

BAB 2

LATAR BELAKANG SOSIAL BUDAYA

Memasuki tahun 1930-an, dunia seni lukis di Hindia Belanda memperlihatkan fenomena baru, yaitu dengan munculnya sikap pembaruan dan pemberontakan pada estetika Mooi Indië. Walaupun gejala demikian sebelumnya telah diperlihatkan pelukis Belanda dan Indo, yaitu Pieter Ouborg dan Jan Frank, tetapi pemberontakan yang dimaksud lebih mempunyai makna sosial politik, karena yang melakukan adalah para pelukis pribumi. Pada masa-masa selanjutnya, ketika wilayah ini masuk dalam pendudukan Jepang kemudian tumbuh menjadi republik muda sampai tahun 1960-an, pelukis-pelukis Indonesia dalam kreativitasnya sangat dipengaruhi paradigma estetik yang bersumber dari konteks-konteks sosial politik. Untuk memahami gejala itu, perlu dilihat hubungannya dengan konteks-konteks perubahan sosial yang melatarbelakanginya.

Perubahan sosial dalam kurun waktu itu bisa dilihat sebagai dampak dari beberapa konteks sosial politik dan ekonomi signifikan yang berpengaruh pada dunia seni lukis. Perubahan periode dalam seni lukis, persoalannya bukan hanya semata-mata pada perubahan gaya-gaya lhas dari beberapa seniman. Akan tetapi, sebagaimana telah diungkapkan Janet Wolff di muka, bagaimana dalam aktivitas itu dapat dilihat hal-hal sensitif tentang variasi faktor-faktor untuk menuju proses kreatif. Lebih jauh lagi, bagaimana terhubungkannya karya-karya itu dengan faktor-faktor luar seperti patronase, kode estetik, dan konteks-konteks sosial politik.¹

Konteks-konteks sosial politik tersebut yang berpengaruh, yaitu pertama, situasi depresi ekonomi (*malaise*) tahun 1930-an dan menguatnya konsolidasi ideologi nasionalisme dalam pergerakan nasional. Kedua, pendudukan Jepang, dan ketiga, masa Revolusi Kemerdekaan serta Demokrasi Terpimpin. Kedua konteks sosial yang terakhir, yaitu masa pendudukan Jepang dan masa Revolusi Kemerdekaan serta Demokrasi Terpimpin membawa perubahan-perubahan dalam sistem sosial politik yang berpengaruh pada periode seni lukis yang akan dibahas.

A. Politik Propaganda Jepang dalam Seni Lukis

Masa pendudukan Jepang yang singkat selama tiga setengah tahun, ternyata mempunyai pengaruh yang signifikan pada pertumbuhan seni lukis di Indonesia. Pengaruh ini terjadi secara simultan dengan perubahan sosial pada sektor-sektor lain, akibat

¹ Janet Wolff, *The Social Production of Art* (New York: St. Martin's Press, 1981), 138-140.

mobilisasi untuk mendukung perang Asia Pasifik. Dalam konteks perang itu, kebijaksanaan-kebijaksanaan sosiokultural dibuat sehingga semua terjadi dengan cepat. Sejarah kekuasaan Belanda di Jawa Tengah berakhir lewat perundingan alot antara Gubernur Jendral Tjarda van Starckenborgh stachouwer dan Ltan Jendra Imamura di Kalijati tanggal 9 Maret 1942. Penyerahan Belanda terjadi tanpa syarat.² Pemerintah pendudukan Jepang dengan segera mempolitisasi bangsa Indonesia dari tingkat elite sampai ke desa-desa untuk menyudutkan rezim kolonial Belanda yang dalam sejarahnya telah merusak dan menindas.

Untuk itu, prioritas kebijaksanaan Jepang selanjutnya adalah menghapus semua anasir Belanda atau Barat dan memobilisasi penduduk untuk membantu mereka. Semua kebijaksanaan politik itu segera menciptakan perubahan sosial dalam masyarakat Indonesia. Jepang kemudian menerapkan pemerintahan militer (*Gunseikanbu*) yang diikuti penggantian struktur pemerintahan dan wilayah, serta pegawai-pegawainya. Pemerintahan itu segera melarang penggunaan buku-buku berbahasa Belanda dan bahasa Belanda serta bahasa Inggris. Pemakaian kalender dan bahasa Jepang di populerkan di sekolah-sekolah dan di masyarakat. Patung-patung Eropa diturunkan. Jalan-jalan dan kota-kota diganti dengan nama baru.³

Dalam dunia seni lukis, sikap Jepang yang demikian juga diperlihatkan. Peran Bataviasche Kunstkring sebagai agen kebudayaan Barat yang banyak mendukung kehidupan seni lukis langsung dihentikan. Pada tanggal 8 Maret 1942 tentara Jepang masuk ke Batavia. Para anggota Koninklijk Nederlandsch Indische Leger (KNIL), orang-orang Belanda sipil termasuk para pengurus Kunstkring mengungsi ke Australia. Raden Sasmojo,⁴ pembantu administratur Bataviasche Kunstkring ditugasi menutup gedung itu. Beberapa hari kemudian datang orang-orang Jepang yang ingin mengamati bagian dalam gedung. Mereka antara lain para seniman Jepang yang juga akan memakai tempat itu untuk pertemuan dengan para seniman Indonesia.⁵ Langkah pemerintah pendudukan Jepang selanjutnya adalah membubarkan Persagi, bersama dengan kegiatan-kegiatan seluruh organisasi sosial politik yang ada.⁶

² S. Mijosji, "Peristiwa Akhir Sedjarah Pemerintah Belanda di Indonesia", *Asia-Raya*, (29 Boelan Empat 2603/1943).

³ M.C. Ricklefs, *A History of Modern Indonesia* (Hampshire, London: Macmillan Education Ltd, 1981), 189; lihat Juga Sartono Kartodirojo, et al., *Sejarah Nasional Indonesia* (Jakarta: Depdikbud, 1975), 5012. Tentang penggantian nama-nama kota dan daerah seperti Batavia, Cheribon, Buitenzorg, Bantam, Preanger, dan Mr. Cornelis; lihat *Asia Raya*, 12 Agustus 2602 (1942) dan *Asia Raya*, (14 Desember 2602/1942).

⁴ Raden Sasmojo adalah pensiunan Wedana Cepu. Ia bekerja di Bataviasche Kunstkring karena ditarika oleh bekas gurunnya yaitu Meneer Loos Haaxman sewaktu di OSVIA. Dalam tugasnya ia bersama keluarganya menempati salah satu paviliun gedung itu. pada masa itulah anaknya, Mia Bustam bertemu dengan Sudjojono yang sering melihat pameran koleksi Renault. Akhirnya mereka menikah (wawancara dengan Mia Bustam, tanggal 30 Maret 1996, di Bogor).

⁵ Mia Bustam, "Sudjojono dan aku, Memoar Pribadi", (Semarang, 1992), belum diterbitkan, 2. Suasana peralihan kekuasaan yang ditandai kekosongan kantor-kantor dan lumpuhnya infrastruktur kota Jakarta dilaporkan Atik Soeari dalam "Djakarta Sjoetahoen", *Asia Raya*, (29 Boelan Empat 2603/1943).

⁶ "Catatan Sudjojono" (Dokumen Pribadi, koleksi Sudramadji II, Jakarta, 1976); lihat juga Asrtono Kartidirejo et al., *Sejarah Nasional...*, op. Cit., 134.

Historiografi tentang pendudukan Jepang selalu didahului penjelasan bagaimana peran propaganda mereka dalam mempengaruhi rakyat untuk mendapatkan tenaga perang, administrasi pemerintahan, dan logistik. Persamaan rumpun Asia dan hubungan saudara tua-muda merupakan propaganda simpatik, apalagi sebelumnya Belanda sangat diskriminatif dalam hubungan sosial. Sasaran Jepang terutama diarahkan pada kaum muda yang bersemangat dan belum banyak terpengaruh oleh pikiran Barat. Selain itu, para guru juga dianggap sarana yang efektif untuk meneruskan ideologi kebudayaan Jepang lewat murid, lingkungan sekolah, dan masyarakat.⁷ Pada mulanya, propaganda itu selalu menarik kaum muda karena Jepang tidak hanya memberi dorongan tetapi juga fasilitas-fasilitas.

Para seniman Indonesia, termasuk pelukis-pelukis, pada umumnya menyambut dengan antusias perhatian Jepang yang sampai pada lapangan seni dan budaya. Kebudayaan baru itu, dikatakan untuk ikut menyusun cita-cita masyarakat baru lingkungan kemakmuran bersama Asia Timur Raya. Hal itu sangat bertolak belakang dengan pemerintah Belanda yang bersikap menekan pada pengembangan kesenian dan kebudayaan pribumi.⁸ Berbagai kebijaksanaan pemerintah Jepang pada dunia seni lukis memang mengundang simpati dan kepercayaan besar. Banyak pelukis-pelukis Jepang yang didatangkan ke Indonesia. Mereka selain berperan sebagai guru melukis juga aktif dalam pameran-pameran di Indonesia. Beberapa pelukis Jepang itu adalah Prof. Ito Sjinsoi, Saseo Ono, Yashioka, Yamamoto, dan Kohno.⁹

Dalam penggantian nama-nama tempat secara tidak langsung Jepang juga telah memberikan sentuhan simpatik pada dunia seni lukis. Tempat '*Planten en Dierentuin Batavia*' (Kebun Raya dan Kebun Binatang Batavia) diubah menjadi 'Taman Raden Saleh'. Seperti penggantian nama-nama lain, pemerintah Jepang bersikap mengembalikan sesuai dengan nama lokal yang tidak bersifat Barat. Kebun binatang itu memang berdiri di atas sebagian tanah Raden Saleh. Pada tahun 1875 pelukis ini ikut aktif memprakarsai pendirian '*Planten en Dierentuin*' itu. Dengan penggantian nama itu, Sudjojono sampai tergerak menulis rasa terima kasih dan penghargaannya pada pemerintah Bala Tentara Dai Nippon. Bagi para pelukis muda Indonesia, mana Raden Saleh sangat inspiratif untuk bisa dipakai acuan spirit dan ukuran berkarya.¹⁰

Tulisan-tulisan lain yang bernada positif tentang kebijaksanaan pemerintah pendudukan Jepang dalam seni lukis hampir dapat dijumpai dari setiap tokoh pelukis

⁷ Tentang propaganda dan peran pemuda lebih jauh lihat pada George Mc Turnan Kahin, *Nasionalism and Revolution in Indonesia* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1952), 109-110; Benedict R.O'G Anderson, *Java in a Time of Revolution, occupation and Resistance 1944-1946* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1972), 1-34; dan juga Sartono Kartodirejo, et al., *Sejarah Nasional...*, op. cit., 125-140.

⁸ Agoes Djaja Soeminta, "Seni Roepa dan Bangsa", *Soera Asia*, (26 Mei 2603/1943).

⁹ Baharoedin, "Gambar-gambar Skets dari Seorang pelukis Nippon", *Asia Raya*, (10 Juli 2603/1943); lihat juga Basoeki Abdoellah, "Seteleng Saseo Ono San", *Asia Raya*, (7 Desember 2603/1943); dan juga Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya* (Jakarta: Penerbitan Proyek Pembinaan Kesenian Dep. P dan K, 1978), 27-28.

¹⁰ S. Soedjojono, *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* (Jogjakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946), 55-60.

Indonesia masa itu. Basuki Abdullah dalam koran *Asia Raya* menyatakan bahwa telah datang zaman baru yang memberi penghargaan pada seni lukis jauh lebih tinggi dibandingkan dengan zaman kolonial Belanda.¹¹ Agoes Djaja Soeminta dalam koran *Soera Asia* menulis bahwa Garuda Nippon yang membeberkan sayapnya di seluruh Asia Timur telah membangkitkan penghidupan dan kebudayaan baru, sehingga mendorong kemauan dan semangat dunia seni rupa.¹² Demikian juga Sudjojono dalam tulisannya di *Tjahaja* menyatakan bahwa bangsa Nippon dalam waktu yang singkat telah memberikan bantuan nyata. Jepang telah membangun lembaga-lembaga kesenian, memberi penghargaan pada ahli-ahli kesenian, dan mengadakan pameran-pameran yang membangkitkan kecerdasan pelukis dan masyarakat.¹³

Kesenian, termasuk seni lukis, selanjutnya memasuki perkembangan ke tahap yang lebih terkoordinasi setelah pemerintah memasukkannya dalam organisasi-organisasi untuk kepentingan politik. Hal itu dikarenakan, kesenian dianggap sebagai bidang yang potensial untuk menggugah semangat rakyat. Akan tetapi, karena semua itu dilaksanakan untuk tujuan mobilisasi, maka pelaksanaannya mendapat kontrol yang sistematis dari pemerintah militer Jepang.

Dalam kerangka kebutuhan dukungan perang, Jepang mempunyai politik ingin mengalihkan mentalitas budaya bangsa Indonesia ke dalam budaya mereka sebagaimana yang telah dicoba di Taiwan dan Korea. Dengan kepentingan politik itu, ketika dibentuk Poesat Tenaga Rakjat (Poetera) yang merekrut para nasionalis seperti Sukarno, maka di dalamnya juga diadakan bagian kebudayaan. Bagian ini dipimpin oleh Sudjojono, sehingga kegiatannya lebih condong ke seni lukis. Akan tetapi, lembaga yang dibentuk untuk membantu kepentingan perang Jepang ini akhirnya menjadi sarana intensif untuk mempertinggi kesadaran politik para nasionalis. Selain Poetera (Poesat Tenaga Rakjat), pemerintah pendudukan Jepang juga mendirikan *Keimin Bunka Shidoso* (Poesat Keboedajaan) yang diharapkan dapat menguatkan stabilitas pemerintah pendudukan Jepang di Indonesia lewat aktivitas dan kerjasama kebudayaan.¹⁴

Dalam hubungan seni lukis dan kepentingan politik pendudukan Jepang, terciptalah pertemuan pemikiran yang mempunyai kepentingan berlainan. Pemikiran itu adalah pentingnya mengedepankan nilai-nilai ketimuran. Jepang dalam propagandanya sangat menekankan keunggulan-keunggulan bangsa Timur atau Asia yang bisa mengatasi superioritas Barat. Dengan wacana itu, Jepang berusaha mendapat simpati yang besar dari masyarakat Indonesia untuk memantapkan penduduknya. Dalam pembinaan seni lukis lewat pusat-pusat kebudayaan yang dibentuk, propaganda pencarian nilai ketimuran itu dihembuskan.

¹¹ Basoeki Abdullah, "Sepatah Kata Oentok Pelloekis-pelloekis Kita", *Asia Raya*, (29 April 2603/1943)

¹² Agoes Djaja Soeminta, "Seni Rupa dan ..." *loc. cit.*

¹³ T.n., "Apakah Kata Para Pelloekis Kita", *Tjahaja*, (9 Januari 2603/1943)

¹⁴ Koesnadi, "Sedjarah Seni Rupa Indonesia", Seminar Ilmu dan Kebudayaan (Yogyakarta: Universitas Gadjah Mada, 1956), 12.

Di lain pihak, pelukis-pelukis Indonesia sejak masa Persagi telah tumbuh dengan kesadaran untuk mencari identitas kebudayaan nasional. Untuk itu, propaganda tentang pentingnya pencarian nilai ketimuran lebih dimaknai sebagai pencarian identitas kebudayaan itu. Sanoesi Pane sebagai ketua umum Keimin Bunka Shidosho menandai bahwa pelukis-pelukis yang berpameran telah banyak mencoba mencari dasar corak ketimuran. Apalagi dalam setiap ulasan seni lukis di surat kabar, tokoh-tokoh seperti Sudjojono, Agoes Dajaja, dan Basuki Abdullah juga menekankan pencarian corak ketimuran itu.¹⁵

Akan tetapi, sebenarnya ada ambiguitas dalam pemahaman tentang pemikiran corak ketimuran. Ada yang memahami pemikiran itu sebagai pencarian semangat dengan memanfaatkan objek-objek lokal tradisional. Ada pula pemahaman yang lebih bersifat radikal, yaitu membuang teknik melukis dari Barat yang memungkinkan adanya ilusi diepte (kedalama) dan volume bentuk maupun jauh dekat karena perspektif. Menurut pemahaman ini manifestasi ketimuran dapat dilihat pada lukisan wayang beber Jawa atau lukisan tradisional Bali yang sifatnya dwimatra dan dekoratif. Dalam suasana kekuasaan politik kebudayaan Jepang, tulisan-tulisan itu banyak membandingkan dengan lukisan tradisional Jepang dan Cina.¹⁶

Namun sejauh itu, para pelukis telah mengakui bahwa material dan teknik dari Barat telah membuka kemungkinan eksplorasi yang luas. Selagi mereka masih mempermasalahkan pencarian nilai ketimuran itu, mereka terus melukis dengan cara Barat. Pelukis-pelukis Indonesia di masa Jepang telah merambah pengungkapan dalam acuan naturalisme, realisme, impresionisme, dan ekspresionisme. Ungkapan-ungkapan dengan dasar Barat itu lebih banyak dipakai menyatakan persepsi tentang realitas kehidupan daripada mengungkapkan cita-cita ketimuran yang lebih abstrak sifatnya. Lukisan-lukisan di masa ini pada dasarnya meneruskan visi Persagi yang ingin melihat kehidupan secara jujur. Perhatian pada realitas kehidupan manusia merupakan kecenderungan baru, di antara beberapa karya yang masih mengungkap alam. Sosok keluarga, potret diri, maupun aktivitas kehidupan sosial mulai banyak dilukis. Lebih jauh lagi benih rasa kemanusiaan mulai tersusun lewat perhatian pelukis pada tema-tema penderitaan.

Lukisan-lukisan yang sangat kuat mengungkapkan tema-tema kemanusiaan adalah karya-karya Affandi. Selain hal itu tercermin dalam tema-tema tentang keluarga, ia banyak diperhatikan para pengamat lewat karya-karyanya yang berjudul: *'Ayam Jantan yang Mati Menggeletak'* (1943), *'Poelang Membawa Bebek Pincang'* (1943), *'Tiga Jajaran Potret Pengemis'* (1943), dan *'Burung Gereja Mati di Tangan'* (1943). Henk Nagtung pelukis yang

¹⁵ Sanoesi Pane, "Seni Roepa Siap Berkembang", *Soeara Asia*, (14 Desember 2603/1946); lihat juga T.n., "Apakah Kata Para...", *loc.cit.*; dan juga Djajakoesoema, "Loekisan-loekisan Indonesia di Gedong Kemin Bunka Shidosho", *Pembangoen*, (6 Mei 2603/1943).

¹⁶ Soemarno Wignyosasono, "Peloekis Kita, Mentjari Hoeboengan dengan Tjorak Ketimoeran Sedjati", *Asia Raya*, (17 Juni 2603/1943); lihat juga Rakusiken Wakimoto, "Yokoyama Taikan Peloekis Nippon", *Asia Raya* (30 September 2603/1943); dan juga T.n., "Apakah kata Para...", *loc.cit.*

pada masa sebelumnya menyukai ungkapan romantik, pada masa Jepang mulai mempunyai perhatian pada tema-tema kemiskina. Seorang lagi pelukis wanita dari masa Persagi yaitu Emiria Soenassa banyak mendapat perhatian karena ungkapan kejujurannya lewat ungkapan yang naif primitif.¹⁷ Pada pameran perayaan *Tentyosetsu* oleh Keimin Bunka Shidosho, lukisan-lukisan yang mendapat hadiah penghargaan juga menunjukkan kecenderungan pada tema-tema kehidupan rakyat. Karya-karya itu adalah 'Pasar' dan 'Seni Angkloeng Siapa Tolong' karya Emiria Soenassa, 'Bidoean Djalanan' karya Henk Ngantung 'Di pinggir Djalan' karya Agoes Djaja, dan 'Potret Nj S.P.' karya Soedjojono, serta 'Sembahjang' karya Basuki Abdullah.¹⁸

Perhatian yang lebih jujur terhadap realitas kehidupan, merupakan suara hati para pelukis untuk memberi bentuk pada cita-cita seni lukis baru di masa Jepang. Dalam suasana kehidupan sosial yang penuh ketimpangan dan pengawasan keras dari pemerintah, pelukis-pelukis baru dapat mengungkapkan visinya dalam batas respons kemanusiaan. Respons yang lebih bisa memberi bentuk pada semangat nasionalisme belum terungkap secara nyata. Akan tetapi, kontinuitas pemikiran Persagi tentang nasionalisme dan kerakyatan, pada masa Jepang telah mencapai tahap sintesis sesuai dengan konteks-konteks sosial yang membentuknya.

B. Pengaruh-pengaruh Politik dalam Seni Lukis, Tahun 1945-1965

Kemerdekaan Indonesia, selain menimbulkan euforia sosial juga membuka babak baru dalam mencari format untuk membentuk dan mengelola negara ini. Pergulatan masa revolusi sampai diberlakukannya sistem Demokrasi Terpimpin hingga tahun 1965, merupakan percobaan dan pertentangan untuk membuat tatanan sosial baru di Indonesia. Lewat pertentangan-pertentangan politik di parlemen, kemudian gerakan-gerakan ekstrim dengan identitas golongan dan kesukuan, ataupun rongrongan dari pihak asing negara ini mencari bentuknya. Adalah sebuah ironi yang mengesankan bahwa perpecahan-perpecahan di antara komponen revolusi itu justru tidak lagi mempermasalahkan eksistensi kesatuan Indonesia. Dalam proses pertentangan atau tawar-menawar terhadap berbagai dimensi kehidupan sosio kultural.

Historiografi tentang revolusi kemerdekaan telah banyak mengungkapkan struktur pergolakan sosio politik itu. akan tetapi, masih sangat sedikit yang mengungkapkan bagaimana seni lukis juga ikut bergolak dalam struktur itu. perjuangan awal yang dilakukan

¹⁷ Soetijoso, "Kepertjajaan Diri Sendiri, Dalam Loekisan-loekisan Affandi dengan Impresionismenya", *Asia Raya*, (10 Juni 2603/1943); lihat juga Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia...*, *op.cit.*, 28. Tentang Henk Ngantung lihat pada S., "Seteleng Lokisan Naturalis dan Realis", *Pandji Poestaka*, No.21, (1 september 2603/1943), 827. Tentang Emiria Soenassa, lihat Djajakoesoema, "Loekisan-loekisan Indonesia...", *loc.cit.*; dan juga S. Seteleng Emiria Soenassa", *Asia Raya*, (8 Desember 2603/1943).

¹⁸ U.I.S.M.A., "Pertoendjoekan Loekisan", *Pemandangan*, (3 Mei 2603/1943); lihat juga T.n., "Pertoendjoekan Seteleng Seni Roepa, Pemberian Idjazah dan Hadiah", *Pemandangan* (10 Mei 2603/1943).

Persagi untuk melepaskan diri dari kungkungan estetika romantik masyarakat kolonial feodal akhirnya mendapat bentuk yang lebih nyata pada revolusi kemerdekaan. Pada masa ini para pelukis sudah betul-betul sadar untuk mengemukakan segala bentuk perjuangan bangsanya dalam bentuk kesenian. Perjuangan seni lukis terlihat berjaln erat dengan kesadaran terbangunnya bangsa baru, kesadaran munculnya individu, dan semangat zama. Kerjasama antarseniman dan para pejuang merupakan arus kebangsaan yang potensial dan unik,¹⁹ sehingga sangat berpengaruh pada bentuk ekspresi seni lukis masa itu.

Tantangan kekerasan perang kemerdekaan yang menumbuhkan semangat revolusioner bahkan telah mendorong beberapa pelukis untuk ikut juga sebagai gerilyawan. Lukisan-lukisan masa revolusi menjadi semakin dewasa ketika seniman-seniman seperti Sudjojono dan Affandi tidak hanya menangkap semangat revolusi dalam lukisan-lukisan mereka, tetapi juga memberikan dukungan secara langsung dengan membuat poster-poster perang dan anti Belanda. Pada bulan Januari 1946, kota Jakarta telah sedemikian terdesak oleh pendudukan kembali pasukan Belanda. Oleh karena itu, ibukota Republik Indonesia dipindahkan ke Yogyakarta.²⁰ Bersama dengan pinahnya para pemimpin politik, laskar tentara, dan para intelektual, maka seniman-seniman termasuk pelukis juga sebagian besar ikut pendah ke Yogyakarta atau Solo, dan Madiun.

Pusat kebudayaan seni lukis menjadi beralih ke Yogyakarta karena para pelukis ternama pindah ke kota ini. Di samping itu, masih dalam kekentalan suasana revolusi, pelukis-pelukis itu mulai menghimpun tenaga-tenaga yang lebih muda lewat sanggar-sanggar. Pada tahun 1945, Djajengasmoro bersama kelompoknya membentuk Poesat Tenaga Pelokis Indonesia (PTPI). Pelukis-pelukis itu berkarya dengan tema-tema perjuangan. Mereka juga membuat poster dan spanduk dengan credo yang revolusioner, bahwa cat, pensil, dan kertas akan bersama-sama peluru, pelor, dan kekuatan diplomasi untuk mengusir sisa-sisa penjajah.²¹

Di Yogyakarta pula, pada tahun 1946, para pelukis seperti Affandi, Rusli, Hendra Gunawan, dan Hariadi membentuk sanggar Seni rupa Masyarakat. Pada tahun yang sama, di Madiun Sudjojono membentuk Seniman Indonesia Muda (SIM). Pada tahun berikutnya, 1947, SIM pindah ke Solo, bahkan tahun 1948 akhirnya pindah ke Yogyakarta. Affandi dan Hendra Gunawan bergabung dalam SIM, tetapi kebersamaan itu tidak lama karena ada pertentangan pendapat dengan Sudjojono. Setelah keluar, kedua pelukis ini mendirikan Pelokis Rakjat pada tahun 1947. Kedua sanggar itu mempunyai pengaruh yang besar pada kehidupan pelukis di Yogyakarta. Pada tahun 1950, masih muncul sanggar lain di kota ini, yaitu Pelukis Indonesia (PI) yang mula-mula dipimpin oleh Sumitro kemudian diganti oleh

¹⁹ Trisno Sumardjo, "Dokumentasi Lukisan", *Indonesia*, (16 Oktober 1950), 9.

²⁰ M.C. Ricklefs, *op. cit.*, 203 dan 208.

²¹ Perdjoengan P.T.P.I., *Revolusi Pemoeda* (25 Desember 1945).

Solihin dan Kusnadi. Kemudian pada tahun 1952, terbentuklah Pelukis Indonesia Muda (PIM) yang diketuai oleh Widayat.²²

Trisno Sumardjo, seorang kritikus dan pelukis, menandai bahwa dunia seni lukis pada masa revolusi kemerdekaan berada dalam *masa sturm und drang* (masa muda dengan kegelisahan dan cita-cita). Para pelukis sadar dengan panggilan untuk mengambil peran lebih nyata dan besar dalam perjuangan. Akan tetapi, karena pengetahuannya rata-rata belum memadai, mereka lebih mengandalkan semangat muda yang besar dan luapan intuisi.²³ Keadaan yang hampir sama juga terjadi di bidang-bidang lain, seperti bidang politik dan militer. Dalam romantika perjuangan dan kebutuhan untuk saling belajar, kehidupan sanggar dianggap bisa menyuburkan kreativitas dan memberi peran sosial keseniman mereka. Pada masa ini, sanggar-sanggar seni lukis tumbuh pesat di berbagai kota di Indonesia.

Oesman Effendi, Zaini, dan Nashar pada tahun 1949 meninggalkan SIM dan bergabung dengan 'Gabungan Pelukis Indonesia' (GIP) yang didirikan Sutiksno dan Affandi di Jakarta tahun 1948. Di samping itu, ada juga perkumpulan 'Gelanggang' dan beberapa pelukis yang menjadi komunitas Tamansiswa Jakarta. Di Solo, selain pernah ada SIM juga berdiri 'Himpunan Budaya Surakarta' (HBS) yang dipimpin oleh dr. Murdowo. Tahun 1948 muncul sanggar 'Pelangi' oleh Soelarko. Di Madiun tahun 1949 muncul 'Tunas Muda' dengan tokoh-tokoh pelukis Sunindyo, Sedyono, Sudiby, dan Ismono. Di Malang pada tahun 1950, berdiri 'Angkatan Pelukis Muda' yang diketuai oleh Widagdo. Di Surabaya, pada tahun 1950, berdiri sanggar 'Keluarga Prabangkara' dengan tokoh-tokoh Karyono, Bandarkoem, dan Wiwiek Widayat. Selain itu, masih ada komunitas 'Pik Gan Art Gallery' yang dipakai berinteraksi pelukis Surabaya dan persinggahan pelukis-pelukis dari kota lain. Di Bandung pada tahun 1948, berdiri sanggar 'Djiwa Mukti' dengan tokohnya pelukis Barli. Pada tahun 1952, muncul 'Sanggar Seniman' dengan beberapa pelukis, yaitu Kartono Yudhokusumo, But Muchtar, Srihadi dan A.D. Pirous. Selain itu, pada tahun yang sama, berdiri 'Cipta Pancaran Rasa', dengan tokoh-tokoh Angkama Setjadipradja dan Abedy. Selain ketiga sanggar itu, di Bandung masih ada komunitas di sekitar pelukis Ries Mulder, Popo Iskandar, dan St. Lucas Gilde, yang dipimpin oleh dr. Kohler.

Di luar Jawa sanggar-sanggar seni lukis juga bermunculan. Pada tahun 1945, Ismail Daulay dan Tino Sidin mendirikan 'Angkatan Seni Rupa Indonesia' (ASRI) di Medan. Di Bukit Tinggi berdiri organisasi Seniman Muda Indonesia (SEMI) dengan tokoh-tokoh Zetka dan A.A. Navis. Di Ujung Pandang beberapa pelukis bergabung dalam sanggar 'Wong Ken Weru'. Di Ubud Bali pada tahun 1951 berdiri organisasi Golongan Pelukis Ubud. Tokoh-tokoh yang memprakarsai yaitu seniman-seniman yang juga pernah menggerakkan Pita Maha. Mereka

²² Trisno Sumardjo, "Kedudukan Seni Lukis Kita", *Zenith*, III, No.9, (September 1953), 522-524; lihat juga Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976), 13.

²³ Trisno Sumardjo, "Dokumentasi Lukisan...", *loc.cit.*

adalah I Gusti Nyoman Lempad, Anak Agung Gde Sobrat, Ida Bagus Made, Cokorda Agung Sukawati, dan Rudolf Bonnet.²⁴

Pengalaman akan peristiwa-peristiwa kekerasan di masa revolusi kemerdekaan, lebih-lebih yang mempunyai makna sosial besar menjadi endapan yang kuat pada bawah sadar seniman. Di samping itu, sesudah masa kemerdekaan, ide untuk mengungkapkan realitas kehidupan rakyat dari Persagi telah menjadi suatu ide besar (tesis) yang dianut pelukis-pelukis. Keberpihakan pada kehidupan rakyat menjadi tema-tema lukisan yang kuat sesudah tahun 1945. Lebih spesifik lagi tema-tema itu menampilkan empati pada rakyat yang sedang berjuang. Tahun-tahun yang dipenuhi oleh wacana-wacana kemerdekaan, pembelaan hak azasi manusia, dan bersatunya semangat kebangsaan pemuda dan rakyat jelata, juga sangat berpengaruh pada dunia pemikiran para pelukis. Untuk itu karya-karya dengan temanasionalime kerakyatan ini dapat dilihat sebagai dokumen peristiwa revolusi kemerdekaan.

Di Yogyakarta, pada tahun 1947, Biro Perjuangan Kementerian Pertahanan bersama sanggar SIM mengadakan pameran dokumenter besar-besaran. Dalam pameran ini ditampilkan karya-karya pelukis muda dengan tema-tema perjuangan yang ekspresif dan spontan.²⁵ Kota Yogyakarta, dengan adanya sanggar SIM dan Pelukis Rakyat, memang menjadi arus utama dalam menggulirkan visi estetis seni lukis kerakyatan. Lebih khusus lagi pengaruh pandangan itu berasal dari pelukis-pelukis kuat seperti Sudjojono, Affandi, dan Hendra Gunawan.²⁶ Dalam masa ini dapat ditandai karya-karya yang lahir sangat kuat menampilkan semangat nasionalisme dan kerakyatan pada beberapa pelukis. Pada Sudjojono dalam lukisannya yang berjudul '*Kawan-kawan Revolusi*' (1947). Karya Affandi yaitu '*Laskar Rakyat Mengatur Siasat*' (1946). Karya Dullah yaitu '*Persiapan Gerilya*', demikian juga karya Hendra Gunawan yaitu '*Pengantin Revolusi*'. (lihat Gb. 1-4)

Setelah melewati waktu pendek sesudah revolusi kemerdekaan, yaitu mulai tahun 1950 hingga tahun 1965 usaha-usaha menolak kebudayaan Barat dalam seni lukis tidak menjadi kenyataan. Masih dalam konteks sosiokultural pencarian kepribadian Indonesia, pengaruh Barat itu tetap berlangsung namun terbelah menjadi dua azas. Arus pertama yaitu azas 'Seni untuk rakyat' yang dikembangkan oleh Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) yang berdiri tahun 1950 dan sangat dipengaruhi oleh Partai Komunis Indonesia (PKI). Sudjojono, Affandi, Hendra Gunawan, Henk Ngantung, dan pelukis lain di sanggar-sanggar Yogyakarta termasuk pendukung dalam wacana 'Seni untuk rakyat'. Sudjojono bahkan meninggalkan gaya ekspresionismenya, kemudian mengubah dan menganjurkan untuk 'kembali ke realisme'. Arus kedua adalah azas 'seni untuk seni' yang dianut oleh Trisno Sumardjo, Oesman Effendi, Nashar, Zaini, dan pelukis-pelukis kelompok Bandung. Dalam dunia sastra,

²⁴ Dari berbagai sumber, lihat Trisno Sumardjo, "Kedudukan Seni Lukis...", *loc. cit.*, Sanento Yuliman, *op. cit.*, 15, Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia...*, *op.cit.*, 30-32, dan Puri Lukisan, *Museum Kesenian Bali Modern* (Jakarta: Penerbit Djambatan, 1984), 2.

²⁵ Trisno Sumardjo, "Dokumentasi Lukisan...", *loc. cit.*

²⁶ Rivai Apin, "Pembicaraan Lukisan", *Mimbar Indonesia*, (28 Agustus 1948), 21-22.

pada tahun 1950 juga, kelompok 'seni untuk seni' mengeluarkan manifestonya yaitu *Surat Kepercayaan Gelanggang*. Dalam manifesto itu ditawarkan pembentukan kebudayaan yang bebas atau sering disebut sebagai 'budaya universal'²⁷. (lihat Lamp. 1).

Sampai akhirnya 1950, kehidupan sanggar-sanggar tetap merupakan kekuatan yang menggerakkan seni lukis Indonesia. Di Jakarta muncul Lembaga Seniman Yin Hua oleh Lee Man Fong pada tahun 1955. Sanggar Matahari berdiri tahun 1957 oleh Mardian, Wakidjan, Nashar, dan Alex Wetik. Tahun 1958 berdiri Yayasan Seni dan Design oleh Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, dan Zaini. Pada tahun 1959 muncul Sanggar Bambu di Yogyakarta dengan tokoh-tokoh Sunarto Pr., Mulyadi W., Handogo S., Danarto, dan Arif Sudarsono. Selain itu, muncul juga Sanggar Bumi Tarung dengan beberapa tokoh seperti Amrus Natalsya, Ngjarbana Sembiring, Misbach Thamrin, dan Kuslan Budiman.²⁸

Akan tetapi, sesuai dengan kondisi politik di Indonesia yang dipenuhi persaingan dan krisis, maka sanggar-sanggar itu terbelah menjadi partisan partai politik dan yang berhaluan bebas. Pelukis-pelukis yang kental dengan pemikiran sosialisme dan berempati pada kehidupan rakyat, secara mudah terkooptasi oleh partai yang berhaluan sosialis komunis. Partai Komunis Indonesia (PKI), pada tahun 1950-1965 merupakan salah satu parta besar dan mempunyai pengaruh yang kuat dalam persaingan kekuatan politik serta persaingan mendekati Bung Karno.

Dalam dunia politik, persaingan-persaingan dalam Demokrasi Parlemerter terus menerus melahirkan krisis lewat jatuh bangunnya kabinet. Pada tahun 1957, Presiden Soekarno mengambil langkah pengendalian yang dikenal sebagai Demokrasi Terpimpin. Soekarno yang berusaha menegakkan keseimbangan politik dan memperkuat kedudukannya, selalu memobilisasi massa dengan mengobarkan semangat revolusi yang berkesinambungan.²⁹ Selain hal itu, pemerintah masih menghadapi masalah-masalah politik luar negeri krusial yang menyangkut Irian, Malaysia, dan Brunai. Akan tetapi, slogan-slogan Soekarno lebih ditekankan pada masalah-masalah kepentingan sosial ekonomi. Dikatakan, bahwa revolusi belum selesai untuk mengentaskan kemiskinan. Apalagi jika hal itu untuk mencapai masyarakat adil makmur, sama rasa sama rata (sic.) dalam tatanan sosialis. Demokrasi Parlemerter menurut Soekarno hanya memberi *freedom of speech* (kebebasan berbicara, berpolitik) tetapi tidak mendorong terselenggaranya *freedom of want* (bebas dari kemiskinan). Untuk itu, Soekarno mengehndaki terlaksananya kedua cita-cita itu dalam kerangka *politiek economische demokratie* (dalam PNI dikenal sebagai konsep *sosiodemokrasi*). Untuk itu pula, sebagaimana yang diperjuangkan PNI dalam mengusir

²⁷ Denys Lombard, *Nusa Jawa: Silang Budaya I, Batas-batas Pembaratan* Terj. Winarsih Arifin, et al. (Jakarta: P.T. Gramedia Pustaka Utama, 1996), 187.

²⁸ Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia...*, *op. cit.*, 17; lihat juga Sumardji, *Dari Saleh Sampai Aming* (Yogyakarta: Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia ASRI Yogyakarta, 1975), 43-44.

²⁹ M.C. Ricklefs, *op. cit.*, 246.

kolonialisme, dia menghendaki massa aksi revolusioner untuk menggusur semangat Demokrasi Parlementer yang liberal.³⁰

Pada tanggal 17 Agustus 1959, dalam pidatonya Soekarno menguraikan kebijaksanaan politik Demokrasi Terpimpin yang kemudian dinamakan Manifesto Politik (Manipol). Ia menyerukan dibangkitkannya revolusi berkesinambungan dengan mengaktifkan kembali alat-alat (retooling) lembaga dan organisasi massa demi keadilan sosial.³¹ Selanjutnya, Manipol menjadi ideologi resmi yang dimanfaatkan sebagai norma dan legitimasi parta-parti politik untuk mendapatkan perlindungan dan 'restu' Bung Karno, Sang Pemimpin Besar Revolusi. Dalam suasana rezim yang diwarnai 'bapakisme' itu, PKI dengan ide-idenya yang revolusioner mempunyai kedekatan dan pengaruh besar pada Bung Karno dibandingkan dengan partai lain. Dengan modal itu, PKI melakukan intimidasi politik. Para pendukung Manipol menyebut haluan mereka sebagai kelompok revolusioner, dan kelompok di luarnya dipojokkan dengan sebutan kontra revolusioner. PKI yang mempunyai sub organisasi Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) dan PNI yang mempunyai Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN) berada dalam jalur yang revolusioner.

Dalam lapangan budaya, ada substansi Manipol yang dipakai norma represif oleh PKI untuk memojokkan lawan politiknya. Substansi itu adalah seruan Bung Karno supaya dalam menyusun kebudayaan rakyat, bangsa Indonesia harus kembali kepada kebudayaan nasional dan harus berkepribadian nasional. Selain hal itu Bung Karno memberikan tekanan pada pengaruh negatif kebudayaan imperialisme Barat. Lebih jauh lagi adalah pengecamannya pada kebudayaan Barat yang kesemuanya dianggap sebagai racun kebudayaan imperialisme.³² Pada masa inilah, lagu-lagu Pop Barat Mutakhir seperti halnya The Beatles, dan pengikutnya di Indonesia yaitu kelompok Koes Plus dilarang.³³

Penafsiran substansi ajaran Manipol di bidang kebudayaan itu sesuai dengan garis politik PKI untuk mencapai kekuasaan menuju masyarakat Sosialis Indonesia. Semua komponen partai, termasuk Lekra, mengkondisikan diri menjadi alat propaganda dan agitasi. Dengan argumentasi bahwa Indonesia telah kembali dijajah kebudayaan imperialisme Barat, maka untuk merebutnya kembali para seniman revolusioner harus berada pada front perjuangan kebudayaan. Untuk itu, dalam mukadimah Lekra seniman diharuskan untuk memahami dan menguasai pertentangan yang berlaku di masyarakat. Dalam berbagai pidato pemimpin Lekra ditekankan bahwa seniman jangan takut dengan fobi politik. Oleh karena perjuangan berada dalam front ideologi, maka sebagai konsekuensinya Lekra selalu aktif ambil bagian dalam kegiatan politik. Semboyan

³⁰ Soekarno, "Massa Akhir Repolusioner", *Mimbar Indonesia*, No. 27, (6 Juli 1957); No. 28, (13 Juli 1957); No. 29, (20 Juli 1957); dan No. 30, (27 Juli 1957), *passim*.

³¹ M.C. Ricklefs, *op. cit.*, 255; lihat juga Herbert Feith, "Indonesia" in George Mc Turnan Kahin, *Governments and Politics of Southeast Asia* (Ithaca New York: Cornell University Press, 1964), 234-235.

³² Herbert Feith, *loc. cit.*; lihat juga Yahya Ismail, *Pertumbuhan, Perkembangan, dan Kejatuhan Lekra di Indonesia* (Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka, 1972), 37.

³³ Lombard, *op. cit.*, 196.

perjuangan 'Politik Adalah Panglima' sekaligus menunjukkan karakter Lekra sebagai *onderbouw* PKI yang sangat politikal.³⁴ Padahal sebenarnya keberadaan Lekra yang sejak berdiri di bawah PKI itu sebenarnya masih terselubung.³⁵

Di pihak lain LKN, komitmen seni pada politik yang revolusioner juga menjadi acuan normatif kegiatan lembaga.³⁶ Dalam suasana persaingan dan ketidakamanan kalau dituduh anti Manipol, maka para seniman terdorong untuk berlindung dalam kekuatan politik yang ada. kekuatan itu terutama ada dalam poros Nasakom, yaitu front persatuan antara golongan Nasionalis, Agama, dan Komunias (PNI, NU, dan PKI). Dalam lindungan partai-partai besar itu seorang seniman dapat dengan mudah mendapatkan pembelaan atau juga mendapat posisi dan fasilitas kunjungan ke luar negeri.³⁷ Akan tetapi, ada juga kelompok seniman yang tidak masuk afiliasi front parta mana pun.³⁸ Sikap yang demikian ini dalam perkembangan krisis politik lebih lanjut, dianggap kelompok revolusioner atau kontra revolusioner.

Kehidupan di Indonesia yang sesak dengan slogan-slogan politik, juga merasuki dunia seni lukis. Pada tahun 1960 ke muka, dunia seni lukis dalam gagasan Lekra dibentuk format sosial politik yang jelas, yaitu sebagai alat yang efektif untuk menggalang massa. Dalam berkarya, seniman-senimannya diarahkan lewat program kerja yang termaktub dalam norma estetik yang sloganistik. 'Seni diabadikan pada rakyat, diperjuangkan pada revolusi dan cita-cita sosialisme serta kemanusiaan'. Dalam hal ini, pengertian rakyat mendapat rumusan yang spesifik lagi, yaitu golongan manusia-manusia tertindas dan terhisap seperti buruh, tani, dan prajurit.³⁹

Dalam pandangan Basuki Resobowo, tema-tema lukisan itu seharusnya mencerminkan segala kegiatan rakyat yang karakteristik dan tipikal. Ia memberi contoh pada lukisan Affandi yang berjudul '*Kereta Api Muntit*'. Lukisan itu menggambarkan kereta api kecil pengangkut tebu yang berjubelan penuh penumpang. Tema yang diungkapkan Affandi menggambarkan orang-orang sepanjang jalan. Mereka adalah rakyat jelata yang mempunyai semangat, optimisme, dan spontanitas kehidupan.⁴⁰ Dalam pengungkapan itu gaya Affandi yang artistik, kuat, dan memancarkan vitalitas merupakan contoh ideal seni

³⁴ *Mukadimah Lembaga Kebudayaan Rakyat dan Peraturan Dasar Lekra, Laporan Kebudajaan Rakyat, Dokumen I, Djakarta, Lekra, 1959, 6. Tentang garis-garis perjuangan Lekra lebih jauh lihat pidato pada Konfernas Lekra, Njoto, "Seniman-seniman Kita berhutang pada Revolusi", Zaman Baru, No. 22-23, (10-20 Desember 1957); lihat juga Sunardi, "Tjita-tjita dan kegiatan Lekra", Zaman Baru, No. 13, (15 Juli 1961).*

³⁵ Yahya Ismail, *op. cit.*, 9-10.

³⁶ Sitor Situmorang, "*Kebebasan Kebudajaan*", *Mimbar Indonesia*, No. 47, XIV, (19 November 1960), 20-23 dan 30.

³⁷ Goenawan Mohamad, "Peistiwa 'Manikebu' Kesusasteraan Indonesia dan Politik di Tahun 1960-an", '*Refleksi*', *Tempo*, (Mei 1988), 10-11.

³⁸ Wiratmo Soekito, "politik Orang Jang Tidak Berpolitik", *Kami*, No. 543, II, (11 Mei 1968).

³⁹ Joebaar Ajoeb, "Djuga Seni Rupa Kita Masih Berhutang pada Revolusi Agustus" (Sambutan Sekretaris Umum Lekra, Penutupan Konferensi Nasional Ke-1 Lembaga Seni Rupa Indonesia), *Zaman Baru*, No. 11-12, (15-30 Juni 1961). Tentang pengertian rakyat itu lihat Yahya Ismail, *op. cit.*, 11.

⁴⁰ Basuki Resobowo, "Membina Seni Rupa Indonesia" (Laporan Pengurus Pusat Lembaga Seni Rupa Indonesia), *Zaman Baru*, No. 11-12, (15-30 Juni 1961).

lukis yang dimaksudkan Lekra. Dengan kerangka ideologi kerakyatan, pengaruh Lekra dengan niscaya banyak diserap pelukis. Pada tahun 1950-an, bersama Nyoto, orang-orang SIM yang telah masuk Lekra mempengaruhi pelukis-pelukis yang ada di Sanggar Pelukis Rakyat.⁴¹

Dalam umusan Konferensi Nasional ke I tahun 1961, Lembaga Seni Rupa Indonesia, cabang organisasi Lekra, Joebaar Ajoeb bahkan menyampaikan seruan yang lebih kongkrit bahwa tugas pokok seni rupa adalah membantu gerakan kaum buruh dan massa tani dalam melikuidasi ekonomi tuan tanah.⁴² Karya-karya yang bisa dilihat mengimplementasikan seruan itu mempunyai ciri visual menampilkan ekspresi rakyat yang mengeras dan menyiratkan potensi konflik sosial. Karya-karya seperti itu antara lain dapat dilihat pada lukisan Amrus Natalsya, yaitu *'Petani yang diusir dari Tanah Garapannya'*, (1960), Itji Tarmizi *'Lelang Ikan'* (1964), karya grafis Kumulyo yaitu *'Bojolali'* (1965), atau karya-karya ilustrasi Delsy Sjamsumar di harian *Bintang Timur* tahun (1961)⁴³ (lihat Gb. 5, 6, dan 7).

Pada tahun 1964, persaingan politik makin meruncing menuju perpecahan. PKI bersama Lekra dalam bidang politik, media massa, dan kebudayaan, pengaruhnya makin kuat dibandingkan parta-partai besar lain. di samping itu juga semakin terang bahwa perjuangan kebudayaan rakyat Lekra tidak dapat dipisahkan dari perjuangan ideologi rakyat-buruh dan tani sebagai tenaga pokok dan pemimpin perjuangan kelas.⁴⁴ Dengan demikian aktivitas yang bermula sebagai gerakan kebudayaan itu meningkat menuju agitasi pada pihak-pihak yang dimusuhi.

Musuh utama Lekra adalah agen-agen kebudayaan Barat dianggap kebudayaan imperialis dan feodal. Selama bulan Mei sampai Juli 1964, koran *Harian Rakjat dan Lentera (Bintang Timur)* melaporkan dengan semangat tentang aksi-aksi pemboikotan film-film Hollywood. Termasuk di dalamnya adalah pembubaran *American Motion Pictures Association* (AMPAI), yaitu lembaga yang memonopoli pemasukan film-film Amerika dan Eropa. AMPAI dipandang sebagai alat imperialis yang hanya memasukkan film-film yang merusak akhlak generasi dan tidak akan memasukkan film-film progresif yang membangung bangsa.⁴⁵

⁴¹ Wawancara dengan Handrio, 4 Oktober 1999 di Yogyakarta. Tentang proses penetrasi Lekra itu lihat juga Sudarmadji, *Seni Lukis Jakarta dalam Sorotan* (Jakarta: Pemda DKI, 1974), 18. Sudjojono yang mendukung Komunisme dan Lekra menjadikan SIM sebagai tempat diskusi politik; lihat Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca New York: Cornell University Press, 1967), 216; lihat juga Mia Bustam, "Sudjojono dan Aku, Memoar Pribadi" (Semarang: belum diterbitkan, 1992), 153 dan 208-209.

⁴² Joebaar Ajoeb, "Tugas Seni Rupa Kita Dewasa Ini" (Sambutan Sekretaris Umum Lekra pada Konferensi Nasional ke.I Lembaga Seni Rupa Indonesia), *Zaman Baru*, No.9-10, (15-31 Mei 1961).

⁴³ Lihat Keith Foulcher, *Social Commitment in Literature and the Art, The Indonesian 'Institute of People's Culture', 1950-1965* (Clayton, Victoria: Southeast Asian Studies, Monash University, 1986), 98-102; lihat juga Sudarmadji, *Dari Saleh sampai...*, *op. cit.*, 42-43.

⁴⁴ Yahya Ismail, *op. cit.*, 35, 38-39.

⁴⁵ Lihat Bachtiar Siagian, "Perjuangan Manekebuis Film Hanya Untuk Keperluan Mereka Sebagai Big-Boss", *Lentera, Bintang Timur*, No. 12, III, (7 Juni 1964); lihat "Dewan Film Seharusnya Berpihak pada Rakyat", *Lentera, Bintang Timur*, No. 20, III, (26 Juni 1964); lihat "Boikot Film AS Sampai Tetes Darah Penghabisan",

Aksi demonstrasi dan pemboikotan PKI bersama Lekra selanjutnya disusul pelarangan pemerintah pada lembaga seperti *United States Information Service* (USIS). Di dalamnya termasuk pelarangan berbagai majalah Amerika seperti *'Time'*, *'Life'*, *'US News and World Report'*, *'News Week'*, dan yang terus didorong yaitu *'Aneka Amerika'*.⁴⁶ Aksi penyerangan agen-agen kebudayaan Barat itu terus dilakukan sehingga *Stichting voor Cultureel Samenwerking* (Sticusa), Asia Foundation, dan Peace Corps dihentikan kegiatannya. Menanggapi semua itu D.N. Aidit dan Joebaar Ajoeb menyatakan bahwa semua itu adalah kehendak kesadaran rakyat yang tengah melakukan ofensif kultural.⁴⁷

Dalam seni lukis, kecenderungan pada gaya abstrak atau sejenisnya yang mulai tumbuh juga mendapat serangan seniman-seniman Lekra. Pelukis Msibach Tamrin dari Sanggar Bumi Tarung lewat *Harian Rakjat* melemparkan tuduhan bahwa *modern style* hakekatnya adalah formalisme dan abstrak. Dengan memakai kriteria bentuk yang artistik, seni itu hanya berdasarkan selera murah yang tidak bedanya dengan pola-pola hiasan tekstil atau pemindahan motif-motif abstrak Klee, Mondrian, Gris, Villon, dan Pollock. Ukuran artistik bagi mereka merupakan gagasan pengertian bentuk tanpa isi. Lebih jauh lagi Tamrin berasumsi bahwa kelompok pelukis abstrak dan sejenisnya menganggap bahwa seni yang mengandung seritera kehidupan adalah momok. Apalagi kalau kelompok itu harus berideologi.⁴⁸

Marah Djibal, lewat *Harian Rakyat* juga menyesalkan bahwa pameran seni rupa dalam rangka acara kesenian Ganefo I di Paviliun Hotel Duta Indonesia kurang mencerminkan kepribadian Indonesia yang seharusnya mengedepankan semangat perjuangan. Hal itu dikarenakan pameran lebih banyak menampilkan lukisan abstrak atau sejenisnya dibandingkan dengan karya-karya pelukis Lekra atau non Lekra yang tidak melukis abstrak.⁴⁹ Seniman-seniman Lekra yang akhirnya memang menjadi sepihak dalam menilai karya-karya di luar kelompoknya. Sebagai contoh yang lain yaitu komentar Batara Lubis lewat majalah *Zaman Baru* tentang pameran lukisan Zaini tahun 1959 di Balai Budaya, Jakarta. Lukisan Zaini dikatakan belum menyoroti keadaan disekitarnya dan kurang bicara atas kepahitan hidup yang nyata. Apalagi suasana ibukota pada saat itu penuh semangat dengan poster-poster untuk menentang kolonialisme dan kecaman atas pembunuhan pahlawan Konggo, Lumumba.⁵⁰

Lentera, Bintang Timur, No 11, III, (31 Mei 1964); lihat juga "Sokongan Mengalir Terus Kepada Aksi Boikot Film-film AS", *Harian Rakjat*, No. 3759, XIV, (20 Mei 1964).

⁴⁶ Penyerangan antara lain bisa dilihat pada "Lewat Aneka Amerika 'USIS' Sebarkan Ide Anti Manipol", *Lentera Bintang Timur*, No. 12, III, (7 Juni 1964).

⁴⁷ Yahya Ismail, op. cit., 37 dan 39.

⁴⁸ Misbach Tamrin, "Melawan yang Abstrak, Seni Paling Sekarat di Bidang Seni Rupa", *Harian Rakjat*, (16 Maret 1963).

⁴⁹ Marah Djibal, "Pameran Seni Rupa Ganefo Dichianati Secara Berani", *Harian Rakjat*, (24 November 1963).

⁵⁰ Batara Lubis, "Seni adalah Sikap Hidup, Tjajatan tentang Pameran Zaini", *Zaman Baru*, No. 13, (10 September 1957)

Sikap-sikap anti pada estetika seni abstrak dan sejenisnya juga karena didukung oleh pernyataan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan Prof. Prijono. Ia menekankan bahwa kesenian modern kita harus bergaya realisme, supaya rakyat mengerti apa yang kita sajikan. Di samping itu, kesenian harus bernafaskan sosialisme dengan ikatan pada kebudayaan yang bersifat optimistis. Dicontohkan sikap optimistis itu misalnya dalam melukis pahlawan nasional Cut Nyak Dien. Gugurnya pahlawan itu harus dilukiskan dengan wajah seorang optimis, sementara di belakangnya dengan tegap anak-anak Aceh siap siaga untuk meneruskan perjuangan.⁵¹ Pernyataan menteri Prijono itu ditafsirkan banyak kalangan sebagai propaganda tentang realisme sosial. Misbach Tamrin dalam tulisannya di majalah *Gelora* menyebutnya sebagai 'realisme optimis'.⁵²

Walaupun pelukis-pelukis di luar Lekra masih banyak yang melukis realisme atau figuratif, tetapi dengan provokasi ideologi kerakyatan dan 'realisme optimis' menjadikan ruang hidup seni lukis tertekan. Reaksi-reaksi muncul dari para seniman yang beraliran bebas. Di majalah *Mimbar Indonesia*, Sudarmadji seorang kritikus, merespon tulisan Marah Djibal dengan menunjukkan bahwa unsur-unsur abstrak telah inheren dalam sejarah seni rupa Indonesia pada masa klasik. Demikian juga dalam majalah yang sama Soe Hok Djien membela bahwa seni abstrak sebenarnya merupakan ekspresi psikologis manusia abad modern yang universal dan tidak berlebih-lebihan.⁵³

Di Yogyakarta, reaksi-reaksi terhadap Lekra juga muncul dalam bentuk sanggar-sanggar tandingan yang berafiliasi dengan PNI atau NU. Sanggar-sanggar PNI tersebut adalah '*Banteng Lanang*', '*Kuda Binal*', '*Bima Sakti*', '*Merah Putih*' dan '*Klenting Kuning*'. Sanggar-sanggar itu sebenarnya mempunyai keterikatan juga dengan ideologi Manipol yang mengganyang seni abstrak. Akan tetapi, pelukis-pelukis seperti Abas Alibasjah dan Fajar Sidik dari LKN, diam-diam tetap bereksplorasi dalam bentuk-bentuk seni abstrak.⁵⁴

Reaksi seniman-seniman bebas terhadap ideologi kerakyatan revolusioner mendapat bentuk paling signifikan dengan munculnya 'Manifes Kebudayaan' pada tanggal 17 Agustus 1963.⁵⁵ Dengan dipelopori oleh H.B. Jassin, para penandatangan Manifes itu terdiri para sastrawan dan pelukis Jakarta. (lihat Lamp. 2). Akan tetapi, karena suasana politik yang makin panas dan para seniman bebas telah merasa terancam kemerdekaannya, maka di kota-kota Bandung, Yogyakarta, Surabaya, dan kota-kota lain muncul juga seniman-seniman penandatangan yang mendukung Manifes itu. Substansi 'Manifestasi Kebudayaan' masih sejiwa dengan 'Surat Kepercayaan Gelanggang' yang mecita-citakan susunan kebudayaan yang bebas, menghayati nilai-nilai universal, tetapi tetap menampilkan aspirasi-aspirasi nasional. Kelompok Manifes mempunyai faham bahwa seharusnya politik dan

⁵¹ Goenawan Mohamad, *op. cit.*, 14.

⁵² Misbach Tamrin, "Tentang Gagasan Realisme", *Gelora*, No. 4, IV, (25 Januari 1963).

⁵³ Sudarmadji, "Seni Rupa Abstrak Indonesia", *Mimbar Indonesia*, No. 2-3, XVIII, (Pebruari-Maret 1964); lihat juga Soe Hok Djin, "tentang Lukisan-lukisan Abstrak pada Pameran ASRI", *Gelora*. No. 9, V, (13 Maret 1964).

⁵⁴ Sudarmadji, Dari Saleh sampai..., *op. cit.*, 44.

⁵⁵ Lihat pada *Sastra*, No. 9/10, III, (1963), 27.

estetika tidak saling mengorbankan.⁵⁶ Substansi itu nyata sebagai antitesis terhadap ideologi kesenian kerakyatan revolusioner yang dipandu oleh politik sebagai panglima.

Pernyataan sikap Manifes itu menimbulkan penentangan balik yang lebih besar. Dengan sendirinya substansi Manifes Kebudayaan dianggap bertentangan dengan ideologi Manipol atau lebih khusus lagi garis perjuangan para pendukungnya. Lebih lanjut lagi, kelompok pendukung Manipol kemudian melakukan pengecaman dan agitasi pada para pendukung Manifes Kebudayaan. Manifes itu diejek oleh Harian Rakjat dengan akronim 'Manikebu' (sperma kerbau, Jw.), yang kemudian sebutan itu justru menjadi terkenal. Pengecaman, atau istilahnya pada waktu itu pengganyangan, pada kelompok Manifes semakin mendapat angin lebih-lebih setelah ada restu dari Bung Karno.

Pada tanggal Mei 1964, lewat pernyataan Presiden Soekarno, Manifes Kebudayaan secara resmi dilarang. Argumentasi pelarangan itu adalah bahwa telah ada manifes, yaitu Manipol yang telah menjadi Garis Besar Haluan Negara. Dengan demikian tidak mungkin untuk didampingi dengan manifesto lain, apalagi kalau manifesto itu menunjukkan sikap ragu-ragu terhadap revolusi. Padahal demi suksesnya revolusi, maka segala usaha, termasuk di bidang kebudayaan, harus dijalankan di atas rel revolusi dengan petunjuk Manipol dan bahan indoktrinasi lain-lainnya.⁵⁷

Setelah selama tujuh bulan Manifes Kebudayaan itu diserang lewat statemen, pidato, tulisan-tulisan, dan karikatur-karikatur (lihat lampiran) bahkan akhirnya dilarang, maka dengan sendirinya timbul tekanan pada penandatanganan dan pendukungnya. Pelarangan itu merupakan alat legitimasi yang bersifat formal untuk para pendukung Manipol dalam 'mengganyang' para Manikebuis. Di dunia sastra tekanan secara khusus pada H.B. Jassin sangat terasa. Lewat korankoran resmi PKI, Jassin sebagai penganut paham humanisme universal oleh Lekra selalu diidentikan sebagai 'reaksioner', penganut 'art for art sake', 'kosmopolitan', 'individualis', 'anti rakyat', atau tuduhan dengan konotasi politik yang negatif. Jassin dibebastugaskan dari Fakultas Sastra Universitas Indonesia atas semua stigma reaksioner itu. Pada tanggal 10 Mei 1964, akhirnya ia mengundurkan diri.⁵⁸

Modus pengucilan dan pemberian stigma reaksioner serta anti Manipol juga terjadi dalam dunia seni lukis. Pelukis dan pematung G. Sidharta setelah ikut menandatangani Manifes Kebudayaan di Yogyakarta termasuk seniman yang dimonitor terus oleh Lekra. Pada waktu itu pengajar di ASRI banyak dari SIM dan Pelokis Rakjat yang telah memasukkan pengaruh Lekra. Sebagai seniman yang baru pulang dari Belanda, Sidharta memang banyak mengajarkan tentang wacana seni modern di ASRI ataupun mengadakan pameran lukisan dengan corak kubistis. Dengan aktivitas itu, ia dianggap sebagai agen seni modern yang borjuis dan kapitalis. Ejekan demikian juga sering dilontarkan seniman-seniman Bumi Tarung yang berafiliasi dengan Lekra kepada Sidharta. Penekanan juga terjadi lewat administrasi

⁵⁶ "Pendjelasan Manifes Kebudajaan", *Sastra*, No. 9/10, III, (1963), 28-29.

⁵⁷ "Manifesto Kebudajaan Dilarang!", *Sastra*, No. 3, IV, (1964).

⁵⁸ Lihat pada *Warta Bhakti*, (12 Mei 1964).

dan birokrasi sehingga karirnya sebagai dosen tersendat. Ia akhirnya keluar dari ASRI. Sementara itu, pengucilan terhadap dirinya terus berlangsung, sehingga ia pindah ke Bandung.⁵⁹

Tekanan yang hampir sama dialami oleh pelukis Handrio, setelah menandatangani Manifes Kebudayaan di Yogyakarta. Dalam pameran di Taman Siswa, karya orang-orang Manikebu diturunkan. Foto Handrio dipampangkan di Harian Rakjat dengan caption sebagai pelukis Manikebu yang kapitalis. Dengan *psywar* itu, ia merasa bahwa 'Manikera' (sebutan Handrio pada 'Manifestasi kerakyatan' atau Lekra) telah menekan relasi-relasi sosialnya. Handrio kemudian keluar dari sanggar PIM, karena dengan adanya Manikebuis sanggar itu kemudian banyak disoroti. Ia akhirnya juga keluar dari Bagian Kesenian P dan K, karena merasa dikucilkan secara sistematis dengan dipindahkan ke luar Jawa.⁶⁰

Di Surabaya yang terjadi tidak sekedar agitasi, tetapi pengacauan pameran lukisan. Pada pertengahan tahun 1964 sewaktu diselenggarakan pameran lukisan di Gedung Sariaging terjadi pencoret-coretan di dinding di sekitar lukisan-lukisan. Di buku tamu juga dilontarkan caci maki politik pada seniman-seniman penandatangan Manifes Kebudayaan.⁶¹ Di Jakarta, selain ada kericuhan di sekitar pameran Ganefo seperti yang telah diungkapkan di muka, pelukis-pelukis Lekra dengan bersemangat memancangkan baliho-baliho raksasa. Bersama dengan gelombang massa, demonstran, penulis, dan pembuat naskah pidato, pelukis-pelukis itu menciptakan suasana Jakarta yang revolusioner. Arnold C. Brackman melukiskan suasana Jakarta pada waktu itu menyerupai Roma pada masa kejayaan fasisme.⁶²

Klimaks dari tawar-menawar dan konflik ideologi dalam seni lukis itu adalah meletusnya krisis politik dan runtuhnya PKI bersama rezim Soekarno. Tesis kerakyatan yang akhirnya begitu jauh terkooptasi faham komunisme akhirnya menjadi melemah dan diam.⁶³ Apalagi dalam rezim Orde Baru faham kerakyatan sering dicurigai dengan stigma haluan kekiri-kirian, menyusul dibubarkannya PKI dan dilarangnya faham komunisme di Indonesia.

⁵⁹ "G. Sidharta Kembali ke Yogya," *Katalogus Pameran G. Sidharta*, di Bentara Budaya Yogyakarta, (2-9 Oktober 1998).

⁶⁰ Wawancara dengan Handrio, tanggal 20 September dan 4 Oktober 1998, di Yogyakarta.

⁶¹ Wawancara dengan Rudi Isbandi, Tanggal 9 September 1999, di Surabaya; lihat juga pada Rudi Isbandi, *Perkembangan Seni Lukis di Surabaya sampai 1975* (Surabaya: Dewan Kesenian Surabaya, 1975), 13.

⁶² Arnold C. Brackman, *Cornell Paper: Di Balik Kolapsnya PKI* Terj. Fauzi Absal (Yogyakarta: Elst Reba, 2000), 1 dan 6.

⁶³ Brita L. Miklouho, *Exposing Society's Wounds, Some Aspects of Contemporary Indonesian Art Since 1966* (Adelaide: The Flinders University of South Australia, 1991) 16.