

"Formalisme Bandung"

Itu Diam-diam Bermasalah

OLEH: AMINUDIN TH SIREGAR

".....I amun, saya kira cita-cita modernisme di Indonesia belum selesai. Kalaupun sekarang ada isu postmodern...yaaa...terserah. Artinya kita kembalikan ke setiap individu. Terutama dunia pendidikan perlu dipikirkan bersama."

Kaboel Suadi, 2000

DUA orang Belanda meringkuk di kamp tahanan Jepang. Namanya Simon Admiral, seorang guru dan Ries Mulder, seorang pelukis yang tadinya hendak berpameran di Jakarta. Dalam tahanan, mereka membicarakan ketidakadilan negaranya dalam pengembangan pendidikan di Indonesia. Simon Admiral menduga apabila orang Indonesia diberi kesempatan untuk belajar kesenian dengan cara-cara Eropa Barat, besar kemungkinan orang Indonesia bisa menghasilkan karya bermutu sesuai zamannya, sehingga tidak terkurung oleh apa-apa yang telah dihasilkan oleh tradisinya. Analisis Simon berlanjut bahwa melalui sebuah sistem pendidikan, tradisi seni di Indonesia tidak akan menjadi fosil beku, tetapi tersambungkan tanpa mesti kehilangan identitasnya. Singkat cerita, keduanya bersama nama lain seperti Jack Zeylemaker, Piet Pijpers, dan Hans Frans menghasilkan konsep

pendidikan seni rupa untuk Indonesia, lalu pada 1 Agustus 1947 resmilah sebuah pendidikan dengan nama Balai Pendidikan Universitas Guru Gambar yang ditempatkan pada Fakulteit Voor de Technische Wetenschappen (Fakultas Ilmu Pengetahuan Teknik) Universitas Indonesia di Bandung (orang mengenalnya kemudian Institut Teknologi Bandung/ITB).

Akan tetapi, sebelum nanti terdukung ideologi pembangunan (modernisasi) negara lewat pelarangan aktivitas budaya Lekra, legitimasi seni yang 'modern' (lewat analogi: Barat) khas Bandung lebih awal 'ditegaskan' Trisno Sumardjo di Minggu *Siasat* (Bandung Mengabdi Laboratorium Barat, 5 Desember 1954). Trisno mengancam pameran di Balai Budaya Jakarta karya 12 Pelukis Bandung dengan menuliskan antara lain sebagai berikut:

"Siapa sebagai seniman Indonesia atau kritikus dan peminat lainnya

hendak bertolak dari kehidupan di tanah-air sendiri dengan masalah2 dari alam dan manusiannya, dia akan ketjewa melihat pameran ini, karena hampir tak ada yang tjojok dengan jiwa dan pengalamannya. Tapi sebaliknya, siapa sudah biasa bertolak dari gedung2 sekolah dan laboratorium Barat, di mana jiwa dan pengalaman ke-Indonesiaan tak begitu diindahkan, karena jang primer adalah hasil2 synthetis, berpedoman jiwa dan pengalaman Barat, maka dialah akan merasa senang. Dia akan bangga bahwa bangsanja sanggup mempergunakan bahan2 import itu—rasa, pikiran dan materi—seperti seorang teknikus djuga sanggup membentuk pesawat radio dengan alat2 jang didatangkan dari luar negeri."

Yang dikritik Trisno Sumardjo di artikel tersebut bukan semata perkara 'kanvas' yang abstrak itu, melainkan seni yang 'dibekukan' secara institusional sebagai metode. Trisno mencurigai pencapaian estetis melalui 'rumus-rumus', langkah-langkah, sintesa-sintesa, dan metode. Lalu, meneruskan Trisno, adakah hasil kerja 'laboratorium' itu bisa disebut seni? Adakah ekspresi di sana bisa diukur dan dinilai

seperti penjumlahan matematik dalam validitas tertentu? Bagaimana tolak ukurnya?

Karena rezim (kebenaran) sains dan teknologi menagih agar seni punya metode, maka dicarilah semacam pendekatan ilmiah agar seni pertama-tama bisa menjelaskan dirinya sendiri, bukan untuk menjelaskan konteks (hal-hal) di luar dirinya. Di sinilah, formalisme dalam pendidikan seni menjadi instrumen yang efektif untuk mengontrol potensi ketidakberaturan dan kekacauan seni.

Namun, almarhum Ahmad Sadali pada tahun 1983 menampik cap Barat bagi seni rupa Bandung dengan menuliskan bahwa pemahaman abstraksi tidak melulu berasal dari Barat, mengingat lukisan-lukisan di Nusantara sudah lama memperlihatkan kecenderungan abstraksi, yakni penyimpangan dari representasi murni. Meski demikian Sadali menginsafi perdebatan Timur-Barat bisa berkepanjangan.

Blue-print modern yang dialamatkan ke kota Bandung tentu saja sebuah paket kolonial yang di sana-sini berusaha disesuaikan dengan kondisi sosial atau identitas nasional. Begitu pun saat guru-guru Belanda (terakhir Ries Mulder dan Hans Frans) harus hengkang dari Indonesia, penyesuaian di pendidikan seni berjalan dengan tetap terus

mengonfirmasi bahkan mengapropriasi Barat dengan keunikan cara pandangnya. Keunikan cara pandang tentang seni 'yang modern' bisa kita saksikan di suatu masa manakala lukisan abstrak mendominasi seni rupa Indonesia.

Memang, seniman abad-20 Barat atau Bandung paruh 1950-an (lalu pasca-Orde Lama) dan para pewarisnya tidak ingin lagi melukiskan 'kebenaran' realitas. Bentuk, komposisi, warna tidak bertugas sebagai pelayan 'realitas' yang seharusnya telah diambil alih fotografi. Elemen-elemen dasar tersebut dihasratkan menuju otonomi nilainya. Sebisa-bisanya realitas diperas-peras, dipilin-pilin, ter-(di)distorsi. Bukan persis menggambar manusia, tetapi bagaimana manusia itu digambarkan. Manusia hanyalah analisa bentuk: geometri, komposisi, warna, bentuk dan ruang. Tidak heran, sebagai 'moyang' seni abstrak, Cubism disinyalir menjauhkan nilai-nilai kemanusiaan. Sebab, sejak saat itu seniman lebih bergairah mengutak-atik ruang, citra-citra bentuk dasar ketimbang mengurus masalah sosial-kemanusiaan. Semakin jauh dari perkara tersebut, semakinlah seni diyakini bicara atau ditujukan atas namanya. Seni (hanyalah) untuk seni.

Alih-alih, seni abstrak bagi orang-orang tertentu sulit dipan-

dang semata-mata kecenderungan gaya. Karena (ini mungkin asumsi sementara), seni abstrak secara ambigu ditelan begitu saja sebagai 'ideologi', dianggap sudah tepat ketika dihadap-hadapkan pada politik kebudayaan negara yang kebetulan berazas developmentalis. Ambiguitas di sini membuahakan berbagai hal dalam pendidikan seni rupa. Pertama, diskontinuitas permanen. Yaitu situasi keterputusan dimensi seni rupa dalam ruang sosiokultur, politik, dan teknologi. Seni-seni dalam *term* formal justru menumbuhkan patologi sosial yang berlarut-larut karena terjerumus dalam perannya sebagai penanda sosiokultural yang pasif. Kedua, pembekuan (imposisi) estetik melalui pendidikan seni. Pembekuan (meskipun mereproduksi makna-makna baru) dipresentasikan melalui ruang perpustakaan, ruang-ruang kuliah, diskursus di tataran dosen-mahasiswa, seminar-diskusi, ruang galeri, kurikulum, dan banyak lagi. Pembekuan demikian menciptakan fiksi, mitos nama besar institusi akademik dan melestarikan otoritas lembaga bagi putusan tentang kualitas sebuah karya seni. Ketiga, antusiasme ekonomi. Meskipun belum tentu dijamin secara sosial, janji-janji pencapaian taraf hidup yang layak cukup melanda para seniman dan calon seniman. Nuansa ekonomi

yang kental memupus dimensi Pencerahan melalui seni. Implikasi lain sehubungan dengan harapan Pencerahan seni berbalik menjadi gugatan, cemoohan, misinterpretasi-persepsi terhadap pemahaman seni itu sendiri, menggelembungkan *cultural arbitrary* (kesewenang-wenangan kultural).

Pameran bertema Absurditas, utamanya oleh para mahasiswa studio Seni Lukis FSRD-ITB di Taman Budaya Jawa Barat akhir tahun lalu yang dilanjutkan pameran Believe Art Or Not di Galeri Soemardja akhir Maret tahun ini—masih prakarsa mahasiswa dari studio yang sama—lagi-lagi mengusik-usik lagi 'kecaman' warisan Trisno Sumardjo dan hal-hal terkait di atas.

Bagaimanapun, warisan kecaman itu masih relevan digunjingkan. Karena memang, terhadap formalisme—yang nyaris selalu jadi perkara 'perdata'—mahasiswa di studio Seni Lukis kini banyak bersikap dan menggeliat dalam aktivitas-aktivitas pameran. Sebagai benteng terakhir keberadaan 'epistemologi seni yang modern', metode pengajaran di studio ini dituding *mis-leading*, sering disalahpahami, digugat, diajukahkan atau digugat mahasiswanya. Hingga di suatu malam, awal tahun 2003, aktivitas tersebut bahkan dipertajam dengan aksi pembakaran puluhan karya lukis (umumnya kar-

ya studi) oleh para mahasiswa. Manifestasi pembakaran memperkerakan, pertama: peran lebih lanjut institusi seni rupa terhadap hasil studi mahasiswa berikut sinyalemen bahwa institusi telah lama 'diam'. Yakni anggapan bahwa segala keputusan berkarya toh secara mandiri mampu dilakukan mahasiswa tanpa perlu 'dukungan pendidikan seni'. Kedua, mempertanyakan kesimpangsiuran tata acuan berikut konteks seni di tengah budaya kontemporer dan kemampuan pendidikan seni mengakomodasi persoalan tersebut.

Agaknya, sudah pantaslah kalau pendidikan seni aktif merangkul perkembangan demi perkembangan, membuka mata dan telinga terhadap hal-hal yang terjadi di luar institusi bahkan bergerak mempeporinya. Di sisi lain bersyukur atas dimensi kritis para mahasiswanya. Karena apa pun yang mereka lakukan mungkin masih jauh lebih baik ketimbang mereka yang melewatkan masa studinya tanpa pernah berbenturan dengan hal-hal seputar seni rupa. Kuliah lurus-lurus dan tiba-tiba lulus, tetapi tergap-gagap bicara hal ihwal tentang seni. Gelarnya disaksikan orang banyak dan dirayakan secara ironi sarjana seni!

AMINUDIN TH SIREGA
Dosen Seni Rupa-II