Hindu-Buddha, ketinggian kualitas seni patung masih tetap terjaga.

Candi Prambanan adalah sebuah kompleks candi Hindu terbesar di Indonesia dan juga di Asia Tenggara. Di samping merupakan sebuah kompleks candi Hindu yang megah, Candi Prambanan juga dihiasi dengan relief cerita Ramayana yang relatif lengkap, sesuatu yang tidak dijumpai di India. Di India relief Ramayana hanya digambarkan dalam potongan-potongan cerita yang tidak lengkap. Penggambaran relief Ramayana ini terdapat pada dua candi, yakni Candi Siva (candi induk) dan Candi Brahma. Patung dan relief yang terdapat pada Candi Prambanan juga dibuat dengan bagus dan tampil dengan proporsi yang tepat. Hal ini bias dilihat tidak hanya pada patung Siva Mahadewa, Siva Mahaguru, Ganesa, dan Durga Mahisasuramardini, tetapi juga pada figur-figur dalam relief Ramayana.

Dalam perjalanan waktu, secara unik telah terjadi koalisi antara seni rupa Hindu dan Buddha, terutama ketika pusat kerajaan di zaman pengaruh Hindu-Buddha telah pindah ke wilayah Jawa Timur. Pada masa Singasari (abad ke-13) dan Majapahit (abad ke-14-15) terjadi percampuran kehidupan keagamaan Hindu-Siva dan Buddha Mahayana. Hal ini terlihat antara lain pada Candi Jago, Candi Jawi, Candi Singasari, dan Candi Jabung. Candi Jago, misalnya, memiliki patung utama Amoghapasa (Buddha), sementara relief-reliefnya bernapaskan Hindu-Siva. Ruang utama Candi Jawi berisi lingga-yoni (Hindu), tetapi bagian puncak atap berupa stupa (Buddha). Demikian juga Candi Jabung, bentuk bangunannya silindris seperti pada bangunan agama Buddha, tetapi relief cerita Sri Tanjung pada dindingnya berasal dari agama Hindu. Patung-patung pada Candi Singhasari adalah merupakan kombinasi patung-patung Hindu dan Buddha.

Ketika pengaruh seni rupa Islam masuk ke Indonesia, kembali para seniman Indonesia mampu menunjukkan responsnya dengan kreatif. Karya-karya seni rupa yang diciptakan di masa itu juga memiliki ciri-ciri tersendiri. Meskipun begitu tidak mudah bagi para seniman Islam untuk menciptakan karya-karya bernapas Islami karena sebelumnya mereka terbiasa membuat karya-karya figuratif, sedangkan seni rupa Islam cenderung bersifat non-figuratif, kurang menyukai penggambaran bentuk makhluk hidup seperti manusia dan binatang. Tidaklah mengherankan jika para seniman Islam sering juga harus menggabungkan unsur-unsur yang berasal dari seni rupa Islam dengan unsur-unsur yang telah ada sebelumnya, misalnya unsur-unsur yang berasal dari seni rupa Hindu. Hasilnya adalah karya-karya seni rupa bergaya eklektik dan ini terutama berfungsi sebagai hiasan. Memang, seni rupa Islam adalah menonjol sebagai seni yang bersifat dekoratif, yang menghiasi berbagai benda mulai

dari hiasan kaligrafi untuk kitab suci Al-Qur'an hingga bangunan kerajaan dan masjid. Akan tetapi, dalam konteks seni rupa non-arsitektur, perkembangan seni rupa Islam di Indonesia tidaklah sepesat seni rupa Turki dan Iran. Contoh karya seni rupa Islam paling awal adalah berupa kaligrafi yang menghiasi nisan Fatimah Binti Maimun (1082) di Leran, Gresik, Jawa Timur. Kaligrafi dengan bentuk yang artistik juga dijumpai pada nisan Maulana Malik Ibrahim (1511), juga di Gresik. Kaligrafi Islami juga terus berkembang hingga sekarang.

Meskipun demikian, ada karya seni rupa terkenal yang dipengaruhi oleh Islam, yakni wayang kulit di Jawa. Pertunjukan wayang kulit memang dipengaruhi oleh budaya Hindu-Buddha, tetapi bentuknya adalah hasil kreasi yang dipengaruhi oleh ajaran Islam. Wayang kulit yang tetap dimainkan hingga sekarang tersebut menampilkan figur-figur seperti Harjuna, Bima, Kresna, Gatotkaca, dan figur-figur pengiring (*punakawan*) seperti Semar, Petruk, Gareng, dan Bagong yang dibuat dengan bentuk deformatif. Deformasi ini merupakan kompromi antara bentuk wayang sebelumnya dari tradisi Hindu yang lebih naturalistik dan tradisi Islam yang kurang menyukai penggambaran makhluk hidup secara naturalistik.

Sebagian motif hias juga dibuat dalam rangka merespons kecenderungan agama Islam yang tidak menyukai penggambaran makhluk hidup. Hal ini terlihat pada kreasi motif hias 'putri mirong' di Keraton Yogyakarta yang merupakan abstraksi bentuk kepala manusia yang dimiripkan dengan tulisan Arab yang mengandung bacaan 'Muhammad'. Bentuk senjata rencong dari Aceh biasanya juga ditafsirkan merupakan abstraksi dari kata 'Bismillah.' Di Masjid Mantingan, Jawa Tengah, juga ada bentuk binatang kera yang disamarkan dalam motif hias tumbuh-tumbuhan.

Ketika pengaruh seni rupa Cina masuk ke Indonesia, ada respons kreatif dari para seniman Indonesia. Akan tetapi, respons ini bisa dianggap sangat terbatas karena seni rupa Cina di Indonesia bersifat agak eksklusif. Hubungan antara bangsa Indonesia dan bangsa Cina tidaklah seerat hubungan antara bangsa Indonesia dan bangsa India serta bangsa-bangsa dari beberapa negara Timur Tengah yang mewakili kebudayaan Islam, kecuali dalam hal hubungan dagang. Di samping itu, secara historis penyebaran pengaruh kebudayaan Islam lebih kuat daripada pengaruh kebudayaan Cina, sehingga seni rupa Islam lebih berkembang daripada seni rupa Cina. Sebagai contoh, di berbagai tempat di Indonesia banyak seniman Islam yang mampu menciptakan karya-karya seni kaligrafi Islami, sementara itu seni kaligrafi Cina secara umum hanya dibuat oleh para seniman dari etnis Cina. Jarang sekali, untuk tidak mengatakan tidak ada, seniman Indonesia keturunan non-Cina yang suka melukis kaligrafi Cina.

Dalam perjalanan waktu, bahkan jumlah seniman dari etnis Cina semakin berkurang sehingga kadang-kadang upaya pelestarian seni rupa Cina (non-kaligrafi) memerlukan bantuan seniman dari etnis non-Cina. Sebagai contoh, dewasa ini pembuatan barongsai kadang-kadang dibantu oleh seniman non-Cina. Bahkan pertunjukan barongsai sering kali melibatkan para pemain non-Cina, misalnya dari etnis Jawa. Pembuatan barongsai, sebagai sebuah bentuk seni rupa, mungkin saja nantinya juga akan mengandalkan seniman non-Cina bila memang seniman Cina tidak akan tertarik lagi membuat barongsai tersebut.

Sikap kreatif ini juga dilanjutkan ketika pengaruh seni rupa Barat/Modern masuk ke Indonesia hingga sekarang ini. Karena kebudayaan Barat/Modern mewakili kebudayaan yang paling maju, maka pengaruhnya sangat luar biasa di Indonesia. Pengaruh ini terutama sangat menonjol dalam bidang seni lukis. Sejak para seniman Belanda mengenalkan teknik melukis dengan cat minyak di masa penjajahan, kesukaan para seniman Indonesia untuk menggunakan medium ini tidak bisa dibendung. Dengan menggunakan medium ini penciptaan karya seni lukis menjadi sangat produktif, apalagi adanya komodifikasi telah memungkinkan lukisan-lukisan dijual dengan harga sangat mahal. Ini mengikuti tren yang berkembang di Eropa dan Amerika Serikat. Dewasa ini harga sebuah lukisan karya seniman Indonesia bisa mencapai beberapa miliar rupiah. Ini adalah sebuah rekor yang tinggi untuk ukuran Indonesia, tetapi belum seberapa dibandingkan harga sebuah lukisan karya seorang maestro seni lukis Barat seperti Pablo Picasso, yang bisa mencapai beberapa ratus miliar rupiah. Akan tetapi, harus dicatat bahwa perkembangan seni lukis modern di Indonesia secara umum hanya berlangsung di beberapa kota di Pulau Jawa dan Bali, yakni di Yogyakarta, Jakarta, Bandung, Denpasar, dan Surabaya. Dalam perjalanan waktu, di Indonesia berkembang juga seni rupa Indonesia kontemporer di mana di dalamnya termasuk juga seni rupa alternatif yang sering kali susah dipahami sebagai bentuk seni rupa konvensional, misalnya seni instalasi, seni rupa pertunjukan (*performance art*), dan lain-lain.

Buku ini tidak hanya membahas tentang seni rupa, tetapi juga tentang desain. Sering kali pembicaraan tentang seni rupa juga menyangkut tentang desain. Jenis-jenis desain dalam konteks tulisan ini antara lain adalah desain interior, desain komunikasi visual/desain grafis, dan desain produk. Akan tetapi, kuranglah tepat jika dikatakan bahwa desain adalah bagian dari seni rupa. Istilah 'seni rupa' dan 'desain' kadang-kadang bahkan bisa bertukar tempat. Di negara-negara maju terdapat beberapa perguruan tinggi seni rupa yang salah satu bagiannya adalah jurusan desain. Sementara itu, ada juga perguruan tinggi desain yang salah satu bagiannya adalah

jurusan seni rupa. Desain juga berkembang di Indonesia, tetapi perkembangan ini tidak merata di semua cabang desain. Beberapa cabang desain yang berkembang dengan baik di Indonesia adalah desain interior dan desain komunikasi visual/desain grafis. Adapun desain produk, terutama yang berbasis teknologi tinggi, dapat dikatakan tidak berkembang karena harus bersaing dengan desain produk industri dari negara-negara maju seperti Jepang, Korea, Jerman, dan Amerika Serikat.

Secara umum, ada tiga hal yang bisa dijadikan sebagai pangkal tolak dalam memahami seni rupa, yakni seni rupa sebagai 'komunikasi visual', seni rupa sebagai 'komunikasi ide dan sikap', dan seni rupa sebagai 'cerminan nilai-nilai budaya' tertentu. Tiga hal ini bukanlah harga mati karena dalam seni rupa kontemporer kadang-kadang terjadi keanehan, misalnya menyangkut 'seni rupa konseptual'. Meskipun disebut seni rupa, 'seni rupa konseptual' bukan merupakan komunikasi visual karena hanya berupa konsep, tidak ada wujudnya, tidak bisa dilihat. Salah satu karya seni rupa konseptual yang pernah dibuat di negara maju adalah berupa konsep bentuk segitiga. Dalam hal ini karya tersebut hanya berupa tiga buah paku yang ditancapkan di tiga negara berbeda yang letaknya sangat jauh. Orang tidak bisa melihat bentuk segitiga itu dan hanya diajak membayangkan bentuk segitiga itu di angan-angan (dalam konsep; itulah sebabnya disebut seni rupa konseptual). Bagaimana mungkin sebuah karya seni rupa dianggap sah, padahal tidak memiliki rupa. Bagi seniman Barat yang membuatnya, karya ini tidak bisa dipahami sebagai bentuk komunikasi visual, tetapi sebagai komunikasi ide dan sikap serta sebagai cerminan budaya tertentu, dalam hal ini budaya Barat. Sebagaimana kita ketahui, segalanya adalah mungkin dalam seni rupa Barat. Dahulu Jackson Pollock, seorang seniman Amerika Serikat, dianggap telah memindahkan ibukota seni rupa dunia dari Paris ke New York hanya gara-gara dia telah membuat lukisan yang tidak biasa dengan gaya Ekspresionisme Abstrak. Lukisan ini dibuatnya dengan cara menuang-nuangkan cat dari kaleng langsung ke permukaan bidang lukisan. Komposisi yang dihasilkan lewat proses ekspresi tersebut adalah abstrak.

Sebagai sebuah bentuk komunikasi visual, pengertian seni rupa tidak mungkin hanya dibatasi pada *fine art* (seni lukis, seni patung, dan seni grafis) saja. Pembatasan ini tidak sesuai dengan arti kata yang menjadi acuan historis, yakni *techne* (Yunani) dan *ars* (Romawi), yang artinya (dalam konteks seni rupa) menunjuk pada banyak cabang seni, bahkan seni mengelola pemerintahan. Pembatasan arti kata seni rupa hanya pada *fine art* merupakan kontaminasi arti kata yang dilakukan pada zaman Renaisans. Oleh karena itu, dalam penulisan tema seni rupa dalam buku Sejarah Kebudayaan Indonesia ini pengertian kata seni rupa juga menyangkut beberapa

cabang seni rupa lain yang sering disebut seni rupa minor (*minor art*) atau seni kriya/kerajinan seperti keramik, kerajinan logam, senjata, mosaik, anyaman, kaca berwarna, tato, dan lain-lain. Di samping itu, buku ini juga akan membahas tentang desain, sebuah bidang yang sering dikaitkan dengan seni rupa, tetapi harus dibicarakan secara terpisah karena substansinya tidak sama dengan seni rupa. Mungkin penulisan semacam ini tidak biasa di Indonesia, tetapi di negara-negara maju hal ini biasa saja. Lagipula buku ini adalah bagian dari tulisan yang lebih luas lingkupnya, yakni sejarah kebudayaan Indonesia; sehingga pendekatan semacam ini akan lebih representatif.

Penulisan sejarah seni rupa dan desain seperti ini *fair*, tetapi persoalan bisa timbul jika menyangkut kriya/kerajinan. 'Kriya' sering dibedakan dari 'kerajinan.' Sering dikatakan bahwa kriya mengutamakan inovasi bentuk dalam pembuatan benda fungsional (misalnya keranjang sampah diberi bentuk anyaman baru yang tidak biasa), sedangkan 'kerajinan' mengutamakan pengulangan bentuk dalam pembuatan benda fungsional (misalnya keranjang sampah menampilkan bentuk anyaman sederhana yang tidak berubah sejak dulu). Dalam kenyataan, benda-benda kriya dan kerajinan tidak bisa dibedakan secara mutlak karena keduanya sering kali sama-sama merupakan bentuk pengulangan. Kendati kriya dianggap mengutamakan inovasi, dalam kenyataan apa yang disebut inovasi itu sering kali hanyalah otak-atik bentuk yang juga mengandung pengulangan. Sementara itu, pengulangan dalam kerajinan tidak selalu menghasilkan bentuk yang persis sama. Dalam bahasa Inggris kita sulit mencari dua kata yang secara populer mewakili masing-masing kata di atas. Dalam bahasa Inggris hanya ada kata *craft*. Sayangnya, kata *craft* mengandung arti yang mencakup 'kriya' maupun 'kerajinan.' Arti *craft* adalah "pekerjaan yang membutuhkan keterampilan khusus, terutama keterampilan tangan" (*an occupation requiring special skill, especially manual skill*) (Flexner and Hauck, 1987: 469). Dalam buku ini, istilah yang digunakan untuk mawadahi baik kriya maupun kerajinan adalah 'kriya,' cukup satu kata saja.

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

dalam rangka memperoleh keuntungan finansial sebanyak-banyaknya. Ditinjau dari 'teori perubahan,' perbedaan antara kriya dan kerajinan sebetulnya tidak tampak jelas. Dalam kerajinan tradisional, perubahan terjadi secara langsung seperti dalam evolusi alam: sebuah artifak ditiru secara berulang-ulang oleh generasi kemudian. Karena setiap peniruan tidak pernah sempurna, maka muncullah variasi-variasi yang lama-kelamaan semakin menyimpang dari bentuk dan hiasan aslinya. Perubahan yang terjadi bukanlah sesuatu yang disadari oleh para pembuatnya (Walker, 1989: 88-89). Sebaliknya, dalam kriya, perubahan yang terjadi adalah sesuatu yang disengaja. Secara umum sering dikatakan bahwa perubahan dalam kriya terjadi karena ada tuntutan kreativitas. Akan tetapi, dalam kenyataan kreativitas dalam kriya itu sulit diwujudkan karena pengulangan bentuk sulit dihindari. Itulah sebabnya pengertian kriya dan kerajinan sering kali sulit dibedakan.

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

Seni rupa mencerminkan nilai-nilai lingkungan budayanya. Hal ini mengandung pengertian bahwa untuk menilai sebuah karya seni rupa secara layak, orang harus menilainya dalam konteks masyarakat yang memproduksinya. Menjadi aneh, misalnya, jika ada orang menilai bagus dan tidaknya sebuah karya seni rupa ciptaan seorang seniman dari suku Asmat dari kriteria bagus dan tidaknya sebuah karya seni rupa menurut seorang kritikus seni rupa modern. Meskipun begitu, penilaian yang dilakukan oleh seseorang bisa berbeda dengan penilaian yang dilakukan oleh orang lain.

Ada banyak tujuan seni rupa dalam perjalanan sejarah manusia. Hal ini dapat dijelaskan berikut ini. Secara historis tujuan seni rupa antara lain adalah immortalitas dan kewibawaan, propaganda dan pengajaran, serta penikmatan dan hiburan. Secara umum tujuan seni rupa bervariasi, tergantung budaya, zaman, patron (agama, raja, bangsawan, dan lain-lain), dan seniman. Contoh seni rupa yang bertujuan untuk immortalitas dan kewibawaan adalah monumen dan lukisan potret tokoh-tokoh besar. Contoh seni rupa yang bertujuan untuk propaganda dan pengajaran adalah relief candi Buddha atau Hindu dari masa lalu, sedangkan contoh desain untuk tujuan yang sama adalah iklan komersial serta iklan layanan publik untuk masa sekarang.

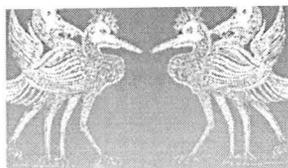
Adapun contoh seni rupa yang bertujuan untuk penikmatan dan hiburan adalah lukisan pemandangan, komik, dan kartun.

Buku ini juga akan berbicara tentang desain, yakni desain interior, desain grafis, dan desain produk. Sebagian pakar mengatakan bahwa desain adalah bagian dari seni rupa, tetapi sebagian pakar yang lain menganggap pandangan ini keliru karena hanya didasarkan pada realitas bahwa karya desain memiliki rupa. Pandangan yang menyatakan bahwa desain adalah seni rupa dipengaruhi oleh cara berpikir turun-temurun sejak zaman Yunani bahwa segala benda ciptaan manusia yang memiliki rupa bisa dianggap sebagai bagian dari seni rupa. Oleh karena itu, tidaklah mengherankan bahwa banyak buku sejarah seni rupa terbitan Barat yang memuat pembahasan tentang desain, dan juga arsitektur, di dalamnya. Cara berpikir seperti ini jelas tidak substansif dan hanya mementingkan kepraktisan saja. Dalam buku-buku semacam itu pembahasan tentang desain dan arsitektur menjadi sangat terbatas, lebih banyak berbicara tentang gaya dan desainer terkemuka. Dalam hal konteks sosial, politik, ekonomi, dan budaya dilupakan. Pembahasan tentang pengaruh kekuasaan (*power*) terhadap desain atau arsitektur, misalnya tidak dijelaskan. Dewasa ini di negara-negara maju dan di Indonesia sering digunakan istilah gabungan 'seni rupa dan desain' untuk mewakili dua bidang tersebut. Istilah gabungan tersebut juga digunakan dalam penulisan buku ini dan masing-masing akan dibahas sebagai entitas tersendiri.

Buku bertema seni rupa dan desain ini adalah bagian dari buku *Sejarah Kebudayaan Indonesia* yang terdiri dari beberapa tema/buku. Karena alasan ini, maka buku ini ditulis tidak seperti penulisan buku sejarah seni rupa yang dilakukan oleh para sejarawan seni rupa. Dalam buku ini periodisasinya tidak disusun serapi buku sejarah seni rupa. Hal ini disebabkan karena metodologi penulisan sejarah seni rupa sendiri masih diwarnai dengan perbedaan pendapat yang tajam. Banyak pakar yang mengatakan bahwa kerapian penulisan sejarah seni rupa adalah sesuatu yang diada-adakan apalagi mengingat bahwa buku-buku sejarah seni rupa yang sifatnya umum itu, terutama di negara-negara Barat, biasanya mengikutsertakan juga pembahasan tentang arsitektur, tetapi tidak membahas tentang desain. Pembahasan tentang arsitektur dalam buku sejarah seni rupa ini juga tidak mendalam, hanya menyinggung kulitnya saja. Sementara itu, tidak adanya pembahasan tentang desain dalam buku-buku sejarah seni rupa adalah sesuatu yang patut disesalkan karena desain juga sangat erat kaitannya dengan seni rupa.

Penulisan tentang tema seni rupa dan desain dalam buku ini dapat dikatakan sebagai sesuatu yang baru karena mungkin baru pertama kali inilah sebuah buku

tentang seni rupa menyertakan juga pembahasan tentang desain. Batasan seni rupa dan desain adalah tidak pasti, apalagi kalau kita menengoknya dari sudut pandang sejarah estetika. Oleh karena itu, buku ini akan membahas banyak benda seni rupa atau desain yang dihasilkan sejak zaman prasejarah hingga zaman sekarang. Dengan demikian, pembahasannya akan mencakup benda-benda seperti patung menhir dan lukisan gua dari masa prasejarah hingga patung modern, lukisan kontemporer, desain grafis/komunikasi visual, dan desain produk. Karena benda-benda seni rupa dan desain yang dibahas demikian banyak, mudahlah kiranya menemukan kekurangan dari buku ini. Akan tetapi, setiap penulisan seni rupa dan/atau desain dari sudut pandang sejarah selalu tidak pernah sepi dari kritik. Hal ini bisa dimengerti karena penulisan sejarah sosial yang secara metodologis lebih ketat argumentasinya saja selalu mendapatkan kritik. Jika dalam penulisan sejarah sosial isu sinkronisitas, diakronisitas, dan linearitas selalu menjadi bahan perdebatan, apalagi dalam penulisan sejarah seni rupa dan/atau desain yang fokusnya lebih ke karya-karya seni rupa dan/atau desain yang luar biasa.



BAB II



SENI RUPA PRASEJARAH

Meskipun masa prasejarah tidak meninggalkan tulisan, sejarawan masih bisa merekonstruksi masa itu, kendati tidak lengkap. Hal ini dimungkinkan karena karya-karya seni rupa menampilkan imaji-imaji tertentu yang dapat ditafsirkan secara argumentatif. Hasil rekonstruksi ini tentu saja masih meninggalkan tanda tanya lebih jauh. Pembicaraan tentang seni rupa di masa prasejarah akan menyangkut prasejarah awal dan prasejarah akhir. Masa Prasejarah Awal ditandai terutama dengan penggunaan berbagai bahan, terutama batu. Di samping itu, pada masa tersebut orang juga sudah membuat lukisan pada dinding-dinding gua. Masa Prasejarah Akhir ditandai dengan penggunaan berbagai bahan, terutama logam.

Tidak seperti pada masa sejarah, konsep keindahan pada masa prasejarah tidak dinyatakan secara eksplisit. Tetapi tidak berarti bahwa seniman-seniman di masa prasejarah tidak memiliki konsep keindahan. Konsep itu memang mungkin tidak dinyatakan secara eksplisit sebagai konsep keindahan, melainkan disadari secara implisit, sedemikian rupa sehingga para pembuat maupun para pemakai karya-karya seni tahu membedakan mana karya yang bagus dan mana yang tidak bagus. Jadi sebenarnya ada suatu kaidah yang berlaku, misalnya mengenai bentuk-bentuk apa yang bermakna, garis-garis yang bagaimana yang baik, warna-warna apa yang tepat untuk masing-masing pokok yang digambarkan, dan seterusnya. Mengenai penggambaran arca, telah diketahui bahwa arca-arca prasejarah umumnya berbentuk *tubular* di mana tubuh digambarkan tegak dan lurus dengan lengan-lengan dalam posisi lurus ataupun menyilang menempel pada badan. Citarasa prasejarah semacam itu terlihat kembali pada akhir masa Hindu-Buddha di Jawa, sesudah melewati masa penyerapan kaidah-kaidah keindahan Hindu dari India. Tentu saja seni patung

Hindu-Buddha telah memperlihatkan teknik yang lebih maju: garis-garis semakin berirama, diferensiasi wujud dan garapan permukaan semakin dapat ditampilkan. Kemudian, selain pokok penggambaran yang berkaitan dengan agama, muncul pula pokok penggambaran yang semata-mata diciptakan demi keindahan (Sedyawati, 1992: 4-5). Kepekaan artistik para seniman Indonesia sudah terbentuk sejak zaman prasejarah sehingga pengaruh luar yang datang kemudian di zaman sejarah tidak diterima apa adanya, tetapi disikapi secara kreatif. Itulah sebabnya banyak karya seni rupa yang diciptakan di Indonesia memiliki keunikan.

2.1 Prasejarah Awal

2.1.1 Seni Lukis

Lukisan adalah karya seni rupa paling awal yang diciptakan manusia di Indonesia, tepatnya oleh bangsa Papua-Melanesoide. Pembuatan lukisan ini berlangsung di Zaman Mesolitikum atau Zaman Batu Tengah. Menurut van Heekeren, lukisan babi hutan di gua Leang-leang, Sulawesi Selatan, berumur 4.000 tahun (Soekmono, 1997: 38-48). Sementara itu, Röder berpendapat bahwa lukisan kuno di Indonesia ini paling tua berumur seribu tahun, sedangkan yang lain lebih muda dengan umur tiga ratus atau empat ratus tahun (Holt, 1967: 11). Pembuatan lukisan prasejarah di Sulawesi Selatan tidak bisa dilepaskan dari berkembangnya Budaya Toala, sebuah istilah yang digunakan untuk menunjukkan budaya serpih batu yang muncul di Sulawesi Selatan sekitar 10.000 tahun yang lalu. Para pendukung budaya ini tinggal di gua-gua dekat sungai kecil. Mereka membuat lukisan-lukisan dinding yang antara lain berupa cap-cap tangan, gambar binatang, dan bentuk manusia sederhana. Pada masa itu sebetulnya juga berkembang budaya Hoabinhian di pantai timur Sumatra dan Aceh dan budaya Sampung di Jawa Tengah dan Jawa Timur, terutama di daerah-daerah berbukit kapur sepanjang pantai selatan, tetapi tidak ada bukti jelas tentang keberadaan lukisan.

Pembicaraan tentang seni rupa prasejarah dalam buku ini dimulai dari Zaman Mesolitikum atau Zaman Batu Tengah karena pada zaman sebelumnya, yakni zaman Palaeolitikum atau Zaman Batu Tua, belum ditemukan benda-benda yang bisa dianggap seni rupa. Pada zaman itu memang telah dikenal adanya dua kebudayaan yang oleh sejumlah palaentolog dan arkeolog dinamakan Kebudayaan Pacitan dan Kebudayaan Ngandong, tetapi benda-benda yang ditemukan dari masa itu masih amat sederhana, tanpa sentuhan seni dari pembuatnya. Pacitan dan

Ngandong adalah dua tempat yang sekarang terletak di Jawa Timur. Di Pacitan telah ditemukan benda prasejarah berupa kapak genggam (*chopper*), sedangkan di Ngandong telah ditemukan banyak alat dari tulang, di samping kapak genggam dari batu. Di Sangiran, Jawa Tengah, juga telah ditemukan alat-alat yang lebih kecil (*flakes*); alat-alat berukuran kecil seperti ini juga telah ditemukan di Cabenge (Sulawesi Selatan).

Pengertian lukisan prasejarah berbeda dengan pengertian lukisan di masa sekarang yang menggunakan bermacam-macam warna dan dibuat di atas permukaan yang rata seperti kanvas, kaca, dan dinding. Lukisan-lukisan prasejarah dibuat di atas permukaan batu karang atau gua yang tidak rata dan hanya menggunakan warna yang terbatas, terutama merah dan hitam. Lukisan-lukisan semacam ini juga ditemukan di Kalimantan Timur, Pulau Muna, Seram, Timor, Kei, dan Papua. Lukisan-lukisan ini mengingatkan orang pada lukisan-lukisan tertua di Eropa yang juga terdapat di gua-gua, yakni di Altamira (Spanyol); Lascaux, Niaux, Pech-Merle, dan Trois Frères (Prancis).

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

Ada beberapa pokok penggambaran yang terdapat pada lukisan-lukisan di masa itu, yakni siluet tangan (telapak tangan) manusia, adegan berburu, penunggang kuda, perahu, reptil, kehidupan laut, dan komposit (manusia dan cicak, manusia dan burung). Tujuan penggambaran ini tidak sepenuhnya jelas dan para ahli hanya mampu menjelaskan sejauh hal itu masuk akal. Adegan berburu, misalnya, mungkin saja dilukis dengan tujuan agar perburuan binatang yang dilakukan oleh manusia di masa itu memperoleh hasil sesuai dengan yang diharapkan. Demikian juga, lukisan dengan adegan manusia menggunakan perahu mungkin saja disertai harapan agar pencarian ikan akan berhasil dengan baik.

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

Penggambaran adegan berburu mungkin mengandung arti harapan keberhasilan dalam berburu binatang. Dalam hal ini ada penggambaran babi hutan yang di bagian perutnya terdapat gambar panah. Babi hutan pastilah merupakan binatang yang banyak terdapat di masa itu dan merupakan salah satu binatang kesukaan untuk diburu. Gambar tersebut mungkin mengandung arti agar perburuan babi hutan berlangsung lancar. Sesuai dengan penguasaan teknik melukis di masa itu, dalam hal ini ketepatan anatomi binatang tidak terlalu penting.

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

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

Keberadaan lukisan-lukisan ini sangat menarik perhatian dan menguntungkan kedudukan seni rupa Indonesia karena, seperti di Eropa, penulisan tentang seni rupa Indonesia, sebagai bagian dari penulisan sejarah kebudayaan Indonesia, bisa dimulai dari paparan tentang lukisan-lukisan prasejarah. Lokasi terkenal lain yang juga sering dibicarakan dalam buku arkeologi dan sejarah seni rupa adalah Kabupaten Maros dan Pangkep di Provinsi Sulawesi Selatan. Di sepanjang jalan yang menghubungkan dua kabupaten ini telah ditemukan banyak gua dan artefak prasejarah. Gua-gua itu, di antaranya adalah Leang Pattae, Cacondo, Uleleba, Balisao, dan Pattakare. Gambar di bawah adalah contoh-contoh lukisan yang berasal dari lokasi tersebut. Peninggalan lain yang berasal dari masa sebelum Mulawarman ditemukan di gua-gua sepanjang Sungai Jelai, Tepian Langsung, Kabupaten Kutai Timur, Kalimantan Timur. Peninggalan itu berupa lukisan cap tangan pada dinding gua. Mungkin gua-gua itu dulu adalah permukiman prasejarah (Marwati II, 1993: 41).



Gambar 2.1. Lukisan tangan-tangan di sebuah leang (gua di Sulawesi Selatan)
(Sumber: www.southcelebes.wordpress.com)



Gambar 2.2. Lukisan babi hutan di sebuah leang (gua di Sulawesi Selatan)
(Sumber: www.wisata-sulsel.blogspot.com)

2.1.2 Seni Patung

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

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

Salah satu situs terkenal yang memiliki banyak megalit adalah Pasemah, Lahat, Pagaralam, Sumatra Selatan. Di wilayah ini banyak dijumpai susunan batu besar yang sebagian di antaranya dihiasi bentuk seni patung. Pahatan yang paling terkenal adalah pahatan batu yang disebut Batu Gajah, yang berasal dari Kotaraya *Lermbak*, Kecamatan Jarai, Kabupaten Lahat. Nama Batu Gajah ini digunakan karena pada batu tersebut terdapat hiasan berbentuk gajah.

Tradisi kebudayaan megalitik di Indonesia cukup signifikan dan para arkeolog tidak jarang menemukan situs baru. Salah satu situs kebudayaan megalitik yang belum lama ini muncul ke permukaan adalah situs Gunung Padang di wilayah Cianjur, Jawa Barat. Pada situs ini terdapat bangunan berundak yang tidak terawat. Sebagian anak tangga batu menuju situs sudah hilang. Sebagian bangunan batu telah hancur dan kawasan di mana bangunan itu berada telah ditumbuhi ilalang. Situs Gunung Padang memang masih menjadi bahan perdebatan, tetapi sejumlah pakar sepakat bahwa situs itu merupakan peninggalan purbakala yang sangat langka, baik ditinjau dari struktur dan bahan pembentuknya. Situs itu juga merupakan monumen penting yang memperantarai tradisi megalitik dalam rantai Pasifik, mulai dari Madagaskar hingga Pulau Paskah. Mengembalikan bangunan pada situs itu ke bentuk aslinya bukanlah pekerjaan yang mudah. Berkenaan dengan hal ini, Mundardjito mengingatkan perlunya diputuskan seberapa jauh didapatkan data untuk mengembalikan situs itu pada bentuk aslinya (2003: 13). Upaya ini memang tidak mudah karena denah asli tidak jelas dan banyak batu yang sudah berantakan susunannya.

Jenis bangunan megalit lain adalah berupa struktur seperti “kursi batu” dan susunan temu gelang, yang dipakai dalam kerapatan adat. Jenis yang lain adalah berupa susunan batu besar dalam sebuah konfigurasi horizontal yang masih perlu diteliti penggunaannya. Ada dugaan bahwa pada masa dahulu susunan batu seperti

itu dipakai sebagai patokan perhitungan perbintangan (Sedyawati, 1992: 3). Perlu ditambahkan di sini bahwa perhitungan perbintangan dengan menggunakan alat sederhana seperti itu telah dilakukan oleh manusia di berbagai tempat di dunia.

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

Usia tua seni patung Indonesia juga tercermin dari keterampilan membuat patung secara turun-temurun di lingkungan berbagai etnis di Indonesia. Etnis Nias, misalnya, telah membuat patung-patung kayu di zaman prasejarah. Patung-patung ini dimaksudkan untuk menggambarkan nenek moyang. Nenek moyang pihak laki-laki disebut *Adu Zatus* dan nenek moyang pihak perempuan disebut *Adu Nuwu*. Orang Nias mengenal dewa tertinggi yang disebut *Lowalangi*, yakni raja semua dewa di dunia atas. Adapun raja segala dewa dunia bawah disebut *Latura Dano*. Patung-patung nenek moyang itu dimaksudkan sebagai gambaran roh para ksatria, pemimpin desa, pemburu mahir, dan lain-lain.

Di Desa Tegurwangi terdapat pahatan batu berupa tokoh manusia dengan badan yang digambarkan tegap dengan bagian-bagian tubuh yang serba besar. Salah satunya menggambarkan seorang manusia naik gajah. Patung manusia ini digambarkan bermata dan bermulut besar dengan teknik pengerjaan yang agak kasar. Menurut Kempers (1959: 31), personifikasi manusia ini mungkin didasarkan pada pertimbangan mitologis.

Contoh bentuk patung lain adalah berupa arca menhir yang dibuat di lingkungan etnik Toraja, Sulawesi. Patung dari kayu dan bambu dibuat dalam rangka upacara penguburan tokoh bangsawan. Patung ini menggambarkan tokoh yang meninggal. Patung semacam ini disebut *tau-tau*, bentuknya seperti manusia dan diletakkan di depan lobang tempat menyimpan keranda jenazah. Masyarakat Toraja menghormati *tau-tau* karena mereka dapat berhubungan dengan leluhur. *Tau-tau* yang berusia tua sangat dihormati, tetapi sebagian dari *tau-tau* ini telah hilang. Dewasa ini sejumlah perajin membuat *tau-tau* untuk dijual kepada turis asing yang datang ke Toraja.

Beberapa contoh arca menhir yang lain adalah: (1) Arca menhir yang terdapat di Kewar dan Lewalutas (Timor Barat); ditemukan di tempat pemujaan; berbentuk sederhana berupa batu tegak yang pada bagian puncaknya digores menyerupai wajah manusia; (2) Arca-arca menhir di Sumba yang menyatu dengan dolmen (meja persajian batu); (3) Arca-arca menhir di lembah Bada, Sulawesi Tengah, yang berukuran relatif besar (3 m); pada patung ini digambarkan raut wajah, sepasang tangan, dan alat genital tanpa kaki; (4) Arca-arca menhir yang merupakan pelengkap dari kubur batu di daerah Gunung Kidul, diperkirakan dari zaman perundagian, walaupun bentuknya masih sederhana; (5) Arca-arca menhir di Jawa bagian barat, Gunung Tampomas (Sumedang), Salak Datar (Sukabumi), dan lain-lain; (6) Arca-arca menhir di Liwa (Lampung), ditemukan di situs kuburan, dikerjakan dengan kasar dan penggambaran tubuh yang tidak proporsional.

Meskipun pengaruh agama besar seperti Islam, Kristen, dan Katolik di Indonesia sudah meluas di berbagai daerah di Indonesia, ternyata banyak etnik di Indonesia yang masih mempertahankan religi asli mereka. Di Desa Onowembo Telemaera, Nias, terdapat situs megalitik yang masih dipertahankan dalam berbagai ritus yang diselenggarakan oleh penduduk masa kini. Sungguh menarik bahwa pada halaman upacara di desa itu terdapat arca menhir yang dikelilingi oleh batu-batu tegak dan batu-batu datar atau dolmen. Arca menhir tersebut dibuat untuk menggambarkan seorang pemimpin adat yang telah meninggal, tetapi masih mempunyai pengaruh di masyarakat hingga sekarang.

Keterampilan membuat patung juga sudah dimiliki oleh etnik Batak sejak lama, sebagaimana terlihat dari patung-patung makam batu yang menggambarkan figur-figur duduk di atas kuda, gajah, dan figur menyerupai singa (kombinasi antara naga dan gajah). Patung-patung yang sering berbentuk keranda berisi tulang orang yang mati ini ditemukan di daerah Simalungun, Toba, dan Pakpak. Patung-patung ini merepresentasikan kepala-kepala suku atau orang-orang kaya.

Etnik Dayak memiliki tradisi pembuatan patung yang telah berlangsung lama. Patung-patung ini berkaitan dengan kematian dan nenek moyang. Patung-patung itu dibuat untuk memperingati orang yang meninggal atau keberhasilan memenggal kepala musuh. Suku Dayak Kenyah di wilayah Apo Kayan membuat figur-figur berbentuk manusia yang dipasang di jalan-jalan menuju desa untuk menakuti roh-roh halus yang dianggap membawa penyakit. Suku Dayak Ngaju di Kalimantan Tengah juga memiliki tradisi membuat figur-figur yang menggambarkan nenek moyang.

Di Sumba pembuatan arca menhir (*penji*), sebagai pemujaan terhadap arwah nenek moyang, tetap berlangsung hingga sekarang. Arca menhir ini dibuat sebagai peringatan atas meninggalnya raja atau penguasa, yakni dalam rangka menjaga kemasyhuran dan martabat tokoh yang digambarkan tersebut sebagaimana ketika ia masih hidup. Dengan tetap membuat arca tersebut, masyarakat di Sumba merasa tenang dan aman karena hubungan mereka dengan nenek moyang tidak terputus.

Etnis Papua juga memiliki tradisi terkenal dalam pembuatan patung. Patung-patung itu sering dianggap sebagai gambaran nenek moyang. Figur-figur nenek moyang yang sebenarnya adalah figur-figur yang ditempatkan di dalam rumah-rumah (*jeu*) dan ukiran-ukiran monumental yang disebut tiang-tiang *mbis* (*bis*). Tiang-tiang yang tingginya bisa mencapai lima meter ini tidak hanya diukir dalam rangka mewakili sekelompok orang yang telah mati, tetapi juga dalam rangka menuntut balas bagi mereka yang telah mati. Figur bagian atas dihiasi bentuk memanjang yang menggambarkan kemaluan (*tsjemen*).



Gambar 2.3. Tiang Mbis di lingkungan etnis Asmat
(Sumber: www.flickr.com)

2.1.3 Kriya

Istilah 'kriya' digunakan di sini karena semakin umum digunakan sebagai pengganti kata 'kerajinan' atau 'seni kerajinan', yang dalam bahasa Inggrisnya adalah *craft*. Dewasa ini kriya cenderung dibagi menjadi tiga, yakni kriya tradisi, kriya industri, dan kriya seni. Klasifikasi ini didasarkan pada kelas objek dalam lingkup kriya yang disusun berdasarkan tempat, cara, jenis, dan skala produksi. Kriya tradisi adalah kriya yang telah dibuat sejak zaman dahulu. Kriya industri adalah kriya yang produksinya dilakukan semi-massal, yang dibedakan dari produksi barang manufaktur dalam industri besar. Kriya industri dapat merupakan bentuk transformasi dari produksi kriya tradisi atau sama sekali baru. Kriya seni adalah kepandaian kriya (*craftsmanship*) yang arahnya ditujukan untuk menghasilkan karya satuan yang biasanya bersifat individual karena merupakan ekspresi artistik personal dari pembuatnya (Irianto, 2000: 56). Kriya prasejarah yang dibicarakan di sini adalah kriya yang membentuk tradisi turun-temurun, yang sebagian masih tetap hidup di masa yang penuh dengan kecanggihan sekarang ini.

Kriya mulai berkembang di Zaman Neolitikum atau Zaman Batu Muda. Zaman Neolitikum adalah sebuah masa perubahan yang sangat besar dalam hidup manusia. Perubahan ini tampak pada kehidupan manusia yang berpindah dari mengumpulkan makanan (*food gathering*) menjadi memproduksi makanan (*food producing*). Manusia tidak lagi berpindah-pindah tempat, tetapi menetap di suatu tempat. Mereka telah mengenal cara bercocok tanam dan beternak. Karena telah menetap di suatu tempat, maka lambat laun mereka memiliki kepandaian membuat rumah. Karena hidup bermasyarakat, mereka mulai memikirkan banyak hal, termasuk di antaranya membuat benda-benda kriya, yakni benda-benda yang tidak hanya memiliki fungsi tertentu, tetapi juga menarik jika dilihat. Pembuatan benda-benda kriya ini menyertai pembuatan alat-alat batu yang merupakan warisan dari Zaman Palaeolitikum dan Zaman Mesolitikum. Lewat percampuran dengan budaya-budaya lain di Asia, kriya di Indonesia semakin kaya dengan motif-motif hias.

Ada beberapa jenis benda-benda kriya yang dibuat di zaman ini, yakni antara lain perhiasan, pakaian, tembikar, dan anyaman. Pada zaman itu, terutama di Jawa, dibuat banyak perhiasan seperti gelang dan kalung yang dibuat dari batu. Tidak menutup kemungkinan bahwa di masa itu juga dibuat perhiasan dari bahan yang tidak tahan lama seperti kayu yang tentu saja tidak tertinggal bekasnya di masa sekarang. Cara pembuatan perhiasan itu bisa diketahui dengan jelas karena di antara perhiasan-perhiasan yang ditemukan itu terdapat beberapa perhiasan yang belum jadi. Cara mengerjakannya dimulai dengan memukul-mukul batu itu sehingga

diperoleh bentuk bulat gepeng. Setelah itu, kedua sisi yang rata itu dicekungkan dengan jalan memukul-mukul sampai akhirnya kedua cekungan itu membentuk sebuah lobang. Dengan jalan menggosok dan mengasah, maka akan terbentuk gelang yang dikehendaki. Satu cara lain yang juga telah digunakan untuk membuat gelang adalah dengan menggunakan gurdi. Batu bulat gepeng itu digurdi dari kedua belah sisi dengan sebuah gurdi dari bambu. Bambu ini dengan seutas tali dan sebilah bambu lainnya diputar di atas muka batu yang terlebih dulu diberi air dan pasir. Gurdi seperti itu hingga sekarang masih terdapat di berbagai tempat. Di samping gelang, pada zaman itu manusia juga membuat kalung dari batu. Sungguh merupakan sesuatu yang menarik perhatian bahwa biji-biji kalung itu masing-masing dilobangi dengan ukuran sangat kecil. Bagaimana cara melobanginya tentu saja menimbulkan rasa ingin tahu yang dalam. Menggunakan gurdi bambu untuk membuat lobang yang amat kecil itu tentu tidak mungkin (Soekmono, 1973: 54-55). Pada masa itu dorongan untuk membuat kriya sebagai sebuah bentuk seni sudah cukup kuat; ini terbukti dengan adanya upaya untuk mengecat sebagian dari perhiasan tersebut. Sebagian perhiasan bahkan menggunakan batu akik yang tampak lebih menarik. Persoalannya adalah bahwa di masa itu teknologi logam belum berkembang sehingga jenis perhiasan yang dibuat masih sangat terbatas.

Di masa itu manusia membuat pakaian dari kulit kayu. Pembuatannya dilakukan dengan cara memukul-mukul kulit kayu sehingga menjadi lebih cocok dikenakan pada tubuh. Hingga sekarang alat pemukul kulit kayu masih bisa ditemukan di lingkungan berbagai etnik di Indonesia, misalnya di Kalimantan dan Sulawesi Selatan. Kemungkinan besar di masa itu telah berkembang juga kriya tekstil, suatu bentuk bahan pakaian yang lebih halus dan berharga dibandingkan dengan pakaian dari kulit kayu. Tidak diketahui secara pasti dari mana teknologi menenun tekstil itu diperoleh. Sekarang pun tidak ada peninggalan tenunan dari masa itu yang bisa dilihat. Tetapi motif-motif hias yang terdapat pada sejumlah periuk belanga yang berasal dari masa itu memperlihatkan kekayaan jenis motif hias yang sudah dikenal pada masa itu. Umumnya motif-motif hiasan itu bersifat geometris, antara lain meander, segitiga (tumpal), kawung, kepala manusia, motif seperti uang Cina, dan lain-lain. Motif-motif hias ini dipengaruhi oleh dua budaya, yakni budaya asli dan budaya Dong-son. Motif hias dari budaya asli terutama adalah wajah manusia, sebuah motif hias yang dijumpai di berbagai tempat di Indonesia sebagai gambaran nenek-moyang. Motif hias dari budaya Dong-son secara umum adalah bersifat geometris.

Tembikar dari Zaman Neolitikum juga ditemukan di Indonesia dan di antara yang paling awal ditemukan adalah yang terdapat pada lapisan teratas dari bukit-

bukit kerang di Sumatra. Temuan ini berupa pecahan-pecahan tembikar berukuran kecil dengan motif hias yang dibuat dengan menekankan benda tertentu pada permukaan tembikar ketika masih basah. Benda-benda yang digunakan untuk menekan antara lain adalah anyaman bambu, kerang, atau tekstil. Tembikar prasejarah juga ditemukan di Melolo, Sumba, dan di Kalumpang, Sulawesi Selatan. Sementara itu, pada bukit-bukit pasir di pantai selatan Jawa, antara Yogya dan Pacitan, pernah ditemukan banyak pecahan tembikar dengan motif hias tekstil. Hal ini menegaskan kembali bahwa pada masa itu manusia di Indonesia sudah mampu menenun tekstil dengan kualitas yang bagus.

Meskipun anyaman yang dibuat di masa itu sudah tidak ada lagi bekasnya di zaman sekarang, bisa dikatakan bahwa kemampuan membuat anyaman sudah berkembang di masa itu. Mengingat bahwa anyaman dibuat dari serat tanaman yang sudah kering, bahan yang digunakan untuk membuat anyaman tentu melimpah karena wilayah Indonesia kaya dengan berbagai jenis tanaman berserat. Di atas telah dijelaskan bahwa pada masa itu manusia telah mampu menenun tekstil dengan berbagai motif hias, terutama motif-motif hias geometris. Oleh karena itu, para kriyawan di masa itu kemungkinan juga telah menggunakan motif-motif hias yang serupa untuk benda-benda anyaman yang mereka buat. Salah satu bahan penting untuk membuat anyaman di masa itu adalah bambu.

2.1.4 Seni Menghias Diri: Tato

Di samping cabang-cabang seni rupa di atas, pada masa Prasejarah Akhir tentulah berkembang juga seni menghias diri. Media penghiasan diri bisa berupa penggunaan tato, penggunaan pigmen warna pada tubuh, dan lain-lain. Hal ini bukanlah sesuatu yang sulit dipahami karena menghias diri adalah suatu kebutuhan manusia. Meskipun tato pada tubuh manusia zaman dulu tidak bisa dilihat lagi, setidaknya apa yang bisa dilihat sekarang bisa menjadi bahan perbandingan. Di Papua dewasa ini, anggota-anggota dari suku-suku tertentu pun masih menghias wajah dan tubuh mereka dengan pigmen-pigmen warna. Mungkin penghiasan anggota tubuh ini di samping berkaitan dengan estetika juga berkaitan dengan tujuan religius atau kepentingan praktis. Di Kalimantan dan Mentawai, pembuatan tato mungkin juga sudah dulakukan sejak zaman prasejarah.

Tato adalah seni menghias diri yang sangat menarik perhatian karena dipraktikkan secara luas di berbagai tempat di dunia sejak dahulu hingga sekarang. Ada banyak pendapat yang menyatakan bahwa kata 'tato' (bahasa Inggris: 'tattoo')

berkaitan dengan kata 'ta' dalam bahasa Polinesia yang berarti "mengenai sesuatu" dan kata 'tatau' dalam bahasa Tahiti yang berarti 'menandai sesuatu.' Tato sangat menarik karena dilukiskan pada kulit manusia dengan menggunakan alat runcing yang dipanaskan. Memang tato tidak mudah hilang, tetapi pengerjaan tato bisa menimbulkan rasa sakit. Ada pendapat yang menyatakan bahwa tato telah digunakan untuk menghias diri selama lebih dari 5.000 tahun, tetapi tidak ada catatan yang pasti tentang hal ini. Pada 1991, dunia dikejutkan dengan penemuan tubuh manusia bertato berumur 5.000 tahun ('Manusia Es Otzi') di sebuah gunung antara Austria dan Italia. Ada 57 tato pada kulit tubuhnya. Penemuan ini membuktikan bahwa tato memang sudah digunakan sejak masa Sebelum Masehi.

Kalimantan adalah wilayah di Indonesia yang juga dikenal karena praktik pembuatan dan penggunaan tato. Bahkan sering dikatakan bahwa wilayah Kalimantan adalah salah satu dari sedikit tempat di dunia di mana praktik pembuatan dan penggunaan tato tidak pernah terputus sejak zaman prasejarah sekarang. Karena kelompok etnik yang membuat dan menggunakan tato ini hanya sedikit berhubungan dengan dunia luar, maka bisa dikatakan bahwa praktik pembuatan dan penggunaan tato sudah berlangsung sejak zaman prasejarah. Motif-motif tato yang berasal dari Kalimantan telah menyebar pengaruhnya ke berbagai tempat di dunia. Penggunaan tato pada suku tertentu di Kalimantan sangat menarik karena bisa memenuhi hampir seluruh bagian tubuh orang yang ditato, padahal pakaian penutup tubuh yang dikenakan sangat terbatas, hanya untuk menutup kemaluan. Jadi, dalam hal ini peran tato dominan. Kebiasaan membuat motif-motif hias untuk tato di antara suku-suku Dayak di Kalimantan telah merangsang kreativitas para seniman tato di kalangan suku-suku tersebut. Meskipun motif-motif yang dibuat sering kali diulang-ulang, tetapi dalam jangka lama telah terjadi penyimpangan sehingga memperkaya khazanah motif hias pada suku tersebut.

Ada perbedaan penggunaan tato antara orang Dayak Iban dan orang Mentawai. Setiap gambar tato memiliki arti berbeda bagi orang Iban dan Mentawai. Secara umum, tato dianggap sebagai simbol kedewasaan atau keperkasaan sesuai keyakinan masing-masing suku. Atas dasar simbolisme ini tentu para anggota suku dengan sukarela mau ditato tubuhnya. Meskipun proses pembuatan tato bisa mengakibatkan rasa sakit pada tubuh orang yang ditato, perlunya bertato membuat anggota suku melupakan rasa sakit itu.

Di lingkungan masyarakat Dayak, tato dikenal dengan nama *betik*. Seorang anggota suku Dayak yang telah melakukan sesuatu yang berjasa berhak mendapatkan tato, misalnya ketika seorang anggota berhasil memenggal kepala seorang

musuh. Tidak hanya ditato, seorang anggota suku Dayak yang berhasil memenggal kepala seorang musuh juga dianggap kuat dan hebat. Wanita Dayak juga berhak mendapatkan tato karena keberhasilan mereka dalam melakukan pekerjaan menenun, menari, maupun menyanyi yang dianggap penting menurut tradisi suku Dayak. Bahan warna yang digunakan untuk membuat tato adalah arang kayu damar dan arang kayu ulin; bahan ini dihaluskan untuk menghasilkan warna hitam sebelum dicampur dengan minyak. Adapun cara membuat tato adalah dengan menggunakan duri tanaman atau bisa juga sekarang ini menggunakan jarum.



Gambar 2.4. Contoh motif hias tato tangan pada Suku Dayak yang kemungkinan sudah diwarisi sejak zaman prasejarah

(Sumber: www.tattooborneo.blogspot.com (Sanib))

2.2 Prasejarah Akhir

Masa Prasejarah Akhir ditandai dengan penggunaan beberapa jenis bahan, terutama logam. H.R. van Heekeren (1958) menyebut masa ini sebagai “Zaman Perunggu-Besi” karena tidak ditemukan artefak tembaga. R.P. Soejono menyebutnya “Masa Perundagian”, diambil dari kata dasar *undagi* dalam bahasa Bali yang berarti seseorang atau sekelompok golongan masyarakat yang mempunyai kepandaian dan keterampilan jenis usaha tertentu, misalnya pembuatan gerabah, perhiasan kayu, sampan, dan batu. Dalam masa perundagian ini, teknologi berkembang lebih pesat sebagai akibat dari tersusunnya golongan dalam masyarakat yang memiliki pekerjaan tertentu. Perdagangan juga mulai berkembang sejalan dengan kemajuan-kemajuan yang dicapai. Teknologi pelayaran mulai dikuasai, kontak-kontak budaya terjadi bersamaan dengan proses perdagangan yang arusnya semakin meningkat (Poesponegoro, 1993: 289).

Penggalian sistematis yang dipelopori oleh R.P. Soejono pada abad ke-20 telah menghasilkan berbagai temuan. Penggalian pertama dilakukan di Gilimanuk tahun 1963 yang menghasilkan rangka manusia, artefak dari tanah liat, logam, kerang, manik-manik, sarkofagus, dan lain-lain. Penggalian lain di Pasir Angin, Desa Cemplang, Kecamatan Cibungbulang, Kabupaten Bogor (1975-2003), Plawangan Kabupaten Rembang (1978-1997). D.D. Bintarti melakukan penggalian antara lain di Melolo dan Lambanapu (Sumba) dan Lewoleba (Lembata). Tempat lain yang menghasilkan artefak logam antara lain Kerinci, Bangkinang, Tangerang, Malang, Prajekan, Ujungpandang, Asemjaran, Bajawa, Buni, dan Bengkulu (Poesponegoro, 1993: 295).

Ditemukannya benda-benda seni rupa dari bahan logam membuktikan bahwa pada masa itu pengetahuan tentang bahan semakin maju. Ini disebabkan karena penuangan bahan logam memerlukan temperatur relatif tinggi. Meskipun teknologi logam tidak berasal dari Indonesia, tidak berarti bahwa semua benda logam yang ditemukan di Indonesia berasal dari luar Indonesia. Beberapa benda perunggu yang ditemukan di Indonesia memang menunjukkan persamaan dengan temuan-temuan di Dong-Son (Vietnam), baik bentuk maupun motif hiasnya. Hal inilah yang menimbulkan dugaan adanya hubungan budaya yang berkembang di Dong-Son dan di Indonesia.

Lama-kelamaan orang Indonesia bisa mengolah logam sendiri. Selanjutnya pembuatan benda-benda menjadi jauh lebih tinggi kualitasnya dibandingkan di masa sebelumnya. Hal itu dimulai dengan penemuan baru berupa teknik peleburan,

pencampuran, penempaan, dan pencetakan jenis-jenis logam. Tembaga dan emas yang titik leburnya rendah bisa diolah. Selanjutnya ditemukan campuran timah dan tembaga menjadi perunggu yang lebih kuat (Poesponegoro, 1993: 293). Dengan berkembangnya penggunaan logam tidak berarti bahwa batu tidak digunakan lagi. Ini terbukti dengan berkembangnya kebudayaan megalit, yakni pembuatan benda-benda dari batu berukuran besar di zaman ini. Gerabah juga tidak serta-merta diganti, bahkan menunjukkan perkembangan yang lebih meningkat. Gerabah tidak hanya untuk kebutuhan sehari-hari, tetapi juga diperlukan dalam upacara penguburan, misalnya sebagai wadah dan bekal kubur (Poesponegoro, 1993: 294). Dengan dikuasanya teknologi pengolahan logam, maka perhiasan pun semakin beragam jenisnya, antara lain berupa gelang, cincin, benda gantungan kalung, penutup lengan, tusuk konde, dan lain-lain. Selanjutnya para kriyawan mulai menyempurnakan teknik penggarapan motif-motif hias yang akan ditampilkan pada perhiasan tersebut.

2.2.1 Seni Patung

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

Pembuatan patung logam dengan bentuk sangat sederhana di atas merupakan awal tumbuhnya seni patung logam di Indonesia. Sebagaimana akan dijelaskan di bawah ini, pertumbuhan penting di masa itu adalah kemampuan seniman Indonesia membuat candrasa, bejana, dan nekara perunggu yang kualitasnya sangat tinggi. Sebagian benda-benda tersebut memang berasal dari budaya lain di Asia, dengan kata lain kita mendapat pengaruh penting darinya, tetapi dalam perjalanan waktu manusia Indonesia juga mampu membuat benda-benda seperti itu dengan kualitas yang juga sangat tinggi. Setelah melewati waktu beberapa ribu tahun,

lewat pengaruh seni rupa Hindu-Buddha, seniman Indonesia mampu membuat patung-patung logam naturalistik dengan kualitas sangat tinggi. Berbeda dengan seniman masa prasejarah, pada masa pengaruh seni rupa Hindu-Buddha tersebut seniman Indonesia mampu membuat bentuk tubuh dan semua organ manusia secara naturalistik, mirip dengan manusia sebenarnya. Bahkan yang mengagumkan, seniman Indonesia berhasil menghadirkan banyak patung dengan nuansa yang berbeda dengan patung-patung yang dibuat oleh seniman India.

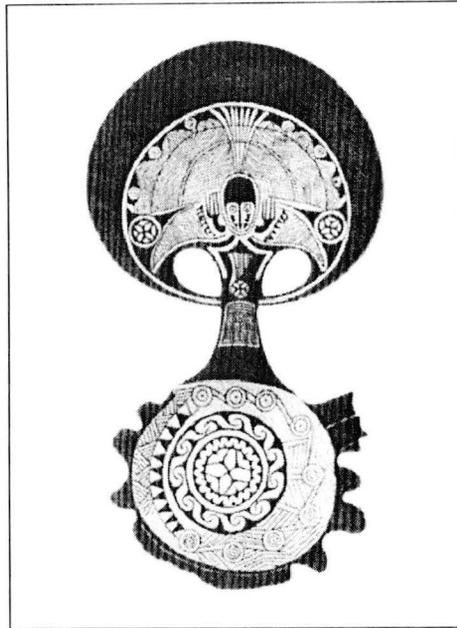
2.2.2 Kriya

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

Tujuan pembuatan candrasa tidak diketahui secara pasti. Dengan ujungnya yang tajam, kapak biasanya digunakan sebagai alat untuk berbagai keperluan. Melihat bentuk ujungnya yang melengkung dan hiasannya yang sangat menarik perhatian, candrasa mungkin tidak digunakan sebagai alat untuk berbagai keperluan seperti halnya kapak biasa, tetapi sebagai simbol kebesaran bagi orang tertentu atau untuk ritual tertentu (Soekmono, 1997: 63). Dalam konteks seni rupa, candrasa menimbulkan rasa ingin tahu yang dalam karena hiasan pada benda tersebut merupakan karya seni yang menarik perhatian. Pokok penggambaran pada candrasa adalah figur manusia, burung, dan beberapa motif hiasan geometris. Figur manusia dan burung pada benda tersebut ditampilkan dalam bentuk dekoratif.

Bejana perunggu menampilkan motif-motif hiasan yang menarik, di antaranya motif wajah manusia, pilin, tumpal, kotak, dan kait. Wajah manusia adalah motif hias yang dijumpai di banyak tempat sebagai gambaran nenek moyang. Bejana perunggu dari Kerinci (Sumatra) menampilkan motif utama pilin yang menyerupai huruf J. Jika diperhatikan secara teliti, komposisi hiasan bejana tersebut tampak

cukup serasi, meskipun unsur utamanya hanya pilin. Hal ini memperlihatkan bahwa seniman pembuatnya tidak menempatkan pilin-pilin pada benda tersebut secara asal-asalan. Jelas sekali bahwa sang seniman sudah memiliki kesadaran estetik, meskipun masih dalam tingkat yang relatif sederhana.



Gambar 2.5. Kapak upacara dari Pulau Roti
(Sumber: www.sambali.blogspot.com)

Dengan penguasaan teknik pengecoran perunggu, banyak sekali benda-benda dari perunggu yang dibuat dan benda-benda tersebut tersebar luas di berbagai tempat di wilayah Indonesia. Hal ini disebabkan karena benda-benda yang bisa dibuat menjadi lebih bermacam-macam dan lebih banyak jumlahnya. Karena keterampilan seni rupa juga dikuasai, maka benda-benda perunggu tersebut ditampilkan dalam bentuk yang menarik. Berbeda dengan pada Zaman Prasejarah Awal yang bertumpu terutama pada bahan batu dan hiasan yang amat terbatas, pada zaman logam benda-benda yang dibuat menjadi kaya dengan motif hias. Seniman di masa itu juga mulai menyadari pentingnya keselarasan komposisi hiasan. Jika diperhatikan secara teliti, komposisi hiasan pada candrasa dan bejana tersebut tampak cukup serasi, tidak asal susun, artinya sang seniman tidak asal menempatkan unsur-unsur hiasan pada benda-benda tersebut semauanya.

Nekara adalah benda perunggu mirip sebuah genderang, dengan pinggang di bagian tengah yang memiliki bilah-bilah berbentuk lengkung seperti bentuk pegangan. Beberapa nekara memperlihatkan motif-motif hias yang sangat menarik dan dikerjakan dengan amat sempurna, misalnya nekara yang berasal dari Pulau Selayar dan nekara dari Pejeng, Bali. Nekara-nekara kuno juga ditemukan di Seran (Pulau Sumbawa), Aimoli (Pulau Alor), Pulau Sangeang, Weleri (Jawa Tengah), Rengel, Montong, Lamongan (Jawa Timur), dan Bengkulu (Sumatra Selatan).

Nekara dari Pejeng sangat luar biasa karena memiliki tinggi 1,86 m dan garis tengah 1,60 m. Nekara ini berbeda dengan nekara-nekara dari Vietnam. Nekara-nekara dari kebudayaan Dong Son di Vietnam biasanya dihiasi dengan pola-pola geometris serta hiasan figur tertentu seperti orang yang sedang mengolah tanaman padi. Nekara dari Desa Pejeng di Bali ini dihiasi dengan hiasan wajah manusia dengan garis luar berbentuk jantung hati. Matanya digambarkan bulat dan telinganya terjulur ke bawah dengan hiasan anting. Beberapa binatang yang digambarkan sebagai motif hiasan pada nekara yang berasal dari Pulau Selayar tidak terdapat di Indonesia. Ini berarti bahwa nekara itu mungkin tidak dibuat di Indonesia. Tetapi, nekara dari pejeng itu mungkin dibuat di Indonesia karena di Bali terdapat cetakan untuk membuat nekara, meskipun ukurannya lebih kecil, yaitu di desa Manuaba.



Gambar 2.6. Nekara dari Pulau Selayar
(Sumber: www.e-dukasi.net)

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

Teknik yang digunakan untuk membuat nekara adalah teknik cor berkualitas tinggi yang bisa membuat sebuah benda berukuran besar lewat sekali pengecoran. Hiasan pada nekara antara lain menggambarkan katak (tiga dimensional), burung merak (dalam berbagai posisi), gajah, berbagai macam burung, pohon, dan berbagai motif hias yang lain. Tampilnya hiasan katak tiga dimensional pada nekara mencerminkan kombinasi antara motif hias dua dimensional dan motif hias. Berbeda dengan gaya dekoratif yang terdapat pada hiasan candrasa dan bejana perunggu yang telah dijelaskan sebelumnya, hiasan nekara lebih didominasi oleh gaya naturalistik. Ini bisa dilihat pada nekara yang berasal dari Selayar.

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

Pada masa ini juga dijumpai berbagai jenis perhiasan dari beberapa bahan, antara lain logam dan manik-manik. Perhiasan yang ditinggalkan dari masa lalu adalah berupa gelang tangan, gelang kaki, anting-anting, kalung, dan cincin. Pembuatan perhiasan ini menjadi lebih produktif dengan dikuasainya teknik pengecoran perunggu. Perhiasan yang dibuat dari perunggu ada juga yang berbentuk binatang. Manik-manik ditemukan dalam jumlah yang sangat besar. Sebagian arkeolog menduga bahwa di masa itu manik-manik digunakan sebagai bekal dalam

kematian. Di samping perhiasan dari perunggu dan manik-manik, perhiasan dari bahan-bahan yang bisa rusak karena waktu, misalnya kayu atau bambu, mungkin juga dibuat di masa itu. Pada masa itu terdapat beberapa motif hias yang terkenal, terutama adalah belah ketupat, meander, ulir atau spiral, segi tiga/tumpal, kait, dan lengkung/lung.



BAB III

PENGARUH SENI RUPA HINDU-BUDDHA

Masa ini dimulai dengan masuknya pengaruh agama Hindu dan Buddha ke dalam wilayah Indonesia pada abad ke-4. Berbagai aspek kebudayaan India seperti struktur sosial, kesenian, cara menulis, dan teknologi juga masuk ke dalam wilayah Indonesia bersamaan dengan masuknya dua agama tersebut. Selama ini ada perbedaan di antara para ahli dalam menjelaskan proses masuknya pengaruh kebudayaan India ke Indonesia. Ada yang berpendapat bahwa pengaruh kebudayaan India ke Indonesia masuk melalui jalur militer, jalur perdagangan, atau jalur agama. Sebagian ahli berpendapat bahwa orang India adalah yang langsung membawa pengaruh itu ke wilayah yang sekarang ini disebut Indonesia. Sementara itu, sebagian ahli yang lain berpendapat bahwa hubungan itu bukanlah atas inisiatif orang India sendiri, tetapi juga atas inisiatif orang Indonesia. Ada bukti bahwa orang pribumi Indonesia datang ke tempat-tempat pendidikan di India sebelum pengaruh India berkembang di Indonesia. Semua pendapat di atas mungkin saja benar, tetapi yang jelas hubungan antara Indonesia dan India di masa itu berlangsung damai. Tidak bisa diingkari bahwa hubungan antara Indonesia dan India tersebut telah mengenalkan tiga hal baru ke Indonesia, yakni agama Hindu-Buddha, huruf Palawa, dan sistem tahun Saka.

Agama Hindu dan Buddha kemudian berkembang di Indonesia, adapun agama dari India yang mula-mula dikenal oleh kalangan pribumi adalah agama Veda yang diajarkan oleh para Brahmana dan agama Buddha Hinayana, yang kemudian didesak oleh agama Buddha Mahayana. Sementara itu, penggunaan huruf Palawa dan bahasa Sanskerta tampak pada beberapa prasasti yang berkaitan dengan Kerajaan Tarumanagara di Jawa Barat dan Kerajaan Kutai di Kalimantan Timur. Seiring dengan munculnya kerajaan-kerajaan berciri Hindu-Buddha di Indonesia, huruf Palawa

kemudian dikembangkan menjadi berbagai huruf, misalnya huruf Jawa Kuno, Bali Kuno, dan Sunda Kuno.

Meskipun pengaruh agama Hindu dan Buddha ke Indonesia diperkirakan muncul pada abad ke-4, bukan berarti karya seni rupa baru dikenal di Indonesia pada masa itu juga. Sejumlah arca dalam berbagai ukuran telah ditemukan di berbagai tempat di Indonesia yang menunjukkan bahwa karya seni rupa dari India, terutama seni patung, telah dikenal di Indonesia sekitar abad ke-2-3. Patung-patung itu telah ditemukan antara lain di Jawa Barat, Jawa Timur, Sumatra Selatan, dan Sulawesi Selatan.

Perkenalan seniman Indonesia dengan seni patung India tidak dapat diketahui dengan pasti, tetapi di Sulawesi Selatan dan Kalimantan Timur telah lama ditemukan arca Buddha dari perunggu. Ini adalah bukti tentang adanya hubungan dan pengaruh tertua budaya India di Indonesia. Arca yang dari Sulawesi Selatan ditemukan di Sempaga dengan gaya Amarawati. Mungkin arca ini adalah barang dagangan atau barang persembahan. Di Kota Bangun, Kalimantan Timur, ditemukan arca Buddha dengan gaya Gandhara. Selain itu di Bukit Berubus, Muara Kaman, juga di Kalimantan Timur, tahun 1879 ditemukan beberapa prasasti yang dipahatkan pada tiang batu/*yupa*. Sampai saat ini telah ditemukan tujuh *yupa*. Huruf yang dipahatkan pada *yupa* ini adalah huruf Pallawa dari abad ke-5 M dengan bahasa Sanskerta. Pembuatan *yupa* ini atas titah seorang penguasa bernama Mulawarman, seorang Indonesia asli yang menjadi raja terbesar di daerah Kutai Kuno. Kecuali prasasti *yupa* dan arca Buddha dari Kota Bangun, di wilayah Kalimantan Timur ditemukan pula peninggalan arkeologi yang menunjang bukti keberadaan Kerajaan Mulawarman (Marwati II, 1993: 33-35). Peninggalan yang berasal dari masa sebelum Mulawarman ditemukan di gua-gua sepanjang Sungai Jelai, Tepian Langsung, Kabupaten Kutai Timur. Peninggalan itu berupa lukisan cap tangan pada dinding gua. Mungkin gua-gua itu dulu adalah permukiman prasejarah di wilayah Kalimantan Timur (Marwati II, 1993: 41).

Peninggalan utama Kebudayaan Hindu-Buddha di Indonesia adalah candi. Candi adalah istilah yang digunakan untuk menyebut semua bangunan peninggalan di Indonesia, terutama di Jawa Tengah dan Jawa Timur, yang dipengaruhi oleh arsitektur Hindu-Buddha. Candi Hindu tertua yang dikaitkan dengan prasasti dan memperlihatkan ciri-ciri agama Hindu Siwa berasal dari abad ke-8. Candi Gunung Wukir di Jawa Tengah dihubungkan dengan prasasti Canggal yang ditulis dalam bahasa Sanskerta dengan huruf Palawa, dikatakan berasal dari tahun 732 M. Candi Badut di dekat Malang, Jawa Timur, dihubungkan dengan Prasasti Dinaya yang

berasal dari 760 M dan merupakan contoh tulisan Kawi atau Jawa Kuno tertua. Jika di India arsitektur agama Buddha dibangun mendahului arsitektur Hindu, maka di Indonesia yang terjadi adalah sebaliknya, arsitektur Hindu mendahului arsitektur agama Buddha.

Di Indonesia terdapat banyak candi, terutama di Jawa Tengah, Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY) dan Jawa Timur, yang sebagian besar dilengkapi dengan patung atau hiasan. Candi-candi di Jawa Tengah/DIY antara lain adalah: Candi Gunung Wukir, Kelompok Candi Dieng, Kelompok Candi Gedong Songo, Candi Kalasan, Candi Sari, Candi Borobudur, Candi Mendut, Kelompok Candi Sewu, Kelompok Candi Plaosan, dan Kelompok Candi Loro Jonggrang. Candi-candi di Jawa Timur antara lain adalah: Candi Badut, Candi Kidal, Candi Jago, Candi Singosari, Candi Jawi, Kelompok Candi Panataran, dan Candi Jabung (ditambah dengan beberapa bangunan yang dulunya adalah *petirnaan* atau pemandian suci). Candi-candi di luar Jawa antara lain Kelompok Candi Muara Takus, dekat Bangkinang, Sumatra Selatan, dan Kelompok Candi Gunung Tua, dekat Padang Sidempuan.

3.1 Seni Patung

Perkembangan seni rupa Hindu-Buddha di Indonesia tidak bisa dilepaskan dari dominasi seni patung. Hal ini disebabkan oleh pemujaan keagamaan di masa itu tidak bisa dipisahkan dari banyaknya dewa Hindu dan Buddha yang diwujudkan dalam bentuk patung. Banyak figur, baik dewa atau bukan, dalam agama Hindu dan Buddha yang harus direpresentasikan dalam bentuk patung atau relief. Seni patung Hindu-Buddha di Indonesia berkembang sangat produktif terutama ketika bangunan-bangunan candi besar didirikan di berbagai tempat dalam berbagai zaman.

Teknik memahat sudah dipelajari seniman-seniman Indonesia sebelum masuknya pengaruh kebudayaan India ke Indonesia. Keterampilan memahat itu menjadi modal awal yang sangat berharga sehingga para seniman Indonesia bisa meningkatkan kualitas pahatan mereka ketika pengaruh teknik memahat dari India masuk ke Indonesia bersamaan dengan masuknya kebudayaan India. Tulisan huruf Palawa dan Jawa Kuno pada berbagai prasasti sesungguhnya dapat juga dianggap sebagai kaligrafi dalam bentuk relief. Tulisan pada prasasti-prasasti tersebut di samping dapat dibaca juga bagus penampilannya. Berkaitan dengan representasi seni rupa Hindu-Buddha, pahatan para seniman itu mula-mula menampilkan benda-benda yang sederhana. Prasasti Tuk Mas yang ditemukan di Jawa Tengah dan diperkirakan dari tahun 700 memuat, di samping tulisan, gambar benda-benda

yang biasa dipegang oleh dewa-dewa Hindu seperti trisula, kendi, kapak, cangka, cakra, dan bunga teratai (Soekmono, 1981: 37). Perlu dikemukakan juga di sini bahwa kemajuan yang berkembang waktu itu tidak hanya dalam memahat batu, tetapi juga mengecor logam. Banyak patung perunggu bagus yang dibuat di masa itu, tetapi karena bahan perunggu mudah dicairkan lagi maka tidak banyak patung yang ditinggalkan di masa sekarang,

Dua wilayah di Indonesia, yakni Jawa Tengah dan Jawa Timur, meninggalkan banyak karya seni rupa yang dipengaruhi oleh seni rupa Hindu dan Buddha. Seni rupa Jawa Tengah lebih banyak menampilkan pengaruh seni rupa India, sedangkan seni rupa Jawa Timur cenderung memperlihatkan ciri-ciri asli (Sedyawati, 1996: 12). Meskipun pengaruh seni rupa India masih tampak di Jawa Tengah, seni rupa Jawa Tengah tetap memperlihatkan perbedaan dibandingkan dengan seni rupa India. Contoh yang paling jelas terlihat pada Candi Borobudur beserta patung dan reliefnya. Candi Borobudur adalah sebuah konfigurasi unik unsur-unsur visual yang telah membuat kagum orang India karena di India tidak ada satu pun monumen yang menyerupai Borobudur.

Sebuah tradisi baru berkembang selama periode pengaruh Hindu-Buddha. Garis-garis lengkung dan bidang-bidang cembung mendominasi patung, mencerminkan alam semesta yang bergelombang dan selalu berputar. Salah satu ciri patung adalah tampil dengan kedua mata setengah tertutup, sesuai dengan gaya klasik Gupta. Sementara itu, para dewa digambarkan mengenakan jubah atau kain pinggang berkesan tipis. Ada perbedaan mencolok antara figur-figur yang digambarkan dalam seni patung India dan Indonesia. Patung India lebih menggairahkan, dengan buah dada lebih besar dan bundar, dengan pinggul dan paha yang bergoyang, serta pinggang sempit seperti terlihat pada patung perunggu periode Chola yang terdapat di Thanjavur, India Selatan. Patung Indonesia lebih ramping, dengan kepala, torso, dan paha tegak vertikal (Sedyawati, 1996: 12).

Ada beberapa candi yang perlu dibahas dalam tulisan ini karena candi-candi tersebut menampilkan patung atau hiasan yang penting. Candi Kalasan (Gambar 3.1) adalah salah satu candi penting tersebut. Candi yang terletak di Desa Kalasan, Daerah Istimewa Yogyakarta (DIY), ini dibangun kira-kira pada akhir abad ke-8 M atau awal abad ke-9 M. Bangunan yang sekarang ini berdiri di atas bangunan candi kuno yang dibuat dari batu bata. Tidak jauh dari lokasi candi ini pernah ditemukan sebuah prasasti kuno, dengan huruf pra-nagari dan bahasa Sanskerta, yang dibuat pada 778 M atas perintah Rakai Panangkaran. Prasasti ini menjelaskan bahwa candi tersebut dibangun untuk menghormati seorang Bodhisattva wanita bernama Tara

atau Dewi Tara. Dari hasil penggalian arkeologis telah diketahui bahwa candi ini mempunyai banyak bangunan pendukung. Prasasti ini juga menyatakan bahwa candi ini dibuat bersama oleh dua raja, yaitu raja dari Wangsa Syailendra dan raja dari Mataram Hindu yang tidak jelas namanya.



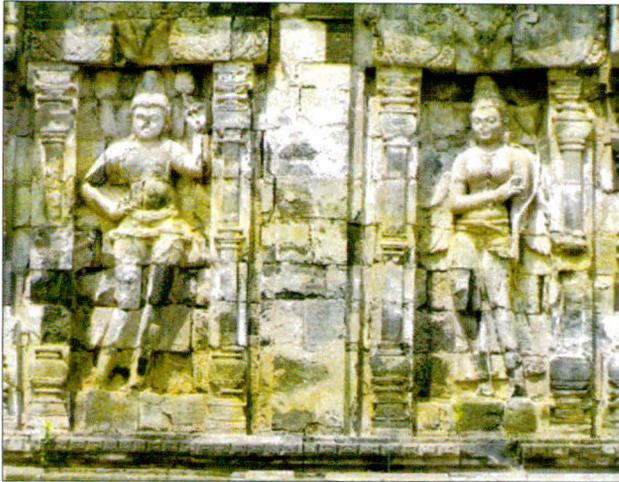
Gambar 3.1. Candi Kalasan, Yogyakarta

(Sumber: <http://www.tanbou.info/indonesia/images/kalasan.jpg&imgrefurl>)

Mengingat bahwa di dalam candi ini terdapat sebuah singgasana batu berukuran besar yang kosong, kemungkinan di masa lalu di atasnya terdapat sebuah patung besar dari perunggu. Berdasarkan hasil rekonstruksi, sesungguhnya Candi Kalasan merupakan sebuah candi yang bagus bentuknya. Sayangnya, sekarang keadaannya rusak parah sehingga kurang lengkap ditinjau dari sisi seni patung. Meskipun begitu, sisa patung yang ada pada candi ini memperlihatkan bentuk yang serasi karena proporsinya tepat dan pengerjaannya bagus dan teliti. Di samping itu, pada candi ini dapat dilihat berbagai motif hias yang dipahat dengan teliti dan menampilkan bentuk yang sangat bagus. Meskipun Candi Kalasan sudah rusak, bagian sisi tenggara dari candi ini memperlihatkan betapa sempurna teknik seni patung di masa itu, sebagaimana terlihat dari komposisi yang terdiri dari kala, makara, relief



Gambar 3.2. Candi Sari, Yogyakarta
(Sumber: www.jogjatogo.com)



Gambar 3.3. Penggambaran figur manusia pada Candi Sari
(Sumber: www.beautifulindonesia.blogspot.com)

penjaga di kanan dan kiri pintu, dan motif hias di atas pintu.

Candi Sari adalah sebuah candi agama Buddha yang bentuknya indah dan bertingkat. Candi ini dibangun pada sekitar abad ke-8 dan ke-9 pada saat zaman Kerajaan Mataram Kuno. Pada bagian atas candi ini terdapat 9 buah stupa seperti yang tampak pada stupa di Candi Borobudur, dan tersusun dalam 3 deretan sejajar. Ruangannya bertingkat dalam candi ini mungkin dulunya adalah tempat untuk meditasi bagi para pendeta Buddha (bhiksu). Bagian dinding luar candi dihiasi dengan relief-relief figur manusia dan hiasan yang dikerjakan dengan baik. Figur manusia ditampilkan secara naturalistik dengan proporsi tubuh yang diperhitungkan dengan baik. Hasilnya adalah sebuah penggambaran figur manusia yang memberi kesan hidup, meskipun posturnya agak tinggi.

Candi Mendut dilengkapi dengan sejumlah patung dan relief yang menarik. Candi ini biasanya dibicarakan dalam satu rangkaian dengan Candi Pawon dan Candi Borobudur. Ada yang menduga bahwa pada zaman dahulu ada upacara keagamaan yang prosesinya dimulai dari Candi Mendut, kemudian ke Candi Pawon, dan puncaknya di Candi Borobudur. Candi Mendut mungkin didirikan kira-kira bersamaan waktunya dengan Candi Borobudur, yakni pada abad ke-8. Beberapa patung dan relief pada Candi Mendut menarik untuk dipelajari karena memiliki ciri-ciri yang berbeda dibandingkan dengan patung-patung dan relief pada candi-

candi yang lain. Ada tiga patung di dalam Candi Mendut yang memiliki ciri-ciri berbeda, yakni patung Buddha yang diapit oleh patung Lokeçvara/Awalokitreswara di sisi kanan dan Vajrapani di sisi kiri. Ciri-ciri berbeda itu terletak pada posisi kaki kiri Lokeçvara dan posisi kaki kanan Vajrapani, yang bersila di atas padmasana. Sementara itu, posisi duduk Buddha wajar, dengan kedua telapak kaki menginjak alas dan kedua tangan dalam posisi *dharmacakramudra*, memutar roda darma. Komposisi tiga patung yang mencerminkan aliran Buddha Mahayana ini adalah sebuah komposisi yang tidak hanya menarik untuk dilihat, tetapi juga menunjukkan teknik mematum kelas tinggi yang ditunjukkan para seniman di masa itu. Hal ini tidak hanya tampak pada ketepatan proporsi tubuh patung, tetapi juga pada ketelitian penyelesaian detail pada hiasan mahkota dan perhiasan anting, kalung, dan gelang lengan. Meskipun batu andesit yang digunakan agak kasar, sang pematung mampu menciptakan kesan keseluruhan yang mempesona.



Gambar 3.4. Candi Mendut, Muntilan, Jawa Tengah
(Sumber: www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=52080...)

Candi Borobudur, dibangun oleh dinasti Sailendra, adalah stupa agama Buddha terbesar di dunia. Bentuk bangunan yang disebut terakhir ini telah membuat kagum banyak ahli, terutama karena keunikannya yang tidak ada bandingannya di India, negara yang menjadi asal agama Buddha. Cerita tentang Borobudur adalah cerita yang tidak ada habisnya. Luar biasa banyak tulisan yang telah dibuat tentang bangunan

yang sangat terkenal di dunia ini. Candi Borobudur dihiasi dengan berbagai bentuk patung, relief, dan hiasan yang tidak hanya indah, tetapi juga banyak jumlahnya. Candi Borobudur dihiasi dengan 2.672 panel relief dan 504 patung Buddha. Pada bagian atas bangunan terdapat 72 stupa kecil berlubang yang masing-masing dihiasi dengan sebuah patung Buddha. Ukuran Candi Borobudur yang sangat besar, jumlah patung yang sangat banyak, relief yang sangat panjang, serta keunikannya yang tidak ada duanya di dunia yang terpengaruh agama Buddha menjadikan bangunan ini sebagai salah satu keajaiban dunia. Oleh karena itu, bangunan dan seni rupa pada candi ini akan dipaparkan agak panjang dalam tulisan ini.

Meskipun kesadaran tentang keberadaan Candi Borobudur telah menyebar selama Inggris menguasai Jawa tahun 1811-1816, baru tahun 1823 beberapa ahli menganggapnya sebuah stupa (Gomez and Woodward, 1981: 2). Anggapan ini kemudian terbukti tidak tepat meskipun bagian puncak bangunan ini berupa stupa induk dan di bawahnya terdapat banyak stupa yang lebih kecil (*dagoba*). A. Foucher menyebut Borobudur sebagai stupa yang bersumber dari seni rupa Amaravati, bukan seni rupa Gandhara, di India (1972: 209-210). Pendapat ini juga tidak meyakinkan karena hanya didasarkan pada analogi penempatan relief dan adanya empat jalan masuk pada empat sisinya.

Pada Bab Pendahuluan bukunya yang berjudul *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument*, Gomez dan Woodward menyatakan bahwa tidak ada monumen seperti Borobudur dan kesulitan akan muncul jika orang berupaya menetapkan satu kategori mapan menyangkut bentuknya, baik sebagai sebuah *prasada*, *stupa*, *mandala*, atau tiruan kosmos (1981: 7). Gomez dan Woodward mencoba melacak kemungkinan hubungan antara Borobudur dan konsep *kutagara* (tempat tinggal Maitreya). Menurut Gomez dan Woodward, para pembangun/seniman Borobudur tentu kenal dengan Kitab *Gandavyuha* karena cerita dalam kitab ini merupakan sebagian dari apa yang digambarkan dalam relief pada Candi Borobudur. Karena konsep *kutagara* disebut dalam kitab ini, mereka tentu juga tahu tentang konsep *kutagara* dan inilah yang menjadi sumber pengaruh bentuk Borobudur. Pendapat ini lemah karena desain dan uraian arsitektural tentang *kutagara* tidak dikemukakan dalam teks dan bentuknya pada relief di Candi Borobudur tidak bujur sangkar tetapi memanjang.

Dalam sebuah artikelnya, J.E. van Lohuizen de Leeuw, seorang ahli dari Belanda, menanyakan apakah India betul-betul tidak pernah menghasilkan sesuatu yang dapat dibandingkan dengan Borobudur. Ia mencoba mencari sumber pengaruh utama Borobudur di India, tetapi dia tidak berhasil menemukannya. Ia

pernah mengaitkan Borobudur dengan sebuah stupa di Nandangarh, Bihar Utara, India, tetapi ia lebih banyak menemukan perbedaan daripada persamaan (1992: 2-3). Alasan terbatas yang digunakannya menyebutkan bahwa kedua bangunan tersebut memiliki kesamaan dalam ukuran, bentuk (konsentrik), dan ide simbolik berupa bangunan berundak yang dimaksudkan sebagai komposisi *yantra*, yakni diagram-diagram yang tersusun oleh bentuk-bentuk yang saling mengunci. *Yantra* ini digunakan untuk tujuan magis di seluruh dunia Buddhis.

Sementara itu, Benjamin Rowland mencoba menghubungkan bentuk Borobudur dengan bentuk sebuah stupa di Parihasapura, Kashmir, dan sebuah monumen besar di Gyan-Tse, Tibet, namun bentuk Borobudur sangat berbeda dengan bentuk kedua bangunan tersebut (1984: 199). Memang, stupa di Parihasapura dan monumen di Gyan-Tse itu memiliki empat jalan masuk di empat sisinya seperti Borobudur, tetapi ciri-ciri seperti itu adalah bersifat umum, dijumpai pada banyak bangunan, bahkan tidak hanya bangunan-bangunan agama Buddha, tetapi juga Hindu, sehingga tidak bisa menggantikan entitas Borobudur sebagai bangunan yang memiliki eksistensi berbeda.

Ketakjaban dunia pada Candi Borobudur juga telah menyebabkan sebagian ahli menganggap bahwa teras berundak atau *prasada* di India adalah sumber pengaruh bagi bentuk Borobudur. Soekmono (1975: 453-455), Stutterheim (1931: 15), dan Frederic (1965: 160) membantah pendapat ini dan menyebutkan bahwa teras berundak sudah dibuat di Indonesia sejak zaman prasejarah. Contohnya adalah teras berundak prasejarah yang ditemukan oleh van der Hoop di Lebak Sipedug, Sumatra Selatan. Penting untuk diingat bahwa teras berundak adalah sesuatu yang lazim dijumpai di dunia kuno, misalnya di Babilon Kuno dan pada peradaban-peradaban kuno di Amerika Selatan.

Beberapa orang ahli mencoba menghubungkan bentuk Borobudur dengan bentuk *mandala*. Mandala adalah sarana ritual yang digunakan pada Buddhisme Vajrayana atau Tantrisme. Untuk menarik lebih banyak pengikut, para pengikut Vajrayana menggunakan ajaran, dogma, upacara, praktik, serta *mantra*, *mandala*, *mudra*, dan panteon dewa-dewa dan dewi-dewi. A. Wyman mengatakan bahwa Borobudur layak disebut sebuah mandala (1981: 139-162). Heinrich Zimmer adalah salah seorang yang pertama menghubungkan bentuk Borobudur dengan mandala, dalam hal ini lukisan mandala dari Tibet yang disebut *thang-kas*. Pendapat yang menganggap bentuk Borobudur sebagai mandala ini lemah karena mandala hanya digunakan secara luas di Tibet dan bentuk Borobudur sendiri tidak mewakili konsep tunggal, tetapi merupakan sebuah sintesis bentuk.



Gambar 3.5. Candi Borobudur, Muntilan, Jawa Tengah
(Sumber: www.travelista.com.ph)

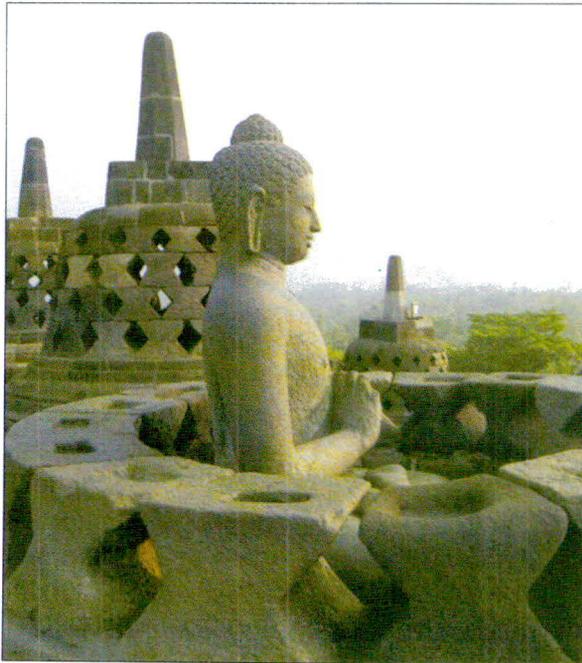
Candi Borobudur dianggap sebagai tiruan alam semesta menurut agama Buddha, yang dibagi menjadi tiga bagian, yakni (dari bawah, bagian kaki, yang terpendam di dalam tanah) Kamadhātu, Rupadhātu, dan Arupadhātu. Kamadhātu adalah dunia yang masih dikuasai oleh nafsu yang rendah, yaitu dunia manusia umumnya. Rupadhātu adalah dunia yang sudah dapat membebaskan diri dari ikatan nafsu, tetapi masih terikat oleh rupa dan bentuk. Arupadhātu adalah dunia atas atau nirwana, tempat para Buddha berada, tempat di mana kebebasan mutlak telah tercapai, bebas dari keinginan dan bebas dari ikatan bentuk dan rupa. Pada Candi Borobudur, bagian Kamadhātu ini dibebaskan dari rupa dan bentuk.

Hal paling menakjubkan berkaitan dengan pembagian tiga dunia di atas adalah menyangkut arupadhātu. Mengutip Kitab *Abidharmakosa* dan sebuah teks Jepang dari tahun 1402, Woodward menemukan sesuatu yang berbeda pada Candi Borobudur. Dalam *Abidharmakosa*, arupadhātu tidak diletakkan secara fisik tetapi simbolis di atas rupadhātu, sedangkan dalam teks Jepang tingkat arupadhātu memang diletakkan di atas rupadhātu, tetapi tujuannya adalah memperlihatkan aspek imaterialistik (bahkan hanya berupa bentuk-bentuk lingkaran) (Woodward, 1981: 126). Sungguh mengagumkan bahwa arupadhātu pada Candi Borobudur ditempati tujuh puluh dua patung Buddha, meskipun patung-patung tersebut disembunyikan dalam stupa-stupa kecil (*dagoba*). Mengomentari lahirnya sintesis bentuk yang luar biasa ini, Jan Fontein mengungkapkan rasa kagumnya dengan mempertanyakan dari mana para

pembangun Borobudur mendapatkan inspirasi untuk memecahkan soal bentuk ini secara brilian (Fontein, 1967: 163-164).

Sebetulnya tidak hanya bentuk candi saja yang berbeda dengan yang ada di India. Patung-patung yang terdapat di Candi Borobudur pun memiliki perbedaan dengan yang ada di India. Patung-patung di Borobudur dikerjakan dengan teliti dan menampilkan proporsi yang serasi, sebagaimana yang ada di alam. Secara umum, misalnya, patung-patung Buddha pada candi ini tidak menampilkan wajah dan postur orang India tetapi wajah dan postur Indonesia. Tentu saja nuansa India tidak mungkin hilang karena para pematung Indonesia tidak mungkin sepenuhnya meninggalkan ikonografi agama Buddha. Patung-patung yang ada di Borobudur mencerminkan kerja para pematung Indonesia yang keterampilannya mematung bisa diandalkan. Mereka bekerja menggunakan pertimbangan estetika India, sebagaimana tercermin pada penggunaan *cilpasastra* dan semangat menciptakan sesuatu yang berbeda berdasarkan dorongan budaya Indonesia.

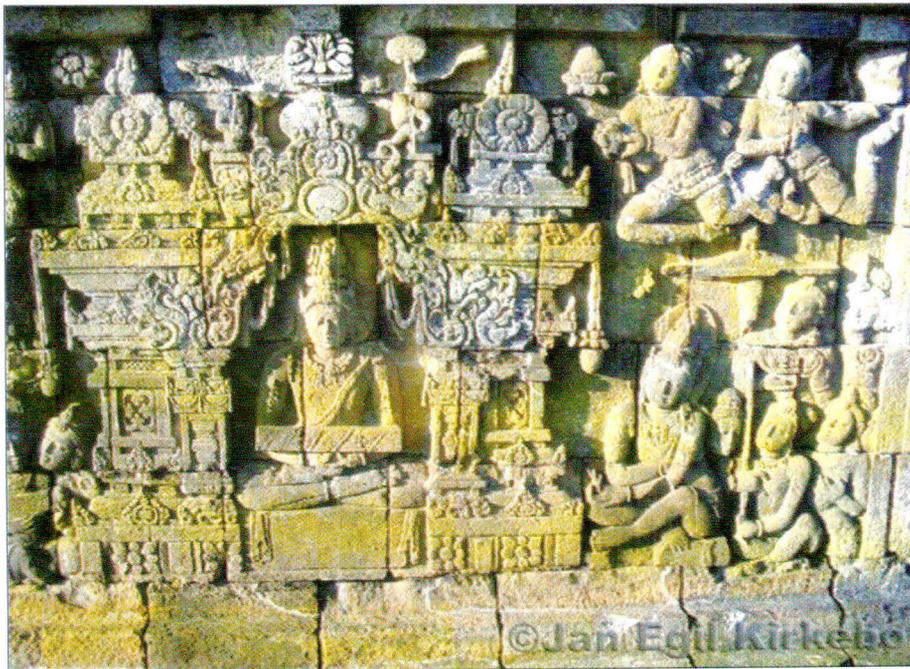
Keunikan bentuk seni rupa juga tampak pada motif kala-makara yang biasanya menghiasi pintu masuk candi. Sebagian ahli berpendapat bahwa motif ini berasal



Gambar 3.6. Sebuah patung pada Candi Borobudur
(di dalam stupa; stupa rusak)
(Sumber: www.djamilddoank.blogspot.com)

dari motif *kirttimuka* di India yang kadang-kadang disebut motif kepala singa. Akan tetapi, motif ini tidak banyak dijumpai di India. Prototipe makara paling awal di India adalah dalam bentuk buaya, sebagaimana ditunjukkan di atas pintu masuk Gua Lomas Rsi, Bukit Barabar, Bihar dan pada torana-torana Stupa Bharhut, Madhya Pradesh. Motif yang paling populer di Borobudur, dan tentu saja tidak ada di India, adalah motif *kala-makara-torana* atau gapura berupa motif *kala makara*. Motif ini dikerjakan dengan pahatan yang bagus dan teliti dan menampilkan keseluruhan bentuk yang serasi. Mengingat motif ini dikerjakan dengan menggunakan batu andesit, maka ini adalah sebuah pencapaian kerja yang unggul.

Candi Borobudur juga dianggap istimewa karena dihiasi dengan relief yang sangat panjang dalam bentuk panel-panel dari bahan batu andesit. Relief pada Candi Borobudur antara lain menggambarkan adegan-adegan dari cerita-cerita *Karmawibanga*, *Lalitawistara*, dan *Gandawyuha*. Tidak dapat diragukan bahwa pengaruh India tampak pada relief-relief ini. Meskipun begitu, relief-relief ini tetap menunjukkan perbedaan dengan relief-relief yang ada di India. Relief-relief ini secara umum menampilkan figur-figur dengan postur proporsional (baik secara individual maupun kelompok) dan posisi tubuh yang tidak kaku. Gaya reliefnya sendiri lebih dekat ke naturalisme, bahkan pada adegan-adegan dari cerita *Karmawibanga* suasana kehidupan yang ditampilkan lebih bergaya realistik, mirip dengan kehidupan sehari-hari yang bisa dijumpai di Indonesia hingga sekarang ini. Tentu saja tingkat keserasian proporsi tidak sama untuk semua relief karena pematung yang terlibat jumlahnya banyak.



Gambar 3.7. Sebuah relief pada Candi Borobudur
(Sumber: www.pojokblogkita.blogspot.com)



Gambar 3.8. Sebuah relief pada Candi Borobudur yang memperlihatkan kapal yang digunakan di Indonesia pada zaman dahulu
(Sumber: www.eatandtravel.blogspot.com)

Candi Prambanan terletak di Prambanan, dekat Yogyakarta. Bangunan yang juga dinamai Candi Rara Jonggrang atau Lara Jonggrang ini adalah sebuah kompleks candi Hindu terbesar di Indonesia. Candi ini dibangun pada sekitar 850 Masehi oleh Rakai Pikatan, raja kedua wangsa Mataram I, atau Balitung, semasa Wangsa Sanjaya. Candi Prambanan adalah candi agama Hindu terbesar di Asia Tenggara dengan bangunan induknya (Candi Siva) setinggi 47 m. Halaman tengah kompleks percandian ini ditempati oleh tiga candi; paling tengah adalah bangunan induk, yakni Candi Siva, yang diapit oleh Candi Brahma di selatan, dan Candi Visnu di utara. Tidak jauh di depan candi induk terdapat candi kecil berisi patung Nandi (sapi) sebagai kendaraan Siva. Candi ini diapit oleh dua candi kecil lainnya yang masing-masing dulunya berisi patung Siva dalam bentuk tertentu. Ruang antara dinding paling dalam dan dinding kedua kompleks percandian ini aslinya ditempati oleh 224 candi kecil atau *perwara* setinggi 14 meter yang disusun dalam empat baris, tetapi sekarang tidak utuh lagi.



Gambar 3.9. Candi Prambanan, Yogyakarta
(Sumber: www.flickr.com)

Bagian dalam Candi Siva memiliki empat ruang yang dipisahkan oleh dinding dan dapat dimasuki oleh pintu masing-masing yang terletak di timur, selatan, barat, dan utara (mengikuti *pradaksina*, berjalan searah jarum jam). Ruang bagian timur berisi patung Siva yang diletakkan berdiri di atas Yoni menghadap ke arah timur; ruang bagian selatan berisi patung Agastya; ruang bagian barat berisi patung Ganesha; ruang bagian utara berisi patung Mahisasuramardini. Keempat patung ini dikerjakan dengan hati-hati, teliti, dan memperhitungkan ketepatan proporsi sehingga tampil bagus. Perbandingan ukuran antara tiga patung ini dan ukuran bangunan juga sudah diperhitungkan dengan baik sehingga tampak pas, tidak terlalu besar atau terlalu kecil.

Candi Prambanan terkenal tidak hanya karena merupakan kompleks Candi Hindu yang megah, tetapi juga karena dihiasi dengan relief cerita Ramayana yang relatif lengkap. Cerita Ramayana memang berasal dari India, konon digubah dalam bahasa Sanskerta oleh pujangga Walmiki, tetapi penggambaran cerita Ramayana dalam bentuk relief yang cukup lengkap urutan ceritanya tidaklah dijumpai di India. Di Indonesia, cerita Ramayana tidak diterima apa adanya, tetapi digubah dalam bentuk jenis sastra Jawa Kuno yang disebut *kakawin*. Jenis sastra ini mengenal aturan tertentu meliputi jumlah baris setiap baitnya, jumlah suku kata pada setiap baris,

dan ritme yang didasarkan pada panjang-pendek suku kata. Kakawin Ramayana adalah kakawin yang tertua dalam khazanah sastra Jawa Kuno. Kakawin ini paling panjang di antara kakawin-kakawin yang lain. Di samping itu, kakawin ini adalah juga paling terkenal karena jumlah salinannya paling banyak beredar. Kakawin Ramayana bukanlah terjemahan dari sebuah karya sastra Sanskerta, tetapi sebuah gubahan yang bersumber dari Rawanadha karangan Battikawya. Kakawin Ramayana digubah pada zaman Raja Dyah Balitung di masa Kerajaan Mataram Jawa Tengah sekitar 820-832 Caka. Penggubahnya tidak jelas, tetapi ada yang berpendapat bahwa penggubahnya adalah Empu Yogiswara.

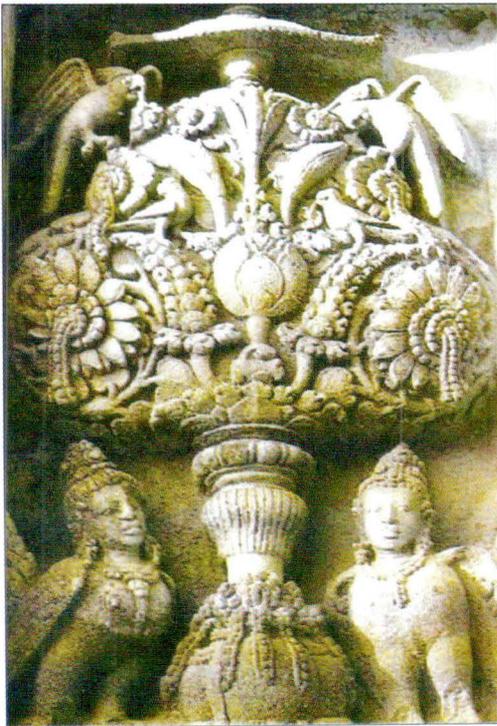


Gambar 3.10. Adegan Ravana menculik Sinta dalam relief Ramayana, Candi Prambanan
(Sumber: www.borobudur.tv)

Penggambaran relief Ramayana ini terdapat pada dua candi, dimulai dari Candi Siva (candi induk) dan dilanjutkan ke Candi Brahma. Candi Siva memuat adegan Visnu yang diminta memberantas perbuatan Ravana, yang membuat kekacauan di dunia, dan adegan Rama merundingkan hal itu di istana Raja Dasarata hingga adegan Rama, Laksmana, dan Sugriwa menyeberangi jembatan ke Alengka diikuti tentara kera. Adegan-adegan selanjutnya berada di Candi Brahma yang antara lain memuat adegan terbunuhnya Ravana sebagai raksasa berkepala sepuluh (*dasamuka*). Dalam kompleks Candi Hindu ini, para seniman juga memperlihatkan keahliannya membuat relief dengan gaya naturalistik. Beberapa relief memang tampak memperlihatkan ketidaktepatan proporsi. Hal ini setidaknya disebabkan

karena dua hal: (1) menciptakan ketepatan proporsi pada bidang datar, dalam bentuk relief, memang sulit, (2) keahlian seniman yang terlibat dalam pembuatan relief bermacam-macam tingkatannya sehingga kualitas relief yang dihasilkan tidak mungkin sama.

Ketinggian kualitas seni pahat pada bangunan Candi Prambanan juga tampak pada berbagai motif yang menghias candi ini. Hal ini tampak pada motif pohon sorga diapit dua burung berkepala manusia (*kinnara* untuk laki-laki, *kinnari* untuk perempuan). Motif-motif lain semacam ini adalah pohon sorga diapit dua bebek, dua kelinci, dua kambing, atau dua rusa. Masing-masing pohon sorga ditampilkan secara mendetil dengan hiasan yang berbeda-beda. Di sini tampak ketinggian kualitas teknik pemahatan batu di masa itu.



Gambar 3.11. Hiasan kinnara, Candi Prambanan
(Sumber: www.boomboys.blogspot.com/)

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

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

dewa-dewa dan pahlawan-pahlawan Hindu memberikan pengaruh penting pada ekspresi artistik. Berbeda dengan di zaman dahulu, patung-patung Bali di masa sekarang tidak lagi dijadikan sebagai benda ritual, tetapi sebagai hiasan bangunan keagamaan. Di Jawa, tokoh-tokoh dalam Ramayana dan Mahabharata masih berperan penting dalam ekspresi artistik, terutama dalam wayang, meskipun pengaruh Islam sangat kuat (Sedyawati, 1998: 12). Penggambaran tokoh-tokoh ini tidak lagi sepenuhnya mengacu pada bentuk-bentuk yang ada di India. Secara jelas bisa dilihat bahwa tokoh-tokoh Ramayana yang digambarkan dalam relief Ramayana Candi Prambanan lebih mirip orang Indonesia daripada orang India, terutama postur tubuhnya.

Masih banyak lagi karya patung dan relief yang sebetulnya dapat dibahas di sini. Hal ini berkaitan dengan candi-candi lain di Jawa Tengah, Jawa Timur, dan Bali. Satu hal adalah jelas bahwa dalam perjalanan waktu telah terjadi koalisi antara seni rupa Hindu dan Buddha, terutama ketika pusat kerajaan telah pindah ke wilayah Jawa Timur. Pada masa Singhasari (abad ke-13) dan Majapahit (abad ke-14-15) terjadi percampuran kehidupan keagamaan Hindu-Siva dan Buddha Mahayana. Hal ini tercermin antara lain pada Candi Jago, Candi Jawi, Candi Singasari, dan Candi Jabung.

Kualitas seni rupa yang ditampilkan pada bangunan-bangunan ini juga tinggi. Candi Jago, misalnya, memiliki patung utama Amoghapasa (Buddha), sementara relief-reliefnya bernapaskan Hindu-Siva. Ruang utama Candi Jawi berisi lingga-yoni (Hindu), tetapi bagian puncak atap berupa stupa (Buddha). Demikian juga Candi Jabung, bentuk bangunannya silindris seperti pada bangunan agama Buddha, tetapi relief cerita Sri Tanjung pada dindingnya berasal dari agama Hindu. Patung-patung pada Candi Singhasari adalah merupakan kombinasi patung-patung Hindu dan Buddha.

Candi Jago yang terletak di Desa Jago, Kecamatan Tumpang, Kabupaten Malang ini dahulunya bernama Jajaghu. Candi ini dibangun abad ke-13, pada masa Singasari. Menurut Naskah Negarakertagama, bangunan ini merupakan candi pendarmaan bagi Raja Wisnuwardhana. Bangunan ini mirip sekali dengan bentuk punden berundak yang merupakan ciri bangunan dari zaman megalitikum. Badan candi terletak di atas kaki candi yang bertingkat tiga. Bangunan utama candi terletak agak ke belakang dan menduduki teras tinggi. Ada dugaan bahwa dahulunya bangunan utama itu diberi atap dari ijuk sebagaimana pure-pure di Bali. Karena bahan ini tidak tahan lama, maka tidak bisa dilihat di masa sekarang. Arca Amoghapasa, dewa tertinggi dalam agama Buddha Tantra yang memiliki tangan delapan, saat ini masih bisa

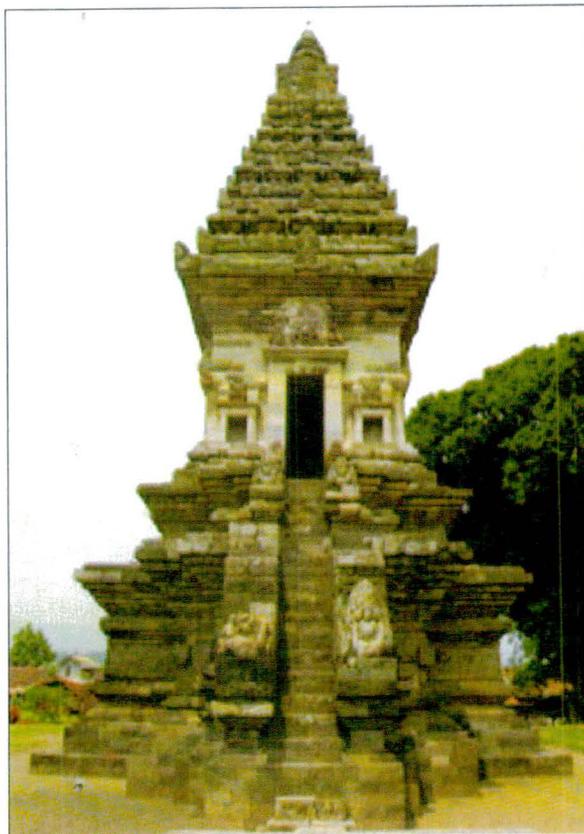
dilihat, tetapi kepalanya sudah hilang. Arca lain yang masih ada ialah Bhairawa, tetapi kepalanya juga sudah tidak ada. Candi ini dihiasi dengan relief-relief dari cerita Krishnayana, Parthayajna, dan Kunjakarna. Relief Kunjakarna terletak di bagian teras candi, menggambarkan Boddhicitta Wairocana sedang mengajarkan dharma di sebuah wihara. Relief Parthahayajna menggambarkan perjalanan Arjuna ke Gunung Indrakila dalam rangka bertapa agar memperoleh bantuan senjata dari dewa. Relief Krisnayana dapat dianggap sebagai perwujudan kisah perkawinan Wisnuwardhana dengan Nararya Waning Hyun, yakni lambang perkawinan Dewa Wisnu dengan Dewi Sri yang menitis dalam wujud Kresna dan Rukmini.



Gambar 3.12. Candi Jago, Tumpang, Malang
(Sumber: www.files.myopera.com)

Candi Jawi yang dibangun sekitar abad ke-13 bukanlah merupakan tempat pemujaan atau tempat peribadatan. Ada dugaan bahwa candi ini merupakan tempat penyimpanan abu dari raja terakhir Kerajaan Singasari, Kertanegara. Sebagian dari abu tersebut juga disimpan pada Candi Singasari. Kedua candi ini ada hubungannya dengan Candi Jago. Biasanya, candi untuk peribadatan menghadap ke arah gunung, tempat bersemayam dewa, tetapi Candi Jawi justru membelakangi Gunung Penanggungan. Sebagian pakar menganggap candi ini sebagai tempat pemujaan.

Keunikan Candi Jawi terletak pada keberadaan relief di dinding yang hingga sekarang belum bisa dibaca. Salah satu relief pada dinding candi menggambarkan sendiri keberadaan candi ini beserta beberapa bangunan lain di sekitarnya.

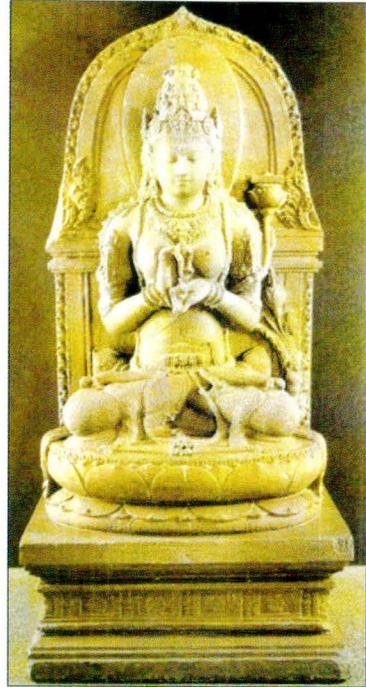


Gambar 3.13. Candi Jawi, Pasuruan, Jawa Timur
(Sumber: www.pasuruankab.go.id)

Candi Singasari dibangun pada awal abad ke-14 (1304 M) untuk menghormati Kertanegara, raja terakhir Kerajaan Singasari yang meninggal 1292 M karena dibunuh oleh Jayakatwang dan bala tentaranya. Candi ini terletak di Kabupaten Malang, Jawa Timur. Candi ini dihiasi dengan sejumlah arca, relief, dan motif hias. Di dalam ruang utama terdapat lingga dan yoni. Ruang utara dulu berisi patung Durga, ruang timur berisi patung Ganesha, dan ruang selatan berisi patung Siva-Mahaguru (Agastya). Di kompleks candi ini dulu juga terdapat patung Prajnaparamita yang sekarang ditempatkan di Museum Nasional, di Jakarta. Pada sisi barat laut, kompleks



Gambar 3.14. Patung Durga Mahisasuramardhini Candi Singasari, Malang, Jawa Timur.
(Sumber: www.ariesaksono.wordpress.com)



Gambar 3.15. Ratu Ken Dedes sebagai Prajnyaparamita, Kompleks Candi Singasari, Malang, Jawa Timur.
(Sumber: Ann R. Kinney, *Worshipping Siva and Buddha*)

candi ini terdapat patung penjaga yang dinamakan *dwarapala* dengan ketinggian hampir empat meter. Di dekat patung penjaga ini terdapat alun-alun, sehingga ada dugaan bahwa Candi Singasari terletak di pusat kerajaan.

Sesungguhnya seni patung bernapaskan agama Buddha tidak hanya berkembang di Jawa, tetapi juga di Sumatra, yakni pada masa Kerajaan Sriwijaya. Meskipun begitu, peninggalan di daerah ini tidak sebanyak di Jawa. Pada masa itu pengaruh agama Buddha Mahayana jauh melebihi agama Hindu dan berkembang pada abad ke-8-14. Ini diperkuat oleh keterangan-keterangan yang dimuat pada prasasti-prasasti dari masa Sriwijaya. Sebagaimana di Jawa, pengaruh agama Buddha Mahayana lebih kuat daripada agama Buddha Hinayana. Awalnya agama Buddha Mahayana ini berkembang di sekitar Palembang, tetapi kemudian pusat agama Buddha Mahayana pindah ke wilayah Jambi. Beberapa peninggalan purbakala berupa bangunan bata terdapat di sekitar tepian Sungai Batanghari. Peninggalan purbakala ini juga disebut *candi*, namun gaya arsitekturnya berbeda dengan gaya arsitektur pada *candi-candi*

di Jawa Tengah dan Jawa Timur. Beberapa candi tersebut dikenal dengan nama Gumpung, Kembar Batu, Kedaton, Koto Mahligai, dan Astano.

Para ahli menetapkan kronologi situs Muara Jambi antara abad ke-12-13. Ini didasarkan pada temuan keramik Cina, gaya arsitektur, dan gaya seni patung. Situs ini tidak meninggalkan banyak patung. Ada satu patung yang berasal dari masa ini, yakni patung Prajnaparamita yang tidak lagi memiliki kepala dan kedua tangan. Kualitas pengerjaan dan penggambaran detail pada patung ini bisa disamakan dengan patung Prajnaparamita dari masa Kerajaan Singasari yang sangat terkenal itu.

Di Sumatra Barat juga ditemukan banyak peninggalan purbakala. Raja yang berkuasa di masa itu juga menganut agama Buddha Mahayana, yakni dari aliran Tantrayana. Di wilayah ini pernah ditemukan patung Amoghapasa-Bairawa dan Amoghapasa beserta empat pengiringnya (Bhirkuti, Hayagriva, Syamatara, dan Sudanakumara). Patung-patung ini sekarang disimpan di Museum Nasional Jakarta. Di situs Solok juga pernah ditemukan patung Jambhala dari perunggu. Secara umum pematung yang membuat karya-karya di atas memiliki keahlian yang cukup tinggi.

3.2 Kriya

Pada masa pengaruh Hindu-Buddha wayang, terutama wayang kulit sudah berkembang. Dalam kitab *Kakawin Arjunawiwaha* karangan Empu Kanwa (kurang-lebih 1036) dan menurut sumber-sumber lain seperti *Bhoma Kawya* dan *Bharata Yudha*, pada masa Raja Erlangga wayang kulit sudah ada. Wayang ini terbuat dari kulit yang dipahat, dapat digerak-gerakkan (dalam arti tangannya terpisah dari badan dan disambung dengan bahan tertentu), dan dipertunjukkan dengan menggunakan layar belakang (*kelir*) dan lampu khusus untuk pertunjukan wayang (*blencong*). Pertunjukan dilakukan pada malam hari disaksikan oleh banyak orang.

Jika benar bahwa kira-kira tahun 1036 wayang kulit sudah berkembang, maka wayang kulit sudah ada lebih dulu daripada wayang yang digambarkan pada relief-relief Candi Jago atau Surowono. Ini adalah sesuatu yang menarik perhatian mengingat bahwa wayang kulit adalah karya seni rupa yang tetap hidup hingga sekarang. Memang, wayang kulit hanyalah bagian dari sebuah pertunjukan wayang. Tetapi, sebagai karya seni rupa, masing-masing wayang kulit menampilkan keindahannya tersendiri. Tokoh-tokoh wayang kulit yang digambarkan di masa itu tentu belum sebanyak tokoh-tokoh wayang kulit di masa Islam, tetapi hal ini pasti tidak mengurangi daya tariknya pada masyarakat.

Setelah Majapahit tenggelam dan mengalami kemunduran dalam bidang seni rupa, di Bali berkembang seni rupa Hindu yang terus berlanjut hingga sekarang. Perkembangan seni rupa Hindu di Bali tergolong luar biasa karena tidak hanya menyangkut seni patung dan seni kriya saja, tetapi juga seni lukis. Seni lukis tidak hanya dibuat di atas lontar, tetapi juga di atas kain dan permukaan langit-langit bangunan. Contoh untuk yang disebut terakhir ini adalah lukisan-lukisan wayang pada langit-langit bangunan Kerta Gosa di Bali. Sementara itu, seniman Bali juga membuat wayang kulit yang bentuknya lebih mirip dengan wayang yang digambarkan pada candi daripada bentuk wayang yang dibuat di zaman pengaruh Islam.



Gambar 3.16. Lukisan pada langit-langit bangunan Kerta Gosa Klungkung, Bali
(Sumber: www.dodit.ru)

Seni rupa Bali mengalami kemajuan pesat pada masa Kerajaan Gelgel, terutama pada masa kekuasaan Dalem Waturenggong (1460-1550). Selama pemerintahannya, tidak hanya bidang seni rupa tetapi juga bidang sosial, politik, ekonomi, dan keamanan mengalami kemajuan pesat. Produk seni ukir emas dan perca mengalami penyempurnaan. Banjar-banjar, terutama Sangging dan Pande Mas, mekar menjadi lebih besar. Di samping seni ukir emas dan perak, di masa itu berkembang juga seni lukis wayang dan topeng. Pada waktu itu raja dianggap sebagai dewa yang bertugas menjaga keseimbangan dan keselarasan alam semesta.

Seni dianggap memiliki peran penting dalam ikut menjaga keseimbangan dan keselarasan itu. Sementara itu, patung tidak lagi dianggap sebagai benda ritual, tetapi hanya sebagai hiasan bangunan. Tidak mengherankan bila pura-pura dan rumah tinggal di Bali dihiasi dengan patung-patung yang artistik. Patung-patung yang dibuat dari batu tufa abu-abu banyak sekali dibuat di Bali.



Gambar 3.17. Pura Keihen, utara kota Bangli
(Sumber: www.baliblog.com)

Dorongan keagamaan dalam pembuatan arca-arca dewa di Bali telah menghasilkan para seniman pahat yang memiliki keterampilan yang sangat tinggi. Keterampilan ini diwariskan turun-temurun sehingga tidaklah sulit orang menemukan anak-anak remaja di Bali yang mampu memahat arca dengan bagus dan dengan proporsi yang tepat. Tidak aneh bila hingga dewasa ini seni patung Bali

tetap berkembang pesat dan patung-patung serta bentuk seni pahat yang lain telah diproduksi dengan jumlah yang sangat luar biasa banyaknya, baik dengan bahan batu tufa, kayu, maupun logam.

Pengaruh seni rupa Hindu juga masih tampak pada seni rupa yang berkembang di lingkungan kerajaan-kerajaan Islam, terutama di Yogyakarta dan Surakarta. Bahkan tidak jarang dijumpai karya seni rupa yang menjadi simbol perpaduan antara budaya Hindu dan animisme yang tetap diterima kehadirannya di lingkungan kerajaan-kerajaan ini. Salah satu contoh karya seni rupa seperti ini adalah patung *loroblonyo* yang banyak dijumpai di Daerah Istimewa Yogyakarta, baik di lingkungan Kerajaan Yogyakarta maupun di lingkungan masyarakat umum, terutama para petani yang memiliki kepercayaan terhadap Dewi Sri yang diyakini mampu memberi kemakmuran pada para petani. *Loroblonyo* adalah patung yang menggambarkan sepasang pengantin pria dan perempuan dengan tata rias yang dikenal dengan istilah 'tata rias besar' (*paes ageng*) atau *basahan*.



Gambar 3.18. Loro blonyo
(Sumber: www.java-heritage.com)

Contoh lain seni rupa Hindu yang tetap hidup di lingkungan Islam adalah topeng. Ketika Islam menjadi mapan di Pulau Jawa, tari topeng tidak lagi menjadi bagian ritual. Tari topeng kemudian hadir dalam bentuk pertunjukan topeng di desa-desa. Dengan demikian, pembuatan topeng tidak berhenti, tetapi nilai topeng kemudian berubah, dari benda yang berkaitan dengan budaya kerajaan menjadi

benda populer. Koleksi topeng lama di keraton tentu saja merupakan perkecualian. Di Keraton Yogyakarta dan Surakarta, topeng-topeng itu telah dianggap sebagai pusaka, sebagaimana pusaka-pusaka yang lain.

Meskipun jenis senjata yang dikembangkan di masa ini ada beberapa macam, yang paling terkenal adalah keris. Senjata ini tidak hanya mengandung nilai fungsional saja, tetapi juga nilai estetik. Sulit kiranya melacak secara pasti kapan keris mulai dikembangkan, tetapi banyak pendapat yang menyatakan bahwa awal mula keris adalah dari zaman Majapahit. Menurut cerita, sebuah keris bergambar wayang yang dimiliki oleh orang Belanda bernama Knaud mencantumkan angka tahun 1264 Saka atau 1342 Masehi, jadi sezaman dengan pembangunan Candi Panataran. Keberadaan keris di Jawa juga pernah dilaporkan oleh Ma Huan pada 1416 (Lumintu, 1985: 1-6). Hal ini membuktikan bahwa di Kerajaan Majapahit telah dikenal teknik pembuatan keris yang disertai hiasan pamor.

Pada zaman Majapahit, orang yang mempunyai keahlian membuat keris disebut *mpu*. Pada awalnya mereka menciptakan keris dengan bentuk lurus, lebar, pendek, dan tebal, dengan hiasan sederhana. Keris seperti ini sering dinamai keris 'Buddha.' Beberapa keris tua berbentuk lurus antara lain adalah dapur Jalak Buddha, dapur Bethok Buddha, dapur Cundrik atau Patrem, dan dapur Jalak Sangu Tumpeng. Meskipun keris lurus merupakan bentuk keris tua, tetapi keris ini tetap dibuat di masa kerajaan-kerajaan Islam seperti Demak, Pajang, Surakarta, dan Yogyakarta (Doyodipuro, 1998: 75). Seperti diketahui, pada masa kerajaan-kerajaan Islam, di Jawa telah berkembang bentuk keris lain, yaitu keris yang memiliki lekuk (*luk*). Tidak tertutup kemungkinan bahwa ide pembuatan keris berlekuk ini berasal dari zaman Majapahit akhir.



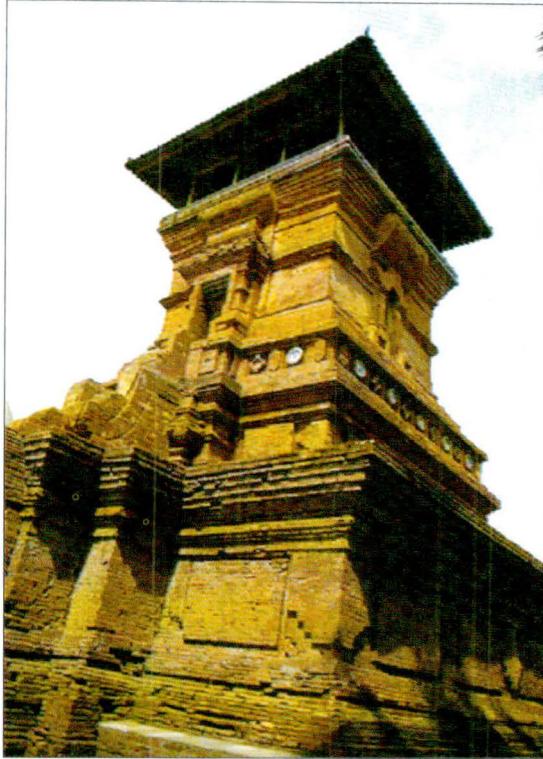
PENGARUH SENI RUPA ISLAM DAN CINA

4.1 Pengaruh Seni Rupa Islam

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

Islam masuk ke Indonesia secara damai. Kapan agama Islam masuk pertama kali ke Indonesia tidak diketahui dengan pasti. Akan tetapi, sudah tidak menjadi rahasia lagi bahwa pada abad ke-13 di wilayah Kerajaan Majapahit terdapat sejumlah makam orang Islam. Ini menandakan bahwa Islam masuk ke Indonesia tanpa menunggu jatuhnya Majapahit lebih dulu. Seni rupa Islam berbaur dengan seni rupa Hindu-Buddha dan kemudian terjadilah fusi di antara keduanya. Akan tetapi, perlu diingat di sini bahwa meskipun di Indonesia berkembang seni rupa Islam, ciri-cirinya tidak sama dengan seni rupa Islam yang berkembang di negara-negara Timur Tengah. Sementara itu, di samping menggunakan unsur-unsur yang berasal dari kebudayaan Islam, keraton-keraton Islam juga tetap mempertahankan sebagian

dari unsur-unsur seni rupa yang berasal dari kebudayaan Hindu-Buddha. Bahkan Masjid Menara Kudus di Jawa Tengah merupakan campuran unsur-unsur seni rupa Islam, seni rupa Hindu-Buddha, dan seni rupa Cina.



Gambar 4.1. Menara pada Masjid Menara Kudus
(Sumber: www.flickr.com)

4.1.1 Seni Kaligrafi

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

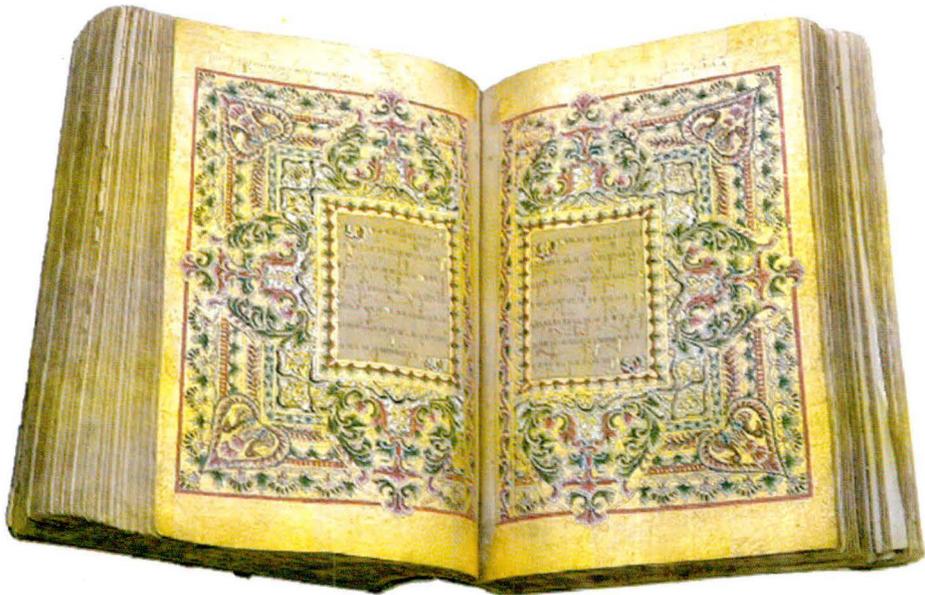
Tujuan pembuatan kaligrafi mula-mula adalah untuk mengagungkan ayat-ayat suci Al-Qur'an, tetapi kemudian berkembang kaligrafi yang lebih mementingkan keindahan. Seni kaligrafi (*khat*) inilah yang kemudian juga digunakan sebagai hiasan arsitektur masjid, keramik, kaca berwarna, dan lain-lain. Pokok penggambaran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

Perkembangan kaligrafi paling awal terjadi di Aceh dan banyak sekali karya kaligrafi yang telah dihasilkan oleh daerah ini. Salah satu karya kaligrafi yang terkenal adalah hiasan kaligrafi pada makam Sultan Malik al-Saleh. Kaligrafi yang bagus ini menghias sisi tegak pada batu makam tersebut. Batu makam lain yang juga dihias dengan kaligrafi adalah pada makam Ratu Nahrasiyah dari Samudra Pasai. Selain di Aceh, batu-batu makam lain yang juga dihias kaligrafi terdapat pada makam-makam di Cirebon; Gresik (Jawa); dan Bone (Sulawesi Selatan). Kaligrafi di Aceh juga menghias karya-karya sastra Aceh yang berkembang antara 1500-1900. Salah satu contohnya adalah hiasan kaligrafi pada karya sastra *Bustan as-Salatin* karya Nuruddin al-Raniri dan Syair *Berang-Berang*. Gaya hiasan kaligrafi pada naskah-naskah sastra ini mirip dengan gaya hiasan kaligrafi pada naskah-naskah sastra di beberapa istana seperti Keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta.

Kalimat yang menjadi favorit dalam kaligrafi Aceh adalah seperti syahadah, basmalah, ayat-ayat Al-Qur'an, dan puisi-puisi sufi. Jenis-jenis tulisan (*khat*) yang muncul cukup bervariasi seperti kufi, kufi ornamental, tsulutsi, dan naskhi. Di samping itu, ada kaligrafi yang diciptakan oleh seniman kaligrafi Aceh sendiri. Ada kemungkinan bahwa pemikiran tokoh-tokoh besar di bidang agama seperti Syamsudin Sumatrani dan Nuruddin al-Raniri antara abad ke-16-17 M telah menjadi penggerak pertumbuhan seni islami di Aceh.

Ciri-ciri Kaligrafi Islami adalah sebagai berikut: (1) kaligrafi pada sejumlah batu makam di Aceh dan Gresik dikerjakan dengan artistik, tetapi tidak semuanya dibuat di Indonesia; (2) beberapa keraton Islam memiliki sejumlah senjata yang dihias kaligrafi secara artistik; (3) sejumlah kaligrafi pada beberapa masjid (misalnya Keraton Yogyakarta dan Surakarta) dan bendera pusaka tampak dikerjakan seadanya, jadi kurang artistik; (4) di Keraton Yogyakarta ada kaligrafi yang diabstraksikan menjadi motif hias yang tidak begitu mirip huruf Arab (*putri mirong*), tetapi masih bisa dikenali bahwa sumbernya dari huruf-huruf Arab. Dalam hal ini kaligrafi tidak dibuat sekadar untuk hiasan, tetapi juga dikaitkan dengan makna tertentu. Biasanya

abstraksi huruf-huruf Arab itu merepresentasikan kata ‘Muhammad,’ nama nabi dan rasul terakhir yang mengajarkan agama Islam; (5) seniman pembuat karya-karya kaligrafi (*khatt*) secara umum tidak diketahui (anonim). Kaligrafi ini bisa dijumpai di berbagai daerah yang terkena pengaruh kebudayaan Islam, terutama di keraton-keraton Islam di seluruh Indonesia. Keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta juga menyimpan naskah-naskah dengan kaligrafi Arab yang dilengkapi dengan motif-motif hias. Sementara itu, masih dalam nuansa Islami, di Museum Sono Budoyo, Yogyakarta, tersimpan sebuah naskah berjudul Serat Ambiya atau Kitab Nabi-Nabi yang ditulis dalam huruf Jawa, tetapi memuat cerita-cerita tentang nabi-nabi, dimulai dari penciptaan dunia hingga masa Nabi Muhammad sebagai nabi terakhir. Naskah ini ditranskripsi oleh seorang ningrat Jawa bernama Raden Aryo Suryo Misena dari Yogyakarta dan mulai ditulis tahun 1844. Naskah ini dihiasi berbagai motif hias termasuk bentuk gajah, ular naga, dan manusia yang dipanjangkan seperti wayang. Pemanjangan bentuk ini mungkin merupakan kompromi agar tidak sama dengan binatang sebenarnya yang tentu saja kurang sesuai dengan ajaran Islam yang kurang menyukai penggambaran makhluk hidup.



Gambar 4.2. Serat Ambiya, Museum Sono Budoyo, Yogyakarta
(Sumber: www.nga.gov.au/CrescentMoon/theme.cfm)

4.1.2 Kriya

Wayang adalah bentuk seni rupa yang sangat terkenal di Indonesia. Ada beberapa bentuk wayang, yakni wayang Bali, wayang Sasak, wayang Jawa (Yogyakarta, Surakarta, Kedu, Cirebon), dan wayang Betawi. Ada tiga jenis wayang yang terkenal, yakni wayang beber, wayang kulit, dan wayang golek. Sebelum Islam masuk ke Indonesia, bentuk wayang agak realistik, sama dengan bentuk wayang yang digambarkan pada relief-relief beberapa candi di Jawa Timur seperti Candi Jago, Candi Surowono, dan Candi Panataran. Semula wayang digunakan di lingkungan agama Hindu untuk memberikan ajaran kepada masyarakat lewat cerita-cerita yang berasal dari *Ramayana* dan *Mahabharata*. Di masa Islam, wayang berubah bentuk menjadi lebih dekoratif dan digunakan untuk kepentingan penyebaran agama Islam. Dewasa ini wayang beber tidak populer lagi, tinggal wayang kulit dan wayang golek yang dibuat dan dipertunjukkan. Wayang kulit bisa dikatakan lebih terkenal daripada wayang golek. Wayang golek lebih terkenal di Jawa Barat, sedangkan wayang kulit lebih terkenal di Jawa Tengah.

Wayang beber adalah jenis wayang yang digambar dalam bentuk sekuens pada gulungan yang dibuat dari kertas kulit kayu atau *dlancang*. Ada catatan yang menyatakan bahwa wayang ini pertama kali muncul sebelum wayang kulit klasik. Wayang beber telah digunakan sekitar 907 M dalam upacara pemujaan nenek moyang. Wayang kulit dalam bentuk yang masih sederhana muncul sesudahnya. Dari sekian kumpulan wayang beber, hanya ada dua yang masih tersisa dan disimpan di desa Gedempol, Jawa Timur. Keduanya melukiskan rangkaian cerita Panji, yakni dongeng pahlawan Panji Kembang Kuning dan Remang Mangunjaya. Pada awalnya gambar-gambar wayang beber dibuat di atas lontar tanpa teks dan ceritanya berdasarkan literatur dari masa itu. Selanjutnya wayang beber dibuat di atas kertas kulit kayu di Ponorogo, Jawa Timur. Wayang beber yang berupa gulungan-gulungan ini menghubungkan cerita-cerita dalam wayang purwa (berdasarkan *Ramayana* dan *Mahabharata*) dan wayang gedog (berdasarkan cerita Panji). Di Demak kemudian muncul wayang kulit yang disesuaikan dengan ajaran Islam. Para wali kemudian memasyarakatkan wayang kulit ini untuk kepentingan penyebaran ajaran Islam. Ini menyebabkan popularitas wayang beber tenggelam. Pada 1692 diciptakan wayang beber dengan cerita Jaka Kembang Kuning untuk mengembalikan popularitas wayang beber (Tabrani, 1998: 36).



Gambar 4.3. Wayang beber
(Sumber: www.nga.gov.au)

Ketika raja yang berkuasa di kerajaan Kartasura lari bersama para pengikutnya pada waktu terjadi sebuah revolusi tahun 1742, mereka membawa kekayaan beserta wayang beber. Wayang beber tersebut ditemukan lagi pada awal abad ke-20 di Desa Karangtulan, sebuah daerah berbukit di sebelah tenggara Yogyakarta dan di Gelaran, Gunung Kidul, Yogyakarta. Kumpulan gulungan yang lebih tua diberi tanggal dalam bentuk kronogram yang ditafsirkan tahun 1692. Kumpulan gulungan yang lebih baru ditafsirkan berangka tahun 1735 dan sekarang disimpan oleh Ki Dalam Cermaguna di Gelaran (Tabrani, 1998: 36).

Wayang kulit sangat menarik bukan hanya karena bentuknya yang artistik tetapi juga karena cerita-cerita dan filsafat yang melatarbelakanginya. Cerita-cerita dalam wayang kulit didasarkan pada kitab *Ramayana* dan *Mahabharata* yang berasal dari kebudayaan Hindu di India. Dalam perjalanan waktu, cerita-cerita yang bersumber dari Mahabharata lebih terkenal daripada cerita-cerita yang bersumber dari Ramayana. Meskipun membawakan cerita-cerita dan menampilkan tokoh-tokoh yang berasal dari kebudayaan Hindu, wayang kulit digunakan sebagai sarana dakwah Islam oleh para wali. Perlu diketahui bahwa tokoh-tokoh wayang kulit tidak semuanya bersumber dari kedua kitab tersebut. Tokoh-tokoh *punakawan* (pelawak)—Semar, Gareng, Petruk, dan Bagong—diciptakan di Indonesia (Jawa).

Sebagian besar pendapat mengatakan bahwa penciptaan wayang kulit bergaya dekoratif merupakan jalan keluar dari kendala ajaran Islam yang cenderung kurang menyukai penggambaran bentuk manusia secara realistik. Dengan dibuat bergaya dekoratif maka bentuk-bentuk wayang itu tidak ada dalam kenyataan sehingga

dianggap tidak bertentangan dengan ajaran Islam. Sesungguhnya penyebaran ajaran Islam di masa itu tidak harus menggunakan wayang, tetapi mungkin para wali menganggap bahwa dakwah menggunakan wayang kulit akan lebih efektif karena masyarakat Jawa di masa itu tidak dapat dipisahkan dari pertunjukan wayang kulit yang sering diselenggarakan di berbagai tempat dengan menampilkan dalang-dalang berbeda; sebagian dalang lebih terkenal daripada sebagian dalang yang lain.



Gambar 4.4. Sebuah contoh wayang kulit figur Bima
(Sumber: www.bharatayudha.multiply.com)

Bentuk-bentuk wayang kulit dengan proporsi yang bagus sekarang ini tidaklah tercipta dalam waktu yang singkat, tetapi melalui proses yang panjang. Bentuk-bentuk wayang kulit ini merupakan hasil penyempurnaan akhir dari proses pembentukan yang panjang itu dan akhirnya mendapatkan predikat bentuk wayang kulit klasik. Pemberian predikat klasik ini masuk akal karena bentuk-bentuk wayang kulit yang mengalami proses penyempurnaan yang panjang itu akhirnya menemukan titik pemberhentian di mana secara umum bentuk-bentuk terakhir itu tidak memerlukan penyempurnaan lagi.

Pada zaman Majapahit bentuk wayang mirip dengan wayang yang dijumpai di Bali sekarang ini. Bentuk wayang seperti ini dipengaruhi oleh bentuk wayang



Gambar 4.5. Arjuna, Wayang Bali.
(Sumber: www.intheirhands.com)

pada relief Candi Jago dan Surawana di Jawa Timur. Bentuk wayang ini masih mirip dengan bentuk manusia sebenarnya sehingga masuk akal jika para wali kemudian merintis pembuatan wayang bergaya dekoratif seperti terlihat sekarang ini. Bentuk wayang Bali lebih dekat dengan bentuk yang ada di alam. Hidung wayang Bali, misalnya, lebih mirip dengan hidung manusia, sedangkan hidung wayang kulit Jawa secara umum besar, panjang, atau runcing (hanya beberapa tokoh pendeta saja yang hidungnya mirip dengan hidung wayang Bali). Panjang tangan wayang Bali dan tangan beberapa figur wayang pada relief Candi Jago digambarkan seperti tangan manusia. Panjang tangan figur Arjuna dan Bima pada Candi Jago digambarkan sepanjang tangan manusia.

Sementara itu, tangan wayang kulit Jawa sangat panjang; beberapa di antaranya bahkan memiliki panjang sampai ibaratnya menyentuh tanah. Perbedaan lain juga bisa dilihat, misalnya, pada leher dan wajah. Leher wayang Bali dan wayang yang digambarkan pada Candi Jago dan Surawana mirip dengan leher manusia, sedangkan leher wayang Jawa panjang dan sangat kecil. Wajah samping wayang Bali dan wayang pada candi-candi tersebut mirip dengan wajah manusia, sedangkan wajah wayang Jawa lebih deformatif.

Pembuatan wayang kulit dilakukan dengan melibatkan dua tahap, yakni menatah dan menyungging. Adapun bahan yang digunakan untuk membuat wayang adalah kulit kerbau. R.M. Sajid (1958: 62-65) menjelaskan secara rinci perkembangan wayang kulit serta berbagai hal yang berkaitan dengan pertunjukan wayang kulit. Pada masa awal Islam di Pulau Jawa, yakni masa kekuasaan Raden Patah, wayang kulit belum ditatah. Wayang mulai ditatah secara detail pada masa Raden Trenggana di Demak. Bagian-bagian tubuh seperti mata, telinga, dan kuping ditatah dengan teliti. Permulaan wayang ditatah secara lebih detail dan diberi *wanda* (penggambaran karakter fisik, termasuk raut wajah) adalah tahun 1541, yakni atas gagasan Panembahan Senapati, raja pertama Kerajaan Mataram. Awalnya tangan wayang masih menyatu dengan tubuh, tetapi kemudian dibuatkan tangan yang terpisah sehingga bisa digerak-gerakkan, kecuali figur raksasa yang tangannya masih menyatu dengan tubuh. Ketika berkuasa menjadi Raja Mataram, Prabu

Hanyakrawati mempunyai gagasan membuat kedua tangan raksasa bisa digerakkan, jadi tidak menyatu dengan tubuh. Dia jugalah yang mempunyai gagasan menciptakan tokoh wayang baru bernama Cakil atau Panjareng. Tokoh wayang ini juga digunakannya untuk menunjukkan angka tahun pembuatan yang disandikan dalam bentuk kalimat bahasa Jawa, yakni *tangan jaksa tinata jalma yang* berarti 1552. Cara menyandikan angka tahun dalam bentuk kalimat ini dalam budaya Jawa disebut *candra sangkala memet*. Adapun yang mempunyai gagasan memperbaiki pertunjukan wayang dengan menggunakan layar (*kelir*), batang pisang untuk menancapkan wayang, dan lampu penerang (*blencong*) adalah Sunan Kalijaga. Sunan Giri adalah orang yang memiliki gagasan memperbaiki wayang kera (*wanara*). Wayang gajah, kuda, dan *rampogan* (gambaran beberapa figur dalam satu wayang) juga diperbaiki atas gagasan Sunan Bonang. Sementara itu, penempatan wayang gunung di tengah layar adalah gagasan Raden Patah, sebagai Sultan Demak di masa itu. Pertimbangannya adalah agar komposisinya menarik perhatian kalau dipandang.

Dalam perjalanan waktu, proses penataan wayang akhirnya sampai pada tahap sempurna di mana aturan yang digunakan menjadi klasik. Penataan setiap organ tubuh manusia menjadi demikian rumit sehingga istilah yang digunakan menjadi semakin banyak. Tataan mata, misalnya, menjadi banyak jumlahnya. Jenis tataan mata antara lain adalah mirip gabah/biji padi (*nggabah*), mirip kedelai (*kadelen*), mirip buah kedondong (*kadondongan*), dan lain-lain. Jenis tataan hidung antara lain adalah hidung mirip senjata *pangot* di Jawa (*irung wali miring*), mirip biji mangga/pelok (*irung pelokan*), mirip sayur terong (*irung terong kopek*), dan lain-lain.

Setelah ditata, wayang juga disungging. Menyungging adalah proses melukisi wayang dengan warna. Lewat proses sungging inilah penggambaran karakter fisik wayang (*wanda*) menjadi lebih jelas. Sejumlah tokoh wayang bahkan dibuat dengan alternatif warna berbeda untuk adegan berbeda. Sebagai contoh, Werkudara (Bima), Gatotkaca, dan Kresna, dibuat dalam warna tertentu, misalnya kuning dan hitam. Dalam perjalanan waktu, figur wayang kulit dengan bentuk klasik itu dibuat dalam jumlah banyak; terlalu banyak untuk disebutkan satu per satu di sini. Figur-figur ini mewakili sifat baik dan buruk dalam konteks Kerajaan Pandawa dan Hastina. Di antara figur-figur yang paling terkenal adalah Puntadewa, Harjuna, Bima, Gatotkaca, dan Kresna.

Wayang memiliki beberapa gaya dan yang terkenal antara lain adalah gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta. Sepintas lalu ciri-ciri bentuk wayang kedua gaya tersebut sama, padahal bila diperhatikan secara cermat terdapat perbedaan yang penting. Secara umum, wayang kulit gaya Surakarta sedikit lebih ramping dan agak tinggi, sedangkan gaya Yogyakarta memiliki bentuk tubuh yang agak pendek.

Dalam lingkungan Keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta, wayang kulit klasik itu disakralkan. Hal seperti ini lazim terjadi di lingkungan tersebut. Semua benda koleksi yang dimiliki oleh kedua keraton itu disakralkan, banyak di antaranya dianggap memiliki kekuatan magis. Akibatnya, perlakuan terhadap wayang kulit hampir tidak ada bedanya dengan perlakuan terhadap orang-orang penting di dalam keraton. Bahkan kegiatan perawatan wayang kulit pun menjadi tidak sederhana. Akhirnya dibuatlah aturan lisan, kemudian tertulis, yang memuat cara-cara merawat wayang kulit, mulai dari mengeluarkan wayang-wayang kulit tersebut dari kotak, menganginkan, membersihkan, dan memasukkannya ke dalam kotak. Karena jumlah wayang adalah banyak, maka dalam perjalanan waktu aturan tersebut menjadi sangat rumit karena masing-masing figur wayang penting mendapatkan perlakuan khusus. Perlakuan terhadap kotak penyimpan wayang pun menjadi sangat istimewa. Bahkan kegiatan perawatan wayang kulit di kedua keraton di atas kemudian juga disertai dengan selamatan atau pemberian sesaji yang juga tidak sederhana.



Gambar 4.6. Wayang golek, Jawa Barat
(Sumber: www.puppet.org)

Mungkin wayang golek dikembangkan pertama kali oleh Sunan Kudus di Jawa Tengah tahun 1583. Di masa lalu wayang golek kadang-kadang dimainkan setelah pertunjukan wayang kulit. Dalam bahasa Jawa kata 'golek' berarti mencari. Dengan demikian, permainan wayang golek tersebut mengandung ajaran agar para penonton mencari intisari nasihat yang disertakan dalam pertunjukan wayang tersebut. Wayang golek kemudian menyebar ke Jawa Barat melalui Cirebon. Wayang golek dibuat dari kayu dan berbentuk volumetris menyerupai bentuk manusia. Karena pengaruh Islam, bentuknya tidak persis manusia sebenarnya. Meskipun terpengaruh Islam, wayang golek pada awalnya tetap didasarkan pada cerita Ramayana dan Mahabharata sehingga kadang-kadang disebut wayang golek purwa. Dengan berkembangnya wayang golek, lama-kelamaan berkembang juga kerajinan wayang golek yang

kemudian melahirkan banyak perajin wayang golek. Pusat-pusat kerajinan wayang golek selanjutnya berkembang di sekitar Bandung dan Bogor.

Ada berbagai macam jenis senjata yang dikembangkan di masa pengaruh Islam. Sebagian dari senjata-senjata tersebut adalah pengembangan lebih lanjut dari apa yang pernah ada di masa pengaruh Hindu-Buddha. Senjata-senjata varian dari keris ini berkembang di berbagai tempat di Indonesia, misalnya rencong dan kujang. Senjata-senjata semacam ini menarik perhatian bukan hanya karena bentuknya yang artistik tetapi juga karena kadang-kadang dikaitkan dengan kekuatan magis. Itulah sebabnya kerajaan-kerajaan di Jawa menganggap kepemilikan senjata pusaka sangat penting untuk melegitimasi keberadaan kerajaan-kerajaan tersebut. Sering kali kerajaan-kerajaan tersebut melarang masyarakat melihat senjata-senjata tertentu yang dianggap memiliki kekuatan magis. Di samping keris, di masa ini senjata lain seperti tombak dan perisai juga dibuat dengan penuh hiasan. Meskipun begitu popularitasnya tidak bisa menandingi keris. Mungkin karena keris bisa dibawa ke sana-ke mari sehingga lebih disukai banyak orang.

Karena dianggap memiliki kedudukan tinggi, senjata-senjata pusaka milik kerajaan tertentu diberi nama. Keraton Kesultanan Yogyakarta, misalnya, memiliki tombak pusaka yang dianggap sangat sakti bernama *Kanjeng Kyai Pleret*. Sementara itu, keris-keris pusaka juga dibuat sangat artistik. Di antara keris-keris semacam ini adalah *Kanjeng Kyai Joko Piturun* dan *Kanjeng Kyai Sengkelat*, keduanya dari Keraton Yogyakarta. Tentang tombak *Kanjeng Kyai Pleret*, senjata ini diarak dan diberi penghormatan layaknya raja itu sendiri. Untuk menambah kesan bahwa senjata-senjata pusaka keraton memiliki kekuatan magis, di lingkungan Keraton Yogyakarta dan Surakarta sering beredar cerita-cerita tentang kesaktian senjata-senjata tersebut. Senjata pusaka merupakan salah satu sarana untuk memperoleh legitimasi kekuasaan. Ada kepercayaan di Keraton Kesultanan Yogyakarta bahwa *Kanjeng Kyai Pleret* adalah senjata asli yang dibawa dari Surakarta untuk memperoleh legitimasi bagi pendirian Keraton Kesultanan Yogyakarta. Anehnya, pihak Keraton Kesultanan Surakarta juga menyatakan bahwa tombak pusaka yang dianggap sangat sakti itu yang asli berada di keraton mereka.

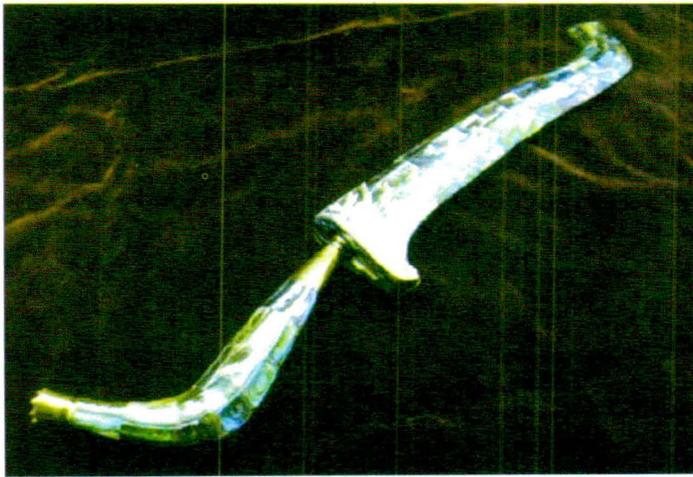
Ada banyak bentuk keris berlekuk; jumlah lekuk mulai dari satu sampai dua puluh sembilan. Proses pembuatan keris berlekuk ini telah mencapai taraf yang tinggi



Gambar 4.7. Contoh keris dari Jawa
(Sumber: www.geocities.com)

dan menghasilkan corak abstrak pada permukaan keris yang disebut *pamor*. Di samping bagian bilah, di mana lekuk-lekuk itu berada, bagian bawah keris (*sor-soran*) juga sangat penting. Sebuah keris biasanya diberi nama yang mengandung harapan. Keris yang memiliki pamor dinamakan ‘Hujan emas’, misalnya, mengandung harapan bahwa siapa pun yang memiliki keris itu akan mudah mendapatkan rezeki, “hujan rezeki.”

Tradisi pembuatan keris ini tetap berlangsung hingga sekarang. Kualitas keris yang dihasilkan juga tetap bermutu tinggi. Meskipun begitu, di masa sekarang keris juga telah dikomersialisasikan. Kalau dulu pembuatan keris tidak mudah, karena disertai dengan persyaratan ritual tertentu, dewasa ini pembuatan keris dilakukan dalam rangka pertimbangan komersial. Jumlah orang yang membuat keris dengan mengikuti persyaratan ritual bisa dihitung dengan jari, salah satunya adalah Ki Jeno Harumbrodjo di Yogyakarta yang belum lama ini telah meninggal dunia.



Gambar 4.8. Sebuah rencong dari Aceh
(Sumber: www.albatrossgallery.biz)

Berbagai jenis senjata juga berkembang pada masa ini. Rencong adalah senjata tradisional Aceh. Rencong adalah senjata sejenis belati dengan bentuk menyerupai huruf L. Bahan pokok pembuatan senjata ini adalah besi putih, kuningan, dan tanduk kerbau berwarna putih dan hitam. Rencong diselipkan di pinggang sebagai penanda simbol pertahanan dan martabat. Rencong yang dibuat dari bahan baku besi putih memerlukan waktu pembuatan yang lebih lama dan lebih sulit dibandingkan dengan rencong yang menggunakan bahan kuningan. Secara umum rencong dibagi menjadi

empat jenis, yakni rencong *pudo* (belum sempurna bentuk gagangnya), rencong rencong *meukure* (dengan hiasan gambar binatang, akar kayu, dan bunga di bagian matanya), rencong *meupucok* (mempunyai pucuk yang biasanya dari emas), dan rencong *meucugek* (pada gagangnya terdapat cugek/perekat dan bergagang lengkung 90 derajat). Ada juga anggapan umum di Aceh bahwa secara keseluruhan rencong berbentuk kata *Bismillah*. Perinciannya adalah ujung gagangnya berbentuk huruf *ba*, bujur gagangnya berbentuk *sin*, pangkal besi lancip dekat gagang berbentuk *mim*, dan lajur-lajur besi pada gagang berbentuk *lam*. Huruf *ha* ada di bagian akhir.



Gambar 4.9. Batik dengan motif parang rusak
(Sumber: www.discover-indo.tierranet.com)

Seni batik, khususnya di daerah Keraton Yogyakarta dan Keraton Surakarta, dipengaruhi oleh budaya Hindu. Dahulu, salah satu aspek fungsi dari penggunaan motif batik adalah sebagai media untuk mengatur kehidupan sosial dalam masyarakat yang berkaitan dengan pembagian strata sosial. Pemakaian motif batik diatur melalui peraturan yang dikeluarkan oleh pihak keraton. Sebagian motif batik tidak boleh digunakan oleh masyarakat umum. Di Keraton Surakarta, masa awal pemberlakuan peraturan tentang corak larangan tersebut adalah pada 1769, melalui maklumat Sunan Solo. Corak tersebut di antaranya adalah *Sawat*, *Parang Rusak*, *Cemukiran*, dan *Udan Liris*. Peraturan serupa juga pernah dikeluarkan pada masa pemerintahan Sri Sultan Hamengkubuwono VIII di Keraton Yogyakarta, Motif batik yang tidak boleh dipergunakan oleh masyarakat umum adalah *Sawat*, *Parang Rusak*, *Cemukiran*, *Udan Liris*, *Rujak Sente*, *Garuda Ageng*, *Kawung*, dan *Semen*.

Tingkatan sosial di lingkungan keraton membedakan antara *wong agung/priyayi* (kelas atas) dan *wong cilik* (orang kebanyakan). *Priyayi* dibedakan menjadi dua golongan berdasarkan hubungan individual dengan raja. Golongan pertama adalah bangsawan atau ningrat, yaitu kerabat atau keturunan raja. Golongan kedua adalah

abdi dalem atau pekerja keraton, termasuk bangsawan yang bukan keturunan atau kerabat raja, mereka *priyayi* yang berasal dari *wong cilik*. Kaum *priyayi* umumnya selalu berada di kota-kota dan bertempat tinggal dalam jumlah yang besar. Di masa itu ada perbedaan antara *priyayi* dan *wong cilik* dalam menggunakan batik, terutama berkaitan dengan penggunaan motif.

Di masa berkembangnya pengaruh Islam, seni batik juga mengalami perkembangan pesat. Hal ini berkaitan erat dengan semakin banyaknya orang Islam yang sukses menjadi pengusaha batik. Banyak di antara pengusaha ini yang melibatkan diri dalam kegiatan pengusaha Islam, terutama setelah didirikannya organisasi Sarekat Dagang Islam (SDI) di Solo pada 1911 oleh Haji Samanhudi. Tujuan organisasi ini adalah untuk mempersatukan para pedagang Islam agar dapat bersaing dengan para pedagang keturunan asing seperti pedagang Cina, India, dan Arab. Pada waktu itu pedagang-pedagang tersebut lebih maju usahanya daripada pedagang Indonesia dan keadaan itu sengaja diciptakan oleh Belanda agar bangsa Indonesia menjadi lemah.

Awal munculnya organisasi ini adalah di Kampung Laweyan, sebuah kampung di Solo yang terkenal karena usaha batiknya. Lingkungan yang semula hanya memproduksi kain tersebut lambat laun menjadi pusat produksi batik. Karena memiliki kekuatan ekonomi, pernah terjadi para pengusaha pribumi di Laweyan mengambil jarak dengan para keluarga keraton karena kedekatan pihak keraton dengan Belanda. Lewat usaha batik itulah para pengusaha di Laweyan mencoba menentang Belanda lewat organisasi SDI tersebut.

Pada masa ini berkembang beraneka ragam motif hias di seluruh Indonesia. Salah satu contoh daerah yang perkembangan motif hiasnya menarik perhatian adalah Sumatra Barat yang terkenal dengan nama Minangkabau. Berbagai motif hias mungkin sudah berkembang di zaman prasejarah akhir. Adapun yang paling menarik adalah perkembangan motif hias setelah terkena pengaruh Islam, terutama di masa Kerajaan Minangkabau/Pagaruyung pada abad ke-16. Motif-motif hias Minangkabau dibuat lebih abstrak mengikuti tradisi Islam dan secara umum setiap motif hias memiliki landasan kata-kata puitis yang disebut pepatah. Berikut ini adalah bunyi pepatah untuk motif hias Aka Bapilin dan Daun Siriah.

Motif Aka Bapilin

*Aka nan bapilin
Pilin jariang nak barisi
Pilin kacang nak mamanjek*

Artinya:

*Akar yang berpilin
Pilin jengkol akan berisi
Pilin kacang akan merambat*



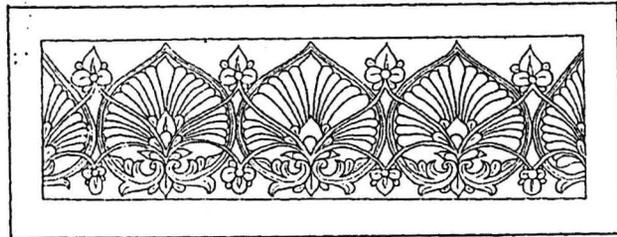
Gambar 4.10 Motif hias Aka Bapilin
(Sumber: www.palantaminang.wordpress.com)

Motif Daun Siriah

*Sakabek bak siriah
Sarumpun bak sarai*

Artinya:

*Seikat seperti sirih
Serumpun seperti serai*



Gambar 4.11 Motif hias Daun Sirih
(Sumber: www.palantaminang.wordpress.com)

Pada pepatah pertama, kata *aka* artinya adalah akar. Pepatah ini mengandung nasihat bahwa orang Minangkabau tidak akan bertindak sia-sia. Orang Minangkabau tidak boleh berputus asa karena diberi akal oleh Tuhan. Kata *aka* dianggap memiliki arti ganda, yakni akar atau akal. Ajaran ini tercermin pada mentalitas orang Minangkabau sekarang ini yang sangat gigih dalam menjalani kehidupan di mana pun. Pepatah kedua lebih sederhana susunan katanya, menyangkut daun sirih dan daun serai. Pepatah ini mengandung ajaran pentingnya persatuan dan kesatuan di antara orang Minangkabau, seperti halnya seikat daun sirih dan serumpun serai.

4.2 Pengaruh Seni Rupa Cina

Meskipun hubungan dagang antara Indonesia dan Cina sudah dimulai antara tahun 250 – 400 M, pengaruh kebudayaan Cina di Indonesia tidaklah sekuat pengaruh kebudayaan Hindu-Buddha dan Islam. Pengaruh seni rupa Cina terutama tampak pada arsitektur, desain tekstil, dan mebel. Itu pun secara umum hanya menyangkut penggunaan motif hiasan. Seni rupa Cina yang ada di Indonesia

sesungguhnya lebih dari itu. Lukisan gulungan, patung, mebel, dan keramik Cina sesungguhnya banyak terdapat di berbagai wilayah di Indonesia, tetapi semua itu kebanyakan dikoleksi oleh keluarga-keluarga keturunan Cina sendiri. Meskipun banyak jumlahnya, benda-benda tersebut tidak banyak memengaruhi seni rupa Indonesia. Tidak mudah menjelaskan mengapa hal itu terjadi. Akan tetapi, belajar dari fakta yang ada sekarang, mungkin masyarakat Cina sejak dahulu cenderung menjalani hidup secara eksklusif sehingga seni rupa mereka tidak memberikan pengaruh yang kuat di Indonesia, padahal komunitas Cina terdapat di berbagai tempat di negeri ini.

Sebagian besar masyarakat Cina yang ada di Indonesia berasal dari wilayah negara Cina Selatan, terutama suku Hokkian. Dalam masyarakat Hokkian terdapat persatuan tiga agama, yakni Taoisme, Konfusianisme, dan Buddhisme. Penganut tiga agama ini di Indonesia telah membentuk organisasi Tri-Dharma. Di masa pemerintahan Soeharto (masa Orde Baru), kegiatan etnis Cina di Indonesia sangat dibatasi. Hal ini tentu saja sangat menghambat perkembangan seni rupa Cina di Indonesia dan pengaruh seni rupa Cina di Indonesia sangatlah terbatas. Seniman Cina yang terkenal hanya bisa dihitung dengan jari, itu pun hanya terbatas pada pelukis etnis Cina yang menciptakan lukisan-lukisan dengan gaya modern. Seni rupa Cina lebih banyak dibuat dan beredar di kalangan masyarakat Cina sendiri. Koleksi lukisan Cina dari daratan Cina yang dikoleksi oleh orang Cina di Indonesia juga hanya dipamerkan di kalangan masyarakat Cina di Indonesia. Bahkan di masa Orde Baru patung Buddha Gautama terpaksa ditempatkan di dalam kelenteng, sesuatu yang tidak lazim di masa sebelumnya.

Seni rupa Cina juga tampil sebagai bagian dari seni pertunjukan. Salah satu contoh seni rupa semacam ini adalah bentuk singa yang digunakan dalam tarian naga barongsai. Tarian ini dipertunjukkan dalam berbagai kegiatan, misalnya perayaan tahun baru Cina (*Imlek*) dan pendirian klenteng. Tarian singa ini dipercaya dapat membawa keberuntungan bagi masyarakat Cina. Di Indonesia tarian barongsai ini tidak dimainkan oleh orang Cina saja, tetapi juga orang-orang dari suku lain, misalnya Jawa. Mungkin hal ini disebabkan karena angkatan muda Cina di Indonesia kurang berminat melestarikan pertunjukan barongsai. Lepas dari hal ini, sebagai sebuah karya seni rupa singa barongsai memperlihatkan kualitas bentuk yang tinggi. Hal ini tidak mengherankan karena mewarisi tradisi seni rupa Cina yang telah berusia lama dan bermutu tinggi. Hal ini juga terlihat pada bentuk naga yang menghias perahu dalam lomba perahu naga pada perayaan Peh Cun.



Gambar 4.12. Patung Sam Poo Kong di depan kelenteng
(Sumber: www.kafkapizechust.blogjurnalistikonlain.com)

Pengaruh seni rupa Cina di Indonesia, misalnya, terdapat pada tekstil. Motif hiasan yang paling terkenal adalah meander, batu karang, dan mega. Motif-motif ini banyak terdapat di Istana Majapahit, Istana Cirebon, dan di Bali. Pengaruh ini juga bisa dilihat pada kain batik yang diproduksi di pantai utara Jawa yang bernuansa warna cerah dan juga menampilkan motif burung dari Cina. Batik Cirebon juga menampilkan motif batu karang dan mega dari Cina. Batik ini berbeda dengan batik Yogyakarta dan Surakarta yang bernuansa warna lebih gelap.

Berbagai unsur dari Cina juga terdapat pada arsitektur Indonesia. Beberapa unsur di antaranya dikenalkan pada tahap awal. Kuil-kuil Cina di Indonesia memiliki bentuk yang cenderung sama dengan kuil-kuil di negeri asalnya, sementara itu sejumlah bangunan non-kuil yang dimiliki oleh orang Cina di Indonesia menampilkan bentuk yang mencerminkan gabungan beberapa unsur.



Gambar 4.13. Masjid Muhammad Cheng Hoo, Surabaya
(Sumber: www.swaberita.com)

Ada anggapan bahwa bentuk Masjid Muhammad Cheng Ho mencontoh Masjid Niu Jie di Beijing yang telah berusia lebih dari 100 tahun. Masjid ini memiliki menara tiga tingkat, masing-masing bersegi delapan. Tiga tingkat adalah ciri khas arsitektur Cina, sedangkan segi delapan, disebut Pat Kwa, bagi masyarakat Cina mengandung makna keberuntungan.

Relief-relief pada sejumlah candi di Jawa Timur memperlihatkan pengaruh Cina, yakni berupa motif meander dan motif mega. Hal ini terlihat pada relief-relief Jalatunda dari abad ke-10. Penggunaan motif-motif ini diulangi di Kerajaan Majapahit (1292-1478); kompleks Candi Panataran adalah salah satu contohnya. Beberapa motif hias yang berasal dari Cina, misalnya piring porselin dan kerawangan bisa dijumpai pada berbagai pura dan istana di berbagai tempat di Bali. Sementara itu, benda kerajinan dari uang kepeng banyak dijumpai di daerah tersebut.

Budaya Cina yang juga berpengaruh di Indonesia adalah pengetahuan *feng shui* yang juga berpengaruh terhadap seni rupa dan desain. *Feng shui* atau *Hong shui* dalam dialek Hokkian adalah pengetahuan dalam budaya Cina yang menyangkut penataan tempat, lokasi bangunan, dan struktur-struktur lain yang dibuat oleh manusia agar tercapai keselarasan antara manusia dan lingkungan fisik sekitarnya. Secara harafiah, kata *feng* berarti angin dan *shui* berarti air. Pada mulanya hanya ada dua aliran *feng*

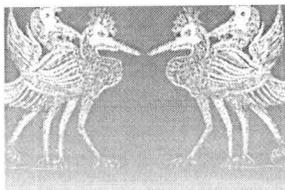
shui, yakni aliran bentuk dan aliran kompas. Dalam perkembangannya muncul beberapa aliran antara lain aliran Delapan Rumah dan aliran Bintang Terbang.

Aliran bentuk memiliki prinsip utama, yakni merasionalkan tempat yang baik dan buruk; prinsip tersebut dikenal dengan 'Lambang Naga.' Para pakar aliran ini menganalisis bentuk dan kontur gunung, bukit, sungai, dan lain-lain untuk menentukan Naga. Tokoh aliran ini adalah Yan Yung Sung. Aliran kompas lebih menekankan pada spekulasi metafisika dan pengaruh planet pada kualitas lokasi. Aliran Delapan Rumah didasarkan pada delapan arah mata angin. Aliran ini bisa dikaitkan dengan tata ruang dan bangunan, jadi berkaitan juga dengan desain interior. Setiap bangunan atau rumah memiliki sektor baik dan sektor buruk bagi setiap penghuninya sesuai dengan tahun kelahirannya. Aliran ini tidak berhubungan dengan waktu. Menurut aliran ini, setiap orang memiliki empat arah baik dan empat arah buruk, demikian pula bangunan. Arah memiliki peran yang sangat penting dalam memengaruhi energi penghuni. Aliran Bintang Terbang memiliki teori khusus untuk menghitung gerakan dan perubahan energi non-fisik lingkungan. Selain mencakup dimensi ruang, aliran ini juga mencakup dimensi waktu yang bergerak dalam pola siklus yang tetap dari waktu ke waktu. Aliran Bintang Terbang adalah satu-satunya yang mempelajari perubahan temporal yang terjadi dalam suatu bangunan. Dengan demikian, aliran ini juga erat berkaitan dengan desain.



Gambar 4.14. Beberapa mebel cuiho yang dipamerkan di Bentara Budaya Jakarta
(Sumber: www.riccy-macam-macam.blogspot.com/)

Dalam bidang desain, orang Cina mengenalkan furnitur atau mebel yang digunakan oleh masyarakat Cina peranakan dari abad ke-19 hingga abad ke-20. Salah satu yang terkenal adalah lemari *cuiho*. Istilah *cuiho* berasal dari kata bahasa Cina *zihao*, dalam dialek Hokkian *jiho*, yang berarti merek atau nama toko, misalnya perusahaan pembuat lemari bernama Goan Jiho atau Tian Jiho. Lemari *cuiho* umumnya digunakan oleh orang tua sebagai hadiah perkawinan bagi anak-anak mereka yang menikah. Furnitur *cuiho* diukir volumetrik, tembus, dan berprada. Sejak 1920-an, jenis furnitur ini digusur oleh mebel-mebel dari Eropa. Jenis lemari *cuiho* ada beberapa macam, mulai dari yang fungsinya untuk pakaian, pajangan, dan parfum, yang terdiri atas tiga susun hingga untuk obat (dua susun) dan untuk dapur, dengan ciri khas dua panel ukiran di depan berbentuk lingkaran dan berkawat kasa. Bahan yang digunakan untuk pembuatan *cuiho* umumnya adalah kayu jati dan kayu kuning (trembalu).



BAB V



PENGARUH SENI RUPA BARAT HINGGA KEMERDEKAAN

Perkenalan orang Indonesia dengan seni rupa Barat sudah berlangsung sekitar abad ke-17. Karya-karya itu tentu saja menarik perhatian para *juru sungging* (pelukis istana) yang bekerja di sejumlah keraton Islam di Jawa. Dari sinilah awal perkenalan para seniman Indonesia dengan karya-karya seni rupa individual. Ini merupakan pengalaman baru bagi mereka—yang pada mulanya mungkin mereka anggap aneh—setelah selama berabad-abad sebelumnya penciptaan karya seni rupa lebih bersifat kolektif. Nantinya, mereka juga berkenalan dengan bahan baru untuk melukis, yakni cat air dan cat minyak. Khusus cat minyak, penggunaannya akan mendominasi seni lukis Indonesia hingga zaman sekarang. Ketika seni rupa modern Indonesia mulai berkembang, para seniman juga mulai berkenalan dengan kebebasan berekspresi.

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

Ketiga revolusi di atas menghasilkan kemajuan pesat tidak hanya dalam penciptaan, tetapi juga dalam pengkajian karya seni rupa. Berbagai gaya seni rupa bermunculan seolah tak kenal henti. Revolusi intelektual telah meningkatkan

produktivitas dalam penulisan kritik seni rupa, penelitian seni rupa, dan penulisan filsafat seni (di mana seni rupa menjadi salah satu pokok bahasannya). Sementara itu, revolusi demokratik dan revolusi teknologis memungkinkan para seniman meraih kebebasan berekspresi dengan bahan dan teknik apa saja yang mereka sukai.

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

Sebelum kedatangan orang Belanda, bangsa Indonesia sudah mengenal seni lukis wayang (*sungging*) yang tetap bertahan hingga sekarang. Akan tetapi, ada yang sangat penting dengan kedatangan orang Belanda. Kedatangan mereka telah mengubah peta seni rupa di masa itu karena mereka kemudian juga mengenalkan seni lukis cat minyak. Hal ini sangat penting dalam konteks sejarah kebudayaan karena cat minyak semula belum dikenal di Indonesia. Ini berbeda dengan seni patung. Tradisi Hindu-Buddha di Indonesia telah menghasilkan seni patung yang bermutu tinggi di Indonesia. Ini tampak pada patung dan relief pada Candi Borobudur, kompleks Candi Prambanan, dan lain-lain yang memiliki ciri-ciri sendiri, berbeda dengan patung-patung dan relief yang terdapat di India.

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

5.1 Perintisan Seni Lukis Modern Indonesia dan Seni Lukis *Mooie Indië*

Perintisan seni lukis modern Indonesia atau Hindia Belanda pada abad ke-19 berlangsung agak lama. Pada masa itu, gambar atau lukisan lebih berfungsi sebagai alat pendokumentasian laporan dinas dan kepentingan ilmiah bagi kompeni-kompeni, seperti VOC (Verenigde Oost Indische Compagnie) dan NHM (Nederlands Handel Maatschappij) atau pemerintah Belanda. Waktu itu, seni lukis

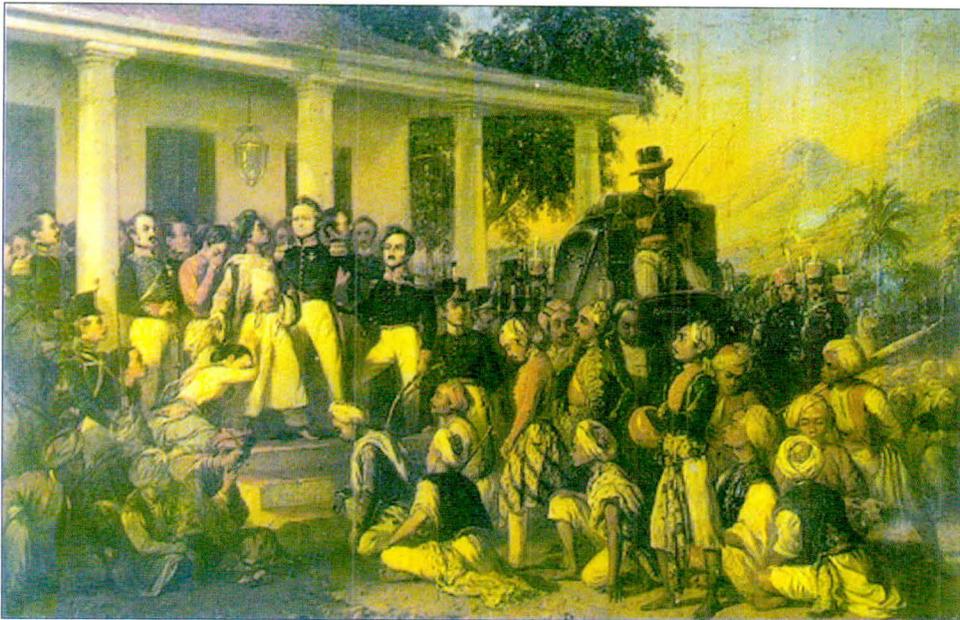
belum muncul sebagai ungkapan murni atau tanggapan sosiokultural dari seorang seniman. Walaupun begitu, di antara para tukang gambar dan pelukis tersebut ada beberapa tokoh yang mempunyai potensi besar. Mereka adalah J.C. Rapaard, A.A.J. Payen, Raden Saleh, dan Beynon (Van de Wall, 1942: 191).



Gambar 5.1. Raden Saleh, Herman Willem Daendels
(Sumber: www.radensaleh.blogspot.com)

Karena bakatnya yang sangat kuat, juga latar belakang kebangsawanannya, Raden Saleh dapat mencapai tingkat sosial yang elite sebagai pelukis. Ia merupakan salah satu kerabat Bupati Pekalongan dan Semarang, Suro Adimenggolo. Berkat usulan A.A.J. Payen yang menemukan bakatnya, maka pada 1830 ia mendapat dukungan Prof. Reinwardahli seni lukis dan botani yang membuat Kebun Raya Bogor, dan juga dari Gubernur Jenderal Van der Capellen untuk mengirimnya belajar ke Belanda. Lewat lukisan-lukisan yang kuat memancarkan suasana dunia Timur dengan ungkapan Romantisisme masa itu, ia menjadi tokoh yang terkenal di antara seniman dan bangsawan Eropa. Karya-karyanya seperti “Kebakaran Hutan,” “Banjir di Jawa,” “Antara Hidup dan Mati,” atau “Penangkapan Pangeran Diponegoro,” semua bersifat realis-romantis menjadi sangat dikenal luas (Noto Soeroto, 1997: 123-126). Raden Saleh menjadi seniman sebagai tanda zaman. Sebagai seorang pelukis pribumi yang dapat menyerap kebudayaan Barat dan tetap mempunyai ikatan

dengan konteks sosiokultural tanah airnya, Raden Saleh banyak memberi inspirasi kepada para pelukis dan nasionalis Indonesia di paruh pertama abad ke-20.



Gambar 5.2. Raden Saleh, Penangkapan Pangeran Diponegoro
(Sumber: www.raden-saleh.org)

Perjalanan seni lukis modern di Indonesia pada awal abad ke-20 sampai masa akhir pemerintahan Orde Baru Republik Indonesia telah berkembang lebih dari sekadar fungsi pendokumentasian abad ke-19. Namun demikian, lebih dari itu seni lukis modern Indonesia telah menjadi wacana dan praktik kesenian yang sesungguhnya. Seni lukis sebagai ekspresi seniman sekaligus juga merupakan produk sosial. Perkembangan seperti itu tentu tidak lepas dari kondisi sosial, ekonomi, dan politik yang menjadi ruang kondusif untuk pertumbuhannya. Dalam kurun waktu selama 80 tahun tersebut, telah banyak fakta yang bermakna dalam perkembangan seni lukis modern di kawasan ini.

Pada akhir abad ke-19 sampai awal abad ke-20 mulailah bermunculan pelukis-pelukis Eropa terutama dari Belanda. Kemunculan mereka di Pulau Jawa dan Bali bagaikan khalifah yang datang bergelombang. Fenomena demikian belum pernah terjadi sebelumnya (Brom, 1959: 112-114). Mereka tidak sekadar berkarya dalam perjalanan, tetapi juga menetap sebagai pelukis profesional di Jawa atau Bali. Oleh karenanya, fenomena tersebut dapat dikatakan sebagai munculnya zaman baru bagi seni lukis modern di Indonesia (S.M., De Taak no. 9, 1917).

Akibat kebijakan Politik Ekonomi Liberal yang diterapkan sesudah 1870, pada umumnya menjadikan kemakmuran orang-orang Belanda di Pulau Jawa. Masyarakat Belanda dan masyarakat Indo inilah yang menjadi patronase atau ‘penyangga komersial’ (*commercial support*) pada pertumbuhan seni lukis tersebut. Perdagangan seni lukis mengakibatkan pertumbuhan bentuk seni ini. Selain itu, pada 1901 pemerintah Belanda melaksanakan kebijaksanaan Politik Etis yang membawa dampak kemajuan pendidikan kaum pribumi (Van Niel, 1960: 6-9, 41). Masyarakat Belanda yang makmur dan tumbuhnya masyarakat pribumi yang terdidik mendorong penyesuaian-penyesuaian kebudayaan dalam sistem sosial.

Lewat kondisi tersebut, tumbuhnya pekerjaan sebagai pelukis profesional mendapat peluang yang lebih terbuka di Pulau Jawa. Hal tersebut sejalan dengan pertumbuhan profesi-profesi lain seperti insinyur, masinis, dokter, guru, atau yang lain, akibat dari perubahan sosial di Jawa pada awal abad ke-20 (Wertheim, 1956: 142). Kedatangan pelukis-pelukis itu juga dapat dilihat dari berbagai pengaruh faktor eksternal seni lukis. Faktor-faktor itu antara lain terbukanya Terusan Suez, dibukanya Bali sebagai daerah wisata, dan gelombang imigrasi dari Belanda karena kemakmuran di Hindia Belanda.

Berkembangnya pelukis-pelukis profesional dari kelompok masyarakat Belanda, Indo, dan pribumi itu juga melahirkan masyarakat penyangga yang berperan sebagai patronase komunal (*communal support*) yang bersifat modern. Bentuk patronase ini menunjukkan peran masyarakat penyangga dalam memfungsikan seni sebagai aktivitas kebudayaan. Wujud nyata dukungan itu adalah respons masyarakat pada meningkatnya kegiatan pameran-pameran yang berkualitas, dan pengamatan para ahli, serta kritikus (de Loos-Haaxman, 1968: 81). Minat besar pada peran patronase itu bisa dilihat dari lahirnya Bond van Nederlandsch Indische Kunstkring (Perserikatan Lingkaran Seni Hindia Belanda). Perserikatan itu merupakan aliansi dari *kunstkring-kunstkring* yang tumbuh di kota-kota besar di Jawa, seperti yang ada di Jakarta, Bogor, Bandung, Yogyakarta, Semarang, Surabaya, bahkan di Medan dan Makassar. Kegiatan-kegiatan lembaga itu meliputi seni pertunjukan, pidato-pidato kebudayaan, dan pameran-pameran lukisan. Pameran Kunstkring yang mempunyai dampak luar biasa bagi publik dan seniman Hindia Belanda adalah pameran koleksi P.A. Regnault. Pameran koleksi Regnault ini diselenggarakan sampai empat tahap di setiap kota, yaitu di Jakarta, Bandung, dan Surabaya pada 1934-1938. Lukisan-lukisan yang dipamerkan meliputi karya master dunia seperti Marc Chagall, Giorgio de Chirico, Raoul Dufy, Paul Gauguin, Vincent van Gogh, Pablo Picasso, dan lain-lainnya (*Gedenboek Nederlandsch Indische Kunstkring Batavia*, 1927: 39-40).

Di Bali, interaksi peluks-pelukis Eropa yang menetap dengan pelukis-pelukis pribumi menghasilkan suatu perkumpulan seni rupa yang bernama Pita Maha. Selain itu, ada juga gerakan kebudayaan yang disebut *Balisering* “dibalikan”. Lewat *Balisering* diupayakan untuk meredam pengaruh kebudayaan Barat dengan kembali menghargai nilai-nilai tradisi Bali. Melalui Pita Maha berlangsung pembaruan-pembaruan lukisan tradisional Bali, sekaligus sebagai reaksi dan jawaban pada dunia pariwisata yang menyerang Bali.

Lukisan-lukisan Bali corak baru mempunyai ciri kesederhanaan utuh yang sangat berlainan dengan isi dan teknik yang rumit tentang figur-figur kesatria dan dewa-dewa lukisan klasik. Mulai muncul pandangan dan kreativitas individu yang berbeda satu dengan lainnya. Tema keseharian banyak digarap, tetapi tetap bersumber pada kehidupan tradisi. Hal tersebut bisa dilihat pada kelompok gaya Ubud.



Gambar 5.3. I Gusti Nyoman Lempad,
Gugurnya Raja Watu Gunung
(Sumber: www.department.monm.edu)

Kelompok lain yang juga menonjol adalah gaya Batuan. Tema-temanya lebih mengarah pada kehidupan mistik yang mencekam. Dari lukisan-lukisan corak baru itu, dapat dikenal pelukis-pelukis: I Dewa Gde Sobrat, I Gusti Nyoman Lempad, I Dewa Gde Maregreg, I Gusti Made Deblog, I Ngendon, I Patera, I Tombelos, Ida Made Djata, dan lain-lainnya (Bonnet, 1994: 101-120).

Berbagai unsur dari luar yang membentuk seni lukis modern di Jawa maupun di Bali merupakan pengaruh Barat yang dibawa lewat kolonialisme Belanda. Unsur-unsur tersebut secara serentak juga mendorong terbentuknya pembaratan dalam kebudayaan Indonesia baru. Pada seni lukis, efeknya adalah diterimanya kemunculan seniman dalam memperjuangkan individualitas yang keluar dari kolektivitas tradisional. Lebih spesifik lagi dalam

bentuk karya, masyarakat juga menerima representasi pembaratan seni lukis baru yang berjiwa Renaisans dan jiwa modern lainnya. Representasi itu mewujudkan seni lukis dengan kaidah-kaidah realistik yang tercermin dalam pemakaian perspektif, bentuk anatomis, dan *chiaroscuro* (terang gelap) yang bisa membangun ilusi optis untuk mencitrakan kenyataan. Selain itu, muncul juga bentuk-bentuk modern yang inovatif terus-menerus.

Konsep dan bentuk estetis yang diungkapkan oleh para pelukis pada masa itu adalah eksotisme alam dan kehidupan Hindia Belanda. Karya-karya seperti itu sekaligus dapat memenuhi kebutuhan pandangan romantis publik seni atau masyarakat penyangganya yang sebagian besar terdiri dari orang-orang Eropa. Dalam visi dan imajinasi mereka, Hindia Belanda dengan entitas kulturalnya merupakan suatu dunia yang utuh dan ideal. Imajinasi tersebut bertentangan dengan kenyataan-kenyataan yang keras, rumit, dan terpecah-pecah, dari dunia Barat yang mereka hadapi. Dalam bawah sadar perasaan mereka terhadap Hindia Belanda mengkilap sebagai sikap yang romantik. Menurut Rene Wellek dan Jacques Barzun, seorang romantis selalu berada dalam ketegangan antara keinginan menciptakan, membangun keutuhan (lewat peralatan imajinasi, simbol) dan berpetualang menjelajah kenyataan keanekaragaman, kekacauan, atau mungkin perpisahan. Artinya penganut Romantisme melihat dunia dari perspektif ideal, sehingga terus berjuang membangun keutuhan persepsi dan kenyataan (Ritter, 1986: 393-396). Pandangan Romantisme yang diabadikan pada lukisan itu merupakan sublimasi dari perasaan mereka yang hanya sementara di Hindia Belanda. Mereka ingin membekukan Hindia Belanda yang indah dan serba tenteram. Oleh karena itu, lukisan-lukisan tersebut mendapat julukan *Mooi Indië*, atau Hindia yang cantik (Sudjojono, 1946: 5).

Karya-karya *Mooi Indië* mempunyai ciri-ciri visual sebagai berikut. Bentuk-bentuk atau objeknya adalah pemandangan alam yang berupa gunung, sawah, pohon penuh bunga, pantai, atau telaga. Di samping itu, obyek yang menarik para pelukis *Mooi Indië* adalah kecantikan dan eksotisme wanita-wanita pribumi, baik dalam pose biasa, sebagai penari, ataupun dalam keadaan setengah telanjang. Objek laki-laki juga sering muncul dalam lukisan, seperti orang desa, penari, atau sebagai bangsawan yang direkam pada latar belakang suasana Hindia Belanda.

Ungkapan warna yang dipakai objek-objek itu kebanyakan cerah dan memperlihatkan kontras cahaya. Garis-garisnya lembut sebagaimana lukisan Du Chattel, atau bisa lincah dan spontan seperti Isaac Israel, tetapi tidak ada yang sampai liar seperti goresan pelukis-pelukis ekspresionis. Objek-objek ditempatkan dalam komposisi yang formal dan seimbang untuk menghasilkan atmosfer yang tenang.



Gambar 5.4. Wakidi, *Pemandangan di Gunung*, cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.asianart.com)

Unsur-unsur visual itu merupakan kecenderungan yang dipakai sebagai standar konvensi para pelukis masa itu. Dalam konsep dan teknik pembuatan karyanya, mereka selalu mempertimbangkan agar terintegrasi dengan konvensi-konvensi kebudayaan dan standar kesenian. Hal yang demikian menurut Howard Becker disebut sebagai seniman *integrated professionals*. Hal yang penting lagi adalah bagaimana seniman harus mempunyai kecakapan sosial. Dengan demikian, seniman akan mendapatkan respons yang besar dari masyarakatnya (Becker, 1982: 229-30). Para pelukis *Mooi Indië* yang ada di Jawa maupun di Bali, dapat disebutkan antara lain: Du Chattel, Isaac Israel, P.A.J. Moojen, R. Locatelli, Carel Dake, Leonard Eland, Charles Sayers, Ernest Dezentjé, Maspirngadi, Abdullah Suriosubroto, Wakidi, Basoeki Abdullah, Walter Spies, Rudolf Bonnet, Williem Hofker, Le Mayeur, dan lain-lainnya. Beberapa profil pelukis *Mooi Indië* yang berkarakter kuat, antara lain bisa dilihat berikut ini.



Gambar 5.5. Abdullah Suriosubroto, *Pemandangan di Gunung*. Cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.artnet.com)

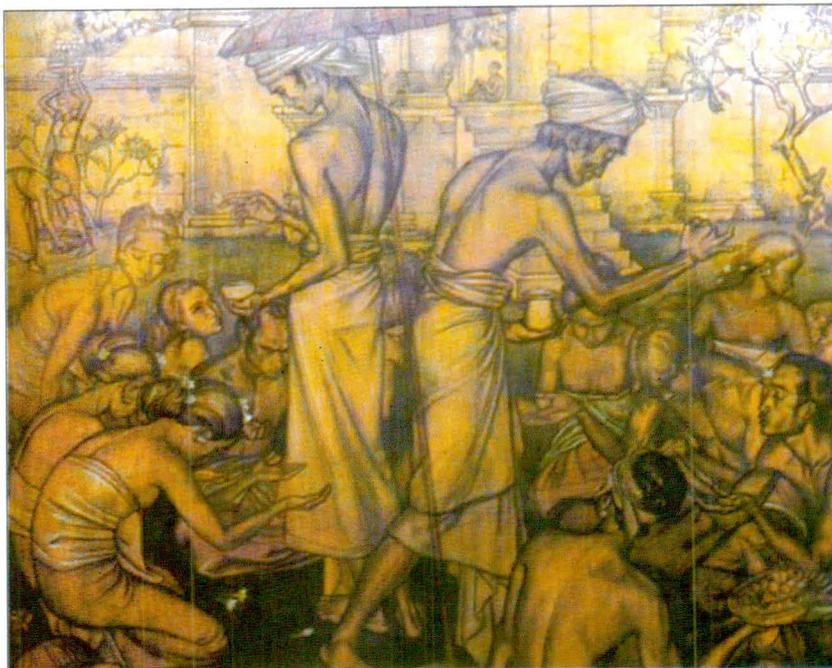
Charles Sayers berkarya dengan mengungkapkan kuatnya cahaya matahari dengan warna-warna kontras. Ia memandang dan menghayati manusia beserta alam yang melingkupinya dengan semangat. Setelah tahun 1936 warna-warna lukisan Sayers berubah menjadi klasik dengan banyak warna gelap, seperti coklat dengan aksentuasi biru mencolok dan sinar-sinar pada objeknya. Pelukis ini sangat menyukai objek-objek Bali, tetapi lukisan-lukisan potretnya mengarah pada kecenderungan kecantikan salon. Dalam menampilkan sosok wanita selalu sama, yaitu dengan mata yang besar, pipi merah jambu, bibir merekah, dan rambut terjurai indah (Vn., *De Java Bode*, 1936: 3).

Ernest Dezentjé merupakan seniman otodidak yang sering mengungkapkan keindahan alam lewat gaya Impresionisme. Ia sering mengekspresikan cahaya tropis dalam lukisan-lukisannya. Dezentjé merupakan pelukis penting pada masa itu yang mendapat perhatian dari para kritikus. Pelukis lain yang banyak mengiklankan karyanya di Koran Java Bode adalah Leonard Eland. Pelukis ini adalah murid Carel Dake. Karya-karya Eland kebanyakan menggambarkan alam dengan langit yang cerah dan gunung-gunung bermandikan sinar matahari (*De Taak*, no. 9, 1917).



Gambar 5.6. Walter Spies, *Legenda Bali*, tidak bertanggal cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.users.skynet.be)

Walter Spies dan Rudolf Bonnet mempunyai peran besar dalam membina pelukis-pelukis tradisional Bali dan mengorganisasikannya lewat Pita Maha. Gaya mereka berlainan dalam seni lukisnya. Karya-karya Spies mencerminkan suasana mistik dengan corak dekoratif naïf. Objek-objeknya terasa kuat mempresentasikan suasana alam Bali yang masih natural pada masa itu. Bonnet banyak mengungkapkan gerak tubuh orang-orang tradisional Bali dengan anatomi yang plastis dan kontur yang tepat. Dengan kepekaan pada gerak-gerak figur, ia juga sangat piawai dalam menggambarkan adegan-adegan fragmen tari dan kehidupan sehari-hari masyarakat Bali, seperti di sawah atau di pasar. Lewat bentuk yang realistis dan objek-objek keseharian itu, ia banyak memengaruhi seni lukis Bali corak baru.



Gambar 5.7. Rudolf Bonnet, *Upacara di Pura*. Cat tempera di atas panel.
(Sumber: www.baliblog.com)

Lukisan-lukisan Willem Hofker dan A.J. Le Mayeur juga banyak mengungkapkan figur Bali, terutama model-model wanita. Mereka terpesona dengan berbagai sikap eksotis wanita Bali, terutama dengan pakaian yang terbuka pada waktu itu. Hofker, yang berasal dari Amsterdam dan pernah mendapatkan penghargaan kompetisi Prix de Rome tahun 1924, setelah di Hindia menjadi pelukis model yang sangat dikenal dalam kelompok masyarakat Belanda. Hofker adalah seorang akademis seperti Bonnet yang terlihat kuat dalam penguasaan anatomi. Karyanya pastelnya tentang wanita Bali sangat menonjolkan eksotisme tubuh setengah telanjang (Spruit, 1995: 43-44).

Le Mayeur adalah seorang impresionis, namun ia mempunyai interes sama dengan Hofker dalam hal eksotisme tubuh wanita. Pelukis yang berasal dari Belgia ini setelah menjelajah berbagai negeri Timur seperti India, Kamboja, Birma (Myanmar, ed.), dan Tahiti, akhirnya menetap di Bali sejak 1932. Mayeur mendirikan galeri dan studio di Sanur dengan gaya khas Bali. Ia kemudian mengawini Ni Pollok dari Desa Kelandis yang merupakan penari dan model lukisannya. Atmosfer dunia kehidupan Mayeur, dari susunan kebun, studio, sampai model dan karya-karyanya, mencerminkan

pandangannya yang romantik eksotis tentang Bali sebagai dunia Timur yang utuh dan ideal. Ia bahkan melarang Pollok mempunyai anak, karena khawatir tubuhnya yang ideal sebagai model akan berubah (Miharja, 1976: 64-70).

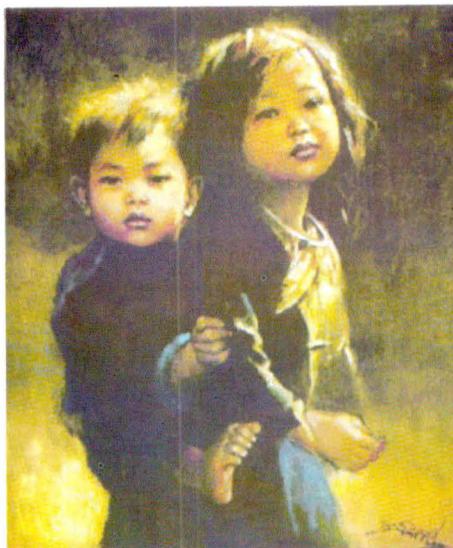


Gambar 5.8. Le Mayeur, *Wanita-wanita di Pantai*
(Sumber: www.strangerinparadise.com)

Pelukis-pelukis dari kelompok pribumi muncul antara lain Maspirngadi yang juga mempunyai ungkapan *Mooi Indië*. Lewat lukisan-lukisan *aquarel*nya mengesankan nuansa yang halus. Pemandangan yang sunyi, pegunungan yang diam dapat mengungkapkan perasaannya yang dalam. Lewat keahliannya tersebut, ia dipercaya bekerja di *Royal Batavian Society* dan Dinas Purbakala Pemerintah Hindia Belanda di Batavia. Maspirngadi juga bekerja sama dengan J.E. Jasper dalam mengerjakan lima jilid buku tentang seni kriya Hindia Belanda. Pelukis pribumi yang lain dari kelompok priyayi, yaitu Abdullah Sirosubroto. Ia pergi ke negeri Belanda, semula untuk belajar ilmu kedokteran, tetapi ternyata ia lebih tertarik pada seni lukis dan belajar di sebuah akademi seni rupa. Karyanya bersifat naturalis. Di antara karyanya yang terkenal yaitu *Pemandangan di Sekitar Gunung Merapi* dan *Dataran Tinggi Bandung* (Holt, 1967: 321; 326-327).

Pada masa itu, di Padang muncul juga seorang pelukis romantik-realis, yaitu Wakidi. Ia setelah tamat Sekolah Raja di Bukittinggi dikirim ke Semarang untuk melanjutkan studi melukis. Wakidi dibimbing oleh Van Dijk, seorang pelukis Belanda. Dalam proses belajar ini tertanamlah jiwa naturalis pada Wakidi. Lukisan-lukisannya banyak mengungkapkan ngarai dan suasana kampung di tanah Minangkabau.

Di antara anak-anak Suriosubroto ada yang mengikuti jejak ayahnya, bahkan lebih menjadi pelukis yang sangat terkenal. Mereka adalah Sudjono Abdullah (anak pertama) dan Basoeeki Abdullah (anak kedua). Basoeeki Abdullah lebih menonjol dibandingkan Sudjono Abdullah. Selain bakat keterampilan yang telah dipunyai, Basoeeki Abdullah mendapat kesempatan belajar melukis di Akademie voor Beelende Kunsten di Den Haag, tahun 1933-1935. Karya-karya Basoeeki yang menampilkan alam yang romantis, fragmen legenda dan mitologi, serta pose-pose wanita telanjang sangat dikenal masyarakat.



Gambar 5.9. Basuki Abdullah, *Kakak dan Adik*
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

5.2 Seni Lukis Kerakyatan

Tumbuhnya profesi-profesi baru dalam masyarakat yang antara lain memunculkan profesi baru sebagai pelukis dari beberapa pribumi itu merupakan dampak dari Politik Etis. Kondisi seperti itu dimungkinkan karena pelukis-pelukis pribumi yang bervisi modern telah mengenyam pendidikan Barat. Pendidikan itu semula hanya dinikmati anak-anak bangsawan, tetapi lama kelamaan bisa dimasuki keluarga kaya lainnya di Hindia Belanda. Hubungan dan pengaruh dengan pelukis atau guru Belanda dan pendidikan di akademi menjadi jalan yang membentuk pelukis-pelukis pribumi pada awal abad ke-20.

Sekitar tahun tiga puluhan, di Hindia Belanda terbentuklah kelompok priyayi bawah, dengan mobilitas sosial melalui pendidikan setingkat MULO (*Meer Uitgebreid Lager Onderwijs*), AMS (*Algemeene Middelbare School*), dan HIK (*Hollandsch Inlandsche Kweekschool*). Lewat kelompok ini lahir tenaga-tenaga ahli tingkat bawah yang

menjadi benih pelukis-pelukis Indonesia baru. Di luar dunia seni lukis, terbentuknya kaum terdidik ini lebih menunjukkan percepatan yang lebih besar. Pada tahun tiga puluhan itu, di luar kelompok masyarakat Belanda, telah tumbuh kelompok elite terpelajar pribumi. Kelompok elite inilah yang menggulirkan perubahan sosial lewat ide nasionalisme dan sosialisme. Situasi sosial ekonomi pada 1930-an di Jawa, tidak bisa dilepaskan dari krisis ekonomi yang melanda Hindia Belanda pada umumnya. Akibat dari aspek-aspek yang ditimbulkan krisis itu merupakan latar belakang yang juga melahirkan berbagai aspirasi masyarakat dan dorongan untuk berkarya dalam seni lukis.

Situasi sosial ekonomi pribumi yang merosot antara lain ikut mendorong timbulnya pemikiran humanis liberal dan progresivisme sekuler di kalangan elite pelajar di Hindia Belanda. Dari pemikiran-pemikiran itu lahirlah pergerakan-pergerakan nasional Indonesia (Furnivall, 1941: 444-445). Pada dekade ketiga itu, fluktuasi pergerakan nasional telah mencapai tahap kematangan perjuangan. Nasionalisme sebenarnya tumbuh bukan hanya lewat pergerakan-pergerakan sosial politik saja. Selain itu, bidang-bidang lain seperti surat kabar dan majalah, demonstrasi dan rapat-rapat, serikat pekerja dan pemogokan, sastra, lagu-lagu, serta sandiwara merupakan ungkapan kesadaran nasional.

Setelah lahirnya Boedi Oetomo tahun 1908, pertumbuhan pergerakan nasional telah mencapai tahap yang matang pada 1930-an. Selain pergerakan-pergerakan yang bersifat sosial politik, muncul juga kekuatan nasionalisme yang berwujud kesadaran kebudayaan. Kesadaran itu merupakan cermin emansipasi dan reaksi atas keterbelakangan akibat penjajahan maupun tradisionalisme feodal. Kesadaran kebudayaan itu antara lain berupa Kongres Kebudayaan Baru tahun 1933 dan Polemik Kebudayaan tahun 1935-1939. Di tengah-tengah Polemik Kebudayaan tersebut, pada 23 Oktober 1938 lahirlah Persagi, yaitu Persatuan Ahli Gambar Indonesia (Pane, 1941). Organisasi itu, selain merupakan perkumpulan pelukis pribumi yang pertama di Hindia Belanda, juga berusaha mencari estetika baru dengan semangat nasionalisme.

Penerapan kesadaran tersebut adalah keinginan untuk menangkap realitas kondisi penderitaan kehidupan rakyat lewat seni lukis. Seni lukis sebaiknya mempunyai peran sosial dan sikap etis, yaitu berpihak pada perjuangan rakyat (Mustika *et.al.* 1963: 107), dan tidak sekadar bersikap estetis, yaitu hanya mengungkap-kan eksotisme seperti seni lukis *Mooi Indië*. Pandangan estetis yang ideal itu selalu diungkapkan S. Sudjojono, salah seorang pendiri Persagi.

Pandangan Sudjojono itu seiring dengan Polemik Kebudayaan yang sedang mencari format kebudayaan dengan semangat persatuan Indonesia. Pandangan tersebut juga dapat dilihat sangat diwarnai oleh sentimen nasionalisme yang anti penjajah, karena implementasinya adalah termasuk pengecaman dan pemberontakan pada sikap feodalisme dan estetika eksotisme yang dianut oleh pelukis-pelukis *Mooi Indië*. Jalan keluar yang ditawarkan Sudjojono kepada para pelukis adalah mempelajari kehidupan rakyat jelata di pelosok kampung dan di desa-desa.

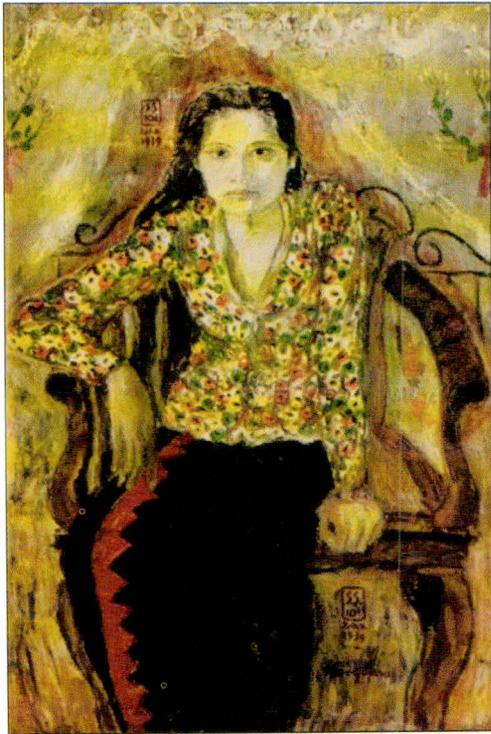


Gambar 5.10. Sudjojono, *Memandang Poster*
(Sumber: www.michellechin.net)

Dalam pemikiran inilah wacana kerakyatan terus mendapatkan pemaknaan dalam seni lukis Indonesia. Pada 1930-an tersebut, kerakyatan merupakan elemen ideologis yang muncul bersama dengan nasionalisme. Pada masa sesudah revolusi kemerdekaan sampai tahun enam puluhan, ideologi kerakyatan mengeras menuju paham sosialisme revolusioner bersama Lekra. Perjuangan Persagi untuk mengungkapkan ide-idenya banyak berbenturan dengan lembaga kesenian Belanda, yaitu *Kunstkring*. Di samping itu, juga berlawanan dengan pelukis-pelukis *Mooi Indië* yang *intergrated professionals*, yaitu sikap yang kohesif dengan konvensi kesenian dan kebudayaan yang sedang berlaku. Pelukis-pelukis Persagi mempunyai sikap yang *maverick* (tertutup dan memberontak). Mereka berkarya tanpa mengindahkan konvensi-konvensi seni yang sedang berlaku, karena lebih terpenggil untuk

melakukan pembaruan dan perubahan. Dalam kondisi demikian, mereka bekerja hampir tanpa dukungan publik seni, masyarakat luas, apalagi pemerintah (Becker, 1982: 233-234). Sikap memberontak pelukis-pelukis Persagi tersebut tentu sangat dipengaruhi oleh sentimen nasionalisme mereka.

Pada waktu Persagi mulai berkiprah, seniman-seniman Belanda semula bersikap sinis dan memperlakukannya dengan deskriminatif. Pelukis van Velthuysen pernah melukis di Koran *Nieuwsgier*, bahwa orang Jawa lebih baik menanam padi saja daripada melukis. Dalam sebuah wawancara dengan Agus Burhan pada 7 Oktober 1995, pelukis Suromo mengatakan bahwa Persagi pada awalnya juga ditolak ketika mengajukan usulan memamerkan karya-karyanya di Bataviasche Kunstkring. Akan tetapi, setelah Persagi sukses memamerkan karya-karyanya di toko buku Kolff & Co. pada April 1940, pihak *Kunstkring* akhirnya juga mau memamerkan karyanya, yaitu pada Mei 1941.



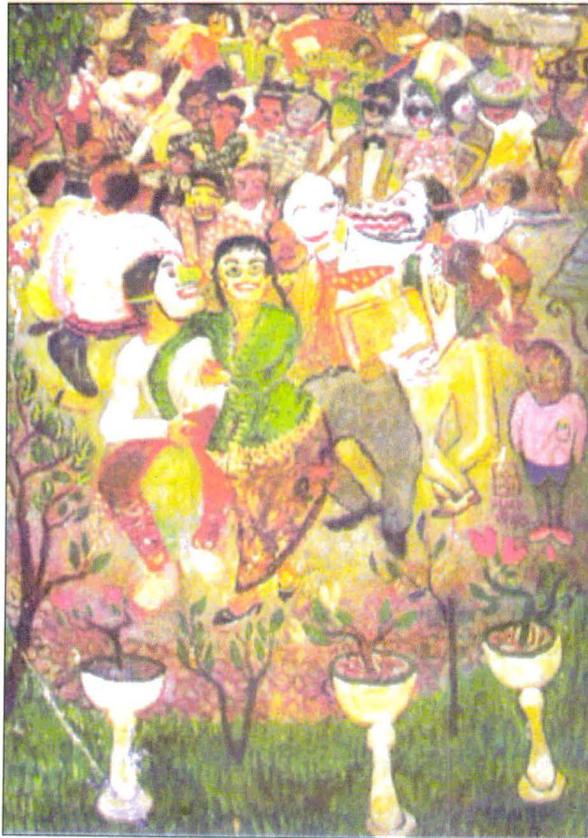
Gambar 5.11. Sudjojono, *Di Depan Kelamboe Terboeka*.

(Sumber: www.desaingrafisindonesia.files.wordpress.com)

Pelukis-pelukis Persagi karyanya kebanyakan bergaya Impresionisme dan Ekspresionisme. Gaya yang demikian merupakan ungkapan dari tekanan ekspresi jiwa *ketok* (tampak) untuk mengungkapkan kepahitan realitas dan semangat hidup. Lukisan S. Sudjojono yang berjudul *Di Depan Kelamboe Terboeka* dengan kuat mengungkapkan jiwa zaman yang menjadi penanda masa itu. Ungkapan tatapan mata kosong wanita yang duduk di depan kelambu merupakan ekspresi kesunyian dan kepahitan kehidupan. Sanoesi Pane memberikan komentar dan analisis, bahwa ekspresi tersebut juga melukiskan zaman yang kalut dalam suasana depresi ekonomi (*malaise*) tahun 1930-an, dan kegalauan pergerakan nasional (Pane, 1941). Di samping lukisan tersebut, Sudjojono juga mengungkapkan sindiran secara ekspresif dalam karyanya *Tjap Go Meh*. Anggota Persagi lain, yaitu kakak beradik Agoes Djaja dan Otto Djaja juga mempunyai kekuatan ekspresif lewat objek-objek kehidupan dan seni pertunjukan rakyat.

Kredo estetik tentang jiwa *kethok* (ekspresi) yang menjadi anjuran Sudjojono untuk diungkap dalam lukisan, bahkan mendapatkan sambutan ungkapan “*ajoenkan pencil, dan lemparkan teknik*” dari Emiria Soenasa pelukis wanita anggota Persagi. Pencarian nilai kebenaran lewat realitas hidup dan teknik yang mengandalkan kekuatan emosi merupakan dasar perjuangan seniman-seniman Persagi. Teknik akademi yang dianggap lahir dari jiwa kolonial mereka tolak, dengan alasan memberi jalan dan peluang rasa eksotis dan artifisial, seperti pada lukisan-lukisan *Mool Indië*.

Sungguhpun demikian, sampai Persagi bubar pada 1942, ide-ide estetik tersebut belum banyak direalisasi oleh semua anggotanya. Selain Sudjojono, seniman-seniman Persagi masih banyak yang belum menemukan karakter pribadi dalam ungkapan mereka (V.N., De Java Bode. 12 Mei 1941). Permasalahan tersebut menyangkut visi eksotisme yang masih juga melekat pada sebagian karya-karya mereka dan belum kuatnya *personal style* pada beberapa pelukisnya.



Gambar 5.12. Soedjojono,
Tjap Go Meh
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

Selanjutnya pada masa Jepang, pemberian bentuk visi Persagi justru mulai terlihat pada seniman-seniman di luar Persagi. Persagi yang mengusung ide tentang seni lukis Indonesia baru dengan visi nasionalisme dan kerakyatan, mulai memengaruhi pelukis-pelukis pribumi dan berkembang membentuk sintesis ide estetik yang baru. Pelukis-pelukis yang memberi bentuk visi itu antara lain Affandi, Hendra Gunawan, dan Dullah. Dalam kelompok Persagi sendiri selain Sudjojono, menyusul nama Agoes Djaja dan Otto Djaja merupakan pelukis-pelukis yang ungkapan karyanya pekat dengan realitas kehidupan yang pahit. Dalam kenyataannya kondisi tersebut tentu bersumber dari keadaan sosial ekonomi dan politik yang sudah parah dalam ruang kehidupan yang melingkupi para pelukis itu (Anderson, 1972: 29-35).



Gambar 5.13. Affandi, *Pengemis*
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

Setelah pemerintah pendudukan Jepang membubarkan Persagi, kegiatan seni lukis disalurkan pada lembaga bentukan pemerintah yang lebih luas. Lembaga bentukan Jepang itu adalah Poetera (Poesat Tenaga Rakjat) yang dipimpin Soekarno, Hatta, Ki Hadjar Dewantara, dan K.H. Mansjur. Lembaga itu mempunyai salah satu unsur, yaitu bagian kebudayaan yang dipimpin oleh Sudjojono. Di samping itu, Jepang juga mendirikan *Keimin Bunka Sidhoso* (Pusat Kebudayaan) yang diharapkan dapat memperkuat stabilitas pemerintah pendudukan Jepang di Indonesia lewat kerja sama kebudayaan. Sanoesi Pane menjadi ketuanya, sedangkan bagian seni

rupa dipimpin oleh Agoes Djaja. Dalam Keimin Bunka Sidhoso tersebut, aktivitas pendidikan, praktik melukis, dan pameran-pameran pelukis Indonesia dari generasi Persagi dan generasi di bawahnya dapat tersalurkan (Kusnadi, 1956: 12).

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

Pelukis-pelukis Persagi untuk menopang hidup mempunyai sambilan pekerjaan lain, sedangkan pelukis-pelukis pada masa Jepang sampai masa revolusi kemerdekaan hidup hampir tanpa dukungan ekonomi yang jelas. Kondisi tersebut merupakan cermin keadaan sosial ekonomi beserta infrastrukturnya yang sedang parah. Seniman hidup pada umumnya dengan menempuh jalan bohemian dan lebih dekat dengan masyarakat kelas bawah. Kelangsungan hidup seni lukis bisa muncul ke lapisan masyarakat atas, antara lain karena setelah merdeka Presiden Soekarno menjadi patron yang aktif membeli karya-karya mereka. Selain itu, order-order dari Dinas Penerangan Republik Indonesia merupakan bentuk dukungan yang lain.

5.3 Komik

Komik (dari kata asing *comic*) adalah cerita dalam bentuk deretan kotak gambar yang umumnya disertai dengan tulisan yang mengungkapkan dialog tokoh dan narasi pencerita. Di samping itu, terdapat pula jenis komik yang tanpa kata. Sedangkan kartun, yang biasanya mengungkapkan satir masyarakat yang berbentuk karikatural dan hanya menampilkan satu kotak gambar, tidak termasuk jenis komik. Komik tidak terbatas pada bentuk sebuah buku, tapi dapat juga berbentuk cerita bersambung yang terdapat pada majalah, tabloid atau surat kabar tertentu. Komik sebagai bacaan mempunyai penggemar atau pembacanya tersendiri. Komik yang berbentuk buku terdiri atas berbagai bentuk, jenis, dan ragam. Komik dengan

berbagai bentuknya itu sebenarnya memiliki struktur cerita yang mirip dengan sebuah novel.

Komik merupakan media bacaan yang memiliki keunikan tersendiri. Mengingat keterbatasan ruang dan waktu, maka pada komik kata-kata menjadi terbatas sifat dan bentuknya. Pada komik, peran dan fungsi kata-kata telah digantikan oleh gambar. Pada komik, penulis lebih dominan bertutur dengan gambar daripada kata-kata. Terlebih lagi pada komik jenis laga dan humor. Pada komik jenis ini beberapa adegan diisi dan dihiasi hanya dengan gambar, tanda-tanda semiotik dan onomatope, tanpa kata atau kalimat sedikit pun. Adegan gambar yang terdapat pada komik dapat memiliki sifat dan kaidah-kaidah seperti novel dan film. Banyak orang mengatakan bahwa komik, novel, dan film hanya berbeda dalam cara, media dan wujud pengungkapannya saja. Dengan gambar seorang pengarang dapat menjelaskan secara lebih mendalam sesuatu yang hendak diungkapkannya.

Komik bukan hanya ditujukan sebagai bacaan anak-anak, tapi juga dikonsumsi untuk kebutuhan bacaan orang dewasa. Komik dikategorikan sebagai suatu rekayasa kebudayaan populer. Sebagai sebuah teks, komik bukan hanya hasil kreativitas seseorang. Namun kondisi di luar teks, seperti sosiologi penerbitan, situasi zaman, dan konsumen pembacanya, merupakan faktor pembentuk teks yang lain. Semua faktor tersebut terbentuk secara periodik-historis.

Tema yang paling menonjol dalam komik adalah pertempuran antara baik dan buruk, serta menampilkan seorang pahlawan manusia super hero. Ciri khas komik adalah menyajikan tema-temanya secara sederhana sehingga mudah dipahami. Secara historis, kita melihat bahwa tema komik mengalami perkembangan sesuai dengan konteks sosial-politik-ekonomi masyarakat pembacanya.

Komik modern di Indonesia muncul sekitar 1930-an. Pada waktu itu, komik masih berupa gambar strip bersambung yang dimuat dalam surat kabar dan majalah. Baru di sekitar 1950-an, komik Indonesia tampil dalam bentuk buku. Di Indonesia, sebenarnya komik telah dikenal sejak zaman dahulu kala, meskipun bentuknya belum seperti yang kita lihat sekarang. Contoh dari bentuk tradisi perkomikan di Indonesia adalah pada wayang beber dan relief candi Borobudur. Tradisi perkomikan di Indonesia boleh dikatakan sudah berlangsung lama. Kenyataan itu dapat dilihat dari banyaknya naskah Jawa dan Bali abad ke-18-19 yang berbentuk mirip komik. Bahkan sampai akhir 1970-an, di Keraton Yogyakarta, masih dilakukan pengubahan naskah-naskah tertulis ke dalam bentuk gambar yang mirip komik. Melihat kenyataan demikian, dapat dikatakan bahwa komik dalam bentuknya

yang tradisional di Indonesia sudah ada, sebelum masyarakatnya mengenal mesin percetakan dan sistem penerbitan.

Komik cetak modern yang berbentuk strip harian/mingguan muncul di Indonesia, sejalan dengan berkembangnya berbagai majalah dan surat kabar pada 1930-an. Komik yang berbentuk strip mulai dipopulerkan oleh penerbit surat kabar keturunan Cina. Komik sebagai bacaan yang menghibur ternyata telah tersebar luas di Indonesia sejak zaman Belanda melalui surat kabar harian ataupun mingguan dan majalah. Bahkan pada 1929, telah diterbitkan komik berbahasa Indonesia meskipun masih merupakan terjemahan. Dapat dikatakan, mulai 1930 muncul komik Indonesia sejati, sebagai dampak penerbitan surat kabar dan majalah berbahasa Indonesia sejak awal abad ke-20. Komik yang terbit dalam bentuk strip itu ada yang menyajikan cerita bersambung, yaitu cerita kuno dari berbagai daerah di Indonesia dan dari Cina; dan ada pula yang menyajikan cerita utuh, khususnya karikatur sosial.

Berikut beberapa komik awal Indonesia:

- (1) *Bangvrouw* (*Sin Po, Maleische Editie*, 1929). Suatu komik karikatural terjemahan yang mengungkapkan masalah dalam kehidupan bermasyarakat. Tokohnya seorang lelaki gendut yang selalu salah dalam mengerjakan sesuatu.
- (2) *Poet On* (*Sin Po, Maleische Editie*, 1930-1941). Dari penelusuran kepustakaan, diketahui bahwa surat kabar *Sin Po*, Jakarta 2 Agustus 1930 telah memuat serial komik strip mengenai seorang tokoh gemuk yang kemudian dikenal dengan nama *Put On*. Komik strip tersebut adalah hasil karya Kho Wan Gie yang juga menjadi staf redaksi surat kabar tersebut (*Sin Po* sendiri terbit sejak 1911). Nama *Put On* sendiri baru mulai diperkenalkan pada 17 Januari 1931 di surat kabar yang sama. *Put On* selalu muncul di surat kabar *Sin Po* pada tiap hari Sabtu pada lembar ke-4 pagina I, dan biasanya terdiri atas 5 kolom.

Komik *Put On* merupakan cerita humor karikatural mengenai seorang bujangan keturunan Cina. Dalam tiap serialnya selalu menampilkan tingkah ulah dan akibat yang dibuatnya. Selama hidupnya *Put On* tetap membujang. Dari beberapa kisah serialnya *Put On* dipertemukan dengan profil neneknya yang galak, kakak perempuannya yang cerewet, serta adik-adik dan keponakannya yang bandel dan jahil. Selain itu, sering kali *Put On* dipertemukan dengan Aliuk teman akrabnya, dan tak ketinggalan Dortje maupun Mintje calon pacarnya.

- (3) *Mentjari Poeteri Hidjau* (Nasroen, AS, *Poestaka Timoer*, 1939). Kisah klasik ini menceritakan kakak beradik Rahatta dan Hirawathi yang pergi mencari Poeteri Hidjau yang ditawan oleh Radja Atjeh. Kisah ini berlatar alam Sumatra Utara: Deli Toea, Danau Toba, lengkap dengan hutan, rawa, dan harimaunya. Kisah petualangan ini bertema keberanian, kepahlawanan, dan kesetiakawanan. Kakak beradik tersebut begitu berani mengarungi samudra untuk mencari Poeteri Hidjau, dan dalam petualangan mereka banyak menemui hambatan dari orang-orang yang dengki. Namun, mereka berhasil menyadari beberapa di antaranya dengan menunjukkan sikap setia kawan dan selalu membantu orang yang sedang kesulitan.
- (4) *See Yoe Kee* (*Star Magazine*, 1940). Satu-satunya cerita Cina kuno mengenai Soen Go Kong, raja kera yang mencari kesaktian dengan belajar dari dewa-dewa. Ia menjadi sangat sakti dan banyak menolong orang. Kisah ini masih terkenal hingga sekarang. Walaupun nakal sebagai laiknya kera, Soen Go Kong sebenarnya mempunyai sifat-sifat yang baik, berani, setia, dan suka menolong.
- (5) *Empe Tongkeng* (tt, *Star Magazine*, 1940-1941). Komik Cina karikatural tanpa kata, menyajikan lelucon yang segar. Temanya beragam, dan menyangkut kehidupan manusia dalam masyarakat. Tokohnya seorang lelaki tua Cina (empe) yang selalu sial dalam melakukan sesuatu pekerjaannya.
- (6) *Hikajat Tjindoer Mata* (Oesman, RLA, *Poestaka Timoer*, 1941-1942). Hikayat ini berlatar negeri Minangkabau di zaman pemerintahan Boendo Kandoeng. Hikayat yang semula berbahasa Melayu Kuno ini dikomikkan oleh R.L.A. Oesman dan mengisahkan sepak terjang seorang pahlawan bernama Tjindoer Mata pada waktu terjadinya perang saudara.
- (7) *Bung Nas* (tt, *Poestaka Timoer*, 1941). Komik karikatur, mengisahkan kehidupan suami-istri yang selalu bertengkar dan saling membalas dendam. Ceritanya penuh pertengkaran. Cara menuliskannya pun sangat kasar. Bisa jadi judulnya menggunakan nama samaran dari komikusnya sendiri yang bernama, Nasroen AS.
- (8) *Roro Mendoet* (tt, *Sinar Matahari*, 1942). Cerita klasik percintaan yang tak sampai di antara dua anak manusia, Roro Mendoet dan Pronotjitro, yang diakibatkan oleh ulah Toemenggoeng Wirogoeno. Cerita itu berakhir dengan kematian kedua kekasih. Berlatar budaya Jawa di zaman Kerajaan Mataram.

- (9) *Pak Leloer* (tt, *Sinar Matahari*, 1942). Komik ini dibuat sebagai alat propaganda Jepang mengenai kehidupan suami istri yang damai.
- (10) *Si Djendoel Bersemangat* (tt, *Sinar Matahari*, 1943). Kisahnya tentang “Perayaan Djawa Baroe” dalam rangka merayakan kemenangan Jepang, sehingga temanya jelas propaganda kehebatan Jepang.

Sebagian komik di atas merupakan adaptasi dari kisah klasik, tidak ditemukan kisah baru yang direka penulis zaman itu. Tema yang dominan adalah tema kepahlawanan, setelah itu cinta dan kesetiakawanan. Bila dilihat dari tahun terbit (1929-1943), tampaknya ada usaha untuk melestarikan kesenian lama yang sejalan dengan rasa kebangsaan yang semakin matang dan bahkan diperbesar oleh Jepang. Masyarakat Cina pun mewujudkan jati dirinya dengan surat kabar dan majalah khusus yang menggunakan bahasa khas mereka. Namun pada zaman Jepang, media itu dilarang terbit, sehingga komik *Put On* dan *See Yoe Kee* mungkin merupakan terbitan terakhir sebelum kemerdekaan Indonesia.

Tampilan komik masih sangat sederhana bila dibandingkan dengan komik masa kini. Halaman dibagi menjadi kotak-kotak yang seragam besarnya dan tidak ada penggambaran dengan sudut pandang tertentu, seperti yang terdapat pada komik masa kini.

Lama sebelum kemerdekaan Indonesia, bahasa Indonesia sudah digunakan di surat kabar dan majalah. Bahasa Indonesia di masa itu mengandung banyak kata yang berasal dari ragam percakapan atau dari bahasa Belanda. Bahasa dalam komik non-Cina sangat mirip dengan bahasa Melayu, sehingga tidak jauh berbeda dengan bahasa Indonesia masa kini, kecuali beberapa kosa kata khas Minangkabau. Namun, bahasa dalam komik Cina sangat berbeda, baik ejaan, kosakata, maupun struktur frase dan kalimat. Ada tiga macam ragam bahasa yang teramati, *pertama* ragam resmi yang mendominasi komik. Hal itu dapat dilihat dalam cerita bersambung, *Roro Mendoet*, *Mentjari Poeteri Hidjau*, maupun dalam komik karikatur, *Bang Nas*, *Pak Leloer*, *Si Djendoel Bersemangat*. *Kedua*, bahasa ragam sastra yang disederhanakan seperti terdapat dalam *Hikajat Cindoer Mata*. *Ketiga*, bahasa ragam percakapan Betawi-Cina yang teramati dalam komik *See Yoe Kee*, *Poet On*, dan *Bangvrouw* yang merupakan cerita karikatur.

Komik yang terbit dalam bentuk strip ada yang menyajikan cerita bersambung, yaitu cerita klasik dari berbagai daerah di Indonesia dan Cina dan ada yang menyajikan karikatur sosial. Kisah-kisah kuno yang dikomikkan ternyata didominasi oleh tema kepahlawanan dan cinta. Rupanya kisah kuno banyak menentang

tema-tema itu untuk menanamkan budi perkerti kepada pembacanya, ada pahlawan gagah berani, jujur, manusiawi yang patut diteladani, sedangkan cinta adalah kebutuhan hakiki manusia tidak hanya cinta antara lelaki dan perempuan, tetapi juga cinta antara orang tua dan anaknya yang patut selalu diingatkan. Misi mendidik dalam kisah kuno juga tampak, orang jahat mendapat hukuman setimpal, orang baik mendapat berkah. Dengan demikian, nilai-nilai yang sangat diperlukan dalam kehidupan bermasyarakat dapat dilestarikan.

Komik Indonesia kurun waktu 1929-1943 tidak terdapat tema perjuangan bangsa yang menonjol. Hal itu dapat dimengerti mengingat zamannya. Komik zaman Jepang menampilkan perjuangan bangsa, tetapi dalam arti khusus, yakni propaganda perjuangan Asia Timur Raya di bawah pimpinan bangsa Jepang.

5.4 Desain Iklan (Desain Grafis)

G.H. von Faber telah menulis buku tentang periklanan yang dibaca luas. Paparan dalam beberapa paragraf berikut diambil dari bukunya yang berjudul *A Short History of Journalism in the Dutch East Indies*. Sebagian orang beranggapan bahwa Jan Pieterzoon Coen, Gubernur Jenderal Hindia Belanda pada 1619-1629, adalah tokoh periklanan pertama di Indonesia. Iklan pertama yang diprakarsainya adalah berupa pengumuman-pengumuman pemerintah Hindia Belanda berkaitan dengan perpindahan pejabat penting di beberapa wilayah. Periklanan yang lebih profesional berkembang pada awal abad ke-20. Pada masa itu didatangkan tiga-serangkai praktisi periklanan, yakni F. Van Bommel, Is. Van Mens, dan Cor van Deutekom. Mereka didatangkan atas biaya BPM (*Bataafsche Petroleum Maatschappij*) dan General Motors yang perlu mempromosikan produk-produk mereka. Ketiga orang ini bergabung dalam Aneta, perusahaan periklanan terbesar saat itu. Pada 1901 salah satu dari anggota tiga-serangkai ini, Bommel, diminta oleh redaktur surat kabar *De Locomotief* untuk mengelola perusahaan periklanan milik surat kabar tersebut, yang juga bernama *De Locomotief*. Surat kabar *De Locomotief* sendiri terbit sejak 1870 di Semarang. Pada 1902, hanya satu tahun sejak kedatangannya ke Batavia, Bommel mendirikan perusahaan periklanan sendiri. Perusahaan periklanan ini diberinya nama *NV Overzeesche Handelsvereniging*. Perusahaan periklanan ini terutama menangani produk-produk impor seperti mobil dan sepeda (Faber, 1930: 118-119). Orang Belanda lain yang juga banyak disebut sebagai tokoh dalam sejarah periklanan adalah C.A. Kruseman, yang juga didatangkan dari Belanda. Dia adalah pengelola perusahaan periklanan *HM van Dorp* yang sekaligus juga pemilik percetakan surat kabar *Java-Bode*. Perusahaan yang mengiklankan jasa transportasi,

perhotelan, jam, dan pacuan kuda ini mengalami kemajuan di tangan orang Belanda ini (Faber, 1930: *passim*).

Resesi ekonomi yang terjadi pada 1890 mengakibatkan perusahaan periklanan Belanda mengalami kemunduran. Peristiwa ini membawa angin segar bagi pertumbuhan perusahaan iklan yang dikelola oleh orang Cina. Perintis periklanan kelompok etnis Cina ini adalah Yap Goan Ho, yang memiliki perusahaan periklanan sendiri di Batavia yang diberi nama menurut namanya sendiri. Sebelumnya dia adalah seorang penulis naskah (*copywriter*) di perusahaan periklanan De Locomotief. Pada awalnya perusahaan ini dikontrak oleh surat kabar berbahasa Melayu, yakni *Sinar Terang* (terbit 1888-1891). Perusahaan ini hanya beroperasi selama tiga tahun akibat bangkrutnya surat kabar tersebut. Setelah itu Yap Goan Ho mencoba menghidupkan kembali perusahaannya dan dia mengkhususkan diri pada iklan-iklan pelelangan barang milik para pejabat Belanda, terutama yang akan selesai tugasnya (Faber, 1930: *passim*).

Dari luar Jawa muncul tokoh periklanan bernama Liem Bie Goan. Perusahaan periklanan Liem Bie Goan juga dikontrak oleh surat kabar, yakni surat kabar *Pertja Barat* yang terbit di Padang antara 1890-1912. Iklan yang menonjol dari perusahaan periklanan ini adalah produk pecah belah. Khalayak sasarannya adalah penduduk Eropa yang tinggal di Hindia Belanda. Tokoh lain adalah Kadhool dengan perusahaan bernama Firma Tie Ping Goan. Nama sebenarnya Kadhool mungkin adalah Tie Ping Goan. Iklan yang dibuat oleh perusahaan ini umumnya adalah pesanan dari surat kabar *Tjaja Sumatra* yang terbit di sekitar Riau antara 1899-1933. Perusahaan ini juga menangani promosi hotel-hotel di sekitar Bandung. Waktu itu Bandung dikenal sebagai *Parisj van Java* atau Paris di Pulau Jawa yang menjadi tempat peristirahatan bagi para pengusaha perkebunan Eropa di Sumatra. Setelah itu muncullah orang pribumi yang mengelola perusahaan periklanan, yakni Raden Goenawan. Perusahaan ini adalah bagian dari perusahaan NV Medan Prijaji yang berdiri 1906 dan bergerak dalam bidang percetakan dan surat kabar. Surat kabar bernama Soerat Kabar Minggoean dan Advertentie yang sering mengkritik keburukan sistem kolonial ini dipimpin oleh R.M. Tirta Adisoerjo, teman dekat Raden Goenawan. NV Medan Prijaji hanya mampu bertahan hingga 1912. Tokoh periklanan pribumi yang lain adalah Tjokroamidjojo, pemimpin perusahaan NV Handel Maatschappij dan Drukkerij “Serikat Dagang Islam”, yang menerbitkan surat kabar *Sinar Djawa*. Selain itu ada M. Sastrositojo (pemimpin NV Medan Moeslimin yang terutama mengiklankan buku) dan Abdoel Moeis (pemimpin NV Neratja yang terutama mengiklankan pabrik gula) (Faber, 1930: *passim*).

Pada 1930 terjadi depresi di bidang ekonomi; perusahaan iklan, mengalami dampak serius. Di saat itu muncullah Lim Kha Tong yang menjadi pelopor kebangkitan perusahaan periklanan. Dia mendirikan perusahaan periklanan Handels & Credietbescher-Ming Bureau yang berkantor di Batavia. Lim adalah seseorang yang dalam kegiatannya selalu mendasarkan diri pada sistem manajemen yang bagus. Dia banyak menulis dan mengemukakan pandangannya tentang bisnis. Tulisan-tulisannya mengacu kepada tokoh-tokoh pemasaran masa itu, termasuk dari Mr. AR. Zocol, Direktur Parker Pen Company yang perusahaannya mampu bertahan dari depresi yang terjadi tahun 1930. Setelah itu muncullah beberapa tokoh seperti S. Soemodihardjo, yang memimpin perusahaan periklanan Economie Blad, dan Hendromartono pemilik dan pengelola perusahaan periklanan Mardi Hoetomo di Semarang (Faber, 1930: *passim*).

Kendati dunia bisnis belum berkembang baik di zaman penjajahan, iklan dibuat tidak hanya dalam rangka menjual produk seperti sabun atau obat, tetapi juga dalam rangka menjual lukisan. Salah satu iklan semacam ini pernah dimuat di *Java Bode*, 11 Agustus 1927. Karena profesi perancang grafis (*graphic designer*) belum populer di masa itu, pembuatan gambar artistik untuk iklan seperti ini dikerjakan oleh para seniman, terutama pelukis. Sementara itu, teknik pembuatan iklan masih sederhana. Tipografi masih terbatas sehingga seniman atau pelukis harus mereka-reka huruf alternatif untuk menyertai gambar yang dibuat dan teks iklan yang telah disiapkan oleh pembuat teks. Poster, sebagai sebuah bentuk desain grafis yang lain, juga populer di masa itu. Affandi pernah mendesain sejumlah poster perjuangan, salah satunya adalah poster dengan tulisan “Boeng, Ajo Boeng” yang didasarkan pada teks yang dibuat oleh penyair Chairil Anwar. Poster ini dimaksudkan untuk membangkitkan semangat rakyat melawan penindasan. Poster ini menggambarkan seorang pemuda yang mengangkat tangannya sambil memutus rantai yang mengandung arti ajakan untuk memutus belenggu penindasan.

5.5 Desain Produk

Sebetulnya bangsa Indonesia sudah berkenalan dengan desain produk sejak lama. Di zaman dahulu bangsa Indonesia telah mampu membuat kapal yang cukup canggih menurut ukuran zaman tersebut. Hal ini dibuktikan dengan kebiasaan mereka melakukan pelayaran jarak jauh dan keterampilan mereka membuat kapal yang sanggup melayari samudra luas. Salah satu relief pada Candi Borobudur yang menggambarkan sebuah kapal yang canggih menunjukkan bahwa bangsa Indonesia memiliki hubungan yang akrab dengan bidang perkapalan. Kapal Pinisi buatan

bangsa Indonesia yang sanggup melayari samudra luas menunjukkan bahwa desain produk telah lama dikenal di Indonesia. Hanya saja, sebagai sebuah profesi formal, desain produk belum begitu lama dikenal di Indonesia. Istilah desain produk baru dikenal tidak lama setelah Indonesia merdeka pada 1945.

Keberadaan Belanda di Indonesia ternyata tidak hanya menjajah, tetapi secara tidak langsung juga mengenalkan desain produk. Salah satu contoh desain semacam ini adalah kereta kuda yang digunakan di lingkungan sejumlah keraton, terutama Keraton Kesultanan dan Pakualaman di Yogyakarta, Keraton Kasunanan dan Mangkunegaran di Surakarta, dan Keraton Cirebon. Meskipun di masa sebelum kedatangan Belanda mungkin sudah digunakan kereta kuda, tetapi kereta kuda yang diperkenalkan oleh Belanda ke Indonesia lebih canggih untuk ukuran masa itu. Salah satu kereta kuda itu yang terkenal adalah Kyai Garuda Yeksa dari Keraton Kasultanan Yogyakarta. Sebutan kyai di depan mengandung arti penghormatan kepada kereta ini.



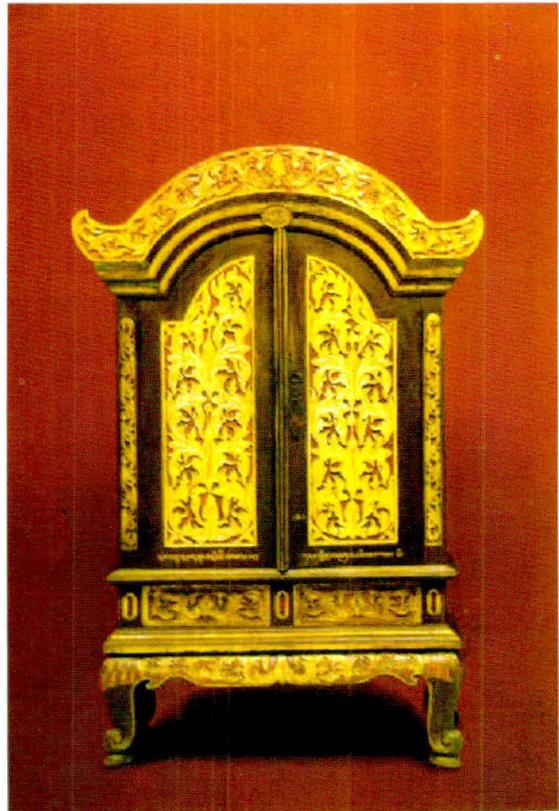
Gambar 5.14. Kyai Garuda Yeksa, kereta pusaka Keraton Yogyakarta
(Sumber: www.infoyogya.com)

Kereta beroda empat ini dibuat oleh Perusahaan Hermans di kota Den Haag, tahun 1867-1869. Kereta ini memiliki tempat duduk kebesaran buat kusir yang terpasang di atas per-per berbentuk lembaran dan dihubungkan dengan sebuah leher. Roda depan beruji 12 dan roda belakang 14, semuanya menggunakan ban karet.

Sepanjang pinggir atap dari kereta ini dihias dengan suluran daun berangkai dua dari logam yang disepuh emas; pada bagian muka, belakang, dan samping kanan dan kiri diselingi oleh sebuah emblem, yakni perisai bulat dengan nama dan angka HB VI (Sultan Hamengkubuwono VI). Emblem ini dilingkari oleh sekumpulan senjata dan panji-panji, disinari oleh sebuah bintang runcing segi lima. Pada bagian atasnya terpasang sebuah mahkota raja yang diapit oleh dua ekor singa yang digambarkan sedang menoleh. Di bagian atap terdapat empat liong (naga) bersayap dari bahan kayu dengan kepala mendongak ke atas. Ekor-ekor naga ini melengkung ke atas menyangga tangkai-tangkai tanaman akantus. Jumbai-jumbai keemasan juga menghias kereta ini. Dewasa ini, kereta ini sangat disucikan di Keraton Yogyakarta (Kesultanan). Keberadaan kereta ini di Yogyakarta juga menjadi inspirasi bagi pembuatan kereta lain oleh orang pribumi.

Indonesia di masa penjajahan juga banyak menghasilkan berbagai jenis furnitur seperti kursi, meja, almari, dan lain-lain. Selama masa penjajahan itu berbagai gaya furnitur telah dihasilkan di Indonesia, misalnya Art Nouveau (gaya yang menekankan stilasi tumbuhan), Art Deco (gaya geometrik dalam berbagai bentuk dan kombinasi), dan gaya campuran yang merupakan kombinasi antara unsur-unsur Eropa dan Jawa. Di masa itu individualisme dalam desain furnitur belum tampak sehingga sulit kita diketahui siapa desainer yang merancang furnitur tertentu. Hal ini berbeda dengan di Eropa pada masa sezaman di mana banyak di antara furnitur yang dihasilkan telah menyertakan siapa yang mendesain.

Sejarah juga mencatat upaya pengembangan bisnis furnitur oleh sejumlah orang pribumi. Di Jepara misalnya, bisnis furnitur sudah



Gambar 5.15. Almari antik keraton, campuran gaya Eropa dan Jawa (Sumber: www.galeriyuan.com)

berlangsung lama, sekitar abad ke-15. Bahkan furnitur di Jepara berkembang pada abad ke-16 dan tetap aktif ketika Kerajaan Demak mengalami kemunduran. Jepara bahkan tetap berfungsi sebagai kota pelabuhan penting ketika kota-kota pelabuhan lain di bagian utara Jawa seperti Tuban, Lasem, dan Gresik telah dihancurkan oleh Sultan Agung karena dikhawatirkan akan menjadi besar dan membahayakan Kerajaan Mataram. Sementara itu, Jepara tetap dibutuhkan oleh Mataram sebagai pelabuhan perdagangan. Pada tahun 1708 VOC memindahkan pelabuhan utama dari Jepara ke Semarang, tetapi pusat pengerjaan kayu dan pembuatan furnitur tetap berada di Jepara.

Meskipun usaha kriya kayu telah berkembang di Jepara sejak abad ke-15, baru di masa R.A. Kartini industrialisasi kriya berkembang di Jepara. Kontak Kartini dengan para perajin kayu terjadi ketika ia menyertai ayahnya mengunjungi Desa Belakang Gunung, sebuah desa yang bersama desa lainnya bernama Tegalsambi dikenal memiliki banyak perajin kayu yang andal. Ia sangat tertarik ketika menyaksikan banyak pekerja kayu berbakat yang sedang mengerjakan kayu, menggambar dan meletakkan gambar di atas kayu untuk diukir. Pada waktu yang sama ia merasa sangat sedih karena ternyata para pekerja tersebut digaji sangat rendah. Menurut Reksonegoro (1978), sejak itu Kartini mengajak para pekerja itu untuk mengembangkan industri mebel di Jepara. Dengan watak demokratisnya, Kartini bahkan merealisasikan desain-desain yang idenya berasal dari dirinya sendiri dan juga dari konsumen dan pekerja. Kartini memberi tekanan pada pentingnya koordinasi produksi, efisiensi, standar kualitas, dan pemasaran. Oleh karena itu, ia menjual produk-produk mebel Jepara tidak hanya di Jepara sendiri, tetapi juga di Semarang dan Jakarta. Melalui hubungannya yang luas dengan berbagai kalangan di Jawa dan bahkan di Belanda, ia mempromosikan kriya dan furnitur kayu Jepara.



BAB VI

PERKEMBANGAN SENI RUPA DAN DESAIN SEJAK KEMERDEKAAN HINGGA SEKARANG

Setelah kemerdekaan, kehidupan pelukis-pelukis banyak yang bergabung lewat sanggar-sanggar. Sanggar-sanggar banyak bermunculan di Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Surabaya. Meskipun demikian, setelah ibukota negara pindah ke Yogyakarta tahun 1949, sanggar-sanggar dengan visi kerakyatan yang paling besar dan menonjol adalah Sanggar Seniman Indonesia Muda (SIM, 1946) dan Sanggar Pelukis Rakyat (1947). Dengan sikap yang jelas, Sanggar Pelukis Rakyat mempunyai slogan “seni untuk rakyat,” dan dalam kegiatannya mendorong kehidupan komunal serta kerja kooperatif anggota-anggotanya. Jiwa kerakyatan pada lukisan-lukisan mereka masih hangat dengan kegalauan kehidupan rakyat dan negara akibat revolusi kemerdekaan, serta pengaruh dari pandangan-pandangan sosialis (Holt, 1967: 215-232). Lewat dasar pandangan seperti itu, memasuki tahun enam puluhan secara otomatis pelukis-pelukis yang kental dengan tema kerakyatannya sangat berpeluang untuk bekerja sama atau menjadi anggota Lekra, organisasi kebudayaan di bawah PKI (Foulcher, 1986: 41-43).

Menjelang 1965, situasi menjadi krusial dengan krisis-krisis politik, sosial, dan ekonomi. Demikian juga pandangan tentang ide kerakyatan pada dunia seni lukis hampir tidak dapat memberi ruang gerak pada pemikiran yang lain. Kondisi demikian lebih-lebih dikarenakan kesenian telah menjadi alat persaingan lembaga-lembaga politik praktis. Sejalan dengan Nasakom (Nasionalis, Agama, dan Komunis) dan Manipol (Manifesto Politik) di masa “Demokrasi Terpimpin,” maka realisme sosialis merupakan ide kesenian yang dipaksakan PKI (Partai Komunis Indonesia). Melalui ideologi estetis tersebut, seni lukis Realisme (baik dalam teknik maupun dalam ide tentang realitas) dianggap mempunyai fungsi yang lebih efektif untuk menggugah semangat rakyat. Lewat pengadopsian ideologi estetis

itu, Lekra mengarahkan keseniannya untuk menampilkan semangat kerakyatan yang revolusioner. Dalam doktrinnya dikenal “Poros Satu Lima Satu (151)”. *Satu* berarti politik sebagai panglima. Selanjutnya *Lima* berisi: meluas dan meninggi (luas diterima masyarakat dan tinggi dengan mutu ideologi dan artistik), tradisi baik dan kekinian revolusioner, kreativitas individual, dan kearifan massa, realisme sosialis dan romantik revolusioner. Terakhir, *Satu* yaitu turun ke bawah sebagai metode kerja. Dalam konteks ideologi estetik seperti itu, munculnya gaya seni lukis abstrak di Indonesia dianggap sebagai gaya borjuis yang tidak dimengerti rakyat, sehingga banyak dimusuhi seniman-seniman Lekra (Muljanto dan Ismail, 1995: 80-86).

Sudjojono sebenarnya termasuk pendukung ideologi estetik tersebut. Hal itu bisa ditengarai bahwa sebelumnya (sewaktu masih di SIM), ia telah mencanangkan perubahan gaya lukisannya keatas pernyataan “kembali ke Realisme”. Perubahan karya-karya Sudjojono itu lebih dimaksudkan untuk fungsi yang komunikatif dengan masyarakat. Dalam perspektif antropologi politik, sikap Sudjojono tersebut bisa dibaca sebagai manifestasi pergulatan aliran Tradisionalisme dan Modernisme dalam usaha memenangkan persaingan politik dan kekuasaan. Dalam persaingan itu, pemakaian simbol-simbol dan media kesenian merupakan salah satu sarana yang potensial untuk digunakan. Dalam proses pergulatan tersebut, aliran Tradisionalisme memerlukan bahasa dan simbol-simbol yang mudah dipahami (seperti aliran lukisan Realisme) untuk menerjemahkan ideologinya pada masyarakat (lihat Balandier, 1970: 72-85).

Meskipun demikian, dalam karya-karya Sudjojono tidak langsung tampak ditonjolkan tujuan untuk menggugah semangat yang revolusioner atau ungkapan figur-figur rakyat yang meradang dalam konflik sosial. Lukisan-lukisan Sudjojono pada periode Realisme itu dimulai dengan karya yang biasa, berjudul *Potret Seorang Tetangga* (1950). Dalam lukisan itu diungkapkan seorang laki-laki yang berdiri di depan kursi bambu (*lincak*) secara realistik. Sudjojono mengatakan bahwa orang desa ataupun seorang ahli yang mengerti *peseelvoering* akan memahami karya ini. Di samping itu, dengan realisme ia merasa bisa menggambarkan “*realiteit* nasi” yang mudah dimengerti rakyat. Hal demikian berlawanan dengan “*realiteit* langit” yang sulit dimengerti rakyat. Soedjojono yang pada masa Persagi mengobarkan jiwa *ketok* lewat Ekspresionisme, mulai saat itu telah membuka potensi-potensi Realisme sosial dalam seni lukis untuk dimanfaatkan berbagai pihak sebagai alat politik.

Lukisan-lukisan yang bisa ditandai mengimplementasikan ideologi kerakyatan revolusioner mempunyai ciri visual menampilkan ekspresi rakyat yang mengeras dan menyiratkan potensi konflik sosial. Lukisan-lukisan demikian antara lain dapat

dilihat pada karya Amrus Natalsya, yaitu *Kawan-Kawannku* (1957), lukisan Tarmizi yaitu *Lelang Ikan* (1964), karya Grafis Kusmulyo *Bojolali* (1965), atau karya-karya ilustrasi Delsy Sjamsumar di majalah *Bintang Timur* tahun 1961. Di samping itu, seni-seni publik seperti poster dan patung juga mempunyai peran dan fungsi penting dalam menyebarkan ideologi tersebut.

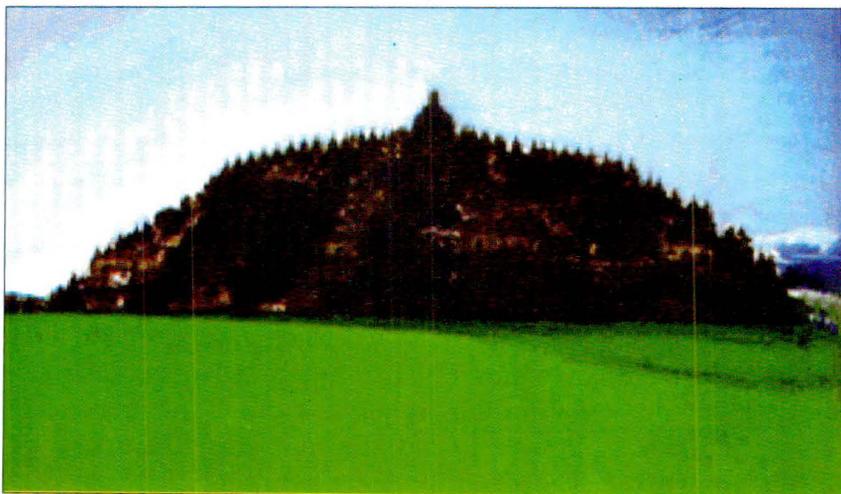
Untuk menanggapi situasi yang sarat dengan polemik politik dan kekuatan-kekuatan represif tersebut, seniman-seniman yang masih bertahan hidup di luar partai memberikan reaksi dengan mengeluarkan sikap dalam Manifestasi Kebudayaan (Manikebu). Reaksi dan perlawanan kelompok manifes ini dengan memakai landasan paradigma humanisme universal. Paradigma ini menekankan kesadaran kebebasan manusia dan kebebasan kreativitas penciptaan kesenian (Moeljanto dan Ismail, 1995: 149, 164). Puncak dari tawar-menawar dan konflik ideologis itu adalah pecahnya peristiwa G-30-S PKI. Setelah PKI dibubarkan dan dilarangnya paham komunis, maka seni rupa kerakyatan yang telah berhaluan kiri atau menjadi kerakyatan revolusioner semakin melemah dan diam (Sudarmadji, 1991: 16).

Bidang lain yang tumbuh menyertai perkembangan seni rupa di Indonesia adalah desain. Dalam konteks sekarang dan dalam kaitan dengan seni rupa, desain terdiri dari desain interior, desain grafis (desain komunikasi visual), dan desain produk industri. Perkembangan desain sejak masa kemerdekaan hingga masa sekarang lebih banyak didukung oleh perguruan tinggi. ITB (Bandung) adalah perguruan tinggi pertama yang menyelenggarakan pendidikan tinggi desain, diikuti kemudian oleh STSRI "ASRI" Yogyakarta (yang sekarang menjadi Fakultas Seni Rupa, ISI Yogyakarta) dan Universitas Trisakti (Jakarta) dan selanjutnya diikuti oleh beberapa perguruan tinggi lain. Di masa sekarang, pendidikan tinggi desain, terutama desain grafis/desain komunikasi visual, menjadi daya tarik tersendiri bagi para lulusan sekolah menengah atas.

Perlu diketahui bahwa penulisan sejarah desain di Indonesia tidaklah mudah bahkan bagi masyarakat desain sendiri. Hal ini disebabkan karena, tidak seperti seni rupa, desain tidaklah dipenuhi dengan popularitas tokoh-tokoh atau kehebohan gerakan-gerakan seni rupa yang berkembang susul-menyusul. Atas dasar ini sulitlah orang menemukan data tentang perkembangan desain di Indonesia secara detail. Hal ini tentulah menyulitkan setiap upaya penulisan tersebut. Apa yang dihadapi dalam penulisan buku ini juga sama, porsi penulisan tentang seni rupa dan tentang desain tidaklah seimbang. Porsi tentang seni rupa jauh lebih banyak.

6.1 Seni Rupa Masa Orde Baru: Humanisme Universal Sampai Gerakan Seni Rupa Baru

Setelah memasuki masa Orde Baru, dunia kesenian berupaya memurnikan penciptaan karya dan membebaskan dari pengaruh-pengaruh politik, sebagai antitesis terhadap kecenderungan paham kerakyatan revolusioner. Lekra menegaskan paham-paham ini lewat credo “Satu Lima Satu” yang sebelumnya sangat dominan dan politikal. Dengan surutnya Lekra, pada masa Orde Baru paradigma humanisme universal lebih mendorong semangat penjelajahan yang melahirkan bentuk-bentuk seni lukis abstrak dan kecenderungan lainnya. Dalam semangat zaman baru tersebut, kreativitas dalam seni lukis atau pada seni rupa Indonesia dipenuhi oleh berbagai aliran dan gaya pribadi. Dasar dari keragaman itu merupakan refleksi tanggapan-tanggapan personal pada pencarian makna kehidupan yang ditransformasikan lewat simbol-simbol seni yang subtil dan bentuk-bentuk yang khas. Proses kreatif yang sangat personal ini melahirkan pengungkapan yang menitikberatkan perasaan dan emosi (Lirisisme), serta menuntut pencapaian kepribadian yang paling unik seorang seniman. Selain bentuk-bentuk abstrak, karya-karya dengan napas Ekspresionisme, dekoratif, dan bentuk-bentuk kaligrafi Arab menjadi keanekaragaman yang tumbuh.



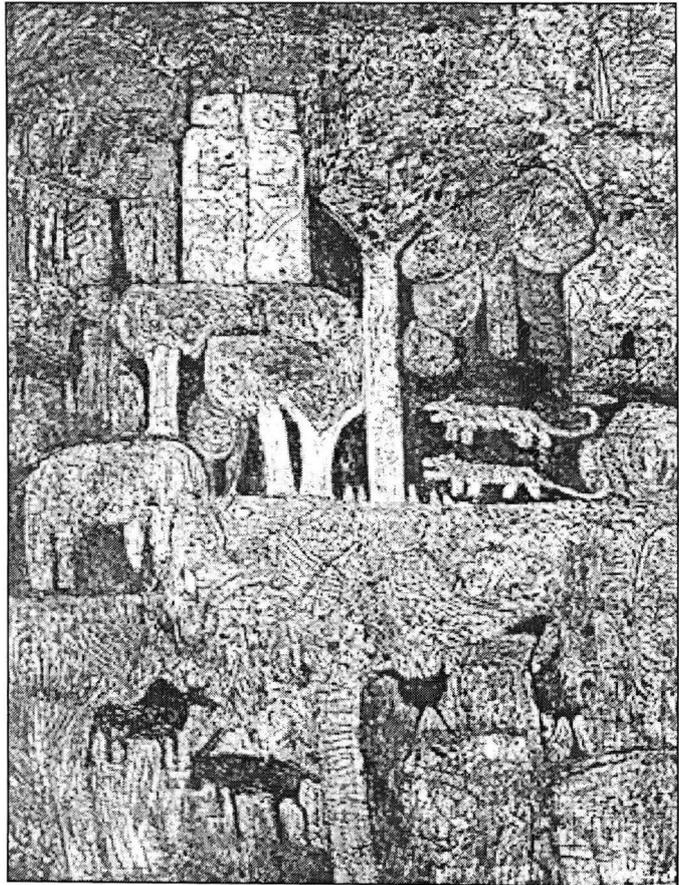
Gambar 6.1. Srihadi Sudarsono, *Borobudur*
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

Dari Bandung tercatat tokoh-tokoh pelukis seperti: Ahmad Sadali, Srihadi Soedarsono, AD. Pirous, But Mochtar, Mochtar Apin, Popo Iskandar, dan lain-lain. Dari Jakarta muncul tokoh-tokoh seperti: Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, Nashar,

Zaini, Suparto, dan lain-lain. Sementara itu, tokoh-tokoh dari Yogyakarta adalah Widayat, Fadjar Sidik, Abas Alibasyah, Amri Yahya, Bagong Kusudiarja, Wardoyo, dan lain-lain. Dari Surabaya dapat dicatat tokoh-tokoh seperti: Rudi Isbandi, O. H. Supono, Amang Rahman Jubair, Krisna Mustajab, dan lain-lain. Demikian juga di Bali muncul kelompok pelukis Ubud, Batuan, dan *Young Artists*.

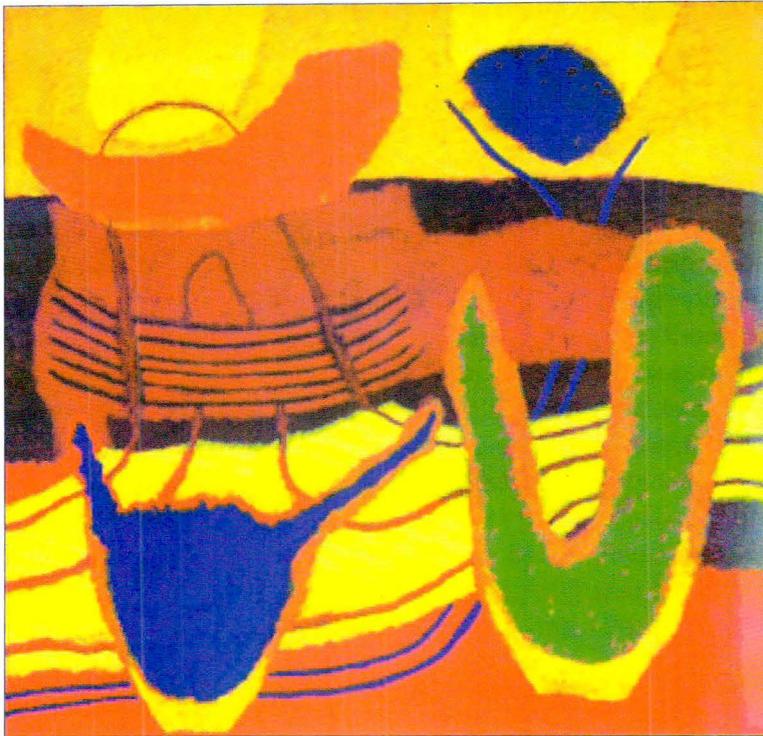
Berbagai pelukis ini lahir dari satu generasi yang tumbuh sesudah perang revolusi kemerdekaan. Sebagian besar mereka berpendidikan sekolah menengah, bahkan banyak juga di antara mereka yang telah mengenyam pendidikan tinggi seni rupa di luar negeri. Di antara mereka banyak yang bekerja sebagai dosen seni rupa di perguruan tinggi kesenian pemerintah dan swasta, atau sepenuhnya menjadi pelukis profesional. Dalam fungsi profesional seperti itu, mereka mempunyai peran yang kuat dalam membentuk kodifikasi estetis, yaitu pencapaian keunikan individual lewat humanisme universal yang mereka tawarkan. Pada kondisi demikian, pemerintah dalam menganulir paham yang ke kiri-kirian mendapat tanggapan yang kondusif dalam seni rupa. Kehidupan rakyat masih juga muncul sebagai tema-tema seni lukis, tetapi telah menjadi *human interest* yang eksotis atau larut dalam penjelajahan absurditas filosofis.

Sosok-sosok yang tampil dalam lukisan Widayat, Wardoyo, Srihadi, atau para pelukis Ubud, sebenarnya tetap rakyat, tetapi telah berada dalam konstruksi yang imajinatif sesuai dengan penghayatan pelukis-pelukisnya. Pelukis-pelukis itu tidak lagi mengungkapkan sosok



Gambar 6.2. Widayat, *Hutan*, cat minyak pada kanvas
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

manusia atau *setting* sosial dalam realitasnya, tetapi telah diseleksi dan ditransformasikan lewat pemahaman konsep personal. Lewat proses pencitaan demikian, muncullah figur-figur eksotis sebagai pengejawantahan kehidupan rakyat, atau lebih universal lagi disebut manusia. Pada figur-figur lukisan Mochtar Apin, Nashar, Zaini, Jeihan, dan Amang Rahman, sering terungkap penjelajahan pada suasana permenungan tentang nilai-nilai yang terpendil.



Gambar 6.3. Nashar, *Renungan Malam*, cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

Selain berbagai ragam ungkapan seni lukis itu, masa awal Orde Baru ditandai dengan sangat kuatnya penampilan lukisan-lukisan abstrak. Bentuk-bentuk abstrak yang semula dipelopori oleh pelukis-pelukis Bandung pada tahun lima puluhan, pada tahun tujuh puluhan setelah tidak ada represi dari kelompok Lekra mulai banyak dikembangkan. Seni lukis abstrak secara personal mendapat muatan-muatan yang khas. Ahmad Sadali dan Oesman Effendi menggarap bentuk-bentuk abstrak dengan muatan mistis-religius. Fadjar Sidik, Amri Yahya, AD. Pirous, membuat bentuk-bentuk abstrak dari transformasi elemen-elemen tradisi dan alam.



Gambar 6.4. Oesman Effendi, *Komposisi*, 61 x 91 cm, cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

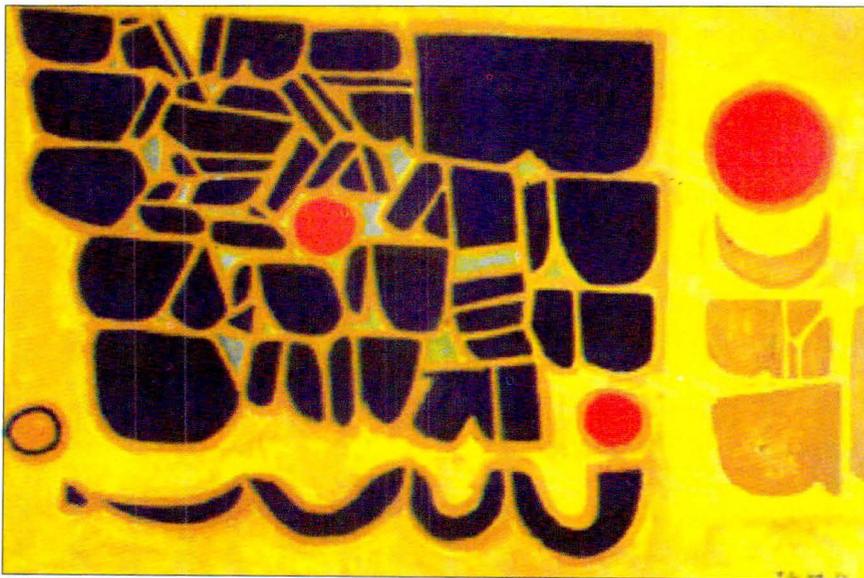
Ahmad Sadali dalam karya-karyanya mengungkapkan representasi esensi pemikiran seni lukis abstrak yang murni (Formalisme). Dalam konsep estetik itu, seni lukis Abstrak merupakan konstruksi visual yang tersusun dari unsur-unsur seperti garis, bentuk, warna, ruang, tekstur yang sama sekali terbebas dari ilusi pada bentuk-bentuk di alam. Dalam judul-judul lukisan yang dipakai Sadali, seperti *Sisa Emas dalam Latar Gelap*, *Bidang Umbre dengan Sisa Emas*, *Coretan dan Guratan pada Bidang Tua*, atau yang lain, ia mengatakan bahwa sesungguhnya yang dilukis adalah



Gambar 6.5. Ahmad Sadali, *Gunungan Emas*,
cat minyak di atas kanvas
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

keindahan realitas yang nyata (Kusnadi, 1978: 51). Walaupun demikian, para pengamat kemudian memberikan pemaknaan yang religius karena bentuk-bentuk yang ditampilkan mengarah pada simbol-simbol religiositas. Tanda-tanda seperti segitiga dengan torehan emas, bidang-bidang dan ruang kosong, serta guratan-guratan kaligrafi Arab, jika dikonfirmasi dengan sikap hidupnya yang religius maka menjadi pengayaan makna untuk lukisannya.

Lewat kecenderungan yang sejenis, karya-karya Fadjar Sidik juga sampai pada bentuk-bentuk Abstrak Formalisme. Pelukis ini mengolah unsur-unsur visual seni lukis dengan dilatarbelakangi kekecewaannya pada objek-objek keindahan alam yang hilang oleh kehadiran teknologi. Oleh karena itu, sebagai gantinya ia menciptakan bentuk-bentuk sendiri yang sama sekali baru (Kusnadi, 1978: 46). Namun demikian, Fadjar Sidik kadang-kadang masih membuat asosiasi-asosiasi dari bentuk yang ada di alam.



Gambar 6.6. Fadjar Sidik, *Dinamika Keruangan*
(Sumber: www.galeri-nasional.or.id)

Dengan semangat mencipta yang sama kuatnya, beberapa pelukis mengolah bentuk-bentuk yang bersumber dari ragam hias etnis di Indonesia. Lewat perenyawaan dalam ungkapan yang ekspresif, revitalisasi bentuk-bentuk tradisional dekoratif kemudian ditransformasikan menjadi karya-karya lukisan dengan sosok dan napas modern. Di antara para pelukis dekoratif itu, Widayat mencapai bentuk-

bentuk personal yang kuat, dengan mengekspresikan spirit purba. Dengan napas lukisan seperti itu, para pengamat menyebutnya sebagai lukisan dekora-magis.

Banyak keragaman dan keunikan personal lain yang dicapai pelukis pada masa itu. Mochtar Apin, But Muchtar, Popo Iskandar, Handrio Rusli, Mustika, Amang Rahman, Rudi Isbandi, OH. Supono, dan lain-lainnya adalah pelukis-pelukis yang mencapai intensitas gaya pribadi yang kuat. Pelukis-pelukis generasi di bawahnya mulai juga dengan kreativitas yang mengikuti alur di atasnya. Mereka antara lain: Umi Dahlan, Sunaryo, Haryadi Suadi, Aming Prayitno, Nyoman Tusan, Nyoman Gunarsa, Suwaji, Subroto SM., Irsam, Mulyadi W., Made Wianta, dan lain-lainnya. Dari semua eksplorasi konsep dan bentuk para pelukis itu, tampak bahwa ada semangat dan “*cultural consensus*” bahwa pelukis harus mempertahankan identitas lokal-nasional.

Konsep pencarian identitas budaya tersebut merupakan kebijakan politik nasional yang tipikal dan niscaya bagi negara-negara bekas jajahan (*post-colonialism*). Begitu pula para politikus, teknokrat, intelektual, budayawan, dan seniman selalu berusaha merumuskan budaya Indonesia pada bangunan negara nasional (*national-state*) yang mereka dirikan. Akan tetapi, kebudayaan tidak bisa lahir semata-mata dari rumusan-rumusan paradigmatis semacam itu. Lewat pergulatan historis, wacana modern telah diserap lewat kolonialisme dan dalam perjalanannya kemudian bersintesis dengan akar-akar tradisi yang telah menjadi bagian hidup bangsa Indonesia. Dalam seni lukis, setelah pencarian identitas pada tahun tiga puluhan memakai komponen nasionalisme, sedangkan pada Orde Baru pencarian identitas seni lukis dikaitkan dengan komponen-komponen simbol tradisi. Dalam implementasinya memang banyak pelukis yang berhasil mewujudkan semangat itu. Akan tetapi, banyak juga yang menjadikan elemen-elemen tradisi itu jatuh sebagai eksotisme seperti pada masa *Mooi Indië*.

Perkembangan pusat-pusat seni lukis masih mengikuti pola zaman Belanda sampai sesudah masa revolusi, yaitu berpusat di kota-kota besar Jawa dan Bali. Kondisi demikian karena kehidupan seni lukis selalu memerlukan pendukung-pendukungnya, yakni dari *government support* lewat akademi dan pusat-pusat kesenian (Taman Budaya), di samping juga lewat dukungan yang tidak kalah penting, yaitu *commercial support* lewat kolektor, galeri, dan pariwisata. Oleh karena itu, peran sanggar-sanggar mulai diambil alih oleh akademi-akademi seni rupa, terutama ASRI Yogyakarta dan Jurusan Seni Rupa ITB. Lembaga-lembaga pendidikan tinggi tersebut kemudian menjadi basis kehidupan pelukis senior dan tempat menempa pelukis-pelukis generasi baru. Melihat berbagai karya yang dihasilkan oleh seniman-

seniman akademis itu, tidak dapat disangkal bahwa pendidikan tinggi seni rupa di Indonesia menjadi laboratorium atau agen pemikiran-pemikiran seni rupa Barat (Sudarmadji, 1991: 40-46).

Pertumbuhan seniman yang pesat tetap bertumpu pada kemajuan kota-kota besar di Jawa dan Bali. Namun demikian, Jakarta yang berkembang menjadi metropolitan di masa Orde Baru tetap menjadi magnet besar penarik para pelukis. Dengan ditopang oleh kemajuan infrastruktur lainnya, Jakarta semakin siap menyediakan struktur sosial kehidupan seni lukis. Seniman, masyarakat penyangga, dan institusi sosial merupakan unit-unit yang membentuk entitas kesenian yang kuat. Pusat kesenian Taman Ismail Marzuki (TIM) aktif menyelenggarakan kegiatan-kegiatan seni lukis dan kesenian yang lain, sehingga menunjukkan perkembangannya yang bebas dan kaya (Yuliman, 1976: 45). Kondisi demikian dapat menjadi salah satu pertanda, bahwa paradigma humanisme universal yang menjadi landasan kehidupan dunia seni mendapatkan iklim yang kondusif pada masa awal Orde Baru.

Kegairahan merayakan kebebasan kreatif dengan jiwa semangat humanisme universal itu bukan berarti menutup perdebatan konsep-konsep dalam seni lukis atau seni rupa. Pada masa ini, tetap muncul berbagai polemik wacana kesenian yang dinamis. Pencarian kepribadian Indonesia, modernisme yang telah jatuh menjadi estetisme, dan seni rupa yang kontekstual (Kleden, 1987: 155-184) adalah merupakan agenda perdebatan sepanjang dekade ke tujuh dan ke delapan. Selain permasalahan wacana itu, para seniman yang dulu melukis tema kerakyatan masih banyak yang meneruskan visi mereka. Namun demikian, visi kerakyatan mereka tidak lagi setajam dulu, karena mulai berjarak, tergerus, dan bergeser dengan persoalan jiwa zaman baru yang sedang tumbuh. Orde Baru yang menekankan pada stabilitas politik dan pertumbuhan ekonomi lewat pembangunan mendorong akselerasi perubahan sosial yang luar biasa. Berbagai problem kehidupan rakyat menjadi lebih kompleks. Kemiskinan dan ketertinggalan rakyat dalam berbagai proses kebijakan pembangunan sering menumbuhkan berbagai persoalan yang krusial. Pemanfaatan dan penyalahgunaan sumber daya alam, pendapatan masyarakat yang tidak seimbang dan merata, pengangguran, dan kemiskinan (Booth and McCawley, 1981: 266, 328, 419, *passim*). merupakan realitas yang tidak dapat dilewatkan untuk diungkapkan dalam karya seni rupa. Berbagai problem kehidupan rakyat yang demikian tidak cukup lagi dilukiskan dengan menggambar kemiskinan di atas kanvas dengan masih bersandar pada estetisme dan rasa haru dari pelukis. Apalagi lukisan-lukisan dengan tema kemiskinan itu akhirnya juga menjadi komoditi dalam jaringan kapitalisme kesenian yang canggih dan menggurita.

Dalam dunia seni rupa Indonesia, pada 1974 kembali muncul konsep yang ingin menawar pandangan Humanisme Universal dan kerakyatan yang telah menjadi estetis itu. Gejala sikap tersebut bisa ditandai sebagai munculnya kelompok seniman-seniman *maverick* yang membawa antitesis untuk memberontak terhadap kemapanan kreativitas humanisme universal. Kelompok itu adalah Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia yang dimotori oleh mahasiswa-mahasiswa Seni Rupa ITB dan STSRI “ASRI” Yogyakarta. Selain lewat pameran karya-karya yang telah meninggalkan bentuk konvensional, mereka juga muncul lewat konsep-konsep yang dituangkan dalam manifesto “Lima Jurus. Gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia.” Kelompok seniman-seniman muda itu lebih percaya bahwa masalah sosial yang aktual lebih penting untuk diangkat menjadi karya seni daripada keharuan atau sentimen-sentimen pribadi dalam kreativitas dan proses penciptaan. Oleh karena itu, kekayaan ide atau gagasan yang analitis pada suatu persoalan lebih dipentingkan daripada keterampilan “*master*” seorang seniman (Supangkat, 1979: xix). Dalam praktik berkarya, lebih jauh lagi mereka ingin menjelajah kemungkinan-kemungkinan visual yang baru dan berusaha menghancurkan batas-batas seni murni dalam seni rupa, seperti lukisan, patung, dan karya grafis. Maka dari itu, jika mereka menggarap tema-tema sosial (*social commentary*), maka tidak lagi sekadar memindahkan sekuen-sekuen penderitaan kehidupan rakyat pada kanvas, melainkan lebih analitis dari segi idenya, dan provokatif dalam ungkapan visualnya.

Berbagai karya diciptakan dalam gejala baru yang menawarkan bentuk visual dengan “*perasaan dan kekonkretan*.” Kebanyakan para seniman berkarya dengan kecenderungan bermain dengan kekonkretan benda-benda dan mencampurnya dengan elemen-elemen lain yang konvensional dalam seni rupa. Tujuan pemakaian bentuk ungkapan itu untuk memberi daya kejut bagi para pemirsa. Pengalaman-pengalaman estetis yang menuntut jarak antara kekonkretan dan perenungan atau imajinasi, yaitu yang lebih dikenal dengan istilah *disinterestedness*, menurut Immanuel Kant hanya akan menghasilkan pengalaman yang konvensional. Pengalaman itu terasa terkucil pada “*dunia dalam*” imajinasi dan renungan. Dalam istilah yang lain, fenomena pengalaman estetis itu disebut sebagai Lirisisme. Pengalaman estetis yang seperti itu, di dalamnya berbentuk sifat-sifat yang intuitif, imajinatif, dekoratif, nonformal, dan improvisatoris. Oleh karenanya, hal itu menjadi kurang bertenaga atau berdaya kejut bagi para seniman Seni Rupa Baru.

Dengan argumentasi semacam itu, pengalaman imajiner dan renungan dengan suatu jarak tidak diminati lagi. Seniman-seniman muda tersebut ingin menghadirkan pengalaman akan kekonkretan, yang melibatkan kehadiran tubuh

dan lingkungan fisik kita. Hal ini merupakan usaha penampilan baru dalam hasil seni tentang kehadiran, lingkungan, dan pengalaman kita yang konkret (Yuliman, 1976: 45). Dengan demikian, wacana kekonkretan ini berbeda dengan realitas yang diusahakan oleh Sudjojono maupun realitas imajinasi dan renungan para pelukis Abstrak.

Kecenderungan menampilkan karya-karya dengan kekonkretan baru itu bisa dilihat pada lukisan Hardi, *Rak Buku*, atau *Kotak Surat* karya Bonyong Munni Ardhi. Karya seni rupa berjudul *Ken Dedes* yang dibuat Jim Supangkat merupakan perpaduan antara kekonkretan patung dan gambar konvensional dan pustek (*base*) patung yang memberi efek kejutan. Begitu juga pada karyanya *Kamar Tidur Seorang Perempuan dengan Anaknya*, Jim Supangkat menghadirkan kekonkretan sesungguhnya sehingga penonton bisa memasukinya (Yuliman, 1976: 45).

Berbagai karya yang mengandung komentar sosial dan politik seperti itu juga muncul pada kekonkretan karya FX. Harsono, yaitu *Paling Top '75*, atau karya Nyoman Nuarta yang menampilkan patung dada seorang militer dan kepala-kepala. Lewat berbagai karya-karya itu, mereka terlihat bisa memberi bentuk dari konsep yang diperjuangkan seni rupa baru, yaitu kepedulian pada konteks-konteks sosial dan estetika kekonkretan baru.

Pada ungkapan yang lain, kekonkretan baru itu juga bias memakai media realisme dalam seni lukis. Ciri-ciri baru visualnya adalah penggunaan teknik yang mencapai sifat fotografis, sehingga plastisitasnya mencapai superrealis. Dalam pengambilan objek dan sudut pandang, biasanya seniman bersikap analitis, sehingga menghasilkan realitas yang terseleksi sesuai dengan pandangan pelukis. Lukisan-lukisan jenis ini biasanya juga dibuat dalam ukuran raksasa, sehingga memberi daya kejut seperti iklan-iklan baliho. Lukisan-lukisan demikian dapat dilihat pada karya Dede Eri Supria dan Ronald Manulang. Gejala kekonkretan visual bisa juga dihadirkan lewat gambar-gambar komik atau pemanfaatan gambar-gambar iklan. Upaya demikian sebagai cara pelibatan baru dalam hasil seni yang menyangkut kehadiran, lingkungan, dan pengalaman kita yang konkret dari kehidupan sehari-hari.

Lewat kecenderungan-kecenderungan yang ada, upaya seniman untuk meniadakan batas seni lukis, grafis, patung, iklan, atau cabang-cabang seni lain yang hidup di masyarakat telah melahirkan bentuk-bentuk baru. Menurut perspektif Saneto Yuliman, kecenderungan itu merupakan peleburan prinsip 'seni rupa atas (*high art*) dan 'seni rupa bawah' (*low art*) secara paradigmatik (*Tempo*, Januari 1992). Akan tetapi, sebagai antitesis terhadap bentuk-bentuk seni rupa yang telah mapan

(Lirisisme), karya-karya mereka sering dinilai para pengamat sebagai produk yang mentah, baik di tingkat wacana maupun dalam praktik seni mereka.

Meskipun begitu, mereka sebagai agen perubahan dalam seni rupa Indonesia secara terus-menerus telah menawarkan bentuk-bentuk baru. Lewat wacana dan praktik pada karya-karya mereka, seni rupa Indonesia akhirnya mengenal seni rupa lingkungan (*environmental art*). Bonyong Munni Ardhi dikenal dengan karya seni lingkungannya di Parangtritis, Gendut Riyanto lewat karya seni lingkungan di persawahan Tegalrejo Yogyakarta, atau dalam bentuk yang lain Satyagraha memasang patung-patungnya di sudut-sudut kota. Tokoh-tokoh lain yang mempunyai aktivitas cukup intens adalah S. Prinka, Pandu Sudewo, Siti Adiyati Subangun, Nanik Mirna, dan lain-lainnya.

Tahun 1979, Gerakan Seni Rupa Baru sebagai kelompok organisasi membubarkan diri. Hal itu disebabkan oleh perbedaan visi anggota-anggotanya tidak bisa dipertemukan setelah pameran di TIM Jakarta, Oktober 1979 (Dermawan T, *Kompas*, Desember 1979). Akan tetapi, ide kesenian mereka terus-menerus bergulir dan mempunyai militansi untuk terus membangun pemikiran lewat proses pewacanaan dan polemik di mana-mana. Dalam proses selanjutnya terlihat bahwa perupa-perupa dari gerakan ini sering terjebak pada sikap idealis untuk mencari kebenaran searah yang absolut tentang konsep estetik dan bentuknya, maupun pandangannya terhadap fenomena sosial. Gejala tersebut, sampai akhir tahun delapan puluhan dalam praktik seni rupa Indonesia masih terasa kuat.

6.2 Seni Patung

Awal perkembangan seni patung modern Indonesia, sebenarnya tidak terlepas dari perkembangan seni lukisnya. Kondisi tersebut dikarenakan pematung-pematung itu kebanyakan adalah para pelukis yang mengembangkan media lain dalam berekspresi. Fenomena yang terjadi itu tentu saja tidak termasuk perkembangan seni patung Bali yang keberadaannya mempunyai kontinuitas dengan tradisinya.

Tahun empat puluhan, yaitu pada masa pendudukan Jepang, pelukis Affandi mulai mengerjakan patung-patung potret diri dari bahan tanah liat. Ungkapan spontan yang didukung bahan maupun distorsi bentuk yang dilakukan, sebenarnya masih merupakan implementasi dari ekspresi “jiwa *kethok*” yang dianut seniman-seniman Persagi dan sesudahnya. Pilihannya pada bentuk-bentuk visual dan konteks-konteks sosial yang mendasari idenya merupakan paradigma sejenis yang dianut seni lukis pada masa itu. Selanjutnya muncul kesadaran baru untuk

mengembangkan bentuk patung yang lebih bebas. Meskipun belum jauh dari konsep bentuk seni lukis, Hendra Gunawan dan Edhi Sunarso telah memahat batu andesit menjadi figur-figur yang ekspresif.

Ungkapan pematung setelah masa kemerdekaan juga banyak diwarnai oleh tema-tema penderitaan rakyat dan pejuang-pejuang kemerdekaan. Ungkapan sosok-sosok manusia dengan gaya realisme dan ekspresionisme dianggap sebagai ekspresi yang dapat menyalurkan kegelisahan mereka pada masa yang kacau tersebut. Mereka berhasil mengolah tema kerakyatan dengan gaya ekspresif dan deformasi yang kuat. Amrus Natalsja, dalam patungnya yang berjudul *Manusia Tandus* (1955), mengungkapkan pencapaian ekspresi yang kuat. Demikian juga karya-karya Hendra, Trubus Sudarsono, dan Edhie Soenarso, juga memperlihatkan empati yang besar pada kehidupan rakyat bawah.

Patung-patung individual maupun monumen-monumen yang dibangun di berbagai kota Indonesia, banyak mengungkapkan tema-tema perjuangan kemerdekaan. Sebagai contoh, Hendra Gunawan melakukan kerja monumental, yaitu memahat batu andesit dari Kaliurang untuk patung Sudirman yang dicitrakan secara kaku dan arkhais. Demikian juga patung Edhie Soenarso yang berjudul *Tahanan Politik yang Tak Dikenal* (1953), merupakan patung individual yang mengungkapkan perjuangan rakyat secara dramatik. Karena kebutuhan patung-patung untuk monumen semakin berkembang, maka teknik plester beton mencapai tingkat keterampilan tinggi, terutama untuk figur-figur realistik. Edhie Soenarso pada 1960 menyempurnakan pencapaian teknik tersebut dengan cor perunggu. Dalam masa itu pula, teknik tersebut sangat berperan untuk dipakai menggarap sejumlah karya, terutama Patung Selamat Datang, Patung Pembebasan Irian Barat, diorama pada Tugu Monumen Nasional (Tugu Monas), diorama pada Museum Satria Mandala, dan Patung Dirgantara di Jakarta (Supangkat, 1992: 49; Kasman Ks, 1992: 100-101).

Salah satu karya monumental yang berkaitan dengan seni patung adalah diorama pada Tugu Monumen Nasional yang ide keseluruhannya berasal dari Presiden Soekarno, seorang pemimpin karismatik yang sangat berpengaruh dan memiliki banyak talenta. Dalam mewujudkan ide besarnya ini Soekarno lebih banyak mendikte orang lain, tetapi hal ini wajar karena di masa itu tidak ada seorang pun yang berani menentang pendapatnya. Lagipula Soekarno mendikte orang lain sering kali dengan cara memasyarakat sehingga pendiktean yang dilakukannya terkesan halus. Yuke Ardiati adalah seorang pakar tentang keahlian Soekarno sebagai seorang arsitek dan pembangun. Ia menulis buku tentang hal itu dan sering menyampaikan

makalah tentang hal tersebut dalam berbagai seminar. Bahan yang dikemukakan tentang diorama Tugu Monumen Nasional berikut adalah berasal dari beberapa tulisannya.

Bila ditelisik secara cermat, hamparan Kawasan Monumen Nasional (Monas) yang meliputi Tugu Nasional, Lapangan Merdeka serta seluruh bangunan besar yang akan didirikan di sekelilingnya merupakan skenario sebuah 'diorama'. Secara harfiah, diorama adalah penggambaran suatu pemandangan atau adegan yang melibatkan manusia dalam ukuran yang lebih kecil dari aslinya. Dalam konteks ide Soekarno ini, diorama dimaknai lebih luas, yakni sebuah 'skenario simbolik' berupa adegan pemandangan sebuah negara besar dalam ukuran kecil. Dalam kenyataannya Kawasan Monas mencitrakan hal tersebut; setiap artefak dapat ditelisik berdasar nilai-nilai simboliknya. Skenario Presiden Soekarno untuk Kawasan Monas merupakan sebuah upaya untuk membuat pertalian dengan sejarah perjuangan bangsa. Citra tentang ke-Indonesiaan yang terfokus pada sebuah bangsa (*nation*) Indonesia yang negaranya terhampar megah di atas sebuah kawasan silang dunia dalam miniatur, seolah merupakan Kawasan Diorama ke-Indonesiaan, yang secara fisik terbagi atas tiga bagian, yaitu (1) Diorama di Kawasan Monas, (2) Diorama Arsitektural Tugu Nasional, (3) Diorama Museum Sejarah.

Kawasan Monas dan Tugu Nasional berperan sebagai 'penanda' perjuangan kemerdekaan bangsa Indonesia dalam memutuskan 'mata rantai' kolonialisme. Presiden Soekarno telah memutuskan lokasi pendirian Tugu Monas adalah di Lapangan Merdeka, yang sebelumnya bernama Lapangan Ikada. Hal yang sama juga dilakukannya ketika pada 1957 ia memutuskan untuk meruntuhkan Benteng Prins Hendrik di Jalan Pintu Air, yang semula disebut Wihelmina atau Taman Wijayakusuma, untuk digunakan sebagai lokasi kawasan Masjid Istiqlal.

Untuk mewujudkan gagasan Soekarno tersebut dibentuklah panitia untuk mengadakan sayembara. Gagasan Presiden Soekarno tentang performa fisik arsitektur Tugu Nasional sebetulnya sangat jelas, namun sulit diterjemahkan oleh para peserta sayembara. Sayembara terbuka untuk perancangan Tugu Nasional diadakan pada 17 Februari 1955 dan sayembara ulangan diselenggarakan pada 10 Mei 1956. Ketentuan sayembara adalah sebagai berikut: (1) bentuk bangunan (arsitektur) adalah tugu, tiga dimensi, dan menjulang tinggi; (2) tugu tidak hanya sebagai benda mati (material) tetapi benda itu harus "hidup" (memiliki nilai spiritual); (3) tinggi tugu semula direncanakan 45 m dan berkembang menjadi 137 m; (4) sifatnya nasional, sehingga disebut Tugu Nasional; (5) menggambarkan suasana masa lalu, sekarang, dan yang akan datang; (6) material bangunan adalah

besi beton, besi, dan marmer tahan gempa, (7) merupakan simbol dari revolusi bangsa Indonesia, kepribadian Indonesia, sifat dinamis bangsa Indonesia, cita-cita bangsa Indonesia, menyalanya api patriotik bangsa, tingginya karya cipta bangsa, kebesaran dan kejayaan bangsa; (8) tugu harus mampu bertahan 1.000 tahun.

Dengan spirit tersebut diharapkan kelak ketika Tugu Nasional telah berdiri akan tercipta suasana yang membangkitkan semangat patriotisme bagi pemuda-pemuda Indonesia di masa depan. Menurut impian Presiden Soekarno (Bung Karno) Tugu Monas adalah: *“untuk memberi kepada bangsa Indonesia secara visual material (visueel materieel) satu tanda kebesaran, tanda kebesaran kita sebagai bangsa, tanda kebesaran kita sebagai negara.”* Ini selaras dengan skenario adegan ‘kehadiran sebuah bangsa besar, bangsa Indonesia.’ Pada kesempatan lain Bung Karno menyampaikan imaji tentang Tugu Nasional: *“Seluruh rakyat Indonesia jiwanya, hatinya, rohnya, kalbunya harus menjulang ke langit laksana Tugu Nasional sekarang ini. Bahkan sepuluh kali, seratus kali, seribu kali tingginya Tugu Nasional.”*

Dalam dunia arsitektur yang berorientasi Timur terkandung keterpaduan holistik antara makrokosmos dan mikrokosmos. Karya arsitektur yang merujuk pada konsep tersebut lazim disebut arsitektur tradisional atau vernakular, sebagai manifestasi sosok manusia yang terdiri atas bagian kepala, badan, dan kaki. Bagian sosok manusia pada sebuah rumah adalah sebagai berikut: bagian kepala adalah atap bangunan, terkadang dengan mahkota atap; badan atau tubuh bangunan adalah berupa dinding atau tembok; sedangkan kaki bangunan adalah berupa ketinggian bangunan atau turap. Tugu Monas, sekalipun merupakan produk arsitektur modern, adalah berbentuk *lingga-yoni* dari budaya Jawa Kuno.

Tugu Monas dirancang menyerupai morfologi manusia, terlihat mulai dari kaki bangunan yang berupa basemen hingga ke bangunan di lantai dasar yang kokoh. Badan tugu berupa cerobong lift atau badan tugu itu sendiri yang berlapis marmer. Sedangkan kepala adalah berupa cawan dan lidah api Monas. Lengkaplah sudah aspek simbolik-holistik arsitektur: kaki, badan, kepala, dan mahkota. Akan tetapi, performa arsitektur Tugu Monas pada saat ini tidak seideal konsep perancangannya. Awalnya di keempat sudut luar, tepat di atas Museum Sejarah direncanakan ada empat kelompok patung karya seniman Edhie Soenarso. Konsep awalnya adalah berupa empat adegan ‘banteng yang perkasa’ namun kemudian diubah menjadi patung realis dengan tema adegan khusus. Konsep empat banteng akhirnya diubah menjadi empat patung diorama pilihan Bung Karno yang juga disebut skenario simbolik diorama Kawasan Monas.

Harapan Soekarno dari monumen ini adalah agar siapa pun yang berkunjung, baik orang Indonesia maupun asing, setelah keluar akan berkata “*Yes, the Indonesian people are great people. Yes, the Indonesian people are becoming a great people again*” (“Ya, bangsa Indonesia adalah bangsa besar. Ya, bangsa Indonesia menjadi bangsa besar lagi”). Gagasan ini kemudian ditindaklanjuti dengan Pembentukan Panitia Museum Sejarah Tugu Nasional yang bekerja satu tahun sejak 7 September 1963. Sejalan dengan itu, presiden juga menugaskan beberapa seniman Indonesia (tidak termasuk pematung Edhie Soenarso) untuk studi banding ke luar negeri guna mempelajari pembuatan diorama.

Sekembalinya ke tanah air, presiden meminta tiga buah sampel diorama yang memiliki skenario (1) Sumpah Pemuda, (2) Kerawang Bekasi, dan (3) Pemberontakan 1926. Akan tetapi, Bung Karno merasa kecewa atas hasil sampel tersebut, karena dinilai kurang mampu menggambarkan adegan sejarah seperti yang dimaksudkannya. Para seniman yang mencoba mengekspresikan sampel adegan dinilai gagal, karena ketidakmampuan mencapai ekspresi kesejarahan, yang seharusnya dibuat secara *handmade* sesuai karakter manusia Indonesia malah ditampilkan melalui model boneka buatan Jepang. Bung Karno akhirnya menemui seniman yang dianggap tepat untuk menuangkan gagasan diorama tersebut. Dipanggilah pematung Edhie Soenarso dari Yogyakarta, yang tidak ikut studi banding ke luar negeri, untuk memimpin proyek tersebut. Begitulah, kalau sudah berkehendak Soekarno tidak mungkin dihalang-halangi oleh siapa pun.

Bersama seniman Saptoto dan Boediani, juga dari Yogyakarta, Edhie Soenarso mengawasi pembuatan sampel diorama dengan pembuatan patung-patung mini yang menggambarkan tiga buah adegan (terpasang pada kotak diorama sebelah Timur). Ide tersebut dapat diterima oleh kelompok Sejarawan yang terlibat. Kemudian tim seniman diberi sebuah Buku Pedoman “*Draaiboeken*” yaitu laporan lengkap Lukisan Sedjarah Visuil Museum Sedjarah Tugu Nasional yang disusun oleh para Sejarawan dan diterbitkan oleh Panitia Museum Sedjarah Tugu Nasional tanggal 1 Agustus 1964, berupa 40 adegan sejarah, lengkap dengan diskripsi dan historiografi seri A, B1, B2, dan C. Pada 1970 diterbitkan lagi sebuah buku Usul Tambahan Adegan sebanyak 48 adegan seperti yang kini tersaji di Museum Sejarah saat ini, tidak termasuk diorama tiga kotak yang berada di tengah *hall*.

Masa pemerintahan Soekarno ditandai dengan keterpurukan ekonomi dan kemiskinan rakyat yang menyakitkan. Oleh para penentangannya proyek Tugu Monas ini disebut proyek ‘mercu suar,’ tampak memancarkan sinar, tetapi berada di lingkungan kehidupan yang redup, terpuruk. Mendirikan bangunan yang mewah

di tengah rakyat yang sengsara karena kemiskinan. Kendati begitu Soekarno tetap menggebu-gebu dengan berbagai proyek yang lain.



Gambar 6.7. Edhie Soenarso, *Patung Selamat Datang*
(Sumber: http://www.flickr.com/photos/c_motz/2330637053/)

Dengan surutnya tema-tema kerakyatan dan perubahan pada prinsip-prinsip bentuk baru yang muncul bersamaan dengan tumbuhnya Orde Baru, maka juga membuka kebebasan di seni patung. Selanjutnya, keadaan ini disuburkan dengan munculnya peran perguruan tinggi STSRI “ASRI” Yogyakarta dan Seni Rupa ITB Bandung dalam menghasilkan karya-karya patung yang lebih analitis dan mempunyai teknik yang tinggi. Pada masa itu, muncul pematung dan pendidik yang menonjol seperti: Edhie Soenarso, Saptoto, But Muchtar, G. Sidharta Soegijo, dan Rita Widagdo. Lewat pematung-pematung akademik ini lahir generasi berikutnya, seperti Edith

Ratna, Sunaryo, Surya Permana, Untung Murdiyanto, Mon Mudjiman, Pamungkas Gardjito, dan J. Sumartono. Apabila sebagian besar seniman tersebut menganut gaya Abstrak, hal itu tidak lepas dari sistem pendidikan yang dikembangkan di akademi yang banyak terpengaruh seni rupa Barat. Sebagai tradisi yang banyak dianut, pada awalnya mereka dididik untuk mengenal elemen-elemen bentuk dasar, mengembangkan kepekaan, serta gagasan untuk mengolah kemungkinan-kemungkinan bentuk itu. Namun demikian, di luar bentuk abstrak masih ada juga yang mengembangkan bentuk-bentuk figur, atau menggabungkan dengan seni tradisi. Lewat kecenderungan ini dapat dicatat karya-karya Nyoman Nuarta, Dolorosa Sinaga, G. Sidharta, Mustika, dan Suparto. Sampai saat ini masih banyak yang meneruskan kecenderungan tersebut.



Gambar 6.8. Nyoman Nuarta, *Patung Jalesveva Jayamahe*
(Sumber: <http://www.forumbebas.com>)

Sungguhpun begitu, dalam kontinuitas tersebut seni patung juga mengalami perubahan ketika muncul wacana Seni Rupa Baru Indonesia pada 1974. Seni patung dalam wacana ini dirombak dari sifat dasarnya, yaitu bentuk yang monolit. Kemudian dikembangkan dengan kemungkinan-kemungkinan yang bisa dikaitkan dengan elemen ruang, gerak, waktu, dan sebagainya (Supangkat, 1979: xix). Dengan perubahan sifat dasar tersebut, masih tumbuh bentuk-bentuk lama dan bentuk baru sesuai dengan paradigma Seni Rupa Baru. Sampai perkembangan yang terakhir ini telah banyak dihasilkan karya-karya patung yang menarik dengan kemungkinan-kemungkinan lain, seperti bentuk seni lingkungan maupun seni instalasi. Karya-karya Anusapati, Heri Dono, atau Dadang Christanto merepresentasikan kemungkinan itu.

Berkaitan dengan patung monumen, kadang-kadang ada persoalan yang menimbulkan pro dan kontra. Pada 2005, misalnya, muncul berita heboh tentang rencana penggusuran *Patung Kartini* yang terletak di Jalan Taman Surapati, Menteng, Jakarta Pusat. Rencananya patung itu akan diganti dengan patung Diponegoro (karya Munir Pamuncak, seorang pematung kepercayaan Ciputra, seorang pengusaha real estat sukses). Rencana ini ditentang keras antara lain oleh Mundardjito dan Edi Sedyawati, dua guru besar dan arkeolog senior Universitas Indonesia. Persoalan seperti ini sesungguhnya bukan hal baru. Pemerintah daerah, sebagai penguasa daerah, sering memaksakan kehendaknya untuk memenuhi keinginan. Jelas sekali di sini bahwa rencana itu akan menjadikan patung tersebut ahistoris dan anti desain karena patung itu dibuat berdasarkan perancangan matang yang memperhitungkan banyak faktor.

Sebetulnya dulu juga pernah terjadi perbedaan pendapat menyangkut *Patung Pak Tani* yang terletak di Kwitang, Jakarta Pusat. Patung ini tampil dengan bentuk aneh, yakni seorang petani membawa bedil berada di dekat seorang perempuan. Patung ini dibuat oleh seorang seniman Uni Soviet (sekarang Rusia), sebuah negara yang waktu itu menganut paham Komunis. Ketika PKI berkuasa di Indonesia, para pemimpin partai itu menuntut kepada pemerintah agar para petani dipersenjatai. Ini adalah sebuah tanda bahwa PKI ingin merebut kekuasaan di Indonesia. Mereka yang anti komunis menentang keras keinginan PKI itu. Patung ini adalah simbol upaya mempersenjatai kaum tani. Setelah PKI kalah pada 1965 ada upaya untuk menyingkirkan patung itu. Upaya ini gagal karena patung itu dianggap mengandung sejarah. Kasus ini bisa dikaitkan dengan kasus *Patung Kartini* di atas. Bukankah *Patung Kartini* bersejarah? Memindah patung ini berarti menghapus sejarah karena letaknya sudah berbeda.

Kasus yang terbaru adalah pembangunan Pusat Informasi Majapahit (PIM) yang berlokasi di situs Trowulan. Pembangunan yang telah berlangsung sebagian telah menimbulkan protes dari banyak pihak, terutama para arkeolog yang paham betul bagaimana seharusnya melakukan pembangunan fisik di wilayah yang belum selesai diteliti dan direkonstruksi. Sejumlah batu bata kuno yang seharusnya dilindungi keberadaannya telah rusak akibat pembangunan struktur baru tersebut. Rupanya arsitek yang merancang bangunan itu kurang berkoordinasi dengan para arkeolog yang lebih memahami pentingnya pelestarian situs tersebut.

6.3 Seni Grafis

Sebagai salah satu ungkapan seni murni, seni grafis dalam seni rupa kurang banyak diminati para seniman. Keadaan yang demikian merupakan paradoks, mengingat karya grafis sebenarnya dapat dilipatgandakan dalam beberapa cetakan, sehingga bisa dijangkau masyarakat luas. Di Indonesia, perkembangan jenis karya ini hanya sedikit meninggalkan jejak yang bermakna, apalagi jika dihubungkan dengan perspektif perubahan sosial. Para seniman grafis yang menonjol kebanyakan merupakan pelukis yang mengalihkan media ekspresinya dengan teknik grafis. Pada masa Hindia Belanda, Raden Saleh selain melukis juga berkarya dengan teknik lithografi, Maspirngadi berkarya grafis dengan teknik etsa, dan Raden Mas Jodjana dengan teknik cukilan kayu. Akan tetapi, karya-karya tersebut sayangnya menjadi jejak rintisan yang terputus sampai masa awal kemerdekaan Republik Indonesia.

Dalam rangka publikasi untuk peringatan kemerdekaan Republik Indonesia tahun 1946, Baharudin MS. dan Mochtar Apin mendapat tugas dari Sekretariat Negara membuat bibliofil yang berisi karya-karya grafis. Publikasi kemerdekaan itu memuat 19 karya dan dicetak sebanyak 36 eksemplar. Karya-karya grafis yang dihasilkan bergaya ekspresionis dengan tema-tema yang merekam realitas kehidupan saat itu. Walaupun karya-karya tersebut merupakan pesanan Sekretariat Negara (Osterbeek, 1925-1926: 4-6), tetapi semua itu merupakan karya yang menunjukkan sikap bebas seniman. Karya-karya grafis tersebut adalah “Pelacuran,” “Arak-arakan,” “Proletar Tua,” “Hidup Sunyi,” dan “Penari Bali.” Karya-karya itu merupakan karya grafis Indonesia yang pertama.

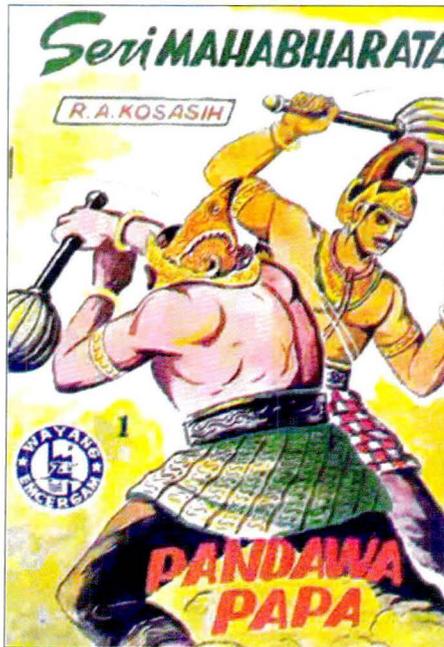
Sewaktu para pelukis pindah ke Yogyakarta, mengikuti perpindahan ibukota Republik, Suromo banyak menghasilkan karya cukilan kayu. Dengan ketelitiannya, Suromo menghasilkan karya-karya grafis yang hampir mendekati teknik *engraving*. Hal itu dilakukan untuk memenuhi tuntutan ungkapan yang realistik. Tema-tema

karyanya juga seperti yang berkembang dalam seni lukis dan patung saat itu, yaitu kehidupan sehari-hari dan perjuangan kemerdekaan. Karya-karyanya yang dapat dicatat adalah “Pasar”, “Penghadangan Gerilya”, dan “Pertempuran Gerilya.” Pada tahun lima puluhan sampai enam puluhan, pelukis-pelukis yang mempunyai minat pada karya grafis bertambah, yaitu Oesman Effendi, Zaini, Nasar, dan Widayat.

Seni grafis sebagai salah satu ungkapan seni rupa murni baru bisa berkembang dengan pesat lewat perguruan tinggi seperti ITB dan STSRI “ASRI.” Dari pendidikan tinggi tersebut, lahir seniman-seniman seperti AD. Pirous, G. Sidharta, Sunaryo, Kaboel Suadi, Haryadi Suadi, T. Sutanto, Mustika, Sun Ardi, dan Sriyani. Sesudah angkatan ini disusul generasi berikutnya seperti Setiawan Sabana, Priyanto S., Tisna Sanjaya, Y. Eka Suprihadi, Herry Wibowo, dan Edhie Soenaryo. Kebanyakan karya mereka mempunyai kualitas keunikan individual dengan berbagai macam teknik dan gaya.

6.4 Komik

6.4.1 Komik Kepahlawanan



Gambar 6.9. R.A. Kosasih, Sampul Seri Mahabharata: Pandawa Papa. (Sumber: www.oprekpc.com)

Awal 1950-an dapat dijadikan batas dari zaman keemasan komik modern Indonesia dalam bentuk buku. Masa awal itu diwakili oleh tokoh-tokoh pengarang seperti Zam Nuldyn, Bahsyar, M. Ali. S, Djas, Taguan Hardjo (kelompok Medan), Ardisoma, Oerip, R.A. Kosasih, Na Giok Lan, Suherlan, dan John Lo (kelompok Bandung): Para komikus tersebut menggarap tema cerita yang bersifat tradisional (wayang dan cerita melayu klasik). Usaha mereka boleh dikatakan sebagai pelopor dari kebangkitan buku komik di Indonesia. Apalagi sebelumnya mereka sempat membuat komik dalam jenis fiksi ilmiah yang menampilkan beberapa tokoh pahlawan yang terkenal, seperti *Sri Asih*, *Siti Gahara*, *Putri Bintang*, *Garuda Putih*, *Kapten Kilat*, *Kapten Komet*, dan *Kapten Yani*.

Pada 1952 penerbit Melodi, Bandung memprakasai penerbitan buku komik berjudul *Kapten Kilat* karya John Lo. Setahun kemudian

(1953) muncul buku komik yang kemudian menjadi legenda, yaitu *Sri Asih* karya R.A. Kosasih. Keberhasilan dari serialnya itu, telah mendorong komikus lain untuk membuat berbagai versi kepahlawanan, seperti *Putri Bintang*, dan *Garuda Putih*, (1955) dari John Lo. Sedangkan R.A. Kosasih kemudian memunculkan tokoh pahlawan lain bernama *Siti Gahara* (1956).

Dalam periode ini juga disemarakkan dengan munculnya berbagai cerita kepahlawanan yang bersifat patriotik nasionalisme. Beberapa legenda tokoh kepahlawanan dimunculkan, baik para pahlawan yang ada sebelum kemerdekaan maupun sesudah kemerdekaan. Komik jenis ini umumnya diterbitkan di beberapa kota, di antaranya adalah *Tronojoyo* (Mansyur, terbitan Malang), *Untung Surapati* (Abdulsalam, terbitan Yogya), *Srikandi Tanah Minang* (Sriaman, Medan), *Monginsidi* (Sugito, Surabaya), dan *Aksi Kalimantan* (Usyah, Bandung). *Rahasia Borobudur* (AS. Daniel, 1964 dalam 4 jilid). Komik jenis ini juga muncul dalam bentuk strip di media massa, seperti *Butet*, (Hendra Sitompul, *Star Weekly*, 1963), *Mencari Jejak Di Malam Lebaran*, (T. Anutuhu, *Varia*, 1967) *Pantang Mundur*, (Leo Purwono, *Pantjawarda*, 1964), dan *Pagar Kawat Berduri*, (Trisno Sumardjo dan Enqui (*Trio*, 1963)). Menjelang awal 70-an, komik jenis ini berkurang dan perlahan-lahan menjadi menghilang. Beberapa komikus silat sempat membuat komik jenis ini dengan menampilkan beberapa tokoh pahlawan fiktif yang berpetualang dalam karyanya, seperti *Le Bak* (Djair), *Taufan*, *Petualang* (Ganes), dan trilogi karya berlatar sejarah dari Teguh Santosa, seperti *Sandhora* (1968), *Mutiara* (1969), dan *Tambusa* (1970)

Kesemarakkan dunia komik pada periode ini telah memengaruhi para produsen untuk mempropagandakan produknya dengan menggunakan iklan model komik. Iklan model komik menjadi mode yang muncul hampir setiap hari di media massa cetak pada 1950-1960-an.

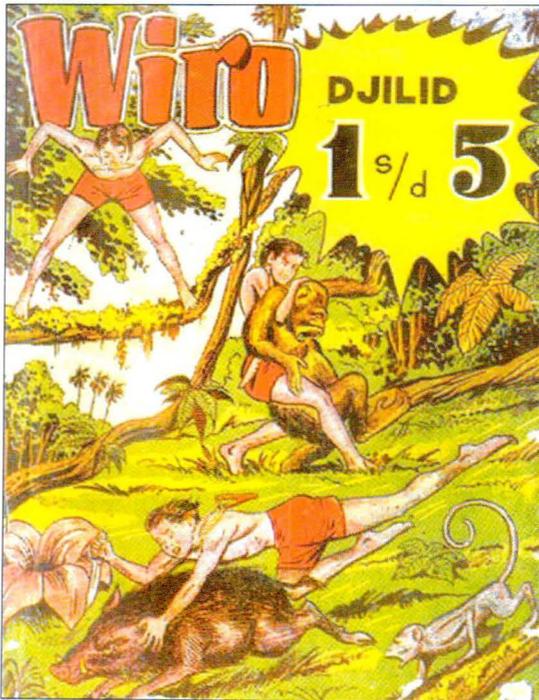
6.4.2 Komik Wayang

Komik ini unik dan menjadi ciri khas dari komik Indonesia. Apalagi ceritanya diambil dari kisah Mahabharata dan Ramayana versi Indonesia maupun versi India yang cukup dikenal oleh hampir sebagian masyarakat Indonesia. Komik ini muncul dan menggejala pada pertengahan 1950-an sampai awal 1960-an. Komik ini sebelumnya sudah terdapat di beberapa media massa Jawa Barat dan Jawa Tengah dalam bentuk strip. *Penerbit Melodi*, Bandung kemudian membuat komik jenis ini dalam bentuk buku dan diberi judul serial Klasik Indonesia dalam Lukisan. Pada mulanya komik ini bercampur dengan cerita rakyat setempat. Setelah itu, penerbitnya

lebih banyak menerbitkan komik jenis wayang. Komikus Indonesia yang mengarang komik jenis ini adalah Ardisoma, Oerip, R.A. Kosasih, Suherlan, Sucanda, Na Giok Lan, dan John Lo. Mereka dikenal sebagai komikus angkatan Bandung. Di antara mereka ada yang bekerja sama dengan para dalang, seperti Suherlan dan Sutopo. Komik ini kemudian terbit dalam berbagai bentuk dan dicetak oleh beberapa penerbit. Bahkan komikus Medan (Bahzar) sempat pula membuat komik jenis ini. Sementara beberapa komikus seangkatannya telah beralih menggarap komik jenis lain, R.A. Kosasih bahkan terus melanjutkan menggarap komik wayang dalam serial *Ramayana dan Mahabharata* versi India sampai 1960-an.

Setelah mereka, kemudian muncul berbagai komikus lain yang menggarap tema pewayangan dengan berbagai lakon karangannya, seperti dalam serial *Ulam Sari*, *Malihwarna*, dan *Wayang Purwa*. Pada 1979 komik jenis wayang ini kembali dicetak ulang oleh penerbit *Maranatha*, Bandung dengan format baru yang lebih besar.

6.4.3 Komik Petualangan



Gambar 6.10. Sampul Komik *Wiro*
(Sumber: www.img146.imageshack.us)

Masih dalam tahun 50-an dan menjelang awal 1960-an, muncul komik jenis petualangan rimba atau Tarzan. Komik ini sebenarnya pernah dibuat pada 1946 dalam bentuk strip oleh Sofjan Z. berjudul *Marimba* dalam majalah *Sahabat Anak-Anak*. Pada pertengahan 1950-an di Indonesia dilanda demam Tarzan. Kenyataan itu dapat dilihat dari banyaknya cerita tarzan yang muncul di film dan komik. Demam ini merupakan pengaruh langsung dari film Hollywood yang pada waktu itu juga banyak menampilkan film Tarzan. Beberapa komikus Medan, sempat membuat komik jenis ini, di antaranya Bahzar dengan karyanya *Gogo Pahlawan Rimba*, dan M. Ali dengan karyanya *Jaman*. Begitu juga komikus dari Bandung, seperti John Lo yang menampilkan *Roban Pemuda Rimba*, *Nina*

Gadis Rimba (1954-1956), *Tjempaka* (R.A. Kosasih, 1958), dan Ardisoma dengan tokoh serialnya *Djakawana* (1960). Akan tetapi, di antara tokoh tarzan yang kemudian lebih dikenal sebagai legenda adalah tokoh *Wiro, Anak Rimba Indonesia*. Komik itu dikarang oleh Lie Djoen Lim dan Kwik Ing Hoo dari Semarang.

Tokoh Wiro digambarkan sebagai remaja pengelana yang selalu membawa katapel yang dililitkan di lehernya. Ia berkelana di hutan Sumatra, Kalimantan, Sulawesi, Kepulauan Maluku, dan Irian Jaya. Ia ditemani oleh segerombolan teman hewannya. Ia juga menjadi teman dari Dr. Watson, seorang Amerika yang sedang mengadakan penelitian di hutan-hutan tersebut.

Selain di kota Bandung, di kota Medan pun beberapa komikus membuat komik. Mereka pada mulanya menggarap cerita rakyat setempat ke dalam bentuk buku komik. Sebelumnya cerita mereka itu dibuat dalam bentuk strip bersambung di media massa. Selain mengangkat cerita rakyat, mereka juga membuat beberapa komik perjuangan, kepahlawanan, fiksi sains, tarzan, dan detektif. Komikus Medan yang menonjol dan produktif pada waktu itu, adalah Taguan Hardjo, Zam Nuldyn, Djas, Bahzar, dan M. Ali. S. Beberapa karya dari Taguan Hardjo yang terkenal, di antaranya *Musang Berjanggut* (1958), *Batas Firdaus* (1960), *Sekali Tepuk Tujuh Nyawa* (1961) Kisah serial *Petualangan Kapten Yani* (1962-1963), dan *Pangeran Sulong* (1963).

6.4.4 Komik Roman Remaja

Adapun dalam periode pertengahan 1960-1970-an, komik Indonesia masuk dalam dekade baru. Periode ini ditandai dengan munculnya komik jenis roman remaja dan drama keluarga. Komik ini umumnya berlatar dan bertema kehidupan para remaja kota yang juga ditulis oleh komikus remaja. Komikus yang menonjol dalam menggarap komik jenis ini, adalah Budiyanto (*Ganyang Rok Ketat, Rambut Gondrong*, 1967),

Komikus terkenal Indonesia yang dahulunya mengkhususkan diri dalam membuat komik jenis ini adalah Jan Mintaraga. Dengan sket gambarnya yang artistik, mengangkat persoalan remaja dan rumah tangga masyarakat Indonesia pada sekitar 1960-1970-an. Karya yang menonjol, antara lain *Laki-laki dan Topan; Insiden Remadja; Tangis dan Bayangan; Sesudah Badai Reda* (1967-1968). Selanjutnya adalah *Sebuah Noda Hitam; Rumah Djahanam; Bharata; Myra; dan Tangga*, (1968-1972). Setelah keberhasilannya maka gagasan ceritanya maupun sket gambarnya yang khas itu menjadi mode dan banyak ditiru oleh pengarang lain. Komikus segenerasi Jan Mintaraga yang membuat komik jenis ini, antara lain Zaldy (*Impian Kemarin*, 1969); *Serenade*, 1968; dan *Setitik Air Mata Buat Peter*, 1971; Sim (*Tjinta yang Kelabu*, 1968);

Bulan Purnama di Barat, 1969; dan *Topaz*, 1970, dan *Tati (Di Persimpangan Jalan)*, 1969); dan *Lonceng Gereja*, 1969.



Gambar 6.11. Sampul Komik *Kelelawar* karangan Jan Mintaraga
(Sumber: www.multiply.co)

Kemunculan komik roman remaja ini sempat membuat heboh sebagian masyarakat. Kehebohannya itu, disebabkan adanya beberapa karya yang berkecenderungan pornografi. Akibatnya, pihak berwajib sampai turun tangan dan mengadakan pembersihan terhadap komik yang demikian. Pembersihan komik ini terkenal dengan istilah Opterma (Operasi Tertib Masyarakat). Sejak saat itu penerbitan komik harus mendapat izin sensor dulu dari instansi terkait, seperti kejaksaan dan kepolisian. Setelah peristiwa berdarah 30 September 1965, penerbitan komik juga harus melewati sensor terlebih dulu. Setiap komik yang terbit harus mendapat cap izin dari kepolisian setempat.

Jenis komik ini sebenarnya perlu dibedakan menjadi dua bagian. *Pertama*, adalah jenis percintaan remaja yang tanpa mengikutsertakan peranan orang tua.

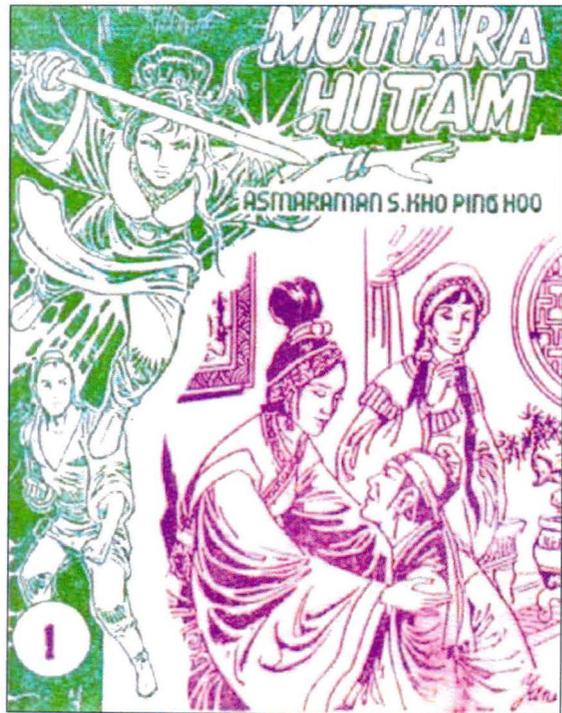
Kedua, adalah jenis drama keluarga, di mana peranan orang tua tampak menonjol. Komik jenis ini merupakan ruang ekspresi bagi beberapa komikus untuk melepaskan diri dari konvensi yang ada. Akan tetapi di sisi lain, juga dijadikan sebagai ekspresi oleh sebagian komikus untuk memperlihatkan kembali nilai-nilai keluarga yang perlu untuk dipertahankan.

Pada periode ini muncul berbagai jenis komik yang lebih banyak dibanding periode sebelumnya. Selain komik roman remaja yang juga kemudian mendominasi pangsa pasar adalah komik jenis silat. Pada periode ini Jakarta menjadi pusat penerbitan dan penyaluran buku komik, termasuk dalam penerbitan ini adalah komik roman remaja, silat, super hero, fiksi ilmiah, humor, dan dongeng. Sementara komik jenis dagelan yang menampilkan tokoh Petruk dan Gareng, masih diproduksi oleh penerbit Cipta Loka, Semarang.

6.4.5 Komik Silat

Kemunculan komik jenis silat di Indonesia tidak terlepas dari pengaruh novel silat Cina karya Kho Ping Ho maupun novel silat Jawa karya SH. Mintaredja yang beredar sekitar awal 50-an sampai awal 70-an. Latar dan latar belakang cerita atau tema komik silat berbeda-beda. Ada sebagian komik yang menggunakan latar dan latar belakang pada suatu zaman antah berantah. Ada sebagian komik yang menggunakan latar belakang cerita pada masa Majapahit. Sebagian komik silat lain menggunakan latar belakang zaman Islam dan Kolonial. Selain itu, juga banyak komik silat yang menggunakan latar kedaerahan dan wilayah di nusantara ini.

Pengaruh corak atau ragam silatnya dipengaruhi antara lain oleh corak atau aliran silat Cina, corak silat Jawa



Gambar 6.12. Ilustrasi Buku Silat *Mutiara Hitam* karangan Kho Ping Ho
(Sumber: www.ferryherlambang.blogspot.com)

Tengah/Timur, dan corak atau aliran silat Jawa Barat. Penggunaan aliran maupun latar belakang ini tidak terlepas dari pengaruh latar belakang si pembuat komik itu sendiri. Pada komik jenis silat ini diperlukan dan dituntut suatu latar belakang yang jelas. Sebab dengan demikian setiap pembaca dapat menghubungkan hasil bacaannya dengan konteks latar yang dipergunakannya komik tersebut. Komik silat yang memiliki konteks kesejarahan, umumnya akan digemari oleh pembacanya.

Cerita silat sebenarnya sudah ada sejak pertengahan abad ke-19. Cerita itu dimuat dalam naskah Melayu-Betawi. Ceritanya diambil dari legenda Cina klasik, seperti *Sie Jin Koe*. Setelah adanya majalah hiburan, maka beberapa cerita itu kemudian dibuat dalam bentuk strip bersambung, di antaranya adalah cerita Kera Sakti atau *See Yoe Kee*, yang terdapat dalam majalah *Star Magazine*, (1940).

Pada 1952, cerita terkenal *See Jin Koe* kembali diangkat menjadi komik strip dan dimuat dalam majalah *Star Weekly*, pengubahnya adalah Siau Tik Kwie (Oto Swastika). Komik ini kemudian dibukukan dua kali. Pertama tahun 1960 dan kedua tahun 1982 oleh penerbit yang berbeda. Pada 1965, John Lo membuat komik silat dalam bentuk buku, berjudul *Pendekar Piatu* (Pantja Djaya: Bandung). Komik tersebut merupakan adaptasi dari cerita silat Cina yang sedang menggejala pada waktu itu.

Secara bersamaan muncul komikus silat yang masing-masing menampilkan serial petualangan tokoh pendekar. Sampai akhir 1970-an, di Indonesia telah hadir sekitar lima puluh orang komikus yang membuat komik jenis silat. Akan tetapi, yang menonjol hanya beberapa saja, di antaranya adalah Ganes Th yang menampilkan serial petualangan *Si Buta dari Gua Hantu* (1967-1972) ke berbagai wilayah di Indonesia. Secara bersamaan, komik silat yang berlatar dan bertema Indonesia dimulai pada 1967 oleh beberapa komikus dari Jakarta (Ganes Th), Yogya (Hasmi dan Singgih Boediono), serta Surabaya (Teguh Santosa). Setahun kemudian bermunculan berbagai cerita silat yang dibuat oleh banyak komikus. Komik silat pertama yang dibuat oleh Ganes. Th, boleh dikatakan adalah *Runtuhnya Siluman Srigala Putih* (1967) dalam dua jilid. Sebelumnya, Ganes rajin membuat komik strip bertema roman remaja di majalah hiburan. Setelah itu, Ganes membuat *Si Buta Dari Gua Hantu* (1967). Komik ini kemudian dibuat dalam beberapa seri, di mana tokoh Si Buta berpetualang ke berbagai daerah di Nusantara, antara lain, *Borobudur* (1968), *Bali* (1968), *Tambora* (1972), *Sulawesi Selatan (Sorga yang Hilang)*, 1973) dan *Perjalanan ke Neraka* (1974), *Donggala* (1973), *Tinombala* (1974), *Larantuka*, (1975), *Kalimantan (Neraka Perut Bumi)*, 1976), dan akhirnya tokoh si Buta kembali ke tempat asalnya di Jawa Barat (*Mawar Berbisa, Bangkitnya si Mata Malaikat, Pamungkas Asmara*, 1981-1983). Ganes Th

kemudian juga membuat lakon carangan dengan menampilkan tokoh Reo Manusia Srigala dalam empat seri (*Neraka Hijau, Hantu Kawah Rinjani, Comodo, dan Zombi*).

Ganes Th pada masanya sangat produktif. Dia juga membuat beberapa cerita perjuangan, seperti *Taufan* (1975), *Si Jampang* (1969), dan *Petualang* (1976). Sementara itu, dia juga sempat membuat beberapa cerita yang bertema konflik keluarga, seperti *Tuan Tanah Kedawung* (1970), *Cisadane, Krakatau, Nilam dan Kesumah*, dan *Api Di Langit Kulon* (1970-1979). Semua karyanya tersebut berisi adegan silat. Beberapa karyanya yang terkenal kemudian diangkat ke media film.



Gambar 6.13. Sampul Komik *Si Buta dari Gua Hantu* karya Ganes Th.
(Sumber: www.desaingrafisindonesia.files.wordpress.co)



Gambar 6.14. Hans Jaladara, *Panji Tengkorak*
(Sumber: <http://www/lifestyle.okezone.com>)

Selain Ganes Th, komikus lain adalah Hans Jaladara yang menampilkan serial silat *Panji Tengkorak* dalam tiga seri (*Panji Tengkorak, Walet Merah, dan Si Rase Terbang* (1968-1972), serta serial karangannya dalam empat seri. Komikus lain, adalah Djair Warni yang menampilkan tokoh pendekar silat bernama *Jaka Sembung* dalam beberapa seri ditambah dengan lakon karangannya yang berbingkai hingga beberapa judul seri, seperti *Si Tolol, Bajing Ireng, Intan Perawan Kubu, Si Kinong, dan Koteka*. Komikus lainnya,

adalah Rim yang menampilkan serial *Pendekar Manggala* (1970-1978), Usyah yang menampilkan serial *Pendekar Bambu Kuning* (1969-1976), Mansyur Daman (Man) yang membuat serial *Pendekar Mandala Dari Sungai Ular* (1973-1976). Sebagian dari komik tersebut kemudian juga diangkat ke media film.

Dengan semaraknya komik jenis ini, telah mendorong komikus roman remaja, Jan Mintaraga untuk membuat komik silat. Beberapa komikus kemudian membuat cerita dengan latar belakang sejarah. Salah seorang komikus yang menonjol menggarap tema dan jenis ini, adalah Teguh Santosa. Beberapa karyanya yang berlatar sejarah dan bertemakan perjuangan, adalah *Sandhora*, *Tambusa*, *Mutiara*, *Mat Pelor*, *Mat Romeo*, *Mencari Mayat Mat Pelor*, dan *The Godfather 1800*. Sebelumnya, dia juga sempat membuat komik jenis silat versi Jawa.

6.4.6 Komik Super Hero

Komik jenis ini pertama kali dibuat di Amerika dengan menampilkan tokohnya yang terkenal *Flash Gordon* (1930-an), karya Alexander Raymond. Setelah keberhasilan dari komik itu lalu disusul dengan komik sejenis yang menampilkan tokoh pahlawan yang kuat tangguh dan mampu mengalahkan musuh sekuat apa pun. Komik jenis ini menggunakan latar abad yang akan datang.

Di Indonesia pernah muncul komik semacam itu dalam dua dekade yang berbeda yang masing-masing menampilkan tokoh pahlawannya. Pada dekade pertama tahun 50-an muncul tokoh *Roxar*, *Putri Bintang*, dan *Garuda Putih* (John Lo, 1955-1957) serta *Sri Asih* dan *Siti Gahara* (R.A. Kosasih, 1953-1955). Bersamaan dengan itu muncul *Kapten Kilat* (L. Hsiang, 1955) dan *Kapten Komet* (Kok Ong, 1955). Setelah itu muncul berbagai tokoh lain yang dikarang oleh komikus Medan, di antaranya *Djohan Taruna* (Bahzar, 1962) dan *Petualangan Kapten Yani* (Taguan Hardjo, 1962),

Memasuki tahun 1970-an, komik Indonesia diwarnai kembali oleh komik jenis ini. Pada dekade kedua ini tampil tokoh-tokoh pahlawan, seperti: serial *Gundala Putra Petir*, karya Hasmi; serial *Godam*, karya Wid. NS; serial *Kawa-Kawa Hidjau*, karya Cancer; serial *Labah-Labah Merah*, karya Kus Br; serial *Kapten Nusantara*, karya Koest. D; serial *Elang Biru*, karya Nurmi Arimbi; *Satria Nusantara*, karya Mater; *Kapten Mar*, karya Mar; serial *Gina dan Santini*, karya Gerdi WK; serial *Boga dan Tira*, karya Nono GM. Serial *Spider Man* yang sempat dibuat film oleh Djoni Andrean, dan *Kapten Halilintar* karya Jan Mintaraga. Selain menggunakan latar masa abad yang akan datang, komik jenis tersebut kadang-kadang menggunakan zaman antah berantah dan menampilkan rekayasa dari kebudayaan teknologi yang tinggi. Setelah keberhasilan dari *Gundala*

dan Godam, maka pada 70-80-an, komik di Indonesia diramaikan dengan komik jenis itu. Komik jenis ini yang dibuat oleh sekitar 15 komikus menampilkan berbagai tokoh idola pahlawannya. Sering terjadi, tokoh-tokoh itu dikumpulkan dalam satu buku untuk bersama-sama melawan musuh yang tangguh. Misalnya dalam *Brutal*, karya Kus Br; *Perang*, karya Nono. GM; serta *1000 Pendekar*, karya Hasmi.

6.4.7 Komik Humor

Jenis komik lain yang berkembang pada periode ini, adalah dagelan atau humor. Komik jenis ini sebenarnya sudah muncul pada 1930-an. Dipelopori oleh komikus Kho Wan Gie yang membuat serial tokoh humor *Put On*. Komik strip ini hadir setiap minggu di harian *Sin Po*. Tokoh ini ternyata masih terus muncul pada 1950-1970-an di majalah *Pantja Warna*, *Varia Nada*, *Aneka*, dan *Ria Film*. Selain menggarap *Put On*, pada 1970-an, Kho Wan Gie dengan memakai nama samaran Sopoiku melahirkan beberapa serial tokoh humor lain, yaitu *Nona A Go-Go*, *Djali Tokher*, *Lemot dan Obud*, serta *Tokoh Agen Rahasia 013 (Bolong Djilu)*.

Bentuk dagelan juga sering diselipkan lewat tokoh Petruk, Gareng, dan Semar dalam berbagai komik Wayang. Komikus Indri Sudono dari Semarang kemudian mengangkat tokoh dagelan ini ke alam modern. Indri Sudono membuat puluhan serial dagelan Petruk Gareng dengan berbagai judul, antara lain *Serial Dagelan Petruk Gareng dan Serial Dagelan Keluarga Miring*. Komikus lain yang juga membuat dagelan model ini adalah Sopyonyono (*Serial Dagelan Keluarga Semar*). Pada akhir 70-an, dagelan ini masih terus dibuat. Salah seorang komikusnya, adalah A. Tatang yang mengangkat tokoh dagelan wayang tersebut ke dalam versi Betawi modern.

Di samping itu, komik jenis ini juga banyak mengisi kolom berbagai majalah hiburan dan menampilkan beberapa tokohnya yang terkenal, seperti *James John Dektektif Carton* (Johni Hidayat, *Vista* dan *Stop*), *Mat Pilun* (Delsy Syamsumar, *Tjaraka*), serta *Mat Sinting dan Djaul Top* (Napih, *Vista*).

Gambar merupakan bacaan awal untuk anak-anak dan gambar dianggap sebagai proses dasar untuk memahami sesuatu. Berdasarkan hal itu banyak komik jenis humor yang mengutamakan gambar yang baik diproduksi untuk dikonsumsi sebagai bacaan anak-anak. Komik jenis ini terkadang suka menampilkan tokoh fabelis dari dunia hewan. Komik seperti itu kebanyakan berbentuk komik strip yang berada di media massa, seperti *Kuntjung*, *Kawanku*, dan *Trio*.

6.4.8. Komik Dongeng

Komik jenis ini mengalami dua tahap perkembangan. Perkembangan pertama terjadi pada '50—'60-an, dimulai oleh para komikus Medan yang mengangkat berbagai cerita rakyat (legenda dan dongeng) Melayu, Tapanuli, dan Minang ke dalam komik. Bersamaan itu, sebagian komikus Bandung dan Jawa Tengah juga sempat mengangkat cerita rakyat dari daerah mereka masing-masing ke dalam buku komik maupun dalam bentuk strip. Periode kedua terjadi pada akhir 70-an, muncul jenis komik saduran atau adaptasi dari cerita dongeng terkenal karya H.C. Andresen dan Grims Bersaudara. Selain berisi dogeng komik ini juga bercampur dengan berbagai legenda dan cerita rakyat yang ada pada tiap daerah di Indonesia. Dari segi motif tema cerita, komik jenis ini, sering terjadi kemiripan dan pengulangan satu sama lain.

Berdasarkan kurun waktu tersebut, maka dapat dilihat adanya jenis komik yang mampu bertahan dan menghilang. Bertahannya dapat disebabkan karena jenis komik tersebut dapat beradaptasi dengan pembacanya yang baru dan komikusnya kreatif untuk memodifikasi komik dari jenis yang sudah ada sebelumnya.

Selain dibedakan dalam berbagai jenis, komik juga dibedakan dalam ragamnya. Ragam komik yang ada di Indonesia pada periode itu terdiri atas (1) Ragam komik sebagai bacaan anak, (2) Ragam komik sebagai bacaan remaja, dan (3) Ragam komik sebagai bacaan orang dewasa.

Melihat kondisi pasar, dapat dikatakan bahwa buku komik telah banyak menyumbangkan bahan bacaan hiburan kepada sebagian masyarakat Indonesia. Bahkan pada 70-an komik Indonesia sempat merajai kebutuhan akan bacaan hiburan yang ada. Perkembangan yang pesat dari dunia komik Indonesia telah memacu para komikus untuk membuat berbagai jenis dan ragam komik. Pada dekade itu, buku komik sempat hadir di berbagai toko besar maupun kecil, bahkan buku komik selalu tersedia dan dijual pada kios kecil di setiap stasiun bus maupun kereta.

Akan tetapi, pada akhir 1970, komik Indonesia mengalami penurunan. Hal itu disebabkan oleh banyaknya komik terjemahan dari Eropa dan Jepang yang membajiri dan mendesak pasaran komik lokal. Komik terjemahan itu hadir dengan bentuk dan gaya pencetakan yang lebih modern dan diterbitkan oleh penerbit besar. Komik Indonesia kemudian kalah dalam persaingan. Kenyataan itu ditambah lagi dengan menjamur dan tersedianya berbagai fasilitas hiburan pengganti komik.

Pada 1960-1970-an, komikus banyak yang berasal dari kota-kota besar di Pulau Jawa. Kebanyakan dari mereka kemudian bermukim di Jakarta. Setelah merasa bahwa

profesi mereka kurang menguntungkan, sebagian beralih ke profesi yang dapat menampung bidang dan bakatnya, di antaranya adalah periklanan. Sebagian dari komikus pada era tersebut mempunyai kualitas gambar dan gaya yang baik, seperti Taguan Hardjo, Teguh Santosa, Ganes Th, Jan Mintaraga, Pamudji MS, Wid, NS, Hasmi, Jhoni Andrean, Simon Iskandar (Sim), dan Mansyur Daman (Man). Sebaliknya banyak pula komikus lain yang hanya mampu menjiplak dan meniru, baik dalam gagasan maupun dalam sket gambar dari komikus yang sudah terkenal.

Berbagai komik di Indonesia mempunyai musim waktu penjualan yang unik. Dalam bulan puasa atau liburan sekolah, penjualan buku komik meningkat. Hal ini menandakan bahwa buku komik dicari dan dibaca pada waktu tertentu, sebagai bacaan hiburan di kala senggang. Keberadaan komik di Indonesia masih diragukan dan dibatasi. Media gambarnya dianggap belum setara dengan media seni lain. Komik Indonesia juga mempunyai berbagai tokoh komik, tetapi kebanyakan cepat menghilang dan tidak mampu bertahan. Salah satu sebabnya adalah kurangnya tokoh tersebut untuk beradaptasi dengan konteks perkembangan sosial politik, dan ekonomi dari pembacanya.

Alasan lain menurunnya komik Indonesia pada akhir 70-an, karena komikus dan penerbitnya kurang tanggap terhadap perubahan zaman yang mengakibatkan komik Indonesia ditinggal oleh para peminatnya dan mereka memilih bentuk bacaan hiburan lain. Dampak lainnya adalah komik Indonesia dengan sejumlah jenisnya mengalami masa kelesuan dan kesuramannya. Kenyataan kondisi itu terlihat pada dekade 1980-an. Komik Indonesia 1980-an memasuki masa vakumnya.

Pada awal 80-an, komik Indonesia mengalami penurunan yang drastis. Penurunan itu disebabkan oleh banyaknya komik terjemahan yang berasal dari Eropa, Jepang, dan Hongkong yang membanjiri dan mendesak pasaran komik di Indonesia. Komik-komik terjemahan yang diadaptasi itu hadir dengan bentuk dan gaya pencetakan yang lebih modern. Selain itu, komik terjemahan didukung dan diterbitkan oleh agen penerbit besar. Hal itu pula yang menyebabkan komik Indonesia kalah bersaing di pasaran dan menyebabkan penurunan omplah yang cukup besar bagi mereka. Padahal pada 1960-1970 penerbit maupun penyalur mampu menjual sampai 200.000 eksemplar, tetapi pada awal tahun 80-an untuk menjual sebanyak 200 eksemplar saja sudah sangat sulit.

Kondisi kecenderungan penurunan seperti itu sudah mulai dirasakan pada awal dekade 80-an. Ditambah lagi dengan adanya berbagai sarana hiburan (rekreasi) yang memadai dan mudah dijangkau, akibatnya bacaan hiburan, khususnya

komik Indonesia dengan sejumlah jenisnya mengalami masa kelesuannya dan kesuramannya.

6.5 Desain Grafis/Desain Komunikasi Visual

Perkembangan desain grafis di Indonesia tidak bisa dilepaskan dari pendirian perguruan tinggi seni rupa/desain. Dalam hal ini apa yang tidak bisa dihapus dari sejarah adalah peran Institut Teknologi Bandung (ITB). Dalam hal ini kita tidak mungkin melupakan tokoh utamanya, yakni A.D. Pirous. Pendidikan desain grafis/desain komunikasi visual dimulai di ITB tahun 1972. Pada waktu yang hampir bersamaan di STSRI "ASRI" Yogyakarta juga telah diselenggarakan pendidikan semacam ini, tetapi namanya jurusan reklame. Karena studio desain grafis di ITB berada di lingkungan pendidikan tinggi teknologi, maka pendidikan tinggi desain grafis ITB lebih maju. Di samping itu, program di ITB ini lebih dekat dengan dunia praktik karena letak kota Bandung tidak jauh dari Jakarta. Ini sangat menguntungkan karena pada masa awal di Jakarta tidak terdapat perguruan tinggi yang menyelenggarakan pendidikan desain grafis/desain komunikasi visual. Pada waktu itu Institut Kesenian Jakarta (IKJ) belum berdiri.



Gambar 6.15. Spanduk iklan yang bertumpuk melahirkan polusi visual
(Sumber: www.republika.co.id)

Desain grafis berkembang secara signifikan sejak zaman kemerdekaan hingga 1960-an (untuk perkembangan periklanan di zaman penjajahan, lihat bab V). Sejak 1970 perkembangannya bahkan lebih pesat, hal ini sejalan dengan cukup pesatnya pembangunan yang dilaksanakan di masa Orde Baru. Istilah 'desain grafis' kemudian dirasa tidak cukup dan sekarang selalu disandingkan dengan istilah 'desain komunikasi visual,' yang maknanya lebih luas. Ketika krisis ekonomi tahun 1997 menumbangkan pemerintah Orde Baru, desain grafis/desain komunikasi visual tetap berkembang pesat, tidak seperti desain interior yang mengalami kemunduran karena bisnis properti macet. Dalam konteks pendidikan tinggi, dewasa ini program studi desain grafis/desain komunikasi visual juga lebih laku dibandingkan dengan seni rupa, desain interior, desain produk, dan bahkan program studi arsitektur atau arsitektur lanskap. Hal ini disebabkan karena dunia bisnis dan industri selalu membutuhkan media promosi seperti iklan.

Semakin pentingnya bidang desain grafis/desain komunikasi visual mendorong pembentukan program studi desain komunikasi visual di beberapa perguruan tinggi untuk menyaingi ITB dan STSRI "ASRI" Yogyakarta (yang sejak tahun 1984 berubah menjadi Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia/ISI Yogyakarta). Perguruan tinggi ini antara lain adalah Universitas Trisakti, Universitas Tarumanagara, Universitas Kristen Petra, Universitas Pelita Harapan, Universitas Bina Nusantara, dan Universitas Paramadina. Semua perguruan tinggi ini membuka program studi desain komunikasi visual dalam rangka menjawab kebutuhan tenaga profesional di bidang itu yang masih terbuka lebar. Meskipun perkembangan ini tampak menggembirakan, tetapi sesungguhnya hal ini menyedihkan karena semua perguruan tinggi ini berada di Pulau Jawa.

Dengan berkembangnya desain grafis/desain komunikasi visual di Indonesia, sejumlah nama desainer grafis mulai muncul ke permukaan. Mereka tampil dengan gaya desain grafis yang bermacam-macam, baik bernuansa tradisional, modern, maupun posmodern. Sementara objek garapan mereka semakin bervariasi karena media yang digunakan juga semakin banyak jumlahnya, termasuk lewat televisi. Sejumlah nama desainer grafis/desainer iklan di Indonesia bisa disebut di sini, yakni seperti Prijanto S., S.Prinka, T. Sutanto, Iwan Ramelan, Hani Kardinata, Ardian Elkana, Lans Brahmantyo, Wagiono S., Hermawan Tanzil, Sakti Makki, Irvan A. Noe'man, Tjahjono Abdi, Gandi Suryoto, Danton Sihombing, Gauri Nasution, Mendiola Budi Wiryawan, Hastjarjo B. Wibowo, dan lain-lain.

Perkembangan pesat desain grafis telah memunculkan beberapa nama biro desain grafis. Sejumlah biro desain grafis yang bisa disebut di sini misalnya adalah

Citra Lintas (kemudian menjadi Lowe), Dwisapta, LeBoYe, GRIDesign, Fortune Adwicipta, Inkara, Avigra, Afterhours, Mindglow Design, Optima Adhika, Gunagama, BD+A, TSA Komunika, Vicomundi, Sidisi, dan lain-lain. Sekarang ada biro iklan sekelas Matari Advertising yang dimiliki oleh orang Indonesia. Dulu ada Intervista. Matari Advertising adalah biro iklan yang didirikan oleh Ken Sudarto dan Paul Karmadi, yang awalnya hanya berkantor di sebuah garasi kecil. Pada kurun 1970-an, Matari sering melakukan terobosan kecil, misalnya lewat iklan obat flu *Inza*. Iklan ini menampilkan satu halaman kosong surat kabar dan kotak kecil di sudutnya dengan kepala berita berbunyi "Halaman ini tak cukup untuk menampung pemilih Inza." Karena di masa sekarang Indonesia menjadi bagian keterbukaan pasar global, maka beberapa biro iklan asing juga beroperasi di Indonesia, misalnya yang terkenal adalah Landor Associates, Saatchi and Saatchi, Dentsu, dan Leo Burnett.

Dalam perjalanan waktu lahirlah organisasi profesi desain grafis. Ikatan Perancang Grafis Indonesia (IPGI) terbentuk pada 25 April 1980 dan diresmikan pada 24 September 1980 bersamaan dengan diselenggarakannya sebuah pameran besar bertajuk "Grafis '80" di Jakarta. Badan Pendiriannya terdiri dari sembilan orang: Sadjiroen, Sutarno, Suprpto Martosuhardjo, SJH Damais, Bambang Purwanto, Wagiono, Didit Chris Purnomo, dan J. Leonardo N. Pendirian IPGI menumbuhkan semangat kekeluargaan yang menghilangkan kekakuan hierarkis di antara para anggota. Bahkan keberadaan organisasi ini mampu menyingkirkan isu paling sensitif waktu itu, yakni ITB vs. STSRI "ASRI" atau Yogya vs. Bandung. Dalam salah satu pertemuan, para peserta mendaulat Sadjiroen (almarhum), seorang perancang mata uang RI kawakan yang alumnus STSRI "ASRI" agar membubuhkan tulisan tangannya untuk dipakai sebagai logo IPGI.

Upaya menyejajarkan desain dengan cabang seni rupa yang lain menjadi landasan kurasi "Jakarta Art & Design Expo'92" atau "JADEX'92" yang digelar di Jakarta Design Center tanggal 25-30 September 1992. Untuk pertama kalinya semua cabang seni rupa — seni lukis, seni patung, seni grafis, seni serat, seni keramik, instalasi, desain interior, desain grafis, desain produk, desain tekstil, desain busana, desain aksesoris, kriya kayu, kriya keramik dan kriya bambu dikumpulkan dalam sebuah pameran besar. Lebih dari 400 karya yang dihasilkan oleh 170 seniman selama empat tahun terakhir digelar menempati dua lantai JDC. Lantai pertama untuk stan-stan yang ditempati oleh sekolah-sekolah seni rupa dan lembaga-lembaga terkait. Stan IPGI termasuk di antaranya. Lantai kedua seluruhnya diperuntukkan pameran utama, dan untuk pertama kalinya pengunjung bisa menyaksikan misalnya kursi rotan yang dipajang berdekatan dengan karya desain grafis atau fotografi, atau sebuah karya patung yang terletak bersebelahan dengan jajaran busana.

Setelah JADDEX'92, pada 1993 kegiatan pengurus terfokus pada persiapan untuk menyelenggarakan kongres. Kongres pertama IPGI diadakan di Jakarta Design Center pada 7 Mei 1994. Waktu itu bergulir wacana untuk mengganti nama IPGI menjadi ADGI (Asosiasi Desainer Grafis Indonesia). Usulan ini berasal dari kelompok anggota yang tidak ikut mendirikan IPGI. Seluruh anggota yang terlibat dalam pendirian IPGI menolak penggantian nama, bukan saja karena nilai-nilai sejarahnya, tapi juga karena kaidah berbahasa Indonesia yang baik yang seyogianya lebih mengutamakan pemakaian kata yang sudah ada (ikatan dan perancang) daripada padanannya yang berasal dari bahasa asing (asosiasi dan desainer). Priyanto S. dan S. Prinka misalnya, tidak menyukai kata desain karena kesannya yang sok gedongan. Kata 'perancang' jadi alternatif supaya sama dengan PAPMI (Persatuan Ahli Perancang Mode Indonesia), juga perancang bunga/janur pengantin dan lain-lain yang lebih egaliter. Juga supaya berbeda dengan IADI (Ikatan Ahli Desain Indonesia) yang sudah ada lebih dulu (1970-an) atau dengan HDII (Himpunan Desainer Interior Indonesia). Akan tetapi, ketika diadakan pemungutan suara, kubu yang menolak ternyata kalah suara. IPGI selanjutnya berganti menjadi ADGI.



Gambar 6.16. Sebuah bilbor besar di Jakarta yang melahirkan polusi visual
(Sumber: www.jakartadailyphoto.com)

6.6 Desain Interior

Di Indonesia, desain interior adalah sebuah cabang ilmu atau profesi yang relatif masih baru. Perkembangan bidang ini sangat erat dengan perkembangan perguruan tinggi seni rupa. Dulu banyak orang yang tidak mengenal bidang ini dan lebih mengenal bidang dekorasi ruang. Perkembangan bidang ini menjadi sebuah bidang profesional dirintis di ITB. Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB (FSRD-ITB) yang ada sekarang ini diresmikan pada 1984, setelah mengalami sejarah perkembangan yang panjang sejak 1 Agustus 1947 sebagai Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar di bawah Fakultas Ilmu Pengetahuan Teknik Universitas Indonesia di Bandung. Pada 1956 bersama bagian arsitektur digabung menjadi Bagian Arsitektur dan Seni Rupa. Bagian Seni Rupa terbagi menjadi dua bidang studi, yaitu Pendidikan Seni Rupa dan Seni Lukis. Pada 1959 Arsitektur dan Bagian Seni Rupa berubah nama menjadi Departemen Perencanaan dan Seni Rupa bersamaan dengan lahirnya Institut Teknologi Bandung. Bagian Seni Rupa terbagi menjadi Pendidikan Seni Rupa, Seni Lukis, dan Seni Interior.

Dalam perkembangan berikutnya bidang studi pada bagian Seni Rupa bertambah lagi menjadi bidang studi Seni Keramik (1963), bidang studi Seni Grafis dan Seni Patung (1964). Seiring dengan dinamika yang terjadi di ITB pada 1964 bidang studi Pendidikan Seni Rupa berganti nama menjadi bidang studi Komunikasi Seni Rupa. Pada 1965 bidang studi Seni Interior berubah menjadi bidang studi Arsitektur Interior. Pada 1973 bersama dengan Departemen Sipil, Arsitektur, Planologi, Teknik Penyehatan, dan Geodesi, bidang studi Arsitektur Interior dikelompokkan dalam Fakultas Teknik Sipil dan Perencanaan. Bagian Seni Rupa berubah nama menjadi Departemen Seni Rupa yang mencakup bidang studi Seni Lukis, Seni Keramik, Seni Patung, Seni Grafis, Desain Interior (perubahan dari Arsitektur Interior), Desain Produk Industri, Desain Grafis, dan Desain Tekstil.

Tahun 1980 sebutan departemen diubah menjadi jurusan. Jurusan Seni Rupa terbagi menjadi dua bagian, yaitu Bagian Seni Rupa dan Bagian Desain. Bidang studi seni rupa maupun desain mengalami perkembangan yang pesat karena tuntutan kebutuhan dari masyarakat, maka pada 1984 Jurusan Seni Rupa ditingkatkan menjadi fakultas tersendiri dengan nama Fakultas Seni Rupa dan Desain.

Seiring dengan pesatnya pembangunan gedung-gedung besar di Indonesia, lambat laun tidak hanya ahli sipil dan arsitek, tetapi juga desainer interior dilibatkan di dalamnya. Memang tidak bisa diingkari bahwa banyak proyek desain interior yang masih ditangani oleh arsitek, termasuk arsitek asing, tetapi jumlah proyek yang jatuh

ke tangan desainer interior juga semakin banyak. Bersamaan dengan itu beberapa orang desainer interior menjadi terkenal namanya. Dalam hal ini salah seorang yang terkenal dengan karya-karyanya dan juga menjadi pelopor profesi desainer interior di Indonesia adalah Widagdo, yang juga menjadi dosen di ITB. Widagdo yang lulusan sebuah perguruan tinggi di Jerman itu memperlihatkan kecenderungan pengaruh aliran Bauhaus dari Jerman yang memuja fungsi dan kesederhanaan. Peran penting Widagdo dalam upaya pengembangan desain di Indonesia tidak diragukan. Itulah sebabnya ia kemudian diangkat sebagai Ketua Dewan Desain Nasional. Dewan Desain Nasional dibentuk dalam kaitan dengan pendirian Pusat Desain Nasional, sebuah pusat desain yang pendiriannya di Indonesia termasuk terlambat.

Pada kurun 1970-an hingga 1980-an aliran ini masih dominan, tetapi setelah itu hingga sekarang muncul tantangan serius dari aliran Posmodern. Aliran ini berkembang seiring dengan pesatnya pembangunan mal-mal, pusat-pusat hiburan, dan lain-lain yang akrab dengan aliran Posmodern. Dalam sebuah desain Posmodern bisa ditemukan penggunaan: ornamen/hiasan, banyak warna (*polychromy*), metafora, humor, simbolisme, dan kombinasi beberapa konvensi (Fuller, 1987: 7); unsur-unsur ini bisa digunakan sebagian atau seluruhnya.

Puncak dari upaya pemantapan keberadaan profesi desain interior di Indonesia ditandai dengan pembentukan Himpunan Desain Interior Indonesia (HDII) pada 22 dan 23 Januari 1983 di gedung Erasmus Huis, Jakarta. Hadir pada acara tersebut sekaligus memberikan sambutan antara lain: Joop Ave (Dirjen Pariwisata), Hario Sabrang (direktur tata bangunan merangkap ketua IAI), Suwoto Sukendar (Ketua Kadin Jaya), HindroTjahjono (mantan ketua IAI dan simpatisan disainer interior), Widagdo (Ketua IADI dan Ketua Departemen Seni Rupa ITB). Gagasan untuk membentuk HDII berasal dari Hoemar Tjokrodiatmo dan Fred Haradiran sekembalinya mereka ke Indonesia setelah menghadiri *Congress of Asian Interior Designers* di Singapura. Mereka berdua kemudian mencoba mengumpulkan rekan-rekan seprofesi yang berminat untuk menyatukan visi dan misi. Melalui berbagai pertemuan yang berpindah-pindah lokasi, akhirnya mereka berhasil membentuk kelompok pemrakarsa yang kemudian disebut dengan nama Panitia Persiapan Pembentukan HDII, yang terdiri dari beberapa disainer interior antara lain: Hoemar Tjokrodiatmo, Fred Haradiran, Eddy H. Waluyo, Solichin Gunawan, Naning Adiwoso, Eny Zaenuddin, Nila Hirayadi, Otty Kasmiri, Atty Mansyurdin, Sapti Hoemar, Farouk Kamal, Laksmi Hadi, Koesbaroto, Abendanoe Muljono, dan Husnaeni Husin. Dewasa ini HDII masih ada dan memiliki cabang di berbagai kota.

Tokoh yang keterlibatannya dalam profesi desain interior sangat terasa adalah Naning Adiwoso. Berbagai karya desain interior telah dikerjakannya, meliputi berbagai jenis ruang, termasuk di beberapa bangunan penting. Naning ternyata bukan hanya seorang desainer yang sekadar bekerja mengerjakan beberapa proyek, tetapi juga seorang yang menaruh perhatian pada desain interior berwawasan lingkungan (*eco-design*) dan kebersihan dalam desain, baik untuk masyarakat atas maupun bawah. Ini terlihat terutama pada upayanya yang gigih dalam memperjuangkan terwujudnya kakus/kamar kecil yang bersih di mana saja. Dewasa ini tidak hanya di lingkungan masyarakat bawah, banyak juga kakus pada bangunan-bangunan bagus yang tidak dijaga kebersihannya sehingga kotor dan berbau. Naning adalah seorang desainer yang mendapatkan pengakuan internasional dan desainer pertama di Indonesia yang mengenalkan penggunaan warna dalam desain interior secara dinamis, tidak hanya warna-warna yang itu-itu saja, misalnya beige dan krem.

Profesi desain interior mengalami pertumbuhan yang baik di Indonesia. Tidak mengherankan bila kemudian banyak perguruan tinggi yang membuka program studi desain interior. Dewasa ini program studi desain interior yang terkemuka di Indonesia terdapat di ITB, ISI Yogyakarta (di dalam kampus ini program studi desain interior memiliki SDM terbaik dibandingkan program-program studi yang lain), Universitas Trisakti, Universitas Kristen Petra, dan Universitas Pelita Harapan. Tidak seperti desain grafis/desain komunikasi visual, keterlibatan lulusan program studi desain interior belum merata di berbagai wilayah di Indonesia.

6.7 Desain Produk

Perkembangan desain produk di Indonesia bisa dikatakan terlambat. Pendidikan tinggi desain produk baru dimulai pada 1972, yakni dengan didirikannya Studio Desain Produk. Tahun 1970-an adalah masa ketika produk-produk bermutu dari Eropa, Amerika, dan Jepang mulai berdatangan ke Indonesia. Tujuan pendirian studio ini bisa dikatakan sebagai agen untuk mendidik calon-calon desainer produk industri dalam rangka meningkatkan kualitas produk-produk buatan Indonesia. Tokoh utama dibalik pembentukan pendidikan dalam bidang desain produk ini adalah Imam Buchori Zainuddin. Pada 1996, Studio Desain Produk - ITB, mendaftarkan diri dan diterima menjadi anggota ICSID (*International Council of Society of Industrial Design*).

Sesungguhnya pembukaan pendidikan tinggi di bidang produk ini sangat tepat karena di masa itu Indonesia sedang merencanakan diri untuk 'tinggal landas' menjadi sebuah negara yang maju. Banyak pihak yang optimis dengan

kemajuan Indonesia di bawah pimpinan Presiden Soeharto. Sayang, kurang lebih hanya setahun setelah pengakuan Studio Desain Produk ITB oleh ICSID tersebut Indonesia mengalami krisis ekonomi sangat berat yang mengakibatkan keterpurukan di segala bidang dan Soeharto harus turun dari kursi kepresidenan. Dampaknya bagi pendidikan tinggi dan profesi desain produk sangat terasa. Profesi dan pendidikan tinggi desain produk industri menjadi kurang populer di masyarakat. Keadaan itu tetap berlaku hingga sekarang, masa ketika teknologi yang dikuasai Indonesia belum bisa menyaingi teknologi negara-negara maju, terutama Jepang dan Korea. Beberapa perguruan tinggi tetap menyelenggarakan pendidikan tinggi di bidang ini, tetapi pengaruhnya tidak sebesar pendidikan tinggi bidang desain komunikasi visual/desain grafis.

Jika dilihat kecenderungan yang sekarang, pendidikan desain produk yang diselenggarakan di beberapa perguruan tinggi seperti ITB, Universitas Trisakti, dan ITS cenderung tidak sepenuhnya mengandalkan teknologi tinggi. Di tengah dominasi negara-negara seperti Jepang dan Korea, hal itu tidaklah mungkin. Ada kecenderungan dari pendidikan tinggi ini untuk memberi perhatian lebih pada seni kriya yang memang mempunyai akar kuat di Indonesia. Tetapi tampaknya pendidikan desain produk di ITB masih yang terbaik di Indonesia.

Selama puluhan tahun sejak kemerdekaan Indonesia, pemerintah kurang memerhatikan pentingnya desain dalam pembangunan. Kesadaran tentang pentingnya desain begitu terlambat di kalangan pemerintah sehingga masyarakat pun kurang menyadari pentingnya desain bagi pembangunan di Indonesia. Mereka justru belajar mengenal desain dari produk-produk industri yang dibuat oleh negara-negara maju. Pengusaha kecil dan menengah di Indonesia umumnya juga tidak mempunyai kemampuan untuk mendesain karena keterbatasan sumber daya manusia. Sementara itu, industri besar di Indonesia juga belum memiliki kemampuan mendesain dan lebih suka menggunakan desain dari negara maju dengan cara membayar royalti. Sejak 1970-an produk-produk dari negara-negara maju mulai membanjiri Indonesia. Sungguh terlambat bahwa Pemerintah Indonesia baru membentuk Pusat Desain Nasional (National Design Center) tahun 2001. Dalam rangka memajukan desain di Indonesia, PDN berperan menyediakan informasi tentang perkembangan desain, menyusun aturan-aturan yang diterapkan pada industri desain, mengatur latihan desain, pameran desain, kompetisi desain, serta seminar dan lokakarya desain. Program paling menarik yang diselenggarakan oleh Pusat Desain Nasional adalah pemilihan karya-karya desain yang bagus secara nasional yang dikenal dengan nama *Indonesia Good Design Selection (IGDS)*, yang telah diselenggarakan sejak 2001.

6.8 Seni Rupa Serat (*Fibre Art*)

Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Teknologi Bandung, berperan penting dalam pengembangan seni rupa serat di Indonesia. Pada 1973 di fakultas ini dibentuk studio desain tekstil dan dengan ketuanya yang pertama Yusuf Affendi. Di studio ini diajarkan teknik menenun yang diarahkan untuk membuat tenunan bentuk bebas hingga permadani gantung dengan menggunakan serat alam. Dengan latar belakang pendidikannya di Amerika dan Eropa, ia menciptakan karya seni rupa seratnya pada 1972. Pada 1978 dan 1988 ia mengadakan pameran tunggal di Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Dari Bandung kemudian juga muncul seniman-seniman serat terkenal seperti Biranul Anas, Zaman, Ratna Panggabean, dan Lenganu. Yusuf kemudian mengembangkan pendidikan seni rupa serat di Institut Kesenian Jakarta (IKJ). Karena Jakarta dekat dengan laut dan pelabuhan, para mahasiswa yang dibimbing olehnya terutama menggunakan serat jala ikan dan kerang yang bisa diperoleh dengan mudah di pantai. Di antara murid-muridnya yang kemudian terkenal adalah Hary Sabar, Efdalius, dan Soni Muchilson (Affendi, 1998: 92)

Pada 1980-an, Jurusan Desain ITB mendirikan sebuah studio untuk pemintalan dan penenunan wol dengan bantuan kerja sama antara Bank Dunia dan Pemerintah Belanda. Proyek ramah lingkungan ini ditujukan bagi desa-desa tepi sungai dan para peternak kambing. Studio di ITB kemudian membantu menenun wol yang berasal dari bulu-bulu kambing yang dimiliki oleh para peternak tersebut. Kemudian dari wol ini dibuatlah alas salat, karpet, dan tas. Studio ini kemudian juga melatih para perajin dari daerah sekitar Cirebon dan Indramayu. Di bawah pengarahannya Mochtar Apin, kemudian Kedutaan Besar Belanda menyponsori pameran karya-karya para perajin tersebut. Upaya yang dirintis oleh Yusuf Affendi bersama studio tekstil ITB ini kemudian memengaruhi sejumlah seniman muda di ITB sendiri dan juga menarik perhatian sejumlah seniman dan perajin lain. Bahkan Jadin Jamaluddin, seorang alumnus ITB, menjadi terkenal secara nasional karena mengembangkan bisnis tenun serat alam di Yogyakarta (Affendi, 1998: 94). Upaya yang dilakukan oleh ITB ini adalah sebuah bentuk pengabdian kepada masyarakat yang bisa dikatakan berhasil memberi dampak nyata pada pemanfaatan serat alam bagi pembuatan produk-produk tenun di Indonesia. Sementara itu, beberapa seniman serat yang muncul pada akhir-akhir ini antara lain adalah Dian Widiawati, John Martono, Kahfiati, dan Tiarma Sirait. Di samping pujian, seni rupa serat kadang-kadang juga dikritik sebagai seni rupa “pinggiran” karena tidak bisa menyaingi seni lukis dan seni patung. Akan tetapi, secara idiomatik sebetulnya ketiganya tidak ada bedanya.



BAB VII

AKHIR DOMINASI SENI RUPA MODERN DAN BERKEMBANGNYA SENI RUPA KONTEMPORER

7.1 Ketidakjelasan Pengertian Seni Rupa Kontemporer

Ada dua macam pengertian ‘seni rupa Kontemporer’ di Indonesia. Pengertian pertama adalah yang beredar luas di masyarakat; dalam hal ini ‘seni rupa kontemporer’ bisa berarti seni rupa Modern atau seni rupa alternatif seperti seni rupa instalasi dan ‘seni-rupa-pertunjukan’ (*performance art*) yang banyak dijumpai di masa sekarang. Karya instalasi tampil secara bebas, tidak menghiraukan pengkotakan cabang-cabang seni rupa dan bisa saja mengandung kritik dan sindiran. Seni-rupa-pertunjukan adalah gabungan antara seni rupa dan pertunjukan. Dalam seni rupa pertunjukan ini diperlihatkan proses penggarapan sebuah karya visual yang disertai dengan pertunjukan gerak, musik, dan lain-lain. Pengertian kedua membatasi seni rupa Kontemporer hanya pada seni rupa alternatif seperti instalasi dan seni-rupa-pertunjukan dan beberapa karya lain yang mempunyai kecenderungan bertentangan dengan seni rupa Modern. Seni rupa Kontemporer berkembang sejak 1970-an bersamaan dengan terjadinya krisis seni rupa Modern. Sebab-sebab terjadinya krisis ini antara lain adalah penciptaan karya seni rupa menjadi terlalu mudah, Segala sesuatu yang diniati sebagai seni rupa dan diberi judul, jadilah ia karya seni rupa. Namun, perlu dikemukakan di sini bahwa kerancuan penggunaan istilah ‘kontemporer’ dalam seni rupa memang bisa dimengerti karena dalam bahasa Inggris istilah ini bisa berarti ‘masa kini’ atau ‘modern’ tanpa mengandung substansi sebuah gerakan seni rupa. ‘Masa lalu’ pun, ketika masa kini belum muncul, adalah ‘masa kini.’

Seni rupa Modern merupakan pendewaan terhadap seni rupa Barat dan peminggiran seni rupa non-Barat, bahkan juga peminggiran karya-karya seni rupa Modern yang diciptakan oleh para seniman non-Barat. Sementara itu, seni rupa Kontemporer mengakui adanya pluralisme, cenderung sangat bebas, tidak menghiraukan definisi seni rupa yang oleh sebagian kalangan seni rupa dianggap baku. Seni rupa kontemporer menganggap semua bahan dapat digunakan untuk menciptakan karya, tidak ada pembedaan antara satu dan yang lain.

Sebagian orang menganggap bahwa seni rupa Modern telah mati dan yang sekarang hidup adalah seni rupa Kontemporer. Tentu saja seni rupa Modern tidak benar-benar mati karena sekarang pun banyak seniman di Indonesia, bahkan juga di Barat, yang masih membuat karya-karya seni rupa Modern; yang mati adalah sebuah 'era' yang menganggap bahwa seni rupa Barat adalah pusat dari segala aturan penciptaan dan penilaian karya-karya seni rupa..

7.2 Menggoyang Seni Rupa Modern

Selama ini seni rupa Modern Indonesia cenderung mengikuti segala kecenderungan seni rupa Modern yang berasal dari Barat. Tidak mengherankan jika para seniman Modern Indonesia begitu paham tentang teknik mencipta karya seni rupa Modern ala Barat. Tiga puluh tahun yang lalu, lewat provokasi Oesman Effendi yang menganggap cap seni rupa Indonesia tidak ada, para seniman Modern Indonesia terlibat dalam debat berkepanjangan tentang ada atau tidaknya 'cap Indonesia' dalam seni rupa Modern Indonesia, tetapi debat itu tak berarti karena hanya hangat-hangat tahi ayam.

Sikap tidak kritis di Indonesia juga ditunjukkan dalam pemakaian konsep 'kreasi,' sebuah konsep yang pembahasannya sudah dimulai di Yunani kurang lebih dua milenium yang lalu dan tetap populer hingga sekarang. Dalam dunia seni rupa Modern Indonesia, kata 'kreasi' adalah sebuah kata yang teramat sering diucapkan untuk menyebut dan menandai karya-karya seni rupa yang dianggap ciptaan baru. Tapi karena penggunaan kata ini tidak kritis, maka pengertian kreasi menjadi kabur. Sejak akhir 1960-an kata 'kreasi' dan 'kreatif' sering digunakan secara bergantian untuk menandai perbedaan sebuah karya seni rupa. Penandaan ini sesungguhnya adalah sebuah omong kosong karena sebagian karya yang dianggap kreatif pada dasarnya hanyalah hasil otak-atik dari karya-karya yang sudah ada sebelumnya. Permainan otak-atik itu jauh lebih bebas sekarang sehingga tidak kelirulah jika para pendukung Posmodernisme lebih mengutamakan 'dekreasi' daripada 'kreasi.'

Sejak akhir 1960-an para seniman aliran Modern di Bandung dan Yogyakarta, terutama mereka yang mempunyai hubungan erat dengan ITB dan Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia “ASRI” (STSRI “ASRI”) giat berkreasi. Pengaruh seni rupa Modern Barat demikian terasa sehingga segala jenis gaya seni rupa yang berasal dari Barat mereka pelajari. Para tenaga pengajar di ITB dan STSRI “ASRI” juga dengan semangat membara mengajarkan apa yang berasal dari Barat itu kepada mahasiswa mereka. Bagi sebagian pengamat nuansa kebaratan itu lebih kuat di Bandung daripada di Yogyakarta. Itulah sebabnya kemudian ada yang membuat polarisasi Kubu Bandung dan Kubu Yogya; yang pertama lebih berorientasi Barat dan yang kedua lebih nasionalistik. Bagi saya polarisasi ini tidak tepat karena tidak bisa digeneralisasikan untuk semua seniman yang berada di Bandung dan di Yogyakarta.

Pada awal 1970-an sejumlah mahasiswa di ITB, STSRI “ASRI”, dan kemudian juga IKJ mulai mempersoalkan konsep ‘kreasi’ dan ‘kreatif.’ Mereka merasa bahwa seni rupa Modern cenderung menjadi mapan dan repetitif. Media dan gaya memang beraneka ragam, tetapi setiap karya baru secara substantif selalu tidak baru lagi karena mirip dengan karya-karya yang terdapat pada buku-buku dan katalog-katalog tentang seni rupa Modern yang diterbitkan di Barat dan bisa dilihat di perpustakaan-perpustakaan kampus. Mereka juga mulai sadar bahwa gaya pelukis tertentu, yang sering dianggap pelukis terkemuka, ternyata dari dulu hingga sekarang tidak berubah. Lalu apa artinya mahasiswa disuruh kreatif? Hal inilah yang mendorong mereka melakukan eksperimen dengan bentuk-bentuk baru. Kebetulan di awal 1970-an seni rupa Modern di Barat mulai mengalami krisis. Berita tentang krisis ini menyebar ke seluruh dunia dan diketahui oleh mereka. Dengan kata lain, itu menjadi sumber inspirasi bagi mereka untuk mengambil sikap kritis dalam berseni rupa.

7.3 Peristiwa Desember Hitam

Desember Hitam adalah sebuah peristiwa yang terjadi di dunia seni rupa Indonesia yang pengaruhnya menyebar secara nasional setelah dipolitisasi. Peristiwa ini penting untuk dicatat karena berkaitan erat dengan lahirnya Gerakan Seni Rupa Baru yang skalanya lebih luas lagi. Dalam konteks Yogyakarta, seni rupa Kontemporer menunjukkan kemunculannya di Yogyakarta sekitar 1973. Waktu itu sejumlah mahasiswa Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia (STSRI “ASRI”) mulai bereksperimen dengan bentuk-bentuk baru. Mereka mulai menyadari pentingnya menambah pengetahuan teoretis. Waktu itu mereka sadar bahwa STSRI “ASRI” ketinggalan dari ITB dalam memanfaatkan ilmu-ilmu bantu. Diskusi sering diselenggarakan dan mahasiswa meresponsnya dengan antusias (waktu itu masih

ada lembaga “dewan mahasiswa” yang nantinya dibubarkan oleh Daed Joesoef, ketika itu Menteri Pendidikan dan Kebudayaan). Keadaan ini dibuat lebih hidup dengan seringnya STSRI “ASRI”, antara lain lewat Soedarso Sp., mendatangkan penceramah dari Amerika atau Eropa. Ceramah ini biasanya disertai dengan diskusi dan pemutaran slide.

Kegiatan di atas ikut mendorong para mahasiswa mengekspresikan dirinya tidak hanya di ‘menara gading’ kampus, tetapi juga di masyarakat. Lahirlah kemudian ‘Kelompok 5’ yang terdiri dari lima mahasiswa, yakni F.X. Harsono, Hardi, Bonyong Munny Ardhi, Siti Adiati, dan Nanik Mirna. Mereka berlima bisa disebut sebagai agen perdebatan dan diskusi di STSRI “ASRI”. Akan tetapi, cerita mereka dari sisi yang negatif juga ada. Mereka kadang-kadang kurang menghargai orang lain. Kritik mereka terhadap program-program studi lain (yang mereka anggap mandek) sering kali menyakitkan. Dengan kata lain, kelompok ini juga bisa dikatakan memiliki kekuasaan di kalangan mahasiswa. Nantinya akan terlihat bahwa kelompok ini kadang-kadang dengan kekuasaan mereka, melecehkan mahasiswa-mahasiswa tertentu. Kelompok inilah yang nantinya bersama Sanento Yuliman, kritikus seni rupa dan pengajar ITB, dan sejumlah mahasiswa ITB mendeklamasikan terbentuknya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB).

Dengan semangat berkobar, Kelompok 5 menggelar pameran karya-karya mereka di beberapa kota antara lain Solo dan Surabaya. Pameran ini diliput secara luas di media massa lokal dan nasional, antara lain *Kedaulatan Rakyat*, *Jawa Pos*, *Kompas*, *Sinar Harapan* (sekarang *Suara Pembaharuan*), dan *Suara Karya*. Pameran di Solo diselenggarakan pada 16-20 September 1972, sedangkan yang di Surabaya diselenggarakan setahun kemudian, mulai 27 Agustus 1973. Terselenggaranya kedua pameran ini oleh lima mahasiswa STSRI “ASRI” tersebut merupakan prestasi tersendiri mengingat waktu itu keadaan ekonomi Indonesia masih buruk dan izin pameran seni rupa juga tidak gampang diperoleh. Para mahasiswa STSRI “ASRI” waktu itu memang giat melakukan pameran termasuk keluar kota dan diskusi. Salah satu pameran diselenggarakan di kota Semarang, yang waktu itu sepi dari kegiatan seni rupa.

Pameran karya-karya Hardi, F.X. Harsono, Siti Adiati, Nanik Mirna, dan B.Munny Ardhi di Solo dan Surabaya sesungguhnya tidak menampilkan sesuatu yang baru jika dilihat dari kaca mata seni rupa Barat. Belum ada pemberontakan yang berarti pada diri mereka. Satu hal yang menonjol pada diri mereka hanyalah bahwa karya-karya mereka telah dibebaskan dari kesan keruangan. Berbeda dengan jika dipamerkan di Barat, untuk ukuran Indonesia karya-karya yang dipamerkan

di kedua kota itu masih dianggap aneh. Para pengunjung datang untuk melihat lukisan-lukisan, tetapi sebagian besar dari mereka tidak tahu sedikit pun tentang makna karya-karya tersebut.

Munculnya seni rupa Kontemporer di Indonesia jelas dipengaruhi seni rupa Kontemporer di Barat. Munculnya seni rupa Kontemporer di Barat antara lain ditandai dengan semakin kaburnya batasan seni rupa. Kekaburan batasan ini sudah terlihat sejak sebelum 1970. Pada 1961, misalnya seniman Italia Piero Manzoni membubuhkan tanda tangan di atas tubuh wanita-wanita tanpa busana seraya menyatakan bahwa wanita-wanita itu adalah patung-patung yang siap dipamerkan. Contoh lain dari *Living sculpture* semacam ini adalah apa yang dilakukan oleh seniman Prancis Ben Vautrier, yang memajang tubuhnya sebagai patung di sebuah galeri selama lima belas hari (termasuk makan, minum, buang air, dan membersihkan badan).

Kelompok 5, dan juga kemudian GSRB, muncul pada saat yang tepat karena pada waktu itu sistem pendidikan di ITB, STSRI "ASRI", dan IKJ sering dikritik oleh para mahasiswa karena kurang terbuka. Dua minggu sebelum pameran Kelompok 5 di Surabaya, tepatnya pada 14 Agustus 1973, selama dua hari, berlangsunglah pameran karikatur di kampus STSRI "ASRI" sebagai ledakan dari rasa tidak puas terhadap manajemen pendidikan di tempat tersebut. Tidak kurang dari tiga puluh lima karya dipamerkan, mewakili enam program studi yang ada (Seni Lukis, Seni Patung, Seni Kriya, Seni Reklame, Seni Dekorasi dan Seni Ilustrasi/Grafis). Pameran ini mendapatkan reaksi negatif dari pimpinan STSRI "ASRI" dan sebagian dosen mendukungnya.

Salah satu sebab stagnasi di STSRI "ASRI", menurut para mahasiswa waktu itu, adalah lambannya lembaga ini dalam upaya mendudukkan diri sejajar dengan perguruan tinggi lain seperti ITB dan UGM. Menurut para mahasiswa, yang juga diakui oleh sejumlah dosen kritis, hal ini disebabkan karena banyak pengajar yang lebih mementingkan proyek di luar sehingga jadwal proses belajar-mengajar kacau, sementara para mahasiswa harus masuk kuliah minimal 75 % untuk dapat mengikuti ujian. Masa itu diakui sebagai kemunduran pendidikan di STSRI "ASRI".

Ketidakpuasan terhadap kekuasaan di kampus STSRI "ASRI" itu adalah akibat letupan dari akumulasi banyak masalah yang sudah mengumpul sejak lama, termasuk ketidakpuasan terhadap kekuasaan di pusat, baik terhadap kekuasaan tertinggi negara, kekuasaan di Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, dan kekuasaan para juri lomba seni rupa. Akan tetapi, perlu dicatat bahwa tidak semua dosen kurang disukai mahasiswa. Tentang ketidakpuasan terhadap para juri lomba, tiga tahun

sebelumnya, di tahun 1970, muncul ketidakpuasan di kalangan mahasiswa dan dosen STSRI "ASRI" terhadap tim juri pameran seni lukis Indonesia 1970. Seperti diketahui, karya-karya itu direncanakan akan dibawa ke forum Internasional di New York untuk menyambut 25 tahun Perserikatan Bangsa-Bangsa (PBB). Ketidakpuasan itu disebabkan karena ketidaksetujuan mereka terhadap kriteria yang digunakan oleh tim juri dalam menyeleksi karya-karya yang diikutsertakan dalam pameran. Sebagai contoh, karya Kusnadi yang dibuat pada 1957 diikutsertakan, padahal pameran itu difokuskan pada karya-karya 1970. Analoginya, bila karya-karya 1957 boleh diikutsertakan, tentu banyak karya-karya lain yang bagus, atau mungkin lebih bagus yang bisa diikutsertakan. Di samping itu, karya-karya beberapa pelukis kuat seperti Aming Prayitno (dari Yogyakarta) tidak diikutsertakan. Beberapa alasan inilah yang menimbulkan kekecewaan luas di kalangan seniman.

Kuat dugaan bahwa di awal 1970-an para pelukis muda telah memendam secara mendalam rasa tidak puas terhadap arogansi kekuasaan dalam berbagai bentuknya. Puncak dari semua itu terjadi pada 1974, ketika para seniman muda mulai mempertanyakan dogma-dogma seni rupa dan kriteria yang sering digunakan untuk memilih karya yang baik atau karya yang layak dipamerkan pada suatu pameran bergengsi. Di tahun itu terjadi pertikaian tajam antara para seniman muda dan seniman tua yang berujung pada Peristiwa Desember Hitam. Peristiwa ini mengambil nama dari Pernyataan Desember Hitam, yang dibuat sebagai reaksi terhadap hasil keputusan dewan juri Pameran Besar Seni Lukis Indonesia 1974 yang mensahkan karya-karya A.D. Pirous, Aming Prayitno, Widayat, Irsam, dan Abas Alibasyah sebagai karya-karya terbaik. Pernyataan Desember Hitam itu adalah sebagai berikut: (1) bahwa kepancaragaman seni lukis Indonesia merupakan kenyataan yang tidak dapat dipungkiri, akan tetapi kepancaragaman itu tidak dengan sendirinya menunjukkan perkembangan yang baik; (2) bahwa untuk perkembangan yang menjamin kelangsungan kebudayaan kita, para pelukis terpanggil untuk memberikan ke arah rohani yang berpangkal pada nilai-nilai kemanusiaan dan berorientasi pada kenyataan kehidupan sosial, budaya, politik, dan ekonomi; (3) bahwa kreativitas adalah kodrat pelukis, yang menempuh berbagai cara untuk mencapai perspektif-perspektif baru bagi seni lukis Indonesia; (4) bahwa dengan demikian, maka identitas seni lukis Indonesia dengan sendirinya jelas ekstensinya; (5) bahwa yang menghambat perkembangan seni lukis Indonesia selama ini adalah konsep-konsep usang, yang masih dianut oleh *establishment*, pengusaha seni budaya dan seniman-seniman yang sudah mapan. Demi keselamatan seni lukis kita, maka kini sudah saatnya kita memberi kehormatan pada *establishment* tersebut, yaitu kehormatan purnawirawan budaya.

Pernyataan ini ditandatangani oleh empat belas seniman penting, yaitu Muryotohartoyo, Juzwar, F.X. Harsono, B. Munny Ardhi, M. Sulebar, Ris Purwana, Daryono, Siti Adiati, D.A. Paransi, Baharudin Marasutan, Ikranegara, Adri Darmadji, Hardi, dan Abdul Hadi WM. Mereka terutama adalah seniman-seniman dari Yogyakarta, Jakarta, dan Bandung. Mereka mewakili kelompok seniman tua dan muda. Peristiwa ini tidak selesai begitu saja setelah pernyataan itu diumumkan. Di STSRI "ASRI" terjadi peristiwa lanjutan. Para penandatangan pernyataan yang berasal dari STSRI 'ASRI' diskors untuk waktu yang tidak ditetapkan, sementara beberapa orang yang berasal dari ITB dan IKJ tidak diskors. Orang yang dianggap bertanggung jawab di balik keputusan ini adalah Abas Alibasyah, Direktur STSRI 'ASRI' waktu itu. Dalam wawancaranya dengan *majalah Tempo*, Abas Alibasyah menjelaskan bahwa Pernyataan Desember Hitam yang menyatakan bahwa kita harus berorientasi pada politik, ekonomi dan sosial, seharusnya keluar dari mulut mahasiswa sosial dan politik, bukan dari mahasiswa seni rupa. Mencampurkan seni rupa dan politik sangat berbahaya. Selanjutnya, dalam wawancara dengan mingguan Pelopor Yogya Abas mengeluarkan pernyataan bahwa tindakan Hardi dan kawan-kawan itu mengganggu stabilitas perkembangan negara. Di sini terlihat bahwa Abas tidak merespons tindakan para mahasiswa yang terlibat secara rasional. Seperti penguasa umumnya, terutama penguasa militer, ia takut peristiwa itu dapat mengganggu kesatuan, persatuan, dan stabilitas nasional.

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

Pergolakan di STSRI "ASRI" itu telah mencemarkan dunia pendidikan, tetapi sekaligus telah melambungkan nama STSRI "ASRI" dan nama-nama mahasiswa yang terlibat di dalamnya. Kendati demikian, atmosfer di STSRI "ASRI" tidak banyak berubah. Mahasiswa bahkan semakin takut menghadapi pimpinan dan dosen-dosen

tertentu yang disegani. Sesungguhnya tidak semua dosen menyetujui tindakan yang diambil oleh pimpinan STSRI "ASRI." Mereka tak mampu melawan pemimpin lembaga karena yang disebut terakhir ini tidak hanya memiliki kekuasaan personal, tetapi juga kekuasaan organisasional.

Peristiwa Desember Hitam telah pula menarik perhatian pihak militer di Indonesia. Jenderal Widodo waktu itu Panglima Komando Wilayah (Kowilhan II) Jawa-Madura, ikut merasa prihatin dengan kejadian itu. Tapi dia tidak menyatakan bahwa gerakan itu berbahaya. Dari sini bisa disimpulkan bahwa keputusan Abas Alibasyah terhadap para mahasiswanya memang tampaknya tidak pas. Peristiwa itu menjadi kelihatan penting setelah terbentuknya Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB). Lewat GSRB inilah Hardi dan kawan-kawan bisa berekspresi secara lebih bebas bersama para mahasiswa seni rupa ITB dan IKJ. Karya-karya yang dibuat oleh para pendukung GSRB telah membawa pengaruh besar di kalangan seniman-seniman muda Indonesia hingga sekarang.

7.4 Gerakan Seni Rupa Baru (GSRB)

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

Gerakan Seni Rupa Baru memulai kegiatannya pada awal Agustus 1975, delapan bulan setelah Peristiwa Desember Hitam. Hampir semua pendukung gerakan ini adalah para aktivis mahasiswa dari Yogyakarta dan Bandung. Mereka adalah Anyool Subroto, Bachtiar Zainoel, Pandu Sudewo, Nanik Mirna, Jim Supangkat, B Munny Ardhy, Hardi, Ris Purwana, Siti Adiati, Muryotohartoyo dan Harsono. Mereka menyelenggarakan pameran perdana pada 2 hingga 7 Agustus 1975 di ruang pameran Taman Izmail Marzuki, Jakarta. Pameran ini menampilkan keanekaragaman karya yang tidak pernah ada di Indonesia sebelumnya. Meskipun

pameran ini sulit dipahami oleh banyak orang dan dicemooh oleh sejumlah kritikus, pengaruhnya terhadap seniman-seniman muda dan mahasiswa seni rupa tidak pernah pudar. Pameran itu diselenggarakan karena keinginan berkomunikasi. Komunikasi diperlukan karena masyarakat Indonesia sedang mengalami ketertutupan; atas nama kesatuan, persatuan, dan stabilitas nasional, kemapanan terus dipertahankan, meskipun tidak sesuai dengan hati nurani dan hak asasi manusia. Dalam dunia seni rupa Indonesia, kemampuan dipuja oleh golongan tua; Modernisme adalah kendaraan terakhir yang tak tergantikan. Kreativitas hanya diartikan sebagai permainan bentuk, warna, dan tekstur untuk menampilkan hasil akhir yang berbeda.

Menarik sekali bahwa pada pameran ini secara umum karya-karya Hardi, Nanik Mirna, B. Munny Ardhi, Harsono, dan Siti Adiati terkesan seram. Mungkin ini sebagai protes terhadap ketidakadilan yang ternyata tidak hanya menyangkut bidang ekonomi, politik, dan sosial, tetapi juga bidang seni rupa dan pendidikan seni rupa. Dengan kata lain, karya-karya mereka, di samping merupakan protes terhadap kekuasaan pimpinan STSRI "ASRI" juga protes terhadap kekuasaan pemerintah pusat, sebagai penguasa besar. Dengan jalan berpikir semacam ini, kesimpulan yang dapat diambil adalah bahwa sebagai penguasa, pimpinan STSRI "ASRI" pun takut pada penguasa yang lain. Untuk itulah pimpinan STSRI "ASRI" waktu itu harus menindak mereka yang terlibat peristiwa Desember Hitam. Demi kesatuan, persatuan, dan stabilitas nasional, seorang penguasa di daerah harus tunduk pada penguasa di pusat.

Gerakan Seni Rupa Baru bubar pada 1979. Idealisme GSRB dilanjutkan kembali dengan dibantu oleh para pendukung baru. Konsep pemikirannya disempurnakan kembali dengan manifesto Seni Rupa Baru 1987. Proyek pertama yang digarap adalah pameran dengan nama *Pasaraya Dunia Fantasi*. Di antara pendukung baru yang berlatar belakang pendidikan STSRI "ASRI" adalah Dadang Christanto dan Wienardi. Pendukung lama eks-STSRI "ASRI" seperti disebut di depan yang masih bertahan adalah Harsono dan Siti Adiati. Pameran kedua pasca 1979 mengambil tema masalah AIDS. Pameran ini dimotivasi oleh undangan dari Panitia Pameran Seni Rupa Eksperimental ARX (*Australian and Regions Artists Exchange*) 89 yang bertempat di Perth, Australia.

Pada 1977 diselenggarakan pameran "Kepribadian Apa" di Art Gallery Senisono, Yogyakarta. Persoalan dengan lembaga kepolisian biasanya berkisar pada soal izin, yang dalam praktiknya tidak mudah didapat. Akhirnya melalui surat keputusan bernomor Res. 961/PKN/268,50/IX/1977, pihak kepolisian menutup

pameran “Kepribadian Apa” dengan alasan sebagai berikut. (1) pameran yang diselenggarakan tidak sesuai/melanggar ketentuan-ketentuan dalam surat izin tersebut. (2) di dalam pameran terdapat foto-foto porno yang menggambarkan dua orang wanita dengan telanjang bulat sedang berhubungan satu sama lain (*lesbian*); (3) foto-foto tersebut pada 2 September 1977 malam sempat dilihat oleh umum. Di samping soal izin, kriteria dalam surat keputusan yang ditandatangani oleh Kapten Wahjoeno, Kasi PKN Komres 961, itu juga menyangkut soal pornografi, salah satu kriteria yang paling gampang digunakan oleh polisi untuk membatalkan suatu kegiatan. Adapun peserta pameran adalah: Ris Purwana, Slamet Ryadi, Gendut Riyanto, Budi Sulistyono, Iskandar Surya Putra, Redha Sorana, B. Munny Ardhi, Tulus Warsito, Dede Supriya, Supto Rahardjo, Puji Basuki, Edi M. Doeriat, Jack Body, Wienardi, Harris Purnama, Ivan Haryanto, dan Ronald Manullang.

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

Rupanya ketidakpuasan terhadap kekuasaan di STSRI masih saja menemukan bentuk pengekspresian. Pada tanggal 7 November 1977 dua orang mahasiswa STSRI “ASRI,” Redha Sorana dan Slamet Riyadhi, menggelar pameran spontan, berdasarkan ide yang muncul tiba-tiba. Penyelenggaraan pameran ini bersamaan dengan ujian akhir/sarjana di STSRI “ASRI.” Kedua mahasiswa itu bekerja sejak tengah malam hingga dini hari membalut patung R.J. Katamsi, direktur pertama STSRI “ASRI.” Selanjutnya di halaman sebelah kiri patung itu dihamparkan koran-koran bekas dengan sebuah kotak putih dan di atas kotak ini diletakkan sebuah mesin ketik model lama yang dicat merah. Di halaman belakang sebuah patung diikat dengan tali rafia. Pohon-pohon di sekitar gedung (waktu itu gedung yang besar hanya sebuah) juga dihubungkan dengan tali rafia. Sementara itu, pada halaman gedung digantungkan sebuah sangkar burung, di dalamnya diletakkan

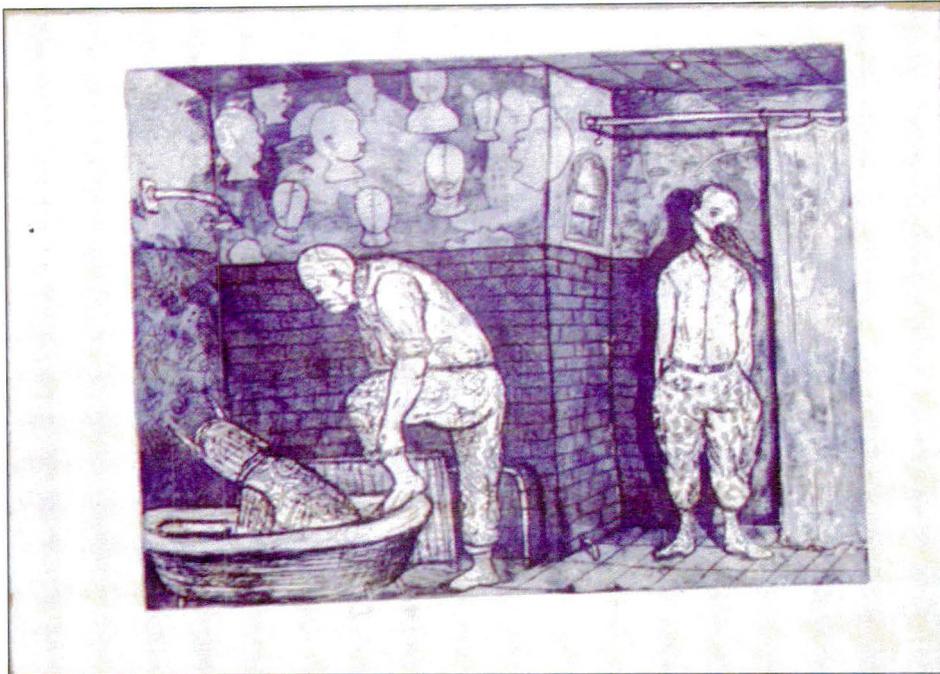
sepasang sepatu dan celana yang sudah dipotong. Pada jalan menuju gedung dideretkan kertas koran dan bakiak dalam berbagai ukuran. Di atas tulisan ASRI, di pintu masuk, diletakkan sebuah payung hitam, sementara itu spanduk bertuliskan “Selamat Berlomba Meraih Gelar” dipasang di sana.

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

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

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

Yogyakarta. Pada perkembangan selanjutnya, kedua pasangan pelukis ini menjalin kerja sama dengan kawan-kawan lain seperti Agung Kurniawan, Anggi Minarni, R. Fajri, Koni Herawati, Yustina Wahyu, membentuk Yayasan Seni Cemeti (YSC).



Gambar 7.1. **Agung Kurniawan - Bath Up I**, 1996 *etching, aquatint*
(Sumber: www.cemetiarthouse.com)

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

Dalam dunia seni rupa kehadiran kolektor memang diperlukan. Kehadiran kolektor bisa mengubah nasib seorang seniman. Seniman yang karyanya laku bisa menjadi kaya, bahkan seperti terlihat di Indonesia dewasa ini, mereka bisa mendirikan galeri atau museum sendiri. Namun, tidak semua kolektor memiliki

pengetahuan tentang seni rupa yang memadai. Ada orang yang menjadi kolektor karena gengsi atau ikut-ikutan kawan, tetapi ada juga yang menjadi kolektor memang sejak lama telah mencintai seni rupa dan ingin mengoleksi karya-karya seni rupa. Ada yang mengoleksi karya-karya seni rupa untuk investasi, mencari keuntungan di masa depan. Sementara itu, ada kolektor yang menutup diri dan ada pula yang membuka diri bagi orang lain untuk melihat koleksinya.

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

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

Pemerintah Orde Baru memiliki kekuasaan yang sangat besar, bahkan terlalu besar. Untuk bisa berkembang dengan baik dan berperan dalam sistem yang berlaku, sebuah organisasi di Indonesia harus memperhitungkan faktor pemerintah. Organisasi yang bersifat nasional tentu akan memperhitungkan kekuasaan pemerintah pusat, sementara organisasi kecil di daerah tentu akan memperhitungkan kekuasaan pemerintah daerah, sebagai kepanjangan tangan pemerintah pusat, dalam kenyataannya tidak hanya organisasi formal saja yang selalu berusaha mendekati kekuasaan, tetapi juga organisasi nonformal. Hanya dengan mendapatkan restu dari kekuasaan yang lebih tinggilah suatu organisasi

merasa lebih tenang bergerak. Agar tidak bersinggungan dengan kekuasaan di atas, suatu organisasi harus menjauhkan diri dari kritik-kritik sosial, politik, dan ekonomi. Dalam dunia seni rupa demikian juga, perguruan tinggi seni rupa dan organisasi penjurian pameran seni rupa selalu memperhitungkan faktor pemerintah/kekuasaan dengan cara tidak terlalu memperhitungkan karya-karya yang bermuatan kritik-kritik sosial, politik, dan ekonomi.

Karena karya-karya seni rupa kontemporer yang berkembang sejak kelahiran GSRB sebagian mengandung kritik sosial, politik, dan ekonomi, maka sulitlah karya-karya semacam ini mendapatkan tempat dalam pameran-pameran bergengsi. Oleh karena itu, apa yang terjadi berkaitan dengan Biennale Seni lukis Yogyakarta, III, 1992, yang berlangsung 28 juli - 5 Agustus 1992, demikian juga, sejak awal kompetisi ini sudah diberi rambu yang sulit ditembus oleh seniman muda dan seniman pencipta seni rupa alternatif: karya harus 'Seni Lukis' dan usia peserta paling muda 35 tahun. Para pendukung seni rupa alternatif (seni rupa kontemporer) tentu tidak mungkin masuk ke dalamnya. Untuk itulah mereka menyelenggarakan pameran tandingan yang namanya mengandung plesetan: pameran Biennale Experimental Arts. Pameran yang diselenggarakan para seniman muda ini merupakan pemberontakan terhadap upaya pengawetan seni rupa modern. Tetapi fenomena ini bisa dipahami lain. Pameran itu diselenggarakan untuk memprotes kekuasaan para juri. Dengan kriteria yang dibuat para juri itu, tertutuplah peluang para seniman alternatif untuk ikut serta dalam kompetisi. Tetapi keanehan kriteria yang dibuat justru menambah jelas eksistensi kekuasaan para juri.

Dengan mengatakan begitu tidak berarti para juri selalu dalam posisi menindas. Mereka memang harus membuat keputusan, sementara membuat kriteria yang bisa menampung seni rupa modern dan seni rupa alternatif tidaklah mungkin. Kecenderungan sekarang memang memberi peluang berbagai jenis karya seni rupa untuk tampil bersama, tetapi menggelar karya-karya modern dan karya-karya alternatif (*kontemporer*) secara bersamaan seperti dipaksakan karena seni rupa kontemporer merupakan reaksi terhadap seni rupa modern. Dalam konteks Indonesia, seni rupa selama ini 'menyusu' pemerintah/kekuasaan, sedangkan seni rupa alternatif cenderung anti kekuasaan (sekarang kekuasaan Orde Baru terbukti korup dan tidak bermoral). Keduanya sekarang memang dipaksakan untuk tampil bersama. Pameran-pameran yang diselenggarakan akhir-akhir ini tampaknya memang mengarah ke sana. Pameran Biennale diselenggarakan secara besar-besaran, diikuti 130 peserta, di sembilan lokasi berbeda di Yogyakarta, tetapi waktu penyelenggaraannya bersamaan dengan Biennale III. Pameran ini

tidak terlalu memasalahkan usia peserta dan kegiatan ini lebih memperlihatkan semangat berpindah ke idiom baru seperti instalasi dan *performance*. Karena dominasi karya-karya semacam ini sangat terasa, maka yang ditampilkan hampir semuanya, meminjam istilah Jim Supangkat, “karya-karya heboh”, sulit disebut karya karena lebih merupakan instrumen untuk menyatakan reaksi. Namun dalam skala internasional, sesungguhnya karya-karya semacam ini telah mendapatkan tempat secara sah dan diakui eksistensinya.

Karya-karya yang ditampilkan pada pameran ini sangat menarik dan memang benar-benar “Binal”, karena kecenderungannya yang reaktif tadi. Di depan telah disinggung tentang galeri Senisono yang akan diambil alih oleh pemerintah dan mendapatkan protes yang luas dari kalangan masyarakat, terutama seniman dan budayawan. Di lingkungan galeri inilah Dadang Christanto memamerkan karya instalasinya *Onggokan Pasir*. Pasir teronggok ini bisa menimbulkan aneka ragam tafsiran. Bisa juga ia ditafsirkan menandakan ketidakberdayaan rakyat melihat Indonesia dikuasai oleh penguasa-penguasa baik mereka yang memiliki ‘kekuasaan personal’ maupun ‘kekuasaan organisasional.’



Gambar 7.2. Heri Dono, *Garuda Ekstraterrestrial*
(Sumber: www.asiaartcenter.org)

Heri Dono, seperti halnya Dadang Christanto juga sering berpameran di forum internasional, dalam pameran Biennale ini menampilkan karya *performance*,

“Kuda Binal.” Karya ini digelar di pojok timur laut Alun-Alun Utara Yogyakarta, menghadirkan pertunjukan *Kuda Lumping* dengan gabungan idiom gerak (tari), musik (dikerjakan oleh Joseph Praba), ekspresi teatral, dan ekspresi rupa. Pertunjukan yang digelar malam hari dengan penerangan tungku api dan obor ini ditonton oleh orang-orang yang kebetulan lewat, jadi mereka tidak sengaja diundang. Pertunjukan ini melibatkan sepuluh orang penunggang kuda lumping. Anehnya sepuluh kepala kuda lumping ini tidak semuanya berupa kepala kuda. Ada yang berwujud kepala manusia, ada yang mirip binatang dan yang menggambarkan makhluk yang tidak jelas makhluk apa. Pameran ini merupakan kritik terhadap kekuasaan pemerintah dan pengusaha, yang telah mensponsori perusakan lingkungan. Satwa-satwa, termasuk yang langka, telah menjadi korban keserakahan para penguasa.

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

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

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

Kemuakan lain terhadap lembaga kepresidenan selama ini diungkapkan oleh Yustoni Volunteero dalam karyanya *Open your freezer-find the fresh president*. Karya ini disertai dengan tiga petunjuk yang tertulis pada kertas: (1) Anda harus mempersiapkan kepribadian dengan mantap menurut ruang dan waktu; (2) Anda harus membuka kulkas ini; (3) Anda menemukan dan menjadi 'presiden yang baru dan segar.' Karya ini adalah bentuk reaksi terhadap pengawetan lembaga kepresidenan yang menghambat upaya menegakkan demokrasi di Indonesia. Karena pemilu yang tidak jujur, tetapi mendapatkan dukungan ABRI, maka kelompok yang menang selalu golongan karya (Golkar). Karena Golkar menganggap Soeharto sebagai tokoh paling berkualitas dan tanpa saingan untuk melanjutkan "keberhasilan pembangunan" (keberhasilan yang tetap disertai dengan menumpuknya utang luar negeri dan semakin terkurasnya kekayaan alam), maka presiden yang terpilih selalu Soeharto. Jadi, ada pemilu sama saja dengan tidak ada pemilu karena kelompok yang menang dan presiden yang akan terpilih sudah bisa diduga sebelumnya. Ibarat semuanya telah diawetkan lebih dulu untuk pemakaian selanjutnya. Sementara itu, di satu sisi samping kulkas terdapat tulisan "Awat Kulkas" dengan tanda silang di atasnya. Ini bisa mengandung makna peringatan keras bagi mereka yang mencoba menentang sistem yang digunakan oleh penguasa, mereka akan 'digebuk' atau 'dilibas.' Agar setiap warga negara Indonesia merasa aman, maka biarkanlah jas, dasi, baju putih, sapu tangan, pin merah-putih, dan lain-lain (simbol perlengkapan pakaian yang akan digunakan oleh Tuan Presiden) tetap berada di tempatnya di dalam kulkas.

Kritik dan cemooh terhadap kolusi Golkar-ABRI terlihat pada karya-karya beberapa perupa. *LIP - service Democracy* (Demokrasi Pura-pura) karya Weye Haryanto, adalah salah satu contoh paling gamblang. Ini adalah sebuah karya instalasi berupa kotak kayu setinggi 140 cm, dengan alas 40 cm x 40 cm, yang dilapuk perban dan kemudian di cat kuning. Pada keempat sisi samping kotak vertikal ini terdapat bentuk-bentuk bibir berwarna merah yang dipasang menonjol ke depan. Jumlah bibir pada setiap sisi samping kotak adalah delapan. Penggunaan warna kuning jelas arahnya: Golkar, selama lebih dari tiga dasawarsa Golkar mendominasi (lewat berbagai bentuk rekayasa) panggung politik Indonesia, warna kuning yang menjadi simbol Golkar telah menjadi warna yang mengingatkan banyak orang pada berbagai tindakan negatif, rekayasa, pemaksaan korupsi, kolusi, dan nepotisme. Selama Golkar menguasai panggung politik Indonesia, sepak terjangnya hampir tidak bisa dikontrol, karena ABRI selalu berada di belakangnya. Dengan melihat judul dan warna kuning pada karya ini orang dengan mudah bisa menduga bahwa warna kuning ini maksudnya adalah Golkar.

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

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

Di bagian bawah depan patung terdapat sebuah tempat buang air dan di sebelah kanan patung terdapat sebuah bak air dengan sebuah gayung air berwarna merah dan sebuah tempat sabun putih di atasnya. Patung tersebut memang ditempatkan di dalam toilet milik galeri Cemeti. Peletakan ini memang tidak jadi soal, karena untuk sebuah karya instalasi hal ini memang memungkinkan. Ketiga dinding ruang berwarna kuning, sebagai warna Golkar. Pada sebuah luar daun pintu terpasang sebuah tempelan kertas putih dengan tulisan berbunyi "Ruang privasi tidak sama dengan ruang bebas berpikir." Maksud dari tulisan ini jelas, bahwa di Indonesia, terutama di masa Orde Baru pimpinan Soeharto, seolah-olah ada ruang

wacana untuk bebas berpikir bagi setiap orang, padahal yang ada hanya ruang privat, ruang wacana yang hanya terbuka bagi mereka yang setuju pada sistem dan paradigma yang dianut oleh pemerintah otoriter pimpinan Soeharto. Peta dalam karya ini menggambarkan wilayah Indonesia yang berada dalam genggaman kekuasaan Soeharto. Penempatan karya ini di dalam sebuah karya kecil bisa diartikan merebaknya kebusukan dalam pemerintahan Orde Baru.

Secara semiotik, karya Herli Gaya *Simpan karya seni baik-baik* menarik. Karya seni rupa yang berupa lukisan biasanya berakhir pada dirinya sendiri, artinya karya itu adalah entitas yang siap diamati, dikritik, dipamerkan, dan dikoleksi. Lukisan semacam ini adalah, tanda (*sign*). Karya Herli adalah sebuah entitas yang terdiri dari beberapa lukisan. Dengan kata lain, dalam sebuah karya terdapat beberapa lukisan. Ini dimungkinkan karena karyanya adalah sebuah sindiran terhadap dunia pengkoleksian lukisan. Karyanya tidak sekadar 'tanda' tetapi, tanda dari tanda (*sign of sign*). Judul karyanya *Simpan karya seni baik-baik* bisa mengandung pesan bagi pelukis atau kolektor agar menyimpan karya seni lukis baik-baik karena suatu saat mungkin harganya membubung tinggi. Bisa juga karya ini mengandung sindiran bagi kolektor agar menyimpan karya-karya yang dikoleksinya baik-baik sehingga masyarakat tidak akan bisa melihatnya, sehingga sebagian dari karya-karya para seniman menjadi tercabut dari wacana sejarah seni rupa Indonesia. Judul karya ini juga bisa ditafsirkan menggemakan suara pihak kepolisian, sebagai kepanjangan tangan pemerintah, yang ditujukan kepada para seniman yang suka mengkritik, untuk menyimpan karya-karyanya baik-baik karena memamerkan karya-karya kritis membutuhkan izin dari kepolisian, yang tidak mudah diperoleh.

Karya F. X. Harsono *Korban/Destruksi I* menampilkan sebuah kiasan tentang kekuasaan yang hampir tak terbatas seperti yang dimiliki oleh pemerintah Indonesia. Di sini penciptaan karyanya didahului dengan destruksi (penghancuran) tiga buah kursi dan tiga buah topeng, menggunakan gergaji mesin (*chainsaw*) yang biasa digunakan untuk memotong pohon. Karena gergaji yang digunakan sangat kuat, maka penghancuran kursi dan topeng ini bisa berlangsung cepat, tetapi mengandung nuansa mengerikan. Potongan-potongan kursi dan topeng ini kemudian disusun sebagai sebuah karya instalasi. Pemajangan karya disertai dengan pemutaran kaset video rekaman peristiwa penghancuran tiga kursi dan tiga topeng di atas. Tapi mengapa yang dihancurkan kursi dan topeng? Bisa saja karya ini mempunyai karya makna lain. Penghancuran ini bisa saja berupa sebuah kritik dan sindiran terhadap mentalitas tersebut. Kursi kekuasaan dan mentalitas manusia-manusia korup yang bekedok jadi orang-orang baik.

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

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

Ketika krisis ekonomi yang hebat melanda Indonesia pertengahan 1998 hingga sekarang, para seniman kontemporer juga menggunakan reaksi mereka dalam bentuk karya. Salah satu kegiatan adalah berupa aksi seni rupa publik yang berlangsung dari 22 Juni - Agustus 1998. Semula ide dari kegiatan ini hanya beredar di kalangan seni rupa, tetapi kemudian menyebar di kelompok-kelompok seni yang lain. Akhirnya kegiatan seni ini diselenggarakan dengan melibatkan seniman pantomim, penari, pedagang asongan, dan pejalan kaki. Kegiatan ini juga bisa merupakan kegiatan kritik terhadap kekuasaan pemerintah. Ini terlihat, misalnya, dari karya Yuswantoro Adi. Berupa pemenang *Grand Prize, Philip Morris Art Award* 1997, ini menampilkan karya lukis berjudul *Siapa Saja Boleh Jadi Presiden*. Karya yang dibuat di atas selembor triplek ini berupa tiruan uang kertas pecahan Rp50.000,00 bergambar Presiden Soeharto yang telah diubah. Ada tulisan *Bukan Bapak Pembangunan Indonesia* dan lubang sebesar kepala sebagai pengganti wajah Soeharto pada uang ini. Sementara itu, gambar Soeharto sedang temu wicara dengan rakyat diganti dengan gambar demonstrasi mahasiswa. Di bawahnya tertera *syarat-syarat untuk menjadi presiden*. Karya ini bermaksud menggugat kepemimpinan Presiden Soeharto selama 32 tahun, yang telah menciptakan kesan dan pesan keberhasilan pembangunan (untuk itulah Soeharto diberi gelar bapak pembangunan), untuk sebuah kegagalan pembangunan.

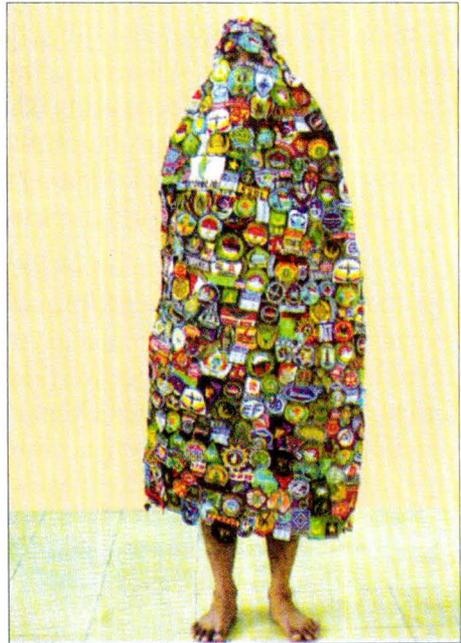
Selama 32 tahun kekuasaannya pemerintah Orde Baru, dengan kemampuannya mengendalikan media cetak dan media elektronik berhasil memutarbalikkan fakta. Rakyat yang memprotes ketidakadilan diberitakan melakukan pemberontakan. Orang yang membongkar kasus korupsi di pemerintahan diberitakan menyebar kebohongan.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

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



Gambar 7.3. Nindityo Adipurnomo "Paternalistic Story" Instalasi Mix Media
(Sumber: www.cemetiarthouse.com)

Salah seorang perupa seperti tak kenal henti mengkritik dan menyindir kekuasaan adalah Agung Kurniawan. Agung tampaknya menaruh perhatian yang dalam terhadap penderitaan rakyat yang menjadi korban ketidakadilan penguasa. Banyak karyanya yang digelar dalam bentuk *drawing*. Salah satu karyanya yang sering digunakan sebagai ilustrasi tulisan adalah *Bidadari Kelelahan*. Beberapa karyanya memang mengambil tema 'Bidadari' atau 'malaikat' (*angel*). Karya ini adalah sebuah reaksi terhadap represi sosial dan kebijakan yang keliru dari pemerintah dalam upaya menegakkan hukum, hak asasi manusia, dan lain-lain. Demikian kuatnya kekuasaan represif pemerintah sehingga malaikat pun diibaratkan lelah, tidak semangat lagi mengawasi kehidupan manusia. Di situ sang malaikat digambarkan dalam posisi duduk menunduk. Di bawah tubuhnya tergambar sebuah wajah manusia yang misterius. Mungkin saja setelah memandangnya, seorang pemirsa akan teringat pada kehidupan manusia yang penuh misteri. Banyak penindasan terjadi, si penindas bukannya mendapatkan hukuman atau balasan setimpal, tetapi malahan semakin merajalela. Pada karyanya yang lain *Angel for Sale* (Malaikat Dijual), Agung lebih menegaskan lagi ketidakberdayaan malaikat. Di situ sang malaikat bahkan digambarkan sudah dipak untuk dijual. Kritik dan sindiran terhadap kekuasaan bisa juga diarahkan ke bentuk kekuasaan yang berkaitan dengan budaya feodal.



Gambar 7.4. Mella Jaarsma, "Pengikut", instalasi berbagai emblem organisasi (Sumber: www.cemetiartthouse.com)

Nindityo Adipurnomo menghadirkan karya instalasi berjudul *Siapa Ingin Jadi Orang Jawa*. Karya dengan media campuran ini bermaksud mempertanyakan relevansi nilai-nilai tradisi dalam kehidupan sekarang. Ini adalah sebuah karya dengan komposisi simetris yang terdiri dari struktur dekoratif dari bahan besi sebagai sandaran bagi semua komponen yang ada di atasnya (sebuah cermin dan empat wadah dari bahan tembaga). Di atas cermin terdapat sebuah bentuk yang menyerupai dandanan rambut Jawa tradisional. Pada dua wadah di sebelah atas terdapat perlengkapan kecantikan seperti *lipstick* (beberapa warna), pemerah kuku, dan lain-lain. Perlengkapan kecantikan ini adalah tanda bahwa pengaruh luar (terutama budaya Barat) telah meresap ke dalam budaya Jawa. Meskipun demikian

orang Jawa toh masih menganggap budaya mereka adalah budaya tradisional. Banyak orang Jawa yang suka mencela orang Jawa yang lain karena dianggap tidak memahami budaya Jawa tradisional. Akan tetapi, dalam penampilan sehari-hari mereka sendiri, tanpa disadari, mempraktikkan cara penampilan menurut budaya Barat. Ada juga sejumlah pejabat tinggi asal Jawa yang menganjurkan orang lain (bahkan, secara tidak langsung, orang non-Jawa) untuk meresapi dan mengamalkan ajaran-ajaran Jawa tradisional. Namun dalam mengaktualisasikan diri, mereka ternyata menyimpang dari ajaran-ajaran itu. Contoh yang paling jelas adalah Soeharto, mantan Presiden Indonesia. Ketika masih berkuasa, ia menyatakan telah mengamalkan butir-butir ajaran Jawa yang bernilai tinggi. Butir-butir ini bahkan kemudian diterbitkan dalam bentuk buku, yang disunting oleh Siti Hardiyanti Rukmana, salah seorang anak perempuannya. Kini, setelah Soeharto turun dari jabatannya, terbukti bahwa butir-butir ajaran ini banyak dilanggar. Contoh lain masih banyak dengan karyanya ini Nindityo cuma ingin menanyakan, masih relevankah nilai-nilai tradisional semacam itu dipertahankan?

7.5 Komik

Kecenderungan komik tahun 1990-an memunculkan studio-studio komik. Fenomena ini memperlihatkan bahwa komik tidak dibuat sendiri, tetapi digarap bersama. Pembuatnya adalah kebanyakan para mahasiswa yang berasal dari Fakultas Seni Rupa dan Desain Grafis dari berbagai Perguruan Tinggi dan Akademi di Pulau Jawa (Jakarta, Bandung, Yogyakarta, dan Surabaya). Mereka bersama-sama membuat semacam studio (sanggar atau bengkel komik). Yang mencuat dan dikenal oleh masyarakat di antaranya adalah studio *Qomik Nasional*, *Animik World*, *Milenium*, *Molotov* (Bandung); *Awatar*, *Sraten*, *Majik*, *Koin* (Jakarta); *Core Comic*, *Apotik Komik*, *Art Lab* (Yogyakarta). Bahkan di antara mereka mampu bekerja sama dengan pihak investor swasta, seperti studio *Koin* (Komik Indonesia) bekerja sama dengan PT Pilar Karya Buana, studio *Ajaib* bekerja sama dengan PT Ciptawibawa Adiprana, dan *Q-N* bekerja sama dengan PT Dian Rakyat dan bahkan studio ini kemudian mampu menggaet PT Pos Indonesia untuk membuat komik informasi. Gambar yang menonjol masih dipengaruhi oleh model komik Jepang dan Amerika. Model komik Jepang umumnya menampilkan mata bulat, kotak gambar yang acak (khususnya dalam komik laga), dan perpindahan adegan yang cepat. Sedangkan pengaruh model Amerika, dapat dilihat dari bentuk tubuh para tokohnya yang kekar dan temanya yang bersifat futuristik.

Komik yang dibuat pada 1990-an diakui oleh banyak pembuatnya masih sebatas hobi belum menjadi profesi. Munculnya berbagai studio komik itu juga memperlihatkan munculnya keragaman dalam jenis komik yang dibuat. Selain itu, dari segi bentuknya juga beragam (dalam bentuk buku, strip, majalah, brosur, buletin, dan tabloid). Sedangkan dari segi tema juga bervariasi, tidak hanya kepahlawanan, tetapi juga pendidikan, parodi, humor, satire, perjuangan, dan percintaan. Komik Indonesia 1990-an memperlihatkan keangrungan (*trend*). Sementara, sebagai produk kebudayaan populer dari masyarakat perkotaan.

7.5.1 Komik Strip

Media massa dan komik berkembang bersama sebagai produk kebudayaan populer-modern. Keduanya saling memanfaatkan. Komik merupakan bagian dari unsur hiburan yang terdapat dalam media massa. Pada mulanya, komik terdapat pada media massa dalam bentuk strip kemudian berkembang dalam bentuk buku. Walaupun sudah berkembang dalam bentuk buku, komik strip pada media massa masih terus dipertahankan. Bahkan kemudian dikembangkan dalam bentuk satu kesatuan majalah khusus komik. Majalah komik merupakan kumpulan atau kompilasi dari berbagai komik strip. Pada tahun '90-an model komik majalah ini lebih banyak dijadikan model daripada dalam bentuk yang lain. Sebab bentuk media kompilasi ini dianggap mempunyai kelebihan untuk dapat menampung berbagai keinginan dan kreativitas yang inovatif dari para komikus muda Indonesia. Alasan lain, karena menjadi lebih murah untuk diproduksi dan dijual.

Komik dalam bentuk strip masih marak dan dibuat pada era '90-an. Komik ini menempati halaman di surat kabar, majalah, tabloid, buletin, dan kumpulan komik. Komik strip yang masih terus dan masih bertahan di era '90-an adalah terdapat dalam Lembergar *Pos Kota* dengan tokohnya *Doyok*, *Ali Oncom*, dan *John Domino*, pada *Kompas Minggu* dengan tokohnya *Panji Koming*, pada koran *Sinar Pagi* yang menampilkan tokoh *si Dogol*, *Boges* dan *si Jack*, dan *Begawan Bedraji*, atau yang tersaji dalam tabloid *Tablo*, *Fantasi*, dan majalah komik modern, seperti *Majik*.

7.5.2 Komik dalam Bentuk Buku

Komik Sejarah

Komik Sejarah dapat berupa uraian tentang suatu peristiwa atau tokoh sejarah. Contoh dari dua komik sejarah seperti itu dapat ditemukan pada komik

serial tokoh terkenal *Album Ganesha* (yang mengisahkan tentang beberapa tokoh pahlawan Indonesia yang terkenal, penerbit Gramedia), *Si Muka Kacang* (karya Ahmad Faisal, yang memenangkan lomba pembuatan komik Remaja tahun 1995), *Kecoa* (karya Yudi dkk, tahun 1998), dan komik sejarah terbentuk dan berakhirnya Kerajaan *Majapahit*. Komik ini dibuat serial oleh Jan Mintaraga dan diterbitkan oleh *Elex Media Komputindo-Gramedia*.

Komik Cerita Rakyat

Komik jenis ini juga masih bertahan dalam menampilkan cerita rakyat yang berupa berbagai legenda dari masyarakat Indonesia. Komik ini umumnya diterbitkan oleh penerbit besar dan ditujukan untuk konsumen anak-anak. Akan tetapi, beberapa studio di Bandung dan Yogyakarta juga memanfaatkan mengubah cerita rakyat ini ke dalam bentuk komik. Hanya saja disertai dengan model dan gaya parodi dan sindiran. Contohnya adalah *Jaka Tarub* (Molotov, 1998).

Komik Humor

Komik jenis ini terdiri atas komik yang berupa satire, parodi, dan pornografi. Komik jenis ini mewarnai dan boleh dikatakan hampir mendominasi komik yang ada. Komik ini dapat ditemukan pada model karya mahasiswa Seni Rupa Yogyakarta, dan Bandung, serta model komik parodi yang diterbitkan oleh *KPG-Gramedia*. Komik humor banyak dibuat oleh komikus muda dari Yogyakarta, seperti *The WC* (Ek, 1997), *Perjalanan daripada Si Tas* (Core Comic, 1997), *Kaget* (Pensil Terbang, 1997), dan *Drunken Semar* (Dewanto, 1997).

Komik Pendidikan

Komik jenis ini juga terus hadir. Komik jenis ini terlihat berkembang dengan tidak lagi hanya menampilkan pendidikan yang bersifat keagamaan, tetapi juga pendidikan kebahasaan (khususnya bahasa Inggris). Contohnya adalah komik *Dulken* yang dibuat oleh *Album Ganesha-Gramedia*. Penerbit ini boleh dikatakan produktif dalam menerbitkan berbagai media pendidikan lewat komik. Selain pelajaran bahasa Inggris, penerbit ini pun juga menerbitkan serial pendidikan untuk mengenal wilayah, daerah, dan masyarakat di Indonesia. Komik ini kemudian dinamakan serial komik mengenal budaya nusantara. Komik pendidikan ini juga dibuat dalam bentuk Fabel. Salah satunya yang menampilkan tokoh dalam bentuk fabel ini adalah *Si Ancil* (*Animik World*, 1998). Komik ini menampilkan tokoh fabel hewan kancil beserta musuh dan kawan-kawannya.

Komik agama dapat dimasukkan dalam katagori komik pendidikan (agama), di dalamnya terdapat muatan pelajaran dan pendidikan mengenai moral dan nilai-nilai dari masing-masing agama yang terdapat di Indonesia. Di Indonesia, komik agama sudah berkembang lama, sejalan dengan perkembangan komik cetak modern. Komik klasik agama Islam, yakni *Taman Firdaus* masih tetap dicetak pada 1990-an. Penerbit Kristen Katolik, Immanuel rajin menerbitkan komik agama Kristen. Pada 1990-an juga penerbit Islam-Mizan menerbitkan sejumlah komik bertema keagamaan. Sementara, komik agama Islam yang lain yang dijual dengan harga murah terus dicetak yang dijual di luar toko buku. Sebuah penerbitan di Bali juga ikut menerbitkan komik agama untuk kebutuhan masyarakat Hindu-Bali.

Komik Laga (Super Hero)

Komik jenis ini bahkan semakin semarak pada era 1990-an. Berbagai komikus muda menampilkan tokoh-tokohnya yang mempunyai identikal dengan studionya, kesemuanya masih dipengaruhi oleh tren komik Jepang dan model gaya komik Amerika. Hanya beberapa studio berani mendobrak dominasi itu. Satu di antaranya adalah Q-N yang menampilkan *Kaptan Bandung*, dan *Caroq* (1977), serta *Blandong* (Ahmad F. Ismail, 1998). Pada komik jenis ini umumnya menampilkan seorang tokoh pembela kebenaran dan memberantas kejahatan. Oleh sebab itu, visualisasi dari tokoh super hero ini sangat sempurna, dengan postur tubuh gagah dan wajah yang tampan. Selain dua komik yang disebutkan di atas, terdapat komik super laga lain, yaitu *Patriot: Experimen X*, yang menampilkan empat tokoh komik super hero tahun '70-an yang dikemas ke dalam zaman futuristik, sedangkan tokoh hero yang dipengaruhi visualisasi Jepang dapat ditemukan pada komik *Pilar Kebenaran, Lima* (Immy dkk, 1997), *Wonder V* (Hans, 1992), dan *Kisah Bawah Tanah* (Atik dkk, 1997).

Komik Informasi

Bahasa simbol gambar dapat dimanfaatkan untuk berbagai keperluan dan kepentingan. Salah satunya dapat digunakan untuk mengomunikasikan berbagai informasi, mulai dari informasi pendidikan, instruksional, keagamaan, informasi komoditas-periklanan, dan bahkan informasi politis. Seperti diketahui, komik juga dapat digunakan untuk menyampaikan berbagai informasi dari berbagai pihak dan lembaga. Sebab menurut banyak penggunanya, gambar komik dianggap lebih efektif atau paling tidak banyak membantu selain digunakannya bahasa tulisan. Pada era '90-an kenyataan itu disadari oleh berbagai pihak dan kalangan sehingga kemudian

muncul berbagai informasi dalam bentuk komik, baik dalam bentuk brosur maupun dalam bentuk iklan (pelayanan masyarakat dan bisnis).

Komik Daur Ulang

Perkembangan komik pada 1990-an ditandai juga dengan maraknya berbagai komik daur ulang yang pernah berjaya di tahun sebelumnya. Kenyataan itu dapat dilihat dari karya dari Taguan Hardjo, seperti *Setangkai Daun Surga* dan *Hikayat Musang Berjanggut* (Grafiti, 1994). Komik tersebut pernah terkenal pada '50-an. Selain itu, juga terdapat *Panji Tengkorak* (Hans, 1996) yang berupa komik silat dan sekaligus dijadikan serial senetron di salah satu TV swasta. Tetapi karena sudah terjadi proses perubahan sosial dan alih generasi, maka antusias masyarakat pembacanya menjadi berkurang.

Komik Underground

Sebagai produk kesenian dan media ekspresi, komik dapat menampung segala aspirasi, inspirasi, dan berbagai bentuk imajinasi yang liar sekalipun, sehingga kemudian terwujud dalam berbagai bentuk yang bersifat eksperimental-eksploratif sampai yang berciri surealistis. Bentuk dan wujudnya itu dapat berupa *strip*, buku, dan kompilasi dari berbagai komik strip. Komik sebagai media ekspresi ini menjadi ajang media bagi komikus muda 1990-an yang digunakan untuk menumpahkan segala inspirasi dan imajinasi mereka. Komik yang dibuat oleh mereka kemudian lebih dikenal dengan sebutan *Komik Indie Label*, *Komik Independen*, dan *Komik Underground*.

Komik ini terinspirasi dari kegiatan media sastra yang terjadi di beberapa negara Komunis. Di beberapa negara tersebut setiap media tulis-cetak harus melalui sensor negara. Oleh sebab itu, kemudian sebagian orang muda menggunakan cara tersendiri untuk melewati sensor pemerintah dengan cara menyalurkannya lewat distribusi khusus. Kegiatan seperti itu ternyata juga dilakukan oleh sebagian anak muda di negara Kapitalis yang tidak menginginkan dikooptasi oleh penerbit resmi yang ada. Kegiatan seperti itu kemudian ditiru oleh komikus muda di berbagai kota besar Pulau Jawa untuk membuat dan menyalurkan sendiri produksinya. Kegiatan ini kemudian dikenal sebagai pemasaran *Indie Label*, yakni cara pemasaran yang tidak melewati cara yang umum, yakni melewati distributor atau toko buku. Dengan kata lain, mereka melakukannya secara swadaya. Bagi mereka cara seperti ini dianggap lebih efektif dibandingkan harus mengeluarkan biaya besar dan berhadapan dengan distributor maupun toko buku. Oleh sebab itu, buku komik *Underground* model *indie*

lebel ini lebih murah dan sedikit ada di pasaran umum. Mereka umumnya menjual pada acara-acara khusus di sekolah menengah atau di kampus. Komik ini umumnya dicetak sangat sederhana bahkan banyak dibuat dalam bentuk fotokopi.

Model garapannya banyak meniru model komik 1970-an yang pernah terbit di Amerika. Mereka meniru karya model *Flower Generation* yang lebih mementingkan gagasan daripada visual. Oleh sebab itu, gambar dan ceritanya tidak konvensional, bahkan dapat dikatakan abstrak dan *absurd*. Akan tetapi, berbeda dengan produk generasi bunga Amerika, komik *underground* di Indonesia memperlihatkan keberanian ekspresi dalam menumpahkan gagasannya yang terkadang sangat vulgar, pornografis, dan nakal. Baik dalam menampilkan kehidupan sehari-hari ataupun yang bersifat mengkritik persoalan politik negara. Beberapa di antaranya adalah *Point in Black* (Samuel Indra dkk, 1977) yang mengangkat kecurangan kampanye dan pemilu pada 1997 dan *Bad Time Story* (Atonk, 1995) yang menggambarkan hidup keseharian yang menyusahkan dengan bahasa slang atau plesetan campuran Indonesia-Jawa-Inggris. Komik jenis ini menjadi semakin semarak saat terjadi proses reformasi antara akhir 1997 sampai pertengahan 1998. Banyak mahasiswa seni rupa dari berbagai perguruan tinggi dan akademi seni (khususnya dari ISI Yogyakarta) memanfaatkan komik sebagai ajang informasi dan kreasi mereka yang umumnya digarap dalam model *underground* ini.

Komik Non Fiksi

Komik jenis ini tidak banyak diterbitkan, tetapi memperlihatkan suatu fenomena baru bagi dan dalam perkembangan komik di Indonesia. Sebab dahulu komik jenis ini amat jarang bahkan dapat dikatakan tidak pernah ada. salah satu penerbit yang rajin menerbitkan komik jenis ini adalah KPG-Gramedia. Tetapi dapat dikatakan bahwa bentuk media ini hanya memperlihatkan gambar yang terkadang keluar dari batas prinsip komik. Dapat dikatakan bahwa komik nonfiksi merupakan campuran antara komik informasi, cerita bergambar, karikatural (kartun), komik strip yang kesemuanya digabung dalam kesatuan buku (komik). Komik jenis yang muncul pada 1990-an antara lain *Cergam Politik Kekuasaan: Menurut Nicollo Machiavelli ll Principle* (1997), *Omni Art* (1997), dan *Matinya Ilmu Ekonomi Menurut Paul Ormerrod* (1998).

Lomba Komik

Sejak 1993, Ditjen Kebudayaan Republik Indonesia merasa perlu untuk memperkenalkan kembali peran dan fungsi dari media komik di Indonesia. Salah satu langkah realistiknya adalah membangkitkan minat terhadap komik dengan mengadakan lomba pembuatan komik untuk dan dari remaja. Lomba ini diadakan setahun sekali dan sudah berjalan selama 6 tahun. Gema lomba komik remaja se-Indonesia ini telah juga diikuti oleh para peserta dari berbagai daerah. Sebagian karya pemenangnya telah diterbitkan oleh penerbit Balai Pustaka. Tahun 1999/2000 merupakan lomba komik yang ke-6. Di antara pemenangnya, adalah *Si Muka Kacang* (Ahmad Faisal Ismail, 1993) dan *Kecoa* (Yudi dkk, 1997).

Dari aspek visualnya komik Indonesia 1990-an mengalami perkembangan yang pesat. Sebab kebanyakan pembuatnya adalah para mahasiswa seni rupa yang mempunyai dasar teknik gambar yang baik dan berani untuk keluar dari konvensi visual yang ada. dengan kata lain, baik dari segi gambar dan penceritaan komik Indonesia tahun 90-an lebih kreatif. Hal ini dibantu juga dengan adanya media komputer yang banyak digunakan oleh komikus muda.

DAFTAR PUSTAKA

A. BUKU

- Affendi, Yusuf. "Fibre Art." *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press, 1998.
- Alkatiri, Zeffry. *Komik Indonesia 1950-1970-an: Kajian Sosiologis dan Budaya*. Hasil Penelitian PKB-LPUI. 1998.
- Alkatiri, Zeffry. "Komik Indonesia tahun 1990-an: Deskripsi, Keragaman, dan Tematik" dalam *Jurnal Makara UI*. No Vol. 2001.
- Amir, Hazim. *Nilai-nilai Etis dalam Pewayangan*. Jakarta: Pustaka Sinar Harapan. 1993.
- Anderson, Benedict R.O'G. *Java in Time of Revolution, Occupation and Resistance, 1944-1946*, Cornell University Press, Ithaca and London. 1972.
- Antariksa. *Tuan Tanah Kawin Muda: Hubungan Seni Rupa-LEKRA 1950-1965*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti. 2005.
- _____, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity," in Mike Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds.). *Global Modernities*. London: Sage. 1995.
- Balandier, George. *Political Anthropology*. New York: Random House, Inc. 1970.
- Becker, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press. 1982.
- Bonnet, R. "Beelende Kunst in Gianjar", *Djawa*. 1936.
- Brom, Gerard, *Schilderkunst en Literatuur in de 19e Eeuw*, Aula Broken Antwerpen, Utrecht. 1959.
- _____. *Java in Onze Kunst*, W. L. & J. Brussen N. V., Rotterdam. 1931.
- Booth, Anne & Peter McCawley, *The Indonesian Economy During the Soeharto Era*. Kuala Lumpur: Oxford University Press. 1981.
- Burhan, M. Agus. "Ungkapan Bentuk-bentuk dan Pemakaian Material Nonkonvensional dalam Seni Lukis Modern Yogyakarta dan Surakarta," *Laporan Penelitian*, Balit (Balai Penelitian) ISI Yogyakarta. 1990.

- _____. "Seni Lukis *Mooi Indië* Sampai Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia, 1901-1979: Kontinuitas dan Perubahan," Disertasi Ilmu Budaya. Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada. 2002.
- Dermawan T., Agus. "Yang sempat saya catat, sebelum dan sesudah pagelaran Seni Rupa Baru, 1977," dalam Jim Supangkat, ed. *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta: Gramedia. 1978.
- _____. "Kolektor", *Dialog Seni Rupa*. No. 2/1, 1990.
- _____. "Tahun 1979, Menghadihkan Banyak Peristiwa Seni Rupa yang Mengesankan", *KOMPAS*. Desember 1979.
- De Taak*, No. 9, 8 Desember 1917.
- Dormer, Peter. *The Meanings of Modern Design*. London: Thames and Hudson. 1990.
- Doyodipuro, Hudoyo. *Keris Daya Magic, Manfaat, Tuah, dan Misteri*. Semarang: Dahara Prize. 1998.
- Eco, Umberto. "Creation and Innovation in the Modern and Postmodern Context", *Daedalus*, Winter. 1987.
- Featherstone, Mike. *Consumer Culture and Postmodernism*. London: Sage. 1991.
- Flexner, Stuart Berg and Hauck, Leonore Crary. *The Random House Dictionary of the English Language*. New York: Random House. 1983.
- Foucault, Michel. "Disciplinary Power and Subjection", in Lukes, Steven ed., *Power*. New York: New York University Press. 1986.
- Foulcher, Keith. *Social Commitment in Literature and in the Art: The Indonesian "Indonesian of People's Culture" 1950-1965*, Southeast Asian Studies, Clayton, Victoria. 1986.
- Fuller, Peter. "Towards a New Nature of Gothic". *Art & Design*, 2. 1987.
- Furnifall, J.S. *Netherlands India: A Study of Plural Economy*. New York: Macmillan. 1941.
- Geertz, Hildred. *Image of Power, Balinese Painting Made for Gregory Bateson and Margaret Mead*. University of Hawaii Press. Honolulu. 1994.
- Gedenkboek Nederlandsch Indische Kunstkring Batavia, 1902-1927*. Kolff & Co., Batavia. 1927.

- Faber, G.H. von. *A Short History of Journalism in the Dutch East Indies*. Surabaya: G. Kolff & Co. 1930.
- Foucher, A. *The Beginnings of Buddhist Art*. Varanasi: Indological Book House. 1972.
- Fountein, Jan. *The Pilgrimage of Sudhana*. The Hague and Paris: Mouton. 1967.
- Frédéric, Louis. *The Temples and Sculpture of Southeast Asia*. London: Thames and Hudson. 1965.
- Gomez, Luis O. and Hiram W. Woodward, eds. *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument*. Berkeley: Berkeley Buddhist Studies. 1981.
- Guillot, Claude & Pierre Labrousse. Raden Saleh, un artiste-prince a Paris”, *Archipel*, 54. 1997.
- Haaxman, J. de Loos. *Verlaat Rapport Indië*. Amsterdam: Mouton & Co. Uitgevers s’Gravenhage. 1968.
- Haaxman, *Dagwerk in Indië*, Uitgeverij T. Wever, Franeker, 1972.
- Haefele, John W. *Creativity and Innovation*. New York: Reinhold Publishing. 1962.
- Hall, Edward T. *The Hidden Dimension*. New York: Doubleday. 1981.
- Harsono, F.X. “Perkembangan Seni Rupa Kontemporer di Indonesia, Tinjauan Problematik”, *Jurnal SENI II/03/Juli 1992*. BP ISI Yogyakarta.
- Hassan, Ihab. “Toward a Concept of Postmodernism.” in Thomas Docherty (ed.). *Postmodernism*. New York: Columbia University Press. 1993.
- Hauser, Arnold. *The Sociology of Art*. Chicago: The University of Chicago Press. 1982.
- Hidayat, Rahayu S, Zeffry Alkatiri, dan Maman Samudra. *Komik Indonesia Menjelang Kemerdekaan: Kajian Tema dan Bahasa*. Hasil Penelitian PKB-LPUI. 1994.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia: Continuities and Change*. New York: Ithaca. Cornell University Press. 1967
- House, John dalam Yuliet Gardiner, *What is History Today?*, Macmillan Education, Ltd., London. 1988.
- Irianto, Asmujo Jono. “Bienal Seni Rupa Yogyakarta 1999,” Katalog Bienal Seni Rupa Yogyakarta. Taman Budaya Yogyakarta. 1999.

- Kahin, George McTurnan. *Nasionalisme dan Revolusi di Indonesia*, terj. Ismail di Muhammad, Dewan Bahasa dan Kementerian Pelajar Malaysia, Kuala Lumpur.
- Kandinsky, Wassily. "Concerning the Spiritual in Art", in Charles Harrison and Paul Wood, eds., *Art in Theory, 1900-1990*. Oxford: Blackwell. 1997.
- Kasman Ks., "Yogyakarta dari Sisi Sejarah Seni Patung Modern Indonesia" dalam Soedarso, Sp. (ed.). *Seni Patung Indonesia*, BP ISI Yogyakarta. 1992.
- Katalog (selebaran) *Binal*, Yogyakarta, 27 Juli-4 Agustus 1992.
- Kempers, A.J. Bernet. *Ancient Indonesian Art*. Amsterdam: C.P.J. Van der Peet, MCMLIX.
- _____. *Tjandi Kalasan dan Sari*. Djakarta: Penerbitan dan Balai Buku Indonesia. 1954.
- Kleden, Ignas. *Sikap Ilmiah dan Kritik Kebudayaan*. Jakarta: Penerbit LP3ES. 1987.
- Koesnadi, "Sajarah Seni Rupa Indonesia", makalah *Seminar Ilmu dan Kebudayaan*, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta. 1956.
- _____. "The Romantic Aristocrat: Raden Saleh," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- _____. "Early Modern Art Movements: POETERA and Keimin Bunka Shidoso," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- _____. *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya*. Jakarta: Penerbitan Proyek Pembinaan Kesenian Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 1978.
- Lawson, Bryan. *How Designers Think*. Oxford: Architectural Press. 1997.
- Levin, Kim. "Farewell to Modernism," in Richard Hertz, ed., *Theories of Contemporary Arts*. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice Hall. 1985.
- Lohuizen-de Leeuw, J.E. van. "South-East Asian Architecture and the Stupa of Nandangarh," *Artibus Asiae*. 19 (1965).
- Lumintu. *Besi, Baja dan Pamor Keris*. Jakarta: Pusat Keris Jakarta. 1985.
- Mariato, M. Dwi. "Gelagat Yogyakarta Menuju Millenium Ketiga," dalam *Outlet*, Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2000.
- "Menyusuri Keping-Keping Sejarah Megalitik", *Kompas*, 27 September 2003.

- Miharja, Yati Maryati. *Ni Pollok, Model dari Desa Kelandis*. Jakarta: PT Gramedia. 1976.
- Miklouho-Maklai, Brita L. *Exposing Society's Wounds, Some Aspects of Contemporary Indonesian Art Since 1966*, The Flinders University of South Australia, Adelaide. 1991.
- Mohammad, Goenawan. "Kritik Sosial dan Kemelimpah-ruahan", *TEMPO*, 10 Oktober 1992.
- Moeljanto, D.S. dan Taufiq Ismail, *Prahara Budaya: Kilas Balik Ofensif Lekra/PKI dkk.*, Bandung: Penerbit Mizan. 1995.
- Mustika (et al.), *Tokoh-tokoh Pelukis Indonesia*. Jakarta: Dinas Kebudayaan Indonesia. 1993.
- Niel, Robert van, *The Emergence of the Modern Indonesian Elite*, N.V. Uitgeverij W. Van Hoeve, s'Gravenhage. 1960.
- Oosterbeek, Nico. "Van Kunst en Kunstenaars Raden Mas Jodjona", *Oedaya*, Derde Jaargang. 1925-1926.
- Pane, Sanoesi. "Pertoendjoekan Loekisan-loekisan Indonesia di Kunstkring Djakarta (7 sampai 30 1941)," *Poedjangga Baroe*, Jaarg VIII, No. 11, Mei 1941.
- Pernyataan Desember Hitam 1974*, Salinan dari naskah asli.
- Poesponegoro, Marwati Djoened dan Nugroho Notosusanto. *Sejarah Nasional Indonesia* Jilid 1 dan 2. Jakarta: Balai Pustaka. 1993.
- Reksonegoro, K. *Tiga Saudara: Kartini, Kardinah, Rukmini*. Rembang: Pemda Kabupaten Dati II Rembang, 1978.
- Ritter, Harry. *Dictionary of Concepts in History*, Greenwood Press, Inc. Connecticut, 1986.
- Robertson, Roland. *Globalization: Social Theory and Global Culture*. London: Sage. 1992.
- _____, "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity", in Mike Featherstone, S. Lash and R. Robertson (eds.). *Global Modernities*. London: Sage, 1995.
- Rowland, Benjamin. *The Art and Architecture of India: Buddhist, Hindu, Jain*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books, 1984.

- Sabana, Setiawan. *Spiritualitas dalam Seni Rupa Kontemporer di Asia Tenggara: Indonesia, Malaysia, Thailand, dan Filipina sebagai Wilayah kajian*, disertasi di Institut Teknologi Bandung. 2002.
- Sedyawati, Edi. "Seni: Mula Jadinya di Masa Lalu", *Seni*. Oktober 1992.
- _____. "Hindu Buddhist Influences in Indonesian Art," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- S.M., "Van Schilderkunst in Indië", *De Takk*, No. 9, 8 December 1917.
- Smith, Terry. "Craft, Modernity, and Postmodernity," in Sue Rowley, ed., *Craft and Contemporary Theory*, Allen & Unwin, Sydney. 1997.
- Soedjojono, S. *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946.
- Soekmono. "Candi, Fungsi dan Pengertiannya. Le Candi, Sa Fonction et La Conception," *BEFEO*, 62 (1975), pp. 453-455.
- _____. *Pengantar Sejarah Kebudayaan 1*. Yogyakarta: Kanisius. 2002.
- _____. *Pengantar Sejarah Kebudayaan 2*. Yogyakarta: Kanisius. 2002.
- _____. *Pengantar Sejarah Kebudayaan 3*. Yogyakarta: Kanisius. 2002.
- Sparke, Penny. *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*. Routledge, London. 1986.
- Spruit, Ruud. *Artist on Bali*. Amsterdam: The Pepin Press. 1995.
- Suadi, Kaboel. "Seni Grafis" dalam Mochtar Kusumaatmadja (ed.), *Perjalanans Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Panitia Pameran KIAS. 1990-1991.
- Stutterheim, W.F. "The Meaning of the Hindu-Javanese Candi." *JAOS*, 51, 1931.
- Sudarmadji, *Seni Lukis Jakarta dalam Sorotan*, Pemda DKI Jakarta. 1974.
- _____. *Widayat Pelukis Dekora Magis Indonesia*. Jakarta: Anwar Widayat dan Lisa. 1985.
- Sumartono. "The Role of Power in Contemporary Yogyakarta Art," *Outlet*. Yogyakarta: Cemeti Art Foundation and Prince Claus Fund Library. 2001.
- _____. "Politik Wacana dalam Seni Rupa Indonesia", *Aspek-Aspek Seni Rupa: Gender dan Politik*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2002.

- _____. "Dinamika Pencarian Identitas Lewat Pengembangan Kreativitas Unggul," *Sidi*, Edisi 1, 2003.
- Supangkat, Jim. "Seni Rupa Baru Indonesia '75", *Kompas*, Selasa 9 September, 1975.
- _____. "Seni Rupa Indonesia dalam Peta Seni Rupa Dunia", *Seni*, II/02. April 1992.
- _____. "Tiga Gejala Awal Pertumbuhan Seni Patung Modern Indonesia" dalam Soedarso, Sp. (ed.), *Seni Patung Indonesia*. Yogyakarta: BP ISI. 1992.
- _____. "Representasi Dinamis", *TEMPO*, Edisi 23, 1 Maret 1999.
- _____. "Seni Rupa Kontemporer '90-an", *Seminar Seni Rupa Bienal Yogyakarta VI*. 9 Februari 1999.
- _____. (ed.). *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*. Jakarta. Penerbit PT Gramedia, 1979, p. XIX.
- Soeroto, Noto "Bij Het 100^{ste} Geboorte jaar Raden Saleh", *NION*. 1913-1914.
- Tabrani, Primadi. "Javanese Shadow Painting." Indonesian Heritage: Visual Art. Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- Taylor, Victor E. *Para/Inquiry, Postmodern Religion and Culture*. London: Routledge. 2000.
- V.N., "Indonesische Schilders", *De Java Bode*, Maandag. 12 Mei 1941.
- _____. "Charles Sayers" *De Java Bode*. 25 April 1936, tahun ke-85.
- Walker, John A. *Glossary of Art, Architecture, and Design Since 1945*, New York, A Gaylor Professional Publication. 1975.
- _____. *Design History and the History of Design*. London: Pluto Press. 1989.
- Wall, Van de, "Oost en West in Onze XIX de Eeuwsche Teekenkunst", *Cultureel Indië*, Vierde Jaargang. 1942.
- Wayman, Alex. "Reflections on the Theory of Barabudur as a *Mandala*." In Luis O. Gomez and Hiram W. Woodward, eds. *Barabudur: History and Significance of a Buddhist Monument*. Berkeley: Berkeley Buddhist Studies, 1981.
- Wertheim, W.F. *Indonesian Society in Transition: A Study of Social Change*. Bandung: W. Van Hoeve Ltd. 1956.

- Wright, Astri. "The Role of Art Associations: 1920s to 1940s," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- Yudoseputro, Wiyoso. "Chinese Influences in Indonesian Art," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- _____. "Islamic Influences in Indonesian Art," *Indonesian Heritage: Visual Art*, Volume 7. Singapore: Archipelago Press. 1998.
- Yuliman, Sanento. *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pengantar*, Dewan Kesenian Jakarta, Jakarta. 1976.
- _____. "Seni Rupa Atas, Seni Rupa Bawah", rubrik kalam *TEMPO*, Januari 1992.
- Yustiono, "Seni Rupa Kontemporer Indonesia dan Gelombang Post Modernisme", *Jurnal Seni Rupa FSRD ITB*, Volume I/ 1995.
- Zolberg, Vera L. *Constructing a Sociology of the Art*. New York: Cambridge Press. 1990.

B. WEBSITE

www2.kompas.com/kompas-cetak/0410/22/tanahair/1339279.htm

BIODATA EDITOR UMUM

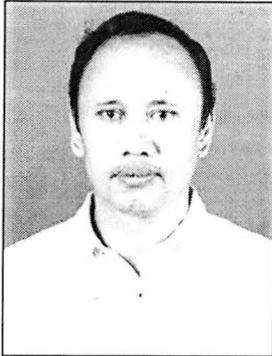


Dr. Mukhlis PaEni, lahir di Rappang, Sulawesi Selatan, 7 Mei 1948. Menyelesaikan pendidikan Sarjana Sejarah Fakultas Sastra dan Kebudayaan, Universitas Gadjah Mada pada 1975; mengikuti Program Doktor kerja sama Indonesia-Belanda di bidang Sejarah, UGM, di bawah Prof. Dr. Sartono Kartodirjo, 1976; Pendidikan PLPIIS (Pusat Latihan Penelitian Ilmu-Ilmu Sosial) Banda Aceh, 1977; *Advanced Studies* dalam Antropologi Sosial dan Sejarah University of Oslo, Norwegia, 1980; dan Doktor dalam Antropologi Sosial, melalui kerja sama University of Oslo, Norwegia, Universitas Hasanuddin, 1983, dengan disertasi berjudul “*Gayo: Kelanjutan Tradisi dalam Perubahan Sosial di Aceh, Disertasi mengupas tentang Perubahan Sosial dan Aksi-aksi Konflik yang ada di Masyarakat*” dengan predikat Cum Laude.

Berbagai profesi dan jabatan telah disandang: Sebagai Dosen Universitas Hasanuddin sejak 1975; Dosen Tamu di Departement of History, Universitas Nasional Australia dan Peneliti Tamu SOS University of London, 1984; Direktur Pusat Latihan Penelitian Ilmu-Ilmu Sosial di Universitas Hasanuddin, Makassar untuk Indonesia Timur, 1985-1986; Kepala Pusat Pengembangan Pedesaan dan Kawasan, Universitas Hasanuddin, 1987-1992; Ketua Proyek Pengembangan Taman Miniatur Sulawesi Makassar, 1989-1993; Direktur Penelitian dan Pengembangan Masyarakat Pantai di Universitas Hasanuddin, 1993-1995; Kepala Arsip Nasional Wilayah Sulawesi Selatan di Makassar, 1995-1996; Deputi Konservasi Arsip Nasional Republik Indonesia, 1996-2001; Kepala Arsip Nasional Republik Indonesia, 1998-2003; Staf Ahli Menteri Bidang Pranata Sosial Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata, 2004-2005; Staf Ahli Menteri Bidang Pranata Sosial Departemen Kebudayaan dan Pariwisata, 2005-2006; Pelaksanaan Tugas Dirjen NBSE, 2007; dan Ketua Lembaga Sensor Film, 2009-2012.

Anggota Pengarah Masyarakat Sejarawan Indonesia 1995-2001; Wakil Ketua Masyarakat Sejarawan Indonesia 2001-2006; Tenaga Pengajar Luar Biasa di Lembaga Administrasi Negara Republik Indonesia, 2001-2003; dan Tenaga Pengajar Luar Biasa Fakultas Pascasarjana Program Ilmu Pengetahuan Budaya, Universitas Indonesia 1999-sekarang; serta Ketua Umum Masyarakat Sejarawan Indonesia 2006-2011.

BIODATA PENULIS



Dr. Sumartono, lahir di Yogyakarta, 2 Maret 1951. Pendidikan B.A/Sarjana Muda Seni dekorasi, STSRI “ASRI” Yogyakarta (1975), Drs/Sarjana Desain Interior, STSRI “ASRI” Yogyakarta (1982), M.A Sejarah Seni Rupa, The University of Chicago (1988), M.A Sejarah Seni Rupa, Cornell University (1994), dan Ph.D. Sejarah Seni Rupa. Adapun Pendidikan Non-Gelar Pendidikan bahasa Inggris diselesaikannya di University of California Davis pada 1986.

Beliau mempunyai pengalaman kerja antara lain sebagai Desainer di PT Meiwa Indonesia, Perusahaan Patungan Indonesia-Jepang (1975-1976); Ketua Program Studi Desain Interior, FSR-ISI Yogyakarta (1991-1992); Dosen tetap FSR-ISI Yogyakarta (1983-sekarang); Dosen Luar Biasa FSRD Universitas Trisakti Jakarta (1996-sekarang); Dosen Luar Biasa Program Pascasarjana Fakultas Ilmu Budaya UGM Yogyakarta (1997-2007); Dosen Luar Biasa Program Pascasarjana Fakultas Filsafat UGM (2002-sekarang); Pembantu Dekan I FSR-ISI Yogyakarta (1997-2000); Kurator Galeri Nasional Indonesia (1998-2001).

Berbagai buku/artikel telah ditulis dan diterbitkan, seperti “The Role of Power in Contemporary Yogyakarta Art,” in *Yogyakarta Within the Contemporary Indonesian Art Scene*, Yayasan Cemeti and Prince Claus Foundation, Yogyakarta, 2001; “Woodcraft,” an entry in *Indonesian Heritage, Visual Art*, published by Edition Didier Millet, Singapore, 1998; “Perkembangan Metodologis Ilmu Sejarah Seni Rupa”, *Jurnal Seni*, 1991; “Orsinalitas Seni Rupa dan Pengakuan Internasional,” *Jurnal Seni*, 1993; “Pengkajian Seni Rupa Mengalami Kemunduran,” *Sani*, 1994; dan “Wacana Seni Rupa Abad XXI Membutuhkan Ilmu-ilmu Bantu,” *Jurnal Seni*, 1998; “Politik Wacana dan Dunia Seni Rupa Indonesia,” dalam *Politik dan Gender*. Yayasan Seni Cemeti dan Toyota Foundation, 2003.



Prof. Dr. Edi Sedyawati, lahir di kota Malang, Jawa Timur pada 28 Oktober 1938. Mendapatkan gelar Sarjana Muda Arkeologi dari Fakultas Sastra Universitas Indonesia pada 1961, Gelar Doktorandus Arkeologi dari Fakultas Sastra UI pada 1963, dan memperoleh gelar Doktor Arkeologi/ Sejarah Kebudayaan dari Program Pascasarjana Universitas Indonesia pada 1985.

Berbagai jabatan telah Beliau sandang, seperti sebagai Ketua Jurusan Tari, LPKJ periode 1971-1976; Ketua Komite Tari, Dewan Kesenian Jakarta periode 1971-1977; Ketua Jurusan Arkeologi, Fakultas Sastra Universitas Indonesia periode 1972-1974; Pembantu Dekan I Fakultas Seni Pertunjukan, IKJ-LPKI periode 1978-1980; Pembantu Rektor I Institut Kesenian Jakarta (IKJ) periode 1986-1989; Ketua Jurusan Sastra Daerah, Fakultas Sastra UI periode 1987-1993; Kepala Pullit Kemasyarakatan dan Budaya LPUI periode 1989-1993; Dirjen Kebudayaan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan periode 1993-1999, dan Governor untuk Indonesia di Asia-Europe Foundation periode 1999-2001.

Penghargaan-penghargaan telah dianugerahkan kepada Beliau, seperti: Hasil Penelitian Terbaik UI Bidang Humaniora (1986), Bintang Jasa Utama Republik Indonesia (1995), Satyalancana Karya Satya 30 Tahun (1997), Chevalier des Arts et Lettres, Pemerintah Republik Prancis (1997), Bintang Mahaputera Utama RI (1998), B.J Habibie Award (2001), dan Penghargaan sebagai “Anggota Utama” oleh Masyarakat Sejarawan Indonesia (2001).



Dr. M. Agus Burhan, lahir di Rembang, 8 April 1960. Menyelesaikan studi S1, seni lukis di STSRI – ISI Yogyakarta (1985). S2 Program Studi Sejarah Pascasarjana UGM (1997), dan S3 di tempat yang sama (2002). Sejak 1986 sampai sekarang mengajar di FSR ISI Yogyakarta. Tahun 2003 dan 2006 sampai sekarang mengajar di Program Pascasarjana S2 dan S3 Pengkajian Seni ISI Yogyakarta. Tahun 2005 sampai sekarang mengajar S2 Kajian Budaya dan Media UGM, serta S3 Program Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa UGM. Menjadi Pembantu Dekan Bidang Akademik FSR ISI Yogyakarta 2004-2008. Menjadi Dekan FSR ISI Yogyakarta sejak 2008 sampai sekarang.

Sejak 2002 sampai sekarang menjadi salah satu kurator Galeri Nasional Indonesia dan kurator independen. Aktivitas kuratorial tersebut antara lain *Evolusi ke Seni Lukis Abstrak*, *Koleksi Galeri Nasional Indonesia* (Kuratorial) Pameran Galeri Nasional Indonesia pada 2003; *Persepsi dalam Vibrasi*, (Kuratorial) Pameran Drawing di Edwing Galeri, Jakarta pada 2004; dan “Harapan: Facing Possibilities in Indonesian and Philippine Modernities” (Kuratorial) *Exhibition of Permanent Collections from The Indonesian National Gallery and National Museum of The Philippines*, di National Museum of The Philippines, Manila pada 2008.

Aktif menjadi pembicara pada kongres kesenian dan kebudayaan, serta seminar tentang seni lukis di berbagai forum nasional. Selain itu juga sebagai Dewan Redaksi di berbagai jurnal ilmiah di perguruan tinggi negeri dan swasta. Aktif menulis kajian seni lukis yang dimuat dalam katalogus pameran seni lukis, jurnal seni, dan media massa.



Dr. Zeffri Alkatiri

Lahir di Jakarta 1959. Pengajar dan Peneliti di Fakultas Ilmu Pengetahuan Budaya Universitas Indonesia. Mendapatkan gelar Doktor dalam bidang Ilmu Sejarah tahun 2006 dari FIB UI. Bidang konsentrasi pada kajian sosial dan budaya.



Dra. Suastiwi Triatmodjo, M.Des., lahir di Yogyakarta, 02 Agustus 1959. Pendidikan sarjana (S1) Desain Interior STSRI "ASRI" Yogyakarta telah diselesaikan pada 1983, sedangkan pendidikan Strata 2 (S2) Industrial Design RMIT Melbourne pada 1996.

Berbagai pengalaman kerja juga Beliau sandang, seperti pada 1983-1984, sebagai Desainer Junior pada RB Desain Bandung; 1984-1985, sebagai Designer Trainee pada Yu Watanabe Design Jimusho, Tokyo; 1985-1986, sebagai Visual Merchandising Manager pada Pasaraya Blok M, Jakarta; 1987 - sekarang sebagai Staf Pengajar di PS. Desain Interior FSR ISI Yogyakarta; 1995 -1998 sebagai Ketua Program Studi Desain Interior FSR ISI Yogyakarta; 1998 -1999 sebagai Pimpinan Proyek Pembangunan ISI Yogyakarta; dan 2002-2004 sebagai Pembantu Dekan II FSR ISI Yogyakarta.



M. Sholahuddin, S.Sn., MT., lahir di Tanjung Karang, 19 Oktober 1970.

Menyelesaikan pendidikan Sarjana (S1) Desain Interior ISI, Yogyakarta pada 1998 dan pendidikan Pascasarjana (S2) Jurusan Arsitektur UGM pada 2006.

Pada saat ini, Beliau adalah Staf Pengajar Jurusan Desain Interior, Fakultas Seni Rupa, Institut Seni Indonesia Yogyakarta; Staf Pengajar Jurusan Arsip, Fakultas Ilmu Budaya, UGM Yogyakarta; Staf Pengajar Jurusan Desain Produk, Fakultas Teknik dan Perencanaan, Universitas

Kristen Duta Wacana Yogyakarta; dan Dosen Tamu Jurusan Desain Interior, Fakultas Seni & Desain, Universitas Petra Surabaya.

Aktif berkarya di bidang Arsitektur dan Interior, seperti Desain Interior Bank BDNI Jakarta dan Desain Interior Hotel Mercure Rekso Hayam Wuruk Jakarta pada 1998; Desain Interior KERETA API, produk PT INKA Madiun dan Desain Stage *Heritage Year* di Benteng Vredeberg Yogyakarta pada 2000; ataupun Desain Panggung Pertunjukan Jogja Philharmonic Orchesra Forum E-9, *Ministerial Review Meeting* Nusa Bali pada 2008.



SEJARAH KEBUDAYAAN INDONESIA

SENI RUPA DAN DESAIN

Seni rupa adalah sebuah unsur dari kebudayaan Indonesia yang sangat tua. Ia telah ada sejak masa prasejarah, seperti terlihat pada lukisan-lukisan gua di Sulawesi Selatan yang diperkirakan berusia beberapa ribu tahun lampau. Di samping lukisan, ditemukan pula arca-arca, perhiasan, pakaian, tembikar, dan anyaman. Pada masa prasejarah akhir, di samping tetap membuat patung, para seniman membuat benda-benda logam seperti kapak corong (candrasa), genderang (nekara), dan barang-barang kerajinan. Keterampilan ini terus berkembang selama berabad-abad hingga kemudian para seniman Indonesia dapat merespon dengan kreatif pengaruh seni rupa Hindu-Buddha. Bangsa Indonesia kemudian mampu menciptakan karya-karya sendiri yang sangat berbeda dengan hasil karya seni rupa India. Candi Borobudur dan Prambanan dengan patung-patung dan relief-relief masing-masing adalah dua contoh penting yang bisa dikemukakan di sini.

Seperti yang diterangkan dalam bab mengenai seni rupa Hindu-Buddha, sejumlah ilmuwan Barat telah mencoba mencari bentuk bangunan di India yang mungkin menjadi sumber pengaruh terhadap Borobudur, tetapi mereka tidak berhasil menemukannya. Ketika pengaruh seni rupa Cina masuk ke Indonesia, ada respon kreatif dari para seniman Indonesia. Tetapi respon ini bisa dianggap sangat terbatas karena seni rupa Cina di Indonesia bersifat agak eksklusif. Hubungan antara bangsa Indonesia dan bangsa Cina tidaklah seerat hubungan antara bangsa Indonesia dengan bangsa India serta bangsa-bangsa dari beberapa negara Timur Tengah yang mewakili kebudayaan Islam.

Di samping itu, secara historis penyebaran pengaruh kebudayaan Islam lebih kuat daripada ketimbang pengaruh kebudayaan Cina sehingga seni rupa Islam lebih berkembang daripada seni rupa Cina. Sebagai contoh, di berbagai tempat di Indonesia banyak seniman Islam yang mampu menciptakan karya-karya seni kaligrafi Islami. Sementara seni kaligrafi Cina secara umum hanya dibuat oleh para seniman dari etnis Cina.

Sikap kreatif ini juga dilanjutkan ketika pengaruh seni rupa barat/modern masuk ke Indonesia hingga sekarang ini. Karena kebudayaan barat/modern mewakili kebudayaan yang paling maju, maka pengaruhnya sangat luar biasa di Indonesia terutama pada penggunaan teknis melukis dengan cat minyak. Pengaruh ini terutama sangat menonjol dalam bidang seni lukis. Sejak para seniman Belanda mengenalkan teknik melukis dengan cat minyak di masa penjajahan, kegemaran para seniman Indonesia untuk menggunakan media ini tidak bisa dibendung. Penciptaan karya seni lukis menjadi sangat produktif, apalagi adanya komodifikasi telah memungkinkan lukisan-lukisan dijual dengan harga sangat mahal mengikuti tren yang berkembang di Eropa dan Amerika Serikat. Sekitar setengah abad yang lalu bidang desain mulai berkembang di Indonesia, terutama desain interior, desain grafis, dan desain produk. Dari ketiga cabang desain ini, desain produk agak kurang berkembang karena lebih mensyaratkan pengetahuan berbasis teknologi dan sains, serta harus bersaing dengan produk-produk dari Jepang, Korea, Eropa, dan Amerika Serikat. Desain interior berkembang cukup baik, sedangkan perkembangan desain grafis cukup bermakna karena berkaitan erat dengan periklanan berkembang paling pesat.