

Pameran Seni Rupa Kontemporer Negara-Negara Non Blok: Mencari Perspektif Selatan?

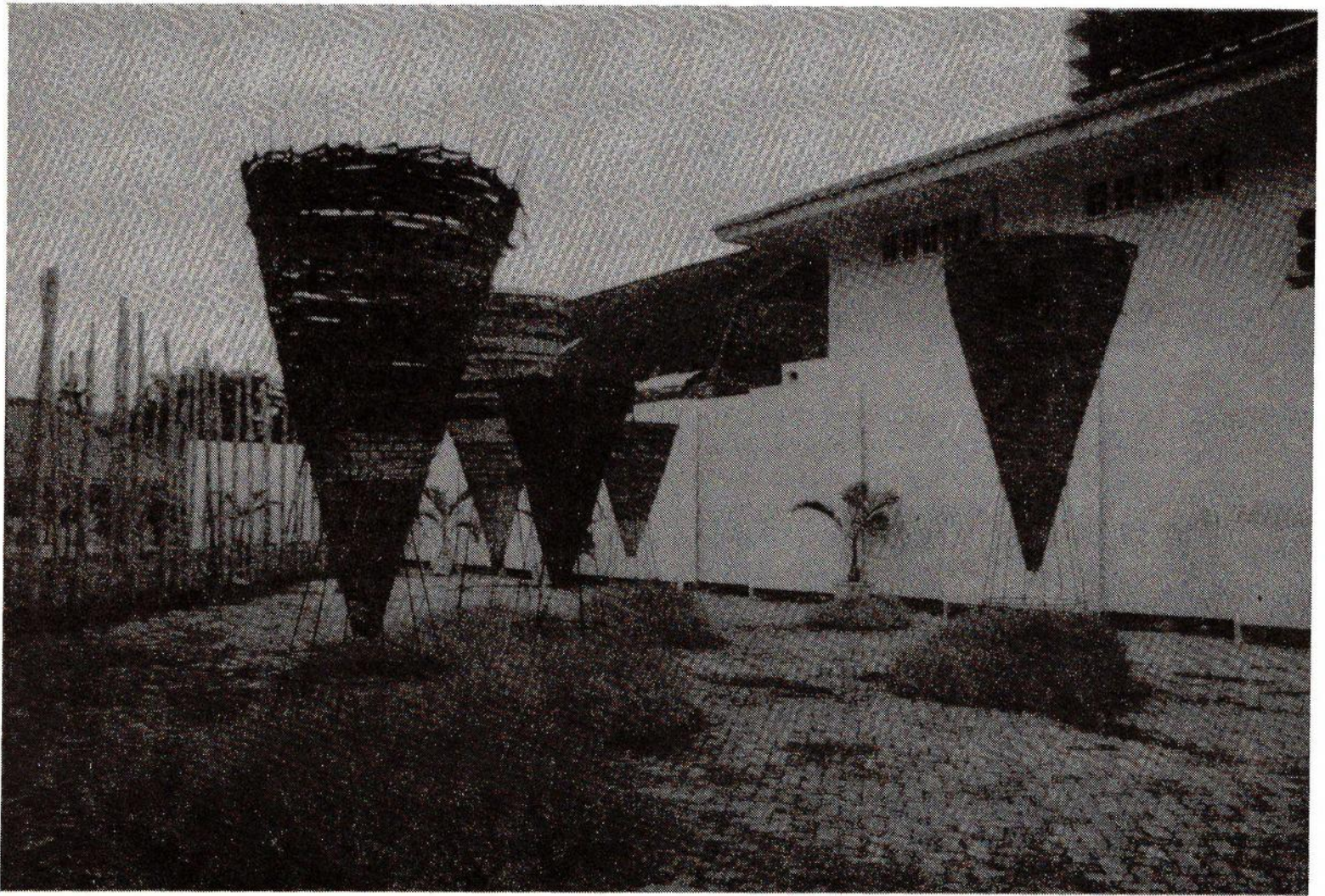
Asmudjo J. Irianto

Pameran Seni Rupa Internasional GNB telah berakhir, makna apa yang kemudian diperoleh seni rupa Selatan dari bajat besar tersebut? Adakah pemikiran dan pemahaman baru yang kemudian terbangun melalui pameran tersebut? Lingkup negara peserta dan dasar kurasi, menyebabkan peristiwa ini merupakan jenis pameran seni rupa yang pertama kali diadakan, meskipun masih timbul berbagai pertanyaan mengenai dasar-dasar penyelenggaraan pameran ini. Bagaimanapun pameran ini harus dilibat sebagai suatu keuntungan untuk lingkup seni rupa di Selatan, Indonesia khususnya. Untuk Indonesia, pameran ini bisa dilibat sebagai kesempatan untuk melibat secara reflektif situasi seni rupa di Indonesia. Dengan kata lain, pameran GNB lebih bermakna—bagi kita— jika diajukan untuk memahami situasi di Indonesia sendiri. Pemikiran ini didasari kenyataan bahwa prakarsa pameran GNB datang dari Indonesia, sebagai pemimpin negara-negara Non Blok. Artinya Indonesia lah yang paling menyadari konteks penyelenggaraan pameran ini, dan Indonesia pula yang paling berkepentingan dalam pencapaian yang hendak diraih.

Sebuah pameran besar yang terdiri dari banyak negara peserta, bisa saja berlangsung tanpa mencari dan melemparkan penafsiran baru terhadap apa yang terjadi pada lingkup negara pesertanya. Akan tetapi tampaknya dalam pameran GNB, Dewan Kurator Internasional—yang terdiri dari kurator ternama dari beberapa negara GNB—bersemangat untuk mencari penafsiran baru dalam membaca situasi seni rupa di negara-negara Non Blok, yang disebut sebagai negara-negara Selatan.¹⁾ Mudah dipahami semangat untuk melemparkan pemikiran baru, muncul berkaitan dengan besarnya pameran yang diselenggarakan.²⁾ Mungkin akan dirasakan sebagai suatu hal yang kurang bermakna jika suatu pameran besar yang melibatkan 42 negara peserta dan beberapa kurator ternama, tidak melahirkan pemikiran baru. Tetapi di sisi lain, kita juga bisa segera merasakan kesulitan yang muncul dari usaha mencari “benang merah” seni rupa dari begitu banyak negara-negara Non Blok. Bisa agak ‘dicurigai’, mencari semangat yang paralel dari begitu banyak negara—yang memiliki begitu banyak perbedaan budaya—hanya bisa dicapai jika kesamaan tersebut dilihat melaluj bagian-bagian yang mendasar dalam seni rupa. Sebagai akibatnya

bisa saja—karena mendasar—tidak istimewa menjadi milik negara-negara Selatan.

Pada bagian pendahuluan katalog dapat dilihat, bahwa pemilihan karya dilakukan oleh kurator nasional dari masing-masing negara peserta. Setelah karya-karya terkumpul, Dewan Kurator Internasional kemudian merumuskan penampilan karya-karya tersebut.³⁾ Para kurator internasional melakukan pemilahan karya-karya yang terkumpul, sebagai hasilnya; tersusun lima kategori tema yang—dianggap—menjadi dasar penciptaan karya-karya seni rupa di Selatan. Sistem kurasi pameran seperti itu tidak bisa dikatakan salah, walaupun pemahaman terhadap kategori tema-tema yang diketengahkan jangan-jangan bukanlah suatu hal yang baru.⁴⁾ Sayangnya catatan yang diberikan oleh Dewan Kurator Internasional dalam menunjukkan dasar pemikirannya sebagai sebuah rumusan terlampau singkat, sehingga banyak menimbulkan “salah tafsir”.⁵⁾ Sebetulnya yang menimbulkan banyak perdebatan bukanlah kategori tema-tema tersebut, melainkan dasar pemikiran yang dikemukakan oleh Dewan Kurator Internasional dalam menyusun dasar pameran GNB. Salah satu yang menimbulkan banyak salaf tafsir adalah dipakainya istilah “Utara-



"Wadah Masak dari Selatan"
 Instalasi, 4 x 9 m2
 Krisna Murti
 Indonesia

Selatan", yang tidak lazim dipakai dalam lingkup seni rupa.

Dikatakan bahwa tujuan pameran GNB adalah mencari basis bagi pengamatan seni rupa kontemporer melalui kerangka Utara-Selatan.⁶⁾ Yang menjadi pertanyaan ialah, mengapa jika negara-negara Selatan secara bersama memiliki "konsep"nya sendiri dalam lingkup seni rupa, harus dilihat dalam kerangka Utara-Selatan? Dalam konteks apa Utara harus dimunculkan? Bukankah hal tersebut akan menimbulkan kecurigaan bahwa konsep Utara-Selatan tak lain adalah sinonim dari Barat-Timur yang dikotomis. Pandangan ini terlihat dari semangat Dewan Kurator Internasional dalam pendahuluan dan deskripsi pengkategorian

pameran. Para kurator internasional bersemangat menyusun formulasi seni rupa Selatan, untuk menunjukkan perbedaannya dengan seni rupa Utara.

Ada baiknya kita memahami, bahwa dasar-dasar pemikiran yang diberikan oleh Dewan Kurator Internasional sengaja dibuat singkat untuk memancing rembulan pemikiran sehubungan dengan situasi seni rupa kontemporer Selatan.⁷⁾ Nilai positifnya, bahwa pemikiran-pemikiran yang dilemparkan tersebut hendaknya memicu kita untuk bersikap reflektif terhadap seni rupa kontemporer Selatan, khususnya seni rupa kontemporer Indonesia. Mungkin kita telah terlena oleh penetrasi budaya Barat, yang juga di antaranya

adalah seni rupa modern dan kontemporer Barat, sehingga lupa memeriksa seni rupa kita sendiri. Atau memang kita sudah kecanduan prinsip-prinsip seni rupa yang datang dari Barat, sehingga parameter penilaian seni rupa kita sering diambil dari wacana seni rupa Barat.

Terdapat paradoks yang muncul dari dasar kurasi pameran GNB, disebutkan bahwa dasar kurasi tidak memakai standar yang berasal dari kerangka normatif Utara (sayangnya tidak disebutkan apa itu kerangka normatif Utara, yang diterima secara absolut dalam pameran seni rupa internasional).⁸⁾ Tetapi di sisi lain, dasar argumen bagi klaim bahwa dasar pameran GNB ini tidak mempergunakan standar internasional yang didominasi Utara tidak dinyatakan secara jelas. Sebetulnya mana yang lebih penting: menunjukkan realita Selatan, atau semata-mata penyelenggaraan pameran yang di "set up" untuk membuang kerangka normatif Utara (sambil terus memperhatikannya, sebagai bahan perbandingan bahwa Selatan memang berbeda). Bagaimana kalau realitanya menunjukkan bahwa Selatan memang dipengaruhi oleh Utara? Dan rasanya kita menyadari pengaruh yang kuat dari Utara, bahkan sampai hari ini. Di samping itu dikatakan bahwa pemilihan karya diserahkan sepenuhnya pada kurator nasional masing-masing negara, lalu bagaimana seandainya karya-karya dipamerkan justru karya yang dibangun berdasarkan standar yang datang dari Utara?

Yang seharusnya dijadikan keyakinan dalam seni rupa kontemporer internasional, khususnya untuk seni rupa Selatan, adalah: bukanlah siapa yang memegang hegemoni; bukanlah mempertentangkan perbedaan; bukanlah mencari siapa yang lebih; melainkan menyadari adanya banyak pilihan. Dalam seni rupa kontemporer, seniman bebas untuk menengok ke masa lalu, masa kini, masa mendatang, memakai kekayaan sendiri, memanfaatkan dan meminjam milik pihak lain. Realita yang dijumpai, adalah banyaknya pilihan dalam seni rupa kontemporer. Bukankah dalam era "postmodern" tidak ada lagi kebenaran tunggal, sebagai akibatnya pluralisme merupakan jawaban terhadap situasi yang ada sekarang. Seharusnya tidak ada lagi persoalan-persoalan mengenai Utara-Selatan, atau bahkan usaha untuk mencari perspektif Selatan menjadi pertanyaan.

Sebab kita pun merasakan bahwa di Selatan hadir situasi plural dalam seni rupanya.

PEMIKIRAN YANG MENDASARI KRISTALISASI PERSPEKTIF SELATAN

Dalam upaya mencoba membaca dasar pemikiran yang dibangun oleh Dewan Kurator Internasional untuk menyusun formulasi seni rupa Selatan, tidak bisa dihindari adanya kesan simplisitas. Hal ini tampaknya menjadi dilema yang dihadapi oleh Tim Kurator Internasional, yaitu keinginan memberikan pemikiran yang lugas dan dapat dipahami untuk situasi yang sebetulnya kompleks dan tak tentu saat ini. Apalagi dalam menyusun basis formulasi menuju kristalisasi Selatan selalu dikaitkan dengan seni rupa kontemporer Utara.⁹⁾ Menyebut seni rupa Utara tanpa memberikan batasan lingkup dan waktu, akan memberikan peluang untuk tersesat, karena daerah pembahasannya yang lebar.

Istilah Utara Selatan dan Implikasinya

Pertama yang dapat dirasakan sebagai isu baru adalah pemakaian istilah Utara-Selatan yang disebutkan sebagai kerangka dasar untuk mencoba mengamati seni rupa kontemporer.¹⁰⁾ Sayangnya tidak ada penjelasan lebih lanjut tentang pengertian kerangka Utara-Selatan tersebut dalam pemakaiannya untuk mengamati seni rupa Selatan. Sebagai akibatnya, banyak ulasan kritisi di media massa yang menafsirkan term Utara-Selatan sebagai pengganti istilah "Barat-Timur". Dalam wawancara dengan Asikin di *Media Indonesia* (Minggu 14 Mei 1995), Jim Supangkat memberikan penjelasan bahwa pengertian yang dibawa term Utara-Selatan, berbeda dengan pengertian Barat-Timur yang sarat dengan nuansa dikotomis. Tentunya baik para pengkritik maupun pihak penyelenggara dapat bertahan pada retorikanya masing-masing untuk mencari pembenaran, dan mudah diduga bahwa masing-masing pihak memiliki dasar-dasar argumennya.

Melihat apa yang tertulis dalam pendahuluan dan deskripsi pameran di katalog (sebagai satu-satunya bahan yang sah untuk dapat diperiksa sebagai dasar pemikiran Dewan Kurator

Internasional), memang memberikan peluang untuk dapat disalahtafsirkan. Dalam wawancaranya dengan Asikin, Jim Supangkat menjelaskan bahwa konsep Utara-Selatan bermula dari upaya menyeimbangkan tata ekonomi negara-negara Utara (kaya) dengan negara-negara Selatan (miskin). Dengan kata lain konsep tersebut menunjukkan sifat dialogis antara negara-negara Utara dan Selatan. Hal tersebut memang berbeda dengan istilah Barat-Timur yang dikotomis, dan melingkupi wilayah yang lebih terbatas (Timur sering diasosiasikan sebagai negara-negara di benua Asia). Di samping itu istilah Barat-Timur lebih sering dipakai dalam konteks budaya. Sehingga konteks pemakaian istilah Utara-Selatan berbeda dengan Barat-Timur. Akan tetapi perlu pula diterima pendapat yang menyamakan Utara dengan Barat, karena pada kenyataannya akan menunjukkan ruang lingkup negara-negara yang sama. Karena itu pada tulisan ini istilah Utara dan Barat mewakili pengertian yang sama, sehingga dalam pembahasan lebih lanjut dalam tulisan ini sebutan "Utara" dapat dipertukarkan dengan sebutan "Barat", dan sebaliknya. Tetapi saya cenderung memakai istilah "Barat", karena dalam kaitan budaya dan seni sudah terbangun kebiasaan untuk menyebut negara-negara Utara dengan istilah "Barat".

Dalam wawancara tersebut, dikatakan bahwa istilah Utara-Selatan justru menjadi penawar istilah Barat Timur yang dikotomis. Sayangnya dalam deskripsi kategori tema, Kurator Internasional melakukan hal yang sama, membedakan Selatan dengan Utara secara tajam (simak penjelasan kategori). Dengan kata lain pemunculan istilah Utara Selatan dalam pameran ini pun dimulai dengan nuansa dikotomis.

Pertanyaan pertama: apakah tepat menerapkan istilah yang bernuansa hubungan ekonomi ke dalam konteks seni rupa? Sebab, seperti telah disebutkan oleh Jim Supangkat, istilah tersebut melibatkan kepentingan dialog ekonomi antara "negara maju" (Utara) dengan "negara terbelakang" (Selatan). Tentunya dialog tersebut disertai dengan implementasi berupa kesepakatan-kesepakatan yang mengikat di antara kedua belah pihak dalam rangka hubungan ekonomi. Walaupun juga harus diakui sejauh ini negara-negara Utara terus saja menekan pihak Selatan demi keuntungan Utara.

Bahkan terdapat kesan bahwa negara-negara Utara melihat kemajuan beberapa negara Selatan sebagai ancaman terhadap hegemoni Utara di dunia.

Situasi "dialog" seperti apakah yang hendak dicapai oleh lingkup seni rupa Selatan terhadap Utara? Ada beberapa kesulitan dengan pemakaian terminologi tersebut untuk lingkup seni rupa: pertama, dalam spektrum tata ekonomi istilah Utara-Selatan menunjukkan bahwa Utara kuat dan berkuasa, sedangkan Selatan lemah dan bergantung pada Utara, artinya analogi situasi sertamerta akan seperti itu jika kerangka Utara-Selatan dipakai dalam seni rupa. Seolah-olah secara implisit ada pengakuan bahwa seni rupa kontemporer Selatan inferior dibandingkan seni rupa kontemporer Utara. Jika dalam realita tata ekonomi Utara-Selatan memang diperlihatkan adanya usaha-usaha untuk menyeimbangkannya, maka realita bagaimanakah yang terjadi di seni rupa dalam kerangka Utara-Selatan? Apakah terjadi ketidakseimbangan antara seni rupa Utara dan Selatan? Pertanyaan ini hanya bisa dimunculkan jika terjadi arus bolak-balik, saling membutuhkan di antara seni rupa dari kedua kutub tersebut, seperti halnya komoditi dagang. Tentunya timbul keraguan mengenai hal tersebut, bahwa kita mengadaptasi budaya Barat, bukan berarti kita dapat meminta mereka untuk juga mengadaptasi budaya Timur. Bahwa terjadi ketidakseimbangan dalam situasi budaya, yaitu adanya dominasi budaya Barat, merupakan konsekuensi logis dari sejarah dunia di masa sebelumnya, kita tidak bisa menyangkal kemajuan-kemajuan yang telah dicapai Barat terlebih dahulu.

Di Barat, di masa modernisme masih berlangsung, terjadi eksklusi terhadap berbagai bentuk tindakan artistik, yang dinyatakan sebagai "bukan seni" (amati fenomena dikotomi "art" dan "craft" di Barat). Hal tersebut menunjukkan bahwa eksklusi mereka terhadap seni rupa modern Selatan, sebagai bukan bagian modernisme internasional, bukan karena masalah geografis ataupun asal-usul seni-man, melainkan karena mereka percaya pada prinsip-prinsip modernisme yang harus dipegang. Bahwa yang dicatat mewakili modernisme internasional adalah Barat merupakan hal yang wajar, karena di sanalah lahir dan kemudian terjadi elaborasi teori dan praxis dalam modernisme. Jika Selatan tidak tercatat juga wajar, karena harus



"Menonton TV" , 1988,
acrylic di atas kanvas
146 x 146 cm
Heri Dono
Indonesia

diakui bahwa Selatan memang mengadaptasi dan membuat penyesuaian, sehingga tidak lagi bersesuaian dengan prinsip-prinsip modernisme. Sekarang tampaknya kesadaran Selatan mengenai perbedaan nilai "seni modern"-nya dengan modernisme di pusat arus utama ini, justru diajukan sebagai nilai tawar.

Sebetulnya sejak masa modernisme, mereka (Utara) tidak peduli dengan batas-batas negara.

Bahwa yang tercatat adalah hanya Utara sebagai tempat berlangsungnya "arus utama" pada saat itu memang menunjukkan realita yang ada. Sesuai "prinsip" modernisme dengan "garda depannya", apa yang bisa dan patut dicatat sebagai bagian dalam seni modern hanya beberapa yang memperlihatkan perkembangan linear. Sedangkan yang tidak membawa prinsip "garda depan" tentunya tidak dicatat, apalagi yang mereka anggap sebagai

epigon modernisme "Utara".

Saat ini modernisme sudah tidak berlaku di Utara, tetapi secara esensial prinsip-prinsip "fine art" masih terus berlaku. Hal ini menimbulkan situasi paradoks dalam seni kontemporer Barat. Matinya modernisme seolah-olah merubah situasi, siapapun boleh mencatatkan dirinya sebagai mewakili "postmodern". Pihak manapun boleh ikut terjun, tidak ada lagi otoritas tunggal. Artinya, semakin tidak penting batas-batas geografis, seperti "Utara-Selatan". Situasinya adalah situasi "terjun bebas". Tetapi sebagaimana pertarungan bebas, yang kuat akan menang. Benar apa yang dikatakan Jim Supangkat di harian umum *Republika* tanggal 6 Agustus, bahwa kekuatan "Utara" dalam membentuk dan mempengaruhi seni kontemporer dunia tidak berubah. Artinya mereka di Barat masih terus memanfaatkan fasilitas yang telah dibangun oleh modernisme, dan proses eksklusi berbagai tindakan artistik masih terus berlangsung.

Situasi elitis dalam seni kontemporer masih terjaga. Victor Burgin dalam bukunya: *The End of Art Theory* menunjukkan paradoks dalam seni rupa di era "postmodern". Matinya keyakinan modernisme seharusnya menyebabkan tidak adanya lagi kepercayaan: seniman adalah "genius", bahwa harusnya tidak ada lagi hirarki dalam seni, seperti "seni murni" di atas "seni massa" atau "seni atas" melawan "seni bawah". Tetapi kenyataan situasinya tidak jauh berbeda dengan masa modernisme.¹¹⁾

Barat masih menguasai distribusi berbagai konsep estetis yang berkembang dalam pluralisme "postmodern". Bedanya dalam situasi sekarang, pihak Barat sedikit membuka pintu bagi seniman-seniman dari daerah pinggiran (= luar Barat) untuk ikut bermain, selama memahami permainannya. Situasi tersebut ditunjukkan dengan terlibatnya seniman-seniman kontemporer Selatan di pentas-pentas seni rupa Utara, juga maraknya kegiatan-kegiatan seni rupa kontemporer di negara-negara Selatan. Situasi yang telah diuraikan menunjukkan makin sulitnya mengetengahkan perspektif Selatan dalam konteks Utara-Selatan, karena Utara pun sekarang dalam kondisi "chaos". Lebih sulit lagi, bahkan dalam situasi seperti itu pengaruh Utara masih tetap kuat terhadap Selatan.

Keraguan berikutnya pada dasar kurasi ialah: apakah kepentingan yang dimunculkan dalam

term Utara-Selatan, sebagai perspektif untuk melihat realita seni kontemporer dari Selatan? Bukankah seluruh negara peserta adalah negara-negara dari Selatan? Dengan kata lain, tidak ada kepentingan penyelenggaraan ini bagi situasi di negara-negara Utara, kecuali tentunya dapat memberikan basis pemahaman yang baru untuk melihat seni rupa Selatan bagi kritisi Utara, dengan asumsi bahwa dasar kurasi ini pertama-tama ditujukan untuk kepentingan "menjelaskan" bagi pemirsa Utara.

Dalam banyak hal, pemilahan tema yang dilakukan oleh kurator internasional menunjukkan kenyataan yang ada di Selatan. Situasi yang ada di Selatan merupakan campuran antara pengaruh Barat dengan situasi lokal. Dengan kata lain tanpa harus mengembalikannya pada hubungan Utara-Selatan, realita tersebut telah hadir dan berlangsung di Selatan. Akan lebih bermakna mencari identitas Selatan dalam kaitannya akan kehadiran seniman pada masyarakatnya dibanding mensejajarkan dengan perkembangan seni rupa Utara. Untuk menarik garis perbedaan dengan Utara Dewan Kurator Internasional menyebutkan sebagai berikut:

Perkembangan individualisme yang terus berlanjut di Utara membuat seni rupa kontemporer di sana secara umum mencapai ekspresi yang sangat subjektif, sementara di Selatan ekspresi seni rupa kontemporer harus berkompromi dengan kolektivitas.¹²⁾

Apa yang dimaksudkan dengan "kolektivitas" dalam seni kontemporer Selatan menjadi agak kurang jelas. Sebuah pertanyaan: Situasi kolektivitas yang bagaimanakah yang ada pada seni rupa kontemporer Indonesia? Apakah kolektivitas tersebut menyangkut kesepakatan-kesepakatan dalam "medan seni" (= "art world"), atau juga melibatkan kesepakatan masyarakat luas?¹³⁾ Sebab jika berbicara nilai kolektivitas, berarti berbicara mengenai hal-hal yang membatasi seniman. Sebetulnya, bahkan seniman modernisme pun amat dibatasi oleh nilai-nilai kolektivitas, hal ini ditunjukkan oleh Victor Burgin:

The putative 'freedom' of the artist is no more or less constrained than that of the critic. Contrary to the bland dogmas of our 'new' dissent-free, Romanticism, the artist does not simply create' —innocently,

spotaneously, naturally—like a flowering shrub which blossoms because it can do no other. The artist first of all inherits a role handed down by particular history, through particular institution, for or against them, the relationship to them, is inescapable.¹⁴)

Sulit membangun suatu perspektif di dalam melihat seni rupa kontemporer Selatan dengan juga memberikan “penglihatan” baru bagi Utara. Sebab masalahnya, kita sudah terlalu lama dipengaruhi Utara. Sehingga apa yang kita ajukan sebagai perbedaan dengan Utara, ternyata bisa sama, sebaliknya apa yang kita anggap sama ternyata juga berbeda. Identifikasi Selatan tampaknya lebih menguntungkan jika dimulai dengan membaca sepenuhnya realita yang ada, sambil kemudian memeriksa pengaruh yang datang dari Utara, bukan untuk menyangkalnya, melainkan untuk melihat seni rupa Indonesia dan Selatan secara lebih objektif.

Bagaimanapun kita tidak bisa menghindari kenyataan adanya dua pengaruh yang datang dari Barat dan memberikan bentuk pada seni rupa modern di Selatan. Seperti halnya di Indonesia, pengaruh tersebut adalah: pertama, modernitas lokal yang terjadi di negara-negara Selatan. Kedua, adalah pengaruh seni rupa modern (modernisme). Modernitas di Selatan terbukti mengambil model dari Barat, dengan mudah dicari contoh-contohnya. Karena mengadaptasi model di Barat, modernitas di Selatan juga menghasilkan seni modern, yang berbeda dengan seni tradisinya. Secara estetis perbedaan seni rupa modern Selatan dengan seni tradisi tidak harus dilihat sebagai suatu bentuk yang berbeda. Bahkan agak sulit dilihat dari implikasi idiom estetisnya, karena terkadang seni modern Selatan masih sarat dengan rupa yang diambil dari kekayaan tradisi. Contoh dari situasi ini adalah seni lukis Bali modern. Hal ini dapat dibaca pada tulisan pengantar “Pameran Seni Bali Kontemporer” (sebagai pameran yang mendampingi Pameran GNB). Terjadinya transformasi dasar penciptaan karya seni di Bali, disebabkan pengaruh seniman-seniman Barat yang datang ke Bali (Walter Spice, Arie Smith, dll.). Di sisi ini terlihat bahwa seni lukis modern Bali juga dipengaruhi langsung dari tangan pertama (seniman Barat), tetapi bisa dilihat yang lebih menonjol adalah transformasi kedudukan

seniman di masyarakatnya. Seniman bukan lagi sosok yang melayani masyarakat dan istana dalam hubungan patron. Tentu saja terjadi transformasi standar estetis, sebagai konsekuensi individuasi senimannya. Tetapi individuasi tersebut secara estetis masih sangat memperlihatkan akar seni tradisional Bali.

Kesimpulannya, bahwa sisi modernitas, (berupa tahap perubahan menuju masyarakat modern) yang lebih mempengaruhi seniman modern Bali daripada prinsip-prinsip dan standar estetis modernisme (dalam bentuk gaya-gaya seni modernis). Tampaknya, transformasi seni tradisi di Indonesia yang menghasilkan seniman-seniman individual yang ternama, hanya terjadi di Bali.

Pengaruh kedua —yang lebih kuat— adalah pengaruh seni modern Barat pada perkembangan seni modern Indonesia. Sebelum merinci lebih jauh, hal inipun dapat terjadi karena transformasi budaya di Indonesia, menuju peniruan budaya Barat (yang telah dimulai sejak masa kolonial), dan lebih terasa di kota-kota besar. Dengan kata lain, telah ada situasi yang kondusif untuk dapat menerima dan mengadaptasi seni modern Barat pada bumi Indonesia. “Romantisme” yang dibawa oleh Raden Saleh, “naturalisme” yang dijunjung “Hindia molek”, “ekspresionisme”nya Sudjojono, serta “kubisme” Bandung, untuk menyebut beberapa contoh pengaruh “gaya-gaya” seni Barat. Mudah diduga kalau kemudian terjadi beberapa “miss-konsepsi” terhadap penerapan gaya-gaya tersebut, harus dipahami, bahwa gaya-gaya tersebut diadaptasi bukan untuk kepentingan Barat. Sudjojono yang dikatakan telah mengadaptasi gaya ekspresionisme, tentunya bukan untuk dicatat sebagai salah satu seniman ekspresionisme dari pusat hegemoni, karena memang bukan. Tetapi dilakukan untuk kepentingan “kesenimanannya” yang sesuai dengan situasi budaya Indonesia pada masa itu, sesuai intensinya menggunakan kesenian sebagai alat advokasi mendukung kemerdekaan Indonesia. Sebagai konsekuensi, adaptasi ekspresionisme di Indonesia tidak akan pernah diakui sebagai bagian dari modernisme internasional, karena terjadi agak belakangan dan dalam semangat yang berbeda, di samping tentunya tidak ada keinginan pusat hegemoni untuk mencatat dan melibatkan daerah pinggiran. Tetapi tidak dicatat

sebagai bagian dari modernisme internasional, tidak akan pernah merubah realita seni modern Indonesia. Dengan melihat contoh Sudjojono kita bisa mengambil kesimpulan, bahwa lebih penting memeriksa suatu adaptasi gaya dari Barat dengan melihat percampurannya dan implikasinya pada situasi lokal, daripada mengembalikannya pada batasan-batasan yang datang dari pusat hegemoni.

Tetapi, penyesuaian dengan situasi lokal bukan berarti membutakan mata terhadap konsepsi seni rupa Barat (paradigma seni di Barat). Dengan memahami paradigma seni di Barat, kita memiliki pilihan dan kebebasan untuk memperlakukan nilai-nilai yang berlaku di Barat menjadi "nilai yang tidak berlaku", atau "mencampurnya" dengan kekayaan lokal. Pemahaman yang penuh terhadap standar estetis di Barat juga dapat memberikan kemungkinan untuk mengadaptasinya secara penuh, selama memang itu menjadi pilihan yang disadari.

Dengan diberlakukannya budaya modern yang menjunjung nilai-nilai individual —khususnya di seni rupa— maka tidak pernah ada ketentuan bagi seniman Indonesia modern, untuk berkarya mengikuti batasan tertentu. Sinkretis antara budaya modern (Barat) dengan budaya lokal, antara seni modern Barat dengan seni tradisi, antara seni modern Barat dengan situasi budaya lokal telah menjadikan seni modern Indonesia memiliki konsepsi yang beragam sejak awalnya. Dilihat dari sudut pandang ini, sia-sia melihat seni modern Indonesia melalui parameter modernisme Barat. Tetapi sekali lagi harus diakui bahwa ada pengaruh seni modern Barat pada seni rupa modern Selatan.

Kesulitan ketika harus "membandingkan" dan "membedakan" seni rupa modern Selatan dengan modernisme Barat adalah adanya beberapa pilihan konsepsi "seni rupa Selatan". Seperti telah kita lihat di Indonesia, apa yang disebut "seni modern Indonesia" tidaklah menunjukkan paradigma yang jelas dibandingkan jika kita meninjau seni modern Barat, sebagai suatu catatan yang baku dan sudah merupakan cerita masa lalu. Basis orientasi estetis seni rupa modern di Indonesia belumlah terformulasikan. Memang benar apa yang digariskan oleh Dewan Kurator Internasional, bahwa seni rupa Selatan mewakili situasi yang beragam, oleh karena itu segera memperlihatkan realita seni rupa

Selatan yang memiliki orientasi berkesenian yang berbeda dengan modernisme Barat. Tetapi bukan berarti tidak ada persamaannya dengan modernisme. Singkatnya seni rupa modern Selatan memiliki prinsip-prinsip yang berbeda sekaligus sama dengan modernisme Barat.

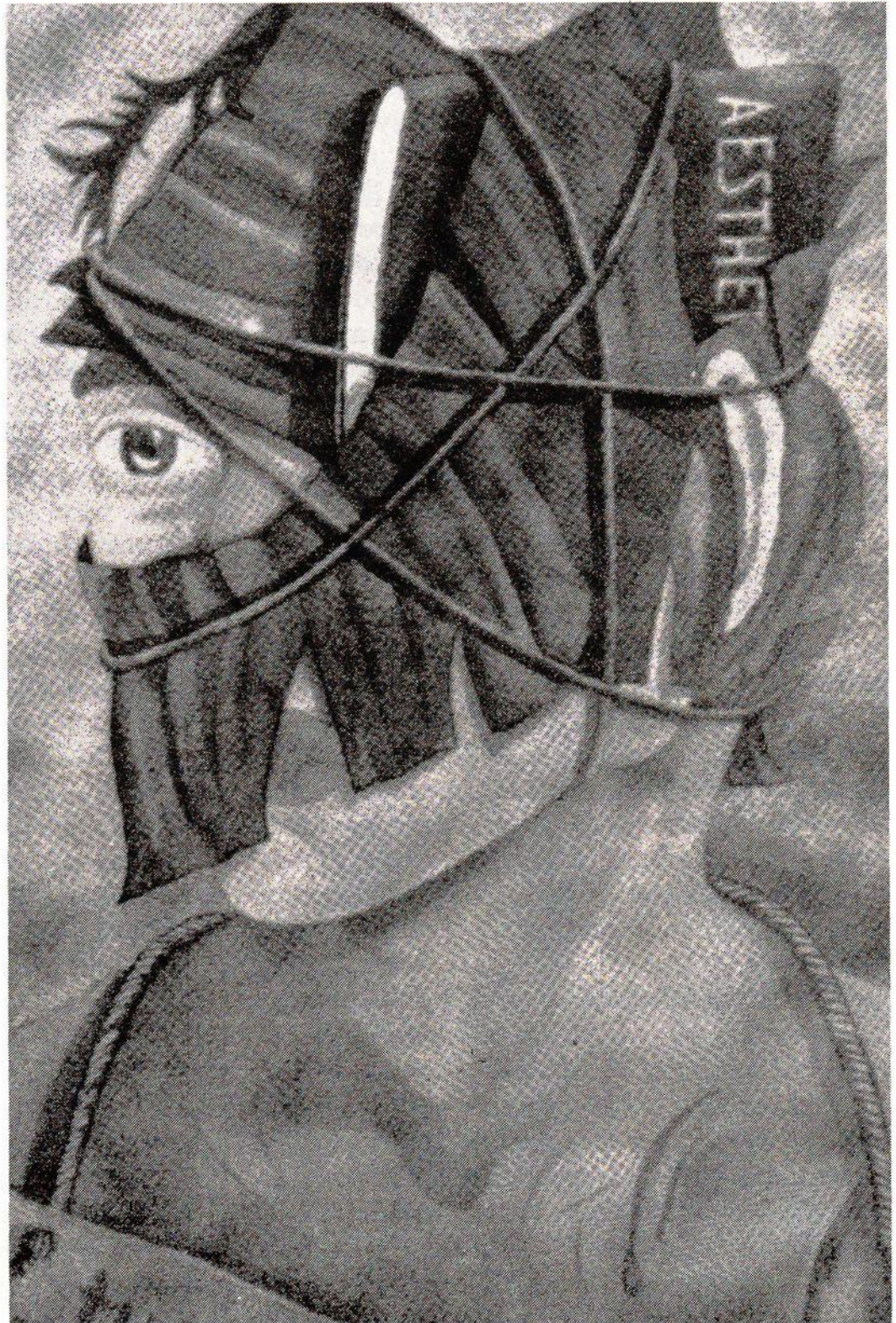
Masalahnya kita jumpai pada usaha memeriksa perbedaan tersebut saat ini. Untuk bisa melihat perbedaan dengan objektif perlu dilakukan pemeriksaan dari kedua realita yang saling dibedakan. Sebagaimana telah disebutkan, di Selatan, sebagai contoh di Indonesia, sulit ditangkap dasar-dasar dan nilai yang terkandung dalam realita seni modernnya. Pertama, hal ini terjadi karena sedikitnya elaborasi wacana seni modern Indonesia. Hampir tidak ada buku yang secara komprehensif menunjukkan perkembangan dan nilai-nilai yang dibawa seni modern Indonesia. Kedua, sulitnya membangun wacana seni rupa karena situasi beragam yang melingkupi seni modern Indonesia sendiri. Kedua situasi tersebut memberikan pengaruh pada situasi seni rupa kontemporer Indonesia, yaitu seni rupa Indonesia "saat ini".

Kesulitan lain membandingkan seni rupa Utara dengan Selatan saat ini, adalah adanya kenyataan bahwa Utara pun saat ini dalam situasi plural. Prinsip-prinsip modernisme telah bangkrut, artinya dalam era postmodern di Barat terjadi "kekacauan" menyangkut otoritas seni, karena hadirnya pluralisme.¹⁵⁾ Walaupun demikian, terbukti pula bahwa tidak sepenuhnya prinsip-prinsip modernisme ditanggalkan, untuk sebagian pihak, "baju lama" masih tetap dipakai, "postmodern" menolak modernisme tetapi memanfaatkan fasilitas yang dibangun modernisme.¹⁶⁾ Tentunya kepentingan melihat seni rupa Selatan dalam perspektif Utara-Selatan menjadi pertanyaan, sebab pertama, Utara pun dalam situasi plural sebagaimana halnya di Selatan, artinya segala kemungkinan bisa terjadi, dengan demikian sulit melakukan perbandingan. Kedua, jika pada akhirnya pluralisme memakai "prinsip lama" (adanya hegemoni baru seni kontemporer = Utara), maka kembali sia-sia untuk menawarkan perbedaan seni rupa Selatan sebagai "nilai beda", untuk diperhatikan oleh lingkup seni rupa Utara.

Situasi yang dihadapi seni modern di Selatan selalu dalam posisi dilematis. Di satu sisi ingin

menunjukkan perbedaannya sebagai usaha untuk diakui “sejajar”, di sisi lain perbedaan tersebut yang justru menyebabkan seni rupa Selatan tidak tercatat sebagai bagian seni modern internasional. Sebabnya jelas, bahwa seluruh gaya —yang juga diadaptasi oleh Selatan— dalam modernisme lahir di Barat. Di samping itu keinginan untuk dicatat sebagai bagian modernisme internasional —yang berbeda— sebetulnya mendatangkan pertanyaan, sebab kini saatnya sudah terlambat, lagi pula, bukankah ketika

kita mencoba memahami wajah seni rupa modern kita sendiri, sebetulnya bertujuan agar lebih paham pada situasi yang terjadi di lingkup (lokal) kita sendiri. Yang paling penting adalah usaha terus menerus mencatat dan mengamati apa yang terjadi, sehingga refleksi terhadap seni rupa modern Indonesia lebih objektif. Kesulitan kita terutama “membaca” wajah sendiri, walaupun tampaknya kita juga kesulitan “membaca” apa yang telah terjadi dan sedang terjadi di Barat.



"Potret Seorang Seniman
(Potret Diri)"
1982
]cat air
Semsar Siahhan
Indonesia

Simplifikasi terhadap apa yang terjadi pada seni rupa Utara yang digariskan oleh Dewan Kurator Internasional, telah mengundang berbagai kritikan. Harus dipahami bahwa dewan kurator tampaknya mulai dengan asumsi bahwa apa yang terjadi pada seni rupa modern Barat telah dipahami oleh "medan seni" Indonesia. Akan tetapi sulitnya, pemahaman tersebut belumlah terbangun di sini, di samping kenyataan bahwa modernisme itu sendiri tentunya tidak sesederhana yang sering kita sangka sebagai bangun yang homogen. Bahwa modernisme terbangun dalam semangat yang sama ada benarnya, yaitu alur linear dan semangat "garda depan", tetapi harus diingat pula bahwa modernisme terbangun dari situasi kompleks budaya modern Barat abad ke-20.¹⁷⁾

Sebetulnya yang harus dilihat terutama bukanlah konsepsi estetis yang dibawa oleh modernisme, melainkan cara seniman menempatkan dirinya di masyarakat. "garda depan" dalam modernisme menunjukkan bahwa seniman tidak lagi melayani masyarakat. Seniman mendahului masyarakat, melalui karya-karyanya. Ada berbagai kompleksitas situasi yang menyebabkan seniman membangun dunia sendiri.¹⁸⁾ Tentunya hal ini menyebabkan seniman modern Barat terus menerus mengelaborasi konsepsi estetis demi mencari standar estetis yang baru. Itulah yang menyebabkan lahirnya gaya-gaya seni dalam modernisme, dan gaya yang lama tidak lagi berlaku dengan lahirnya gaya yang baru. Hal ini juga segera menjelaskan mengapa sering terjadi penolakan terhadap karya-karya modern di Selatan yang mengadaptasi gaya-gaya modernisme untuk diakui sebagai bagian dari modernisme internasional. Tentunya Barat hanya melihat gaya-gaya tersebut sebagai epigon dari gaya-gaya modernisme yang telah muncul sebelumnya di Barat.

Kategori Tematik dalam Pameran GNB

Jika kita melihat ke belakang, gaya-gaya yang lahir dalam modernisme juga bersifat plural (yaitu banyaknya gaya yang dilahirkan). Gaya-gaya dalam modernisme dapat dikategorikan dalam dua macam kecenderungan: pertama, kecenderungan untuk berkarya dengan cara rasional (misalnya: kubisme), satu lagi dengan pendekatan irrasional (misalnya:

ekspresionisme dan surealisme).¹⁹⁾ Dari sini dapat dilihat, bahwa agak sulit dan sia-sia membandingkan kecenderungan estetis dalam modernisme Barat dengan seni modern di Selatan. Modernisme hanya dapat dilihat dalam bentuknya yang homogen dari sisi "garda depan", yaitu sikapnya untuk terus menerus mendahului masyarakat dalam menghasilkan standar estetis. Dengan kata lain pendekatan "tematik" yang dilakukan oleh Dewan Kurator Internasional berada dalam posisi yang mengkhawatirkan. Terasa sekali usaha untuk menampilkan "perbedaan" Selatan dengan Utara, sementara secara jelas dikatakan bahwa formulasi terhadap perspektif Selatan yang disusun tidak harus dianggap sebagai tantangan terhadap Utara.²⁰⁾

Sayangnya dengan memeriksa deskripsi setiap tema, justru menampakkan Dewan Kurator Internasional bersemangat membangun suasana dikotomis dengan perpektif Utara, tentunya dengan menempatkan kelebihan pada perspektif Selatan. Ada kesan seolah-olah "tema-tema" tersebut tidak pernah hadir di Utara. Tentunya kita bisa ragu terhadap hal ini. Bahwa tema-tema tersebut tidak terlihat dalam modernisme tentunya dapat dipahami, seperti telah disebutkan bahwa modernisme berpijak pada semangat kebaruan. Artinya hal-hal yang menyangkut tema-tema tersebut merupakan bagian yang ditolak dalam modernisme. Eksklusi yang dilakukan oleh modernisme bahkan tidak hanya ada pada seni rupa dari tempat lain di luar pusat hegemoni, bahkan seni yang tidak sejalan dengan paradigma yang berlaku, walaupun hadir di sana tidaklah diakui sebagai bagian dari modernisme internasional. Dengan kata lain, membandingkan seni Selatan yang mengusung tema-tema tersebut dengan modernisme tidaklah pada tempatnya, ini jika yang dimaksudkan seni Utara terbatas pada modernisme. Sebaliknya jika yang dimaksud seni Utara bukanlah modernisme, maka klaim mengenai tema-tema tersebut sebagai milik Selatan menjadi lebih meragukan lagi. Katakanlah yang dilihat adalah seni rupa kontemporer Utara, maka situasi yang dihadapi belumlah bisa ditangkap secara jelas. Terjadinya penolakan terhadap "modernisme" di Utara melahirkan "postmodernisme" dengan situasi plural, artinya bukan tidak mungkin terjadi situasi paralel antara Utara dan Selatan menyangkut tema-

tema yang hadir.

Sekali lagi, yang lebih penting adalah melihat konteks “keberadaan” seniman terhadap “masyarakatnya”. Bagaimanakah kedudukan seni modern Indonesia terhadap masyarakatnya? Bagaimanakah nilai-nilai seni rupa yang disepakati dalam “medan seni” Indonesia? Bagaimanakah pengaruh-pengaruh seni rupa Barat terhadap seni rupa Indonesia? Di samping itu kita juga harus kritis mengamati fenomena seni di Barat saat ini. Apakah dengan bangkrutnya modernisme, “garda depan” telah mati di Barat? Dalam konteks bagaimanakah seniman di Utara hadir pada masyarakatnya? Apakah seniman di Utara telah kembali melihat persoalan-persoalan masyarakatnya? Apakah seniman Utara kembali menengok pencapaian tradisi masa lalu? Apakah seni di Utara tidak melakukan tindak eksklusif pada seniman-seniman minoritas? Ataukah sebaliknya elitisme yang hadir dalam modernisme tetap bertahan? Jika tampaknya semua hadir bersama-sama, lalu apa relevansinya melihat Selatan dengan cara melibatkan pula situasi di Utara? Sayangnya perspektif Utara-Selatan yang ditawarkan oleh Dewan Kurator Internasional tidak dibarengi dengan penjelasan yang sepadan mengenai situasi seni rupa Utara, mengingat Utara telah kembali menjadi plural seperti Selatan. Hal ini menimbulkan banyak salah tafsir, mungkin pula tulisan ini salah satu di antara salah tafsir tersebut.

Kontemporer Versus Modern di Barat

Sebutan seni modern di Barat ditujukan pada modernisme. Dalam era postmodern, jarang secara langsung dipakai istilah “seni postmodern”, lebih sering dipakai istilah “seni kontemporer”. Bukan berarti di masa modernisme istilah tersebut tidaklah dipakai, akan tetapi dipakai dalam pengertian netral, yaitu memiliki pengertian “masa kini”. Sebetulnya pengertian istilah “kontemporer” sama dengan istilah “modern”.²¹⁾ Akan tetapi saat ini istilah “seni modern” di Barat menunjuk pada pengertian modernisme, artinya, tidak lagi netral. Sedangkan masa berlakunya modernisme telah berakhir, maka sebutan yang paling “pas” pada seni rupa Barat saat ini adalah “seni kontemporer”. Tetapi istilah ini juga tidaklah sepenuhnya netral, sebab sebutan tersebut juga mengandung pengertian

“bukan modernisme”. Singkatnya seni kontemporer menunjuk pada lingkup plural seni rupa di Barat setelah berakhirnya modernisme.

Terdapat paradoks yang melingkupi seni kontemporer di Barat, seperti telah disebutkan sebelumnya, ada tendensi bahwa seni kontemporer di Barat sambil menolak modernisme tetapi melanjutkan dan memanfaatkan “fasilitas” yang dibangun oleh modernisme. Walaupun plural, terasa samar-samar adanya situasi elitis yang sama dengan modernisme.²²⁾ Dalam seni kontemporer tetap terjadi eksklusif terhadap berbagai penciptaan karya-karya seni. Memang, paradigma seni telah berubah, tetapi tampaknya semangat “garda depan” tetap terjaga. Hal tersebut ditunjukkan dengan merebaknya “happening”, “performance”, dan “instalasi” di Barat setelah masa modernisme. Walaupun banyak dikatakan bahwa seni setelah modernisme ingin kembali berada di pihak masyarakat, tetapi kenyataannya, masyarakat di Barat tidak memahami seni “postmodern” tersebut, paling tidak dibandingkan dengan modernisme.²³⁾ Bersamaan dengan terjadinya komodifikasi karya-karya modernis dan melimpahnya bahan tertulis mengenai seni modern, maka publik seni modern di Barat tidak lagi “asing” terhadap seni modern.

Harus diakui dengan bangkrutnya modernisme dengan otoritas “menara gading”nya, maka “seni” sepertinya kehilangan otoritas tersebut. Hal ini ditunjukkan dengan terbukanya seni pada isu-isu yang populer di masyarakat, seperti: isu “multikultural”, “gender”, “sosial”, “bangkitnya spiritualisme”, “periferi”, dan sebagainya. Yang kemudian menjadi pertanyaan, dalam hubungan bagaimana seniman kontemporer menempatkan dirinya berkaitan dengan isu-isu tersebut? Atau haruskah seniman kontemporer selalu bersentuhan dengan isu-isu yang sedang populer di masyarakat?

Mudah diduga karena sifat “plural”nya seni kontemporer di Barat menyimpan banyak paradoks. Sebagai contoh, karya-karya yang dibuat dalam kepentingan lingkungan, tidaklah memiliki kekuatan advokasi sebesar lembaga swadaya masyarakat yang bergerak di bidang itu, seperti Green Peace misalnya. Terkadang karena sadar karyanya sebagai “karya seni”, seniman kontemporer, berusaha membungkus karya-karya

yang sebetulnya menyuarkan isu tertentu dengan simbolisasi, sehingga isu yang dibawa sulit ditangkap pemirsanya. Di sisi lain, karena beban "isu" yang didukungnya menjadikan sulitnya dilakukan penilaian pencapaian estetis. Karya bagaimanakah yang kemudian dianggap berhasil? Yang berhasil mempengaruhi massa mengenai isu yang dibawa atau yang menawarkan pencapaian estetis yang baru? Yang terakhir jelas menunjukkan semangat "garda depan".

Pada kenyataannya seni kontemporer di Barat tidak bisa menghilangkan sifat elitis "fine art" yang telah tumbuh sebelum modernisme. Jika di dalam modernisme sifat elitis tersebut jelas sebagai pilihan, karena semangat "garda depan". Akan tetapi dalam seni kontemporer Barat, tumbuh situasi yang membingungkan; seniman kontemporer ingin kembali melayani masyarakatnya; tetapi, setelah demikian lama modernisme meninggalkan masyarakat, maka masyarakat telah memiliki seninya sendiri, berupa seni massa atau seni populer.²⁴⁾ Dengan demikian tempat yang mana yang hendak diisi oleh seni kontemporer? Tampaknya tidak ada pilihan lain selain menempati posisi yang diwariskan modernisme. Seni kontemporerlah yang sekarang mengisi galeri-galeri dan museum-museum seni terkenal di Barat, dan seni kontemporerlah yang kemudian menyediakan dirinya untuk dikomodifikasikan setelah masyarakat kapitalis Barat berhasil mengkomodifikasi karya-karya modernis.

Ternyata situasi seni rupa di Barat saat ini juga mempengaruhi situasi seni di Indonesia dan mungkin pula Selatan. Tidak bisa disangkal, popularitas seni instalasi belakangan ini di Indonesia karena pengaruh langsung situasi seni di Barat. Realita tersebut tidak harus dihadapi dengan kekecewaan, tidak dilihat dengan kaca mata "salah-benar", jangan pula dinilai secara hitam-putih, sebab yang terjadi adalah konsekuensi logis dari situasi dunia saat ini. Ada kecenderungan, ketika globalisme makin melanda, ketika pusat hegemoni makin mudah menyebarkan pengaruhnya, terkadang timbul semangat untuk menentangnya, dengan menunjukkan keistimewaan yang tidak dimiliki pusat hegemoni. Tetapi kenyataannya semangat "fine art" dan "elitis" tetap bercokol dalam seni kontemporer, baik di Barat maupun Selatan.

Menunjukkan bagaimana wajah seni kontemporer di Selatan, adalah usaha yang hendak diperlihatkan oleh pameran GNB. Dan kurasi pameran ini berpretensi untuk juga menyuguhkan suatu formulasi dalam menunjukkan perspektif seni rupa Selatan. Bisa diterima adanya upaya untuk menempatkan Barat sebagai bahan perbandingan, karena latar sejarah menunjukkan bahwa hampir kebanyakan negara-negara Non Blok adalah bekas jajahan Barat, yang sejak masa kolonial sampai saat ini gencar mengalami penetrasi budaya Barat. Akan tetapi untuk menunjukkan kesamaan yang terjadi pada seni kontemporer di negara-negara Selatan akan terlalu sulit. Sehingga Dewan Kurator Internasional menunjukkan realita seni rupa yang beragam sebagai nilai yang mengikat Selatan. Untuk mengikat keragaman itu, Dewan Kurator Internasional membuat pemilahan yang menghasilkan lima kategori tema, yang dimunculkan sebagai nilai beda dengan Utara, karena tema-tema tersebut dianggap tidak hadir dalam seni kontemporer Utara. Sebagaimana telah dikatakan, bahwa usaha untuk memformulasikan begitu banyak negara dalam satu bingkai formulasi tidak bisa lain akan menghasilkan prinsip-prinsip dan tema-tema mendasar, sehingga bisa pula melingkupi apa yang terjadi di Barat, apalagi dalam situasi plural saat ini. Sehingga, lebih menarik untuk melihat secara terinci apa yang terjadi di masing-masing negara Selatan. Untuk Indonesia tentunya paling penting melihat situasi di tempat kita sendiri.

SEPINTAS MELIHAT WAJAH SENI KONTEMPORER INDONESIA

Pameran Internasional GNB disertai dengan Pameran Seni Kontemporer Indonesia. Pameran ini bertujuan untuk memperlihatkan wajah seni rupa Indonesia secara lebih luas dan mencerminkan perkembangan seni rupa Indonesia.²⁵⁾ Pengantar pada Pameran Seni Kontemporer Indonesia diberikan oleh Suwarno dan Sarah E. Murray. Suwarno memberikan sejarah singkat perkembangan seni rupa modern Indonesia hingga saat ini. Sedangkan Sarah Murray memberikan "kuliah" lengkap mengenai seni modern dalam kaitannya dengan modernitas. Amat menarik untuk mengamati pengantar yang diberikan Sarah Murray. Jika

diperiksa, maka tulisan Sarah tersebut justru agak bertentangan dengan dasar pemikiran pada Pameran Internasional GNB. Untuk itu ada baiknya kita simak pendapat Sarah.

Di dalam pendahulunya, Sarah menyebutkan bahwa seni kontemporer Indonesia itu plural, tidak ada dominasi kecenderungan tertentu. Seni kontemporer Indonesia bisa diwakili mulai dari seniman Ancol sampai seniman instalasi. Dikatakannya lebih lanjut, bahwa seni kontemporer Indonesia mempunyai akar pada seni modern Indonesia, yang telah mapan dan memiliki arti penting dalam kebudayaan pada tahun 1930-1940. Sarah kemudian memberikan berbagai kemungkinan penjelasan terhadap konteks kemunculan dan keberadaan "seni modern Indonesia" pada waktu itu. Dikatakan bahwa seni rupa modern yang tumbuh dari masa-masa itu berdasarkan berbagai kemungkinan, mulai dari mengimitasi gaya seni Barat (akademisme Prancis dan modernisme), dikenalnya idiom baru seni (kanvas) dan yang terakhir, yang menurutnya paling relevan, putusnya seniman-seniman modern Indonesia dengan tradisi. (Perhatikan, justru penerapan hubungan dengan tradisi lokal menjadi salah satu kategori tema dalam pameran GNB).²⁶⁾

Dikatakan oleh Sarah, bahwa seni kontemporer Indonesia berakar pada seni modern Indonesia. Lalu apa yang terjadi dengan seni rupa modern Indonesia sehingga tempatnya digantikan oleh seni kontemporer? Kapankah seni rupa modern Indonesia telah berakhir? Atau, saat ini masihkah seni modern Indonesia berlangsung? Bagaimana kedudukan seni kontemporer Indonesia terhadap seni modernnya?

Seni Modern Versus Kontemporer di Indonesia

Dalam pengantarnya, Sarah Murray mengatakan bahwa tidak ada "garda depan" yang sesungguhnya di dalam seni rupa Indonesia dan konsep "garda depan" tidak dapat diterapkan pada kondisi penciptaan karya seni di Indonesia. Jika yang dimaksud dengan "garda depan sesungguhnya" adalah penerapan gaya-gaya dari modernisme Barat secara sepenuhnya, memang tidak ada di Indonesia, tetapi jika yang dimaksud dengan "garda depan"

adalah seperti yang dikatakannya:

In art, this term was adopted to refer to artist who were constantly pushing ahead into new aesthetic, social, and political territory as the vanguard of society, finding the future before anyone else had arrived, . . . There was blurring of art and society in the idea, as change in aesthetic conventions. . . 27)

Jika itu yang dimaksud, maka bisa saja hal tersebut terjadi di Indonesia. Sebab identifikasi untuk "garda depan" adalah hubungan antara seniman dengan masyarakatnya, seniman mendahului untuk menemukan prinsip-prinsip estetik yang baru, yang tidak dipahami oleh masyarakatnya.

Sudjojono, salah satu bapak seni modern Indonesia telah menunjukkan "penentangannya" terhadap prinsip estetik yang dibawa oleh "Hindia molek" dan menawarkan prinsip "melukis" yang baru, yang orisinal. ²⁸⁾ Jika dilihat dari kaca mata masyarakat "Barat", mungkin "gaya" dibawakan oleh Sudjojono tidak orisinal. Tetapi dalam konteks ini, yang harus dilihat adalah masyarakat dan lingkup seni Indonesia pada waktu itu. Dilihat dari sisi ini maka Sudjojono merupakan seorang "garda depan", sebab dia percaya benar bahwa "cara" melukisnyalah yang paling tepat dan benar. Sudjojono itu mewakili "high art", artinya dia mewakili lingkup "elitis" pada waktu itu, dan mencipta dengan "bebas".²⁹⁾ Jika dibandingkan dengan kaum modernis Barat, Sudjojono memang berbeda, sebab dia juga seorang seniman yang menerapkan asas sosialisme dan nasionalisme, tetapi "cara melukis" yang dibawakannya merupakan sesuatu hal di luar pemahaman masyarakat Indonesia pada waktu itu.

Sebetulnya "meributkan" ada atau tidaknya prinsip "garda depan" di Indonesia tidak penting. Sebab ada atau tidak prinsip tersebut dalam seni rupa Indonesia, yang jelas realitanya, Indonesia memiliki seni rupa "modern", yang berbeda dengan modernisme Barat. Dan juga merupakan realita bahwa seni rupa modern Indonesia itu beragam.

Seni rupa modern Indonesia dari awalnya menganut prinsip-prinsip yang beragam. Kita bisa melihat aliran "Hindia molek" yang menganut

naturalisme, sehingga mudah diterima masyarakat awam, di samping itu ada pula "jiwa ketok"nya Sudjojono. Demikian pula di masa agak belakangan kita mengenal "kubu" Bandung dan "Jogja". Penentangan Sudjojono terhadap "Hindia molek", tidak menyebabkan gaya tersebut kemudian ditinggalkan. Karena di Indonesia tidak ada prinsip seni yang tunggal, maka tidak ada otoritas tunggal yang bisa diserang seperti modernisme Barat. Karenanya sampai sekarang seni rupa modern di Indonesia terus hidup. Apa yang kita sebut sebagai seni kontemporer Indonesia, sebetulnya tidak lain adalah seni modern Indonesia yang berlangsung pada saat ini. Seni kontemporer Indonesia saat ini merupakan sebuah kesatuan plural, yang tidak harus berhubungan satu dengan yang lainnya. Itulah kekayaan seni rupa modern atau kontemporer Indonesia, yang sayangnya belum diperiksa dengan seksama dan tidak disertai dengan wacana yang memadai. Atau, jangan-jangan hal itulah yang menyebabkan seni rupa modern Indonesia dapat bertahan hingga kini, tidak runtuh seperti modernisme Barat? □

CATATAN KAKI

- 1) Lihat katalog Pameran GNB, hal. 4, disebutkan: "Pencarian kami terhadap perspektif Selatan...". Artinya Dewan Kurator Internasional merasa bahwa perspektif Selatan belum ditafsirkan.
- 2) Dalam hal ini yang dimaksud pemikiran baru: usaha Dewan Kurator Internasional untuk mencari sistem kurasi yang terlepas dari standar-standar yang berasal dari kerangka normatif Utara (katalog Pameran GNB, hal. 3).
- 3) *Op. cit.*, Katalog Pameran GNB hal. 4.
- 4) Dari sejarah seni rupa Barat dan situasi seni kontemporer Barat, kita ketahui bahwa tema-tema tersebut pernah hadir.
- 5) Lihat tulisan Jim Supangkat pada nomor ini.
- 6) Lihat katalog Pameran GNB hal. 3.
- 7) Selain penjelasan tiap kategori tema, pengantar mengenai dasar pameran GNB diberikan amat singkat (lihat katalog Pameran GNB).
- 8) *Op. cit.*, Katalog Pameran GNB
- 9) Lihat penjelasan kategori tema pada katalog Pameran GNB, terlihat adanya usaha membedakan seni rupa kontemporer Selatan secara diametrikal dengan seni rupa kontemporer Utara.
- 10) *Op. cit.*, Katalog Pameran GNB
- 11) Lihat: Victor Burgin, *The End of Art Theory*, Macmillan Education Ltd., London 1987, hal. 162.
- 12) *Op. cit.*, Katalog Pameran GNB
- 13) Mengenai "medan seni" atau "art world" lihat tulisan Rizki Achmad pada nomor ini.
- 14) Victor Burgin, *op. cit.*, hal. 158.
- 15) Lihat: Suzi Gablik, *Pluralism: The Tyranny of Freedom*,

- dalam *Has Modernism Failed?*, Thames and Hudson Inc., London, 1986.
- 16) Lihat tulisan Jim Supangkat dalam harian umum *Republika* 6 Agustus 1995. Lihat pula: Victor Burgin, *op. cit.*, hal. 198, dikatakan: "The end of 'grand narratives' does not mean the end of either morality or memory".
 - 17) Lihat: Nicos Stangos, *Concepts of Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1988, hal. 9. Lihat pula: Suzi Gablik *op. cit.*, hal. 20-21.
 - 18) Lihat: Suzi Gablik, *op. cit.*
 - 19) Lihat: Nicos Stangos, *op. cit.*, hal. 8.
 - 20) Katalog Pameran GNB hal. 4.
 - 21) Lihat: *Webster's New Collegiate Dictionary*, G. & C. Merriam Company, Springfield, hal. 245 dan 739.
 - 22) Lihat tulisan Jim Supangkat di harian umum *Republika* 6 Agustus 1995. Dikatakan: seni kontemporer di Barat kembali menjadi homogen, dan proses eksklusif dan inklusi kembali terjadi.
 - 23) Lihat: Suzi Gablik, *op. cit.*, hal. 75.
 - 24) Dalam bukunya *The Reenchantment of Art*, Suzi Gablik secara tidak langsung menyatakan bahwa seni seharusnya dilaksanakan (kembali) dalam kaitan sosial, lihat hal. 171. Tetapi pendapat itu dikritik oleh Jill Johnston dalam *Art in America*, Februari 1993, hal. 39-41. Johnston mengatakan bahwa pemikiran Suzi Gablik akan menempatkan seniman sebagai "pekerja sosial".
 - 25) Katalog Pameran Seni Kontemporer Indonesia, hal. 3-4.
 - 26) Katalog Pameran GNB, hal. 12.
 - 27) *Op. cit.*, hal. 24.
 - 28) Lihat: Claire Holt, *Art in Indonesia*, Cornell University Press, New York, 1967, hal. 196.
 - 29) *Loc. cit.*

Asmudjo J. Irianto,
sedang menyelesaikan Magister Program
Seni Murni dan Dosen pada Jurusan
Seni Murni FSRD ITB.