PRAKTIK SENI RUPA SENIMAN TIONGHOA INDONESIA 1955-1965*

Oleh:

Brigitta Isabella (Kunci Cultural Studies Center)

Yerry Wirawan (Universitas Sanata Dharma)

Pengantar

Tahun 1950-an adalah masa pasca kolonial yang penting bagi Indonesia setelah melewati masa revolusi kemerdekaan 1945-1949. Dalam periode ini Indonesia memasuki babak baru sebagai negara merdeka dengan tujuan membongkar warisan-warisan kolonial. Pertanyaan yang mencuat saat itu antara lain definisi menjadi Indonesia dan bagaimana menjadi negara yang berdikari. Untuk menjawab pertanyaan ini, persoalan identitas keindonesiaan menjadi penting. Bagi orang Tionghoa, hal ini merupakan suatu persoalan yang kompleks karena dalam sejarahnya mereka selalu diposisikan sebagai orang asing.[1] Pengasingan ini juga bisa dibilang berakar dari warisan kolonial yang menciptakan sistem sosial dengan pemisahan kelas berdasarkan ras. Di tengah kompleksitas persoalan inilah, para seniman Tionghoa mengalami pergulatan eksistensial yang kompleks karena pencarian mereka bukan hanya untuk memahami identitasnya sendiri tapi juga untuk dapat diterima sebagai bagian dari masyarakat Indonesia.

Salah satu aktivitas kesenian yang paling menonjol berpusat pada sebuah perkumpulan bernama *Yin Hua Meishu Xiehui* (Lembaga Seniman Indonesia Tionghoa) yang berdiri pada tahun 1955 di Jakarta. Perkumpulan ini dipimpin oleh Lee Man Fong (1913-1984), tokoh seniman Tionghoa yang paling sering disebut dalam sejarah seni rupa Indonesia karena keterampilannya melukis dan posisinya sebagai pelukis istana di era Sukarno. Namun begitu, masih sangat sedikit tulisan yang mengkaji aktivitas kesenian orang Tionghoa sebagai sebuah kelompok seniman. Tulisan-tulisan sejarah seniman Tionghoa seringkali berpusat pada figur-figur tertentu.[2]

Dalam makalah ringkas ini, kami menelusuri akar kesejarahan seniman Tionghoa dan secara khusus menyoroti aktivitas seni mereka di tahun 1950-an hingga 1960-an, era saat

---

* Penelitian yang berlangsung antara bulan Agustus-oktober 2015 ini dengan dukungan dana hibah dari IVAA. Kami mengucapkan juga terima kasih kepada Mikke Susanto, Amir Sidharta, Yvonne Low, Antariksa, John Clark dan Adrian Vickers yang telah berbagi bahan-bahan yang kami perlukan dalam penelitian ini.

[1] Pemerintah Kolonial membagi masyarakat Hindia dalam tiga golongan yaitu golongan Eropa yang menduduki tempat tertinggi dan kemudian di bawahnya adalah golongan Timur Asing (*Vremde Osterlingen*; yang termasuk di sini masyarakat Tionghoa, Arab dan India) lalu masyarakat Pribumi.

[2] Lihat misalnya tulisan Agus Dermawan T dalam *Bukit Bukit Perhatian* (2004), dan Claire Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change* (1967) yang mengulas sedikit tentang Lee Man Fong, Lee Siang Yun dan Lembaga Seniman Yin Hua dalam bab tentang seni modern.

seniman Indonesia juga tengah mencari bentuk seni yang beridentitas keindonesiaan. Sebagai penelitian awal, kami memusatkan perhatian pada aktivitas lembaga seniman Yin Hua dan menempatkannya dalam konteks sosial politik yang melingkupi pergolakan identitas Tionghoa. Kami berharap penelusuran aktivitas kesenian yang para seniman Tionghoa ini dapat melengkapi jalinan narasi sejarah seni rupa Indonesia modern.

Sekilas Keberadaan Seniman Tionghoa di Masa Kolonial

Sebelum masuk ke tahun 1950-an dan 1960-an, kami akan memaparkan terlebih dahulu secara sekilas tentang figur-figur seniman Tionghoa di era kolonial yang menjadi benih aktivitas kesenian mereka di kemudian hari. Sayangnya saat ini sumber-sumber yang ada masih sangat terbatas menggambarkan kehadiran seniman Tionghoa di Nusantara secara komprehensif. Untuk itu kami menyusun bagian ini dari berbagai bahan sebagai sketsa biografis tentang seniman-seniman Tionghoa di era kolonial Belanda maupun Jepang.

Percikan Pengaruh Tionghoa di Abad ke-19

Salah satu upaya penelusuran kehadiran seniman Tionghoa di Nusantara dapat kita lihat dalam artikel Werner Krauss yang menunjukan catatan paling awal kehadiran seniman Tionghoa pada abad ke-17 dari naskah Caspar Schmalkalden. Catatan tersebut menyebutkan sebuah lukisan badak dengan cat air dibuat oleh seorang Tionghoa di Batavia (**lihat gambar I**).[3] Sayangnya catatan ini tidak menyebutkan nama sang seniman. Baru pada abad selanjutnya, untuk pertama kalinya kita mendapatkan sebuah nama seniman Tionghoa yaitu Amoy Chinqua sebagai pembuat patung Gubernur Bengkulu saat itu dijabat oleh Joseph Colett (1712-1716). Masih di periode yang sama, Josua van Jpern (sekretaris *Bataviasche Genootschap van Kunsten en Wetenschapen*) menyebutkan dalam catatannya nama seorang pelukis Tionghoa lainnya yang disebut Hokki menggunakan cat air saat melukis.[4]

---

[3] Lihat Werner Krauss, “Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art ? Hou Qua : a Chinese Painter in 19th-century Java”. Dalam *Archipel*. Vol. 69, 2005, hal. 68. Lukisan ini bisa kita temukan dalam dalam naskah milik Caspar Schmalkalden, seorang pengelana yang berkeliling dunia berasal dari Thuringia, Jerman. Schmalkalden sempat tinggal di Hindia antara tahun 1646 hingga 1651 dan bekerja untuk VOC. Lihat Mary Somers Heidhues. “An Early Traveler's Compendium : Caspar Schmalkalden 's Images of Asia”. Dalam *Archipel*, vol. 70, 2005. hal. 145-184.

[4] Werner Krauss, “Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art ?...” hal. 70.

Gambar 1 Pelukis Tionghoa anonim, 1650?, Rhinoceros. Wolfgang Joost, DIw wundersamen Reisen des Caspar Schmalkalden nach West un Ostindien 1642-1650, p.117. Diambil dari artikel Werner Krauss, "Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art? Hou Qua: a Chinese Painter in 19-th century Java" (2005).

Pada tahun 1866, kedatangan tiga pelukis Tionghoa dari Singapura menarik perhatian masyarakat di Surabaya seperti termuat dalam koran *Bintang Timoer* dan di Semarang melalui koran *Selompret Melajoe*. Sebuah informasi singkat lainnya yang juga sangat menarik terbit dalam *Bintang Soerabaya* tahun 1869. Koran ini memberitakan kedatangan seorang seniman Tionghoa bernama Ho Kwa atau Hou Qua ke Surabaya sebagai berikut[5] :

> Satoe orang jang bisa skali menggambar dengan pakee minjak tjet. Dia bikin gambar bagimana jang digambar poenja besar dan begitoe sama roepanja, sampee jang liat seperti liat sendiri orangnja (jang di gambar tadi). Tiada melinken gambar manoesia tapi djoega roepa roepa goenoeng - tanah tanah dan pasiran ia sanggoep dan bisa sampeken dengan segala kabetoelan. Kaloe orang kapingin liat kapandeannja, bolih pigi di tempat toean J.B. Jaspers di Gatotan, dimana ada satoe doea gambar dari boeatannja, jang

[5] Bagian ini dikutip dari Werner Krauss, "Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art ?..." hal. 76. Dalam artikeln ini, Krauss mencoba mengkritisi kesimpulan senirupa Indonesia modern dipelopori oleh Raden Saleh dengan mengajukan kemungkinan – seperti yang dilakukan dalam sejarah sastra Indonesia modern – pengaruh seniman Tionghoa dalam senirupa Indonesia.

sengadja di liat-liatken soepaja orang pertjaia. Ho Kwa beratsal dari Hong Kong - soedah taoe djalan koeliling tanah Hindia Britani dan kamoedian pergi di Batavia dimana ia menoempang pada Raden Saleh pandai gambar jang kesoehoer. Ho Kwa tra tinggal lama lagi di Soerabaia dan ada beroemah di Petjantian.

Satu hal yang menarik dari berita-berita pendek ini adalah ditulis dalam bahasa Melayu. Kita juga dapat melihat bahwa penikmat lukisan misalnya di kota Surabaya bukan hanya penduduk berbahasa Belanda tapi juga masyarakat berbahasa Melayu yang sebagian besar merupakan penduduk non Eropa.

Pertemuan, Pembelajaran dan Percampuran: Menentukan Arah Identitas di Abad ke-20

Menurut Leo Suryadinata, tokoh seniman peranakan Tionghoa Indonesia pertama ialah Goey Tiauw Hong yang lahir di Manado tahun 1899. Koran *Bataviaasche Nieuwsbla* menyebutkan lukisan-lukisan Goey Tiauw Hong bergaya neo impresionisme. Tidak ada informasi lebih jauh tentang latar belakang keluarganya namun kita dapat memperkirakan bahwa Goey Tiauw Hong berasal dari kalangan cukup mampu karena ia berkesempatan sekolah seni rupa di *Dutch Royal Academy*, Den Haag dan *The Julian Academy*, Paris.[6]

Nama lain yang tercatat sebagai seniman Tionghoa yang aktif di awal abad ke-20 adalah Yap Seng Teng. Sayangnya tokoh ini pun tidak banyak meninggalkan informasi sehingga kita tidak tahu kapan tepatnya ia lahir. Yap Seng Teng adalah seorang totok dari Taiwan yang berimigrasi ke Bali awal tahun 1930-an. Di Denpasar, dia menikah dengan perempuan Bali dan bekerja sebagai seniman yang menerima pesanan lukisan potret sekaligus menjalankan kemampuannya sebagai ahli obat tradisional Tionghoa. Salah satu pelukis Bali, I Gusti Made Deblog, mengakui bahwa keberadaan Yap Seng Teng memberikan pengaruh cukup besar karena ialah juga yang memperkenalkan Deblog teknik lukis dengan tinta Cina. [7]

Di periode yang sama ketika Yap Seng Teng berimigrasi ke Bali, Lee Man Fong pun tiba di Jakarta pada tahun 1932. Lahir di Guangzhou 1913, ia pindah ke Singapura pada tahun 1916 karena bencana banjir dan keluarganya ingin mencoba peruntungan di tempat lain. Tahun 1931,

---

[6] Leo Suryadinata, *Prominent Indonesian Chinese: Biographical Sketches.* Singapore: ISEAS, 2015, hal. 43-44; Sam Setyautama, *Tokoh-tokoh etnis Tionghoa di Indonesia*. Jakarta: KPG, 2008, hal. 68.

[7] Lihat Myra Sidharta dan Lanny Lio, “Seminar held by the Paguyuban Sosial Marga Tionghoa (Bali, July 2nd 2000)”. Dalam *Archipel*, vol. 61, 2001. hal. 9; "The unknown guru to Bali's master painters", *The Jakarta Post*, 4 Oktober 2001. Yap Seng Teng menikah dengan Gusti Made Rai Resi, bercerai dan kemudian menikah dengan Anak Agung Rai Rsi yang berasal dari kalangan aristrokat. Yap Seng Teng meninggal karena diabetes pada 28 Februari 1962.

Lee Man Fong pindah ke Batavia atas ajakan temannya dan bekerja sebagai ilustrator di koran *Shibao* untuk beberapa waktu. Ketika harian ini bangkrut, ia bekerja di toko buku dan percetakan *Kolff & co*. Berkat rekomendasi Wolff Schoemaker, seorang seniman dan arsitek Belanda, Lee Man Fong mengadakan pameran di toko buku *Kolff* pada tahun 1935.[8] Setahun kemudian, Lee Man Fong berpartisipasi dalam pameran yang diadakan *Dutch Indies Art Association* di hotel *Des Indes*. Media saat itu *Indische Courant* memberitakan pameran ini mendapat kunjungan Gubernur Jenderal B.C. de Jong yang membeli sebuah lukisan Lee Man Fong berjudul "Telaga Warna".[9]

Meskipun namanya mulai dikenal publik seni saat itu, hingga tahun 1940 Lee Man Fong belum sepenuhnya mencurahkan diri sebagai seniman lukis. Bahkan pada tahun itu, dia mendirikan sebuah biro reklame bernama Linto meski hanya berjalan selama satu tahun. Pada tahun berikutnya, dia meninggalkan kantor tersebut, tinggal di Bali untuk menjadi pelukis secara total. Karya-karyanya di Bali ia pamerkan dalam pameran tunggal di hotel *Des Indes* yang mendapat kehormatan karena dibuka oleh Konsul Tiongkok pada tahun 1941. Dalam pameran ini, Lee Man Fong memasang 80 karyanya yang terbuat dari cat minyak dan melukiskan keadaan di Jawa dan Bali.[10]

Figur Lee Man Fong dan karya-karyanya semakin mendapat perhatian luas dari koran-koran berbahasa Belanda. Publik Belanda tertarik dengan kecakapan melukis Lee Man Fong yang didapat secara otodidak sementara banyak seniman saat itu belajar melukis ke Eropa. Koran *Bataviasche Nieuwsblad* menyebutkan keterampilan Lee Man Fong ini karena pergaulannya dengan seniman-seniman Bumiputera dan pelukis Ju Peon (Xu Beihong 1895-1953), seorang pelukis besar dari Nanking.[11]

Bersamaan dengan berbagai aktivitas seni Lee Man Fong, kelompok seniman dan intelektual Indonesia tengah terlibat dalam perdebatan hangat mengenai definisi dan arah kebudayaan Indonesia. Pada pertengahan tahun 1930-an dunia sastra Indonesia dipenuhi perdebatan hangat terkait soal nasionalisme dan modernitas serta tentang posisi budaya Timur

---

[8] Toko buku ini didirikan oleh Norman dan sering dijadikan tempat pameran lukisan. Mengenai Lee Man Fong, lihat pada bagian bawah.

[9] *Indische Courant*, 28 Agustus 1936; Lee, Man Fong, *The oil paintings of Lee Man-Fong: The pioneer artist of Indonesia and Singapore*. Taipei: Art Book, 1984, hal. 8, 12.

[10] Sam Setyautama, *Tokoh-tokoh Etnis Tionghoa di Indonesia,* hal. 162; *Bataviaasch Nieuwblad*, 17 Mei 1941.

[11] *Bataviaasch Nieuwblad*, 17 Mei 1941; *Indische Courant*, 26 Mei 1941.

dan Barat dalam kebudayaan Indonesia masa depan.[12] Dunia seni rupa Indonesia saat itu tidak terlepas dari kegelisahan ini dengan para senimannya yang terus menerus mengeksplorasi arah dan makna seni rupa Indonesia modern. Tahun 1938, sejumlah seniman membentuk Persatuan Ahli-ahli Gambar Indonesia (Persagi) yang diketuai oleh Agoes Djajasoeminta (1913-1994) dan Soedjojono (1913-1985) sebagai sekretaris. Persagi bertujuan mencari kesenian berkepribadian Indonesia dan sekaligus kritik terhadap perspektif seni rupa kolonial pada masa itu yang menekankan keindahan atau disebut "Mooi Indie". Bagi Persagi, seni rupa Indonesia adalah perpaduan antara kesenian tradisional dan modern.[13] Sayangmya Persagi tidak berusia panjang karena pada tahun 1942 kelompok seniman ini dibubarkan oleh pemerintah militer Jepang.

Dalam perdebatan kebudayaan ini sulit menelusuri sikap dari seniman Tionghoa yang sering dianggap terpisah dari masyarakat Indonesia meskipun telah lama tinggal di Indonesia dan objek lukisan mereka adalah Indonesia. Karena pemerintah Kolonial menempatkan masyarakat Tionghoa sebagai pihak asing maka tidaklah mengherankan jika para seniman Tionghoa seperti tidak terhubung dengan perdebatan kebudayaan nasional.[14]. Akan tetapi, meski tidak secara langsung menyatakan pencariannya atas keindonesiaan dalam seni rupa Indonesia modern, lukisan-lukisan Lee Man Fong sebetulnya memperlihatkan percampuran warisan teknik lukis Barat dengan teknik tradisional Tiongkok yang memberikan sensasi visual baru terhadap pemandangan sehari-hari di Indonesia. Dalam pergolakan wacana nasionalisme dan identitas ketionghoan mereka sendiri, kita dapat menangkap jejak sikap seniman-seniman Tionghoa ini dalam soal kebudayaan melalui lukisan-lukisan mereka yang memperlihatkan pencampuran Barat dan Timur dan lukisan Lee Man Fong merupakan contoh paling sering disebutkan mewarisi unsur-unsur Barat dan Timur sekaligus.[15]

---

[12] Polemik kebudayaan yang paling penting pada era ini ialah antara Sutan Takdir Alisjahbana dengan Sanusi Pane tahun 1935. Perdebatan ini dikumpulkan dan diterbitkan dalam sebuah buku oleh Achdiat Kartamihardja (ed.), *Polemik kebudayaan: pergulatan pemikiran terbesar dalam sejarah kebangsaan Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka, 2008. Lihat juga Claire Holt, *Art in Indonesia, Continuities and Change*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981, hal. 211-213.

[13] Pameran pertama Persagi diadakah pada tahun 1939 di toko buku Kolff.

[14] Catatan penting kaitan kelompok Tionghoa dengan gerakan nasionalis Indonesia adalah saat koran *Sin Po* adalah koran pertama di masa kolonial yang memuat syair *Indonesia Raya* dalam terbitannya 10 Novermber 1928.

[15] Lihat STK, "Artis Tionghoa di Batavia" dalam *Sin Po-wekelijksche-editie*, 26 Juli 1941.

Masa-Masa Sulit: Pendudukan Jepang dan Pasca Perang

Pada periode Pendudukan Jepang (1942-1945), wajah kehidupan berkesenian di Indonesia mengalami perubahan menjadi lebih hidup meskipun organisasi kesenian Persagi dibubarkan. Kedatangan Jepang yang menggunakan seni rupa sebagai bagian teknik propaganda banyak melibatkan seniman Indonesia. Tidak lama setelah kedatangan Jepang di bulan Maret 1942, sebuah pameran diselenggarakan pada bulan April di tahun yang sama dengan pelukis antara lain Emiria Soenassa, Kartono Judukosumo, Agoes Djajasoeminta, Basoeki Abdoellah, Otto Djajasoentara dan Soedjojono. Pada tahun 1943, Agoes Djajasoeminta yang sebelumnya memimpin Persagi menjadi ketua Bagian Seni Roepa di kantor Poesat Keboedajaan (*Keimin Bunka Shidhoso*).[16]

Berita ini tidak menyebutkan adanya partisipasi pelukis Tionghoa dalam pameran yang pertama kali diadakan pada masa Jepang. Belum dapat diketahui dengan pasti pula seberapa jauh keterlibatan seniman Tionghoa dalam kegiatan *Keimin Bunko Shidhoso*. Akan tetapi, beberapa sumber-sumber berita pendek di koran-koran era tersebut menyebutkan beberapa nama Tionghoa terlibat dalam pameran dan kelas menggambar di berbagai pusat kebudayaan asuhan Jepang di kota-kota kecil di Jawa.[17] Dalam periode sebelumnya yaitu menjelang kedatangan Jepang, koran-koran berbahasa Melayu Tionghoa ramai memberitakan perang di Nanking. Kekejaman tentara Jepang di sana secara umum menyebabkan sikap anti Jepang di tengah masyarakat Tionghoa di Indonesia.[18] Berbeda dengan nasib pelukis-pelukis Indonesia, dalam masa pendudukan Jepang Lee Man Fong dipenjara hingga tahun 1945 karena diduga terlibat dalam gerakan bawah tanah Fu Xing She (Restoration Society).[19] Wen Peor (1920-2007), salah satu pelukis Tionghoa yang lahir di Padang, Sumatera Barat juga mendekam di penjara Jepang pada tahun 1943.

Dalam periode pasca perang situasi di Indonesia, masyarakat Tionghoa menghadapi masa sangat sulit karena kehidupan perekonomian hancur lebur akibat perang. Di sisi lain, seiring meningkatnya semangat nasionalisme memasuki masa revolusi, pertanyaan tentang

---

[16] "Pertoendjoekan Loekisan di Djawa", *Djawa Baroe* 1942.

[17] Informasi ini kami dapatkan dari Antariksa yang tengah melakukan penelitian tentang seni rupa Indonesia di masa pendudukan Jepang.

[18] Lihat misalnya tulisan-tulisan Kwee Thiam Tjing yang menulis dengan nama samara Tjamboek Berduri.

[19] Lee Man Fong, *The oil paintings of Lee Man-Fong: The pioneer artist of Indonesia and Singapore*. Taipei: Art Book, 1984, hal. 13.

identitas dan loyalitas menjadi semakin penting. Upaya Belanda merestorasi kekuasaannya di Indonesia mendapat penentangan hebat. Di beberapa daerah yang mendirikan laskar-laskar untuk menentang kehadiran Belanda ternyata malah juga menunjukkan sikap bermusuhan pada masyarakat Tionghoa yang dianggap sebagai orang asing.

Kami mendapatkan informasi yang sangat terbatas mengenai aktivitas kesenian para seniman Tionghoa Indonesia dalam periode ini kecuali melalui figur Lee Man Fong, seniman yang telah cukup dikenal masyarakat saat itu sejak periode sebelum perang. Dari berbagai pemberitaan terlihat Lee Man Fong seorang seniman yang cukup beruntung karena dapat dengan segera kembali aktif dalam dunia kesenian. Pada bulan Juli 1946, koran *Het Dagblad* memberitakan pamerannya diselenggarakan di hotel *Des Indes* yang dengan segera pada minggu ke-2, duapertiga lukisannya laku terjual.[20] Pasca perang, Lee Man Fong sempat terlibat dalam kegiatan sosial, dua lukisannya termasuk dalam lelang lukisan untuk pencarian dana yang dilakukan *Comite Penolong Korban2 Tionghoa, Chung Hua Chung Hui* pada 2 Februari 1947.[21]

Kecakapan melukis Lee Man Fong dengan segera kembali mencuri perhatian pihak Belanda. Dia mendapat beasiswa dari *Malino Scholarship* yang memberinya kesempatan belajar di Eropa.[22] Meski hanya mendapat dukungan biaya selama 3 tahun, Lee Man Fong dan istrinya menetap di Eropa selama 6 tahun dari 1946-1952. Selama di Eropa ini, namanya semakin terkenal. Di Belanda, Lee Man Fong sempat berpameran selama empat kali, salah satunya pada tahun 1949 dengan pameran tunggal di *Arti et Amicitiac*, Amsterdam. Pada tahun 1950, Lee Man Fong juga sempat mengadakan pameran di Paris.[23]

Lembaga Seniman Yin Hua dan Problem Kepribadian dalam Seni

Periode 1950-an merupakan masa yang tak kalah rumitnya dibandingkan periode sebelumnya dengan ditandai konflik-konflik di daerah, penyusunan kabinet yang silih berganti, gagalnya konstituante dan disusul dengan Dekrit Presiden 1959. Dalam periode ini pula,

---

[20] *Het Dagblad*, 19 Juli 1946.
[21] *Het Dagblad*, 8 Februari 1947.
[22] Beasiswa Malino adalah beasiswa yang diberikan pemerintah Belanda kepada mahasiswa Indonesia. Kebanyakan penerimanya adalah orang Tionghoa. Pada masa pasca perang, menerima beasiswa dari Belanda dianggap sebagai tindakan pengkhianatan karena seolah bekerja sama dengan Belanda. Lihat Soe Hok Gie, *Orang-Orang di Persimpangan Kiri Jalan*, Jakarta: Bentang Pustaka, 2006, hal.161-163.
[23] Lihat CM Hsu, *Pantja Warna,* Novermber 1953; Sam Setyautama, *Tokoh-tokoh Etnis Tionghoa di Indonesia* hal. 162.

Indonesia melaksanakan dua hajatan besar yaitu Konferensi Asia Afrika dan Pemilu pertama tahun 1955.

Selepas penjajahan Jepang, kehidupan kebudayaan pada masa ini semakin dinamis dengan lahirnya berbagai perkumpulan seni yang sejak awal kemerdekaan seperti Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI) yang diketuai oleh Djajengasmoro di Madiun dan kemudian Seniman Indonesia Muda atau SIM (1946) serta Pelukis Rakyat (1947). Memasuki tahun 1950-an, selain berdirinya dua sekolah seni di Bandung (Sekolah Pendidikan Guru Gambar di bawah Sekolah Tinggi Teknik, sekarang Fakultas Seni Rupa dan desain ITB) dan Yogyakarta (Akademi Seni Rupa Indonesia, sekarang Institut Seni Indonesia), lahir pula berbagai perkumpulan seni di berbagai kota di Indonesia. Misalnya saja di Jakarta sejak 1948 berdiri Gabungan Pelukis Indonesia dan Lembaga Kebudayaan Rakyat (LEKRA) di tahun 1950, di Yogyakarta kita mendapati Pelukis Indonesia Muda yang berdiri tahun 1952. Di Bandung ada perkumpulan Jiwa Mukti yang berdiri tahun 1948, Sanggar Seniman tahun 1952 dan Cipta Pancaran Rasa tahun 1953. Di Surabaya, para seniman mendirikan Prabangkara tahun 1952, di Surakarta ada Himpunan Budaya Surakarta yang berdiri tahun 1952 dan di Bukittinggi, Sumatera Barat berdiri Seniman Muda Indonesia (SEMI).

Strategi berkumpul dan berorganisasi juga menjadi bagian dari aktivitas kesenian orang Tionghoa. Berbeda dengan kelompok seni lain yang telah meninggalkan identitas etnik, pada bulan April 1955 para seniman Tionghoa mendirikan Lembaga Seniman Yin Hua yang diketuai oleh Lee Man Fong. Meski demikian, aktivitas seniman Tionghoa tidak eksklusif hanya di seputaran komunitas Tionghoa saja, karena kita juga dapat melihat partisipasi seniman Tionghoa dalam pameran bersama dengan seniman Indonesia lainnya. Kebutuhan untuk berkumpul di bawah identitas “Indonesia Tionghoa” bisa jadi karena posisi mereka masih terpinggirkan dan belum terepresentasikan dalam konstruksi nasionalisme saat itu, sebab di orang Tionghoa masih dianggap sebagai warga asing ketimbang bagian dari Indonesia. Penamaan Lembaga Seniman Yin Hua yang menyandingkan “Indonesia” dengan “Tionghoa” bisa dilihat sebagai upaya untuk menyatakan diri sebagai entitas yang hidup berdampingan dengan Indonesia.

Karena jarak kelahirannya yang berdekatan, Lembaga Seniman Yin Hua juga sangat berhubungan dengan Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok yang berdiri pada tanggal 14

Januari 1955 dan diketuai oleh Prof. Dr. Prijono.[24] Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok yang merupakan bagian dari politik diplomasi Indonesia dengan Republik Rakyat Tiongkok diperkenalkan kepada publik berdekatan dengan penyelenggaraan Konferensi Asia Afrika di Bandung. Relasi kebudayaan antara Indonesia dan Tiongkok pada tahun 1950-an bisa dibilang cukup akrab. Sebagai contoh misalnya, misi kebudayaan pertama dan resmi dari pemerintah Indonesia menjadikan Tiongkok sebagai negara tujuan pertama mereka di tahun 1954.[25]

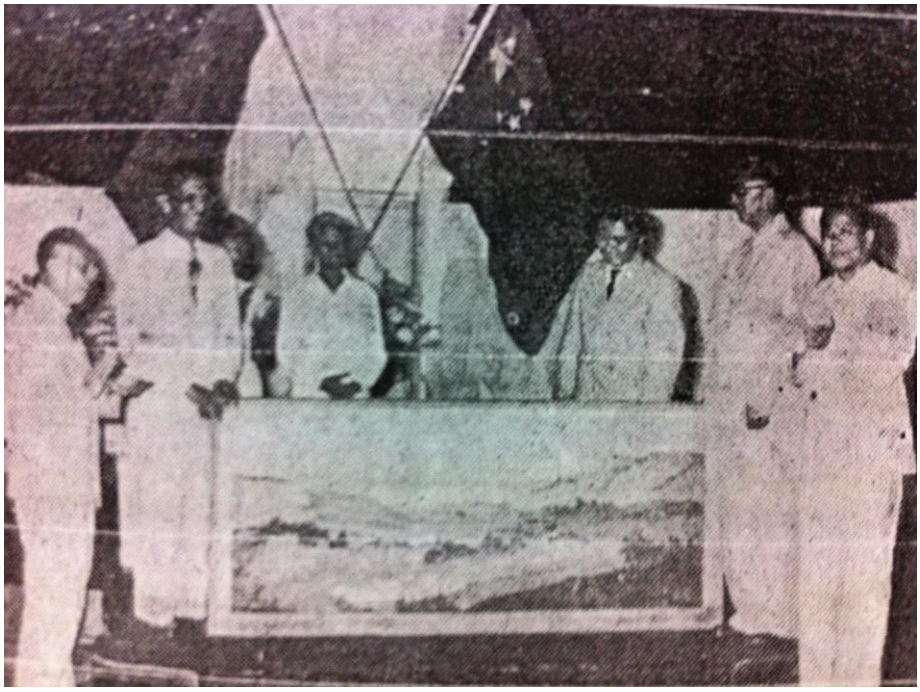
Kehadiran Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok bertujuan untuk saling mengenal dan bertukar kebudayaan. Berbagai aktivitas pertukaran kebudayaan yang diadakan lembaga ini merupakan bagian penting dalam strategi diplomasi RRT yang melihat Indonesia secara khusus khusus sebagai wilayah yang signifikan dalam mengembangkan kerja sama antar negara.[26] Dalam laporan buku "Perkenalan Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok" yang terbit setahun setelah lembaga ini didirikan, sepanjang tahun 1955 Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok telah mengadakan berbagai kegiatan pertukaran kebudayaan misalnya di bulan Juli-Agustus 1955 delegasi kesenian Tiongkok berkunjung ke Jakarta untuk berkenalan dengan seniman-seniman Indonesia. Pada acara malam penyambutan, delegasi kesenian Tiongkok dihadiahi sebuah lukisan dari Henk Ngantung yang merupakan anggota pengurus Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok. **(Lihat gambar 2)** Selain itu, bertepatan dengan perayaan kemerdekaan Indonesia tanggal 17 Agustus 1955, diadakan pula pagelaran seni dan kebudayaan Indonesia di Kedutaan Indonesia di Peking. Masih di tahun yang sama, pada tanggal 1 Oktober, untuk menyambut perayaan Republik Tiongkok diadakan Pekan Persahabatan di Jakarta yang acaranya antara lain pameran lukisan dan mainan rakyat Tiongkok di Gedung Pertemuan Umum, Jakarta.

---

[24] Anggota dari lembaga ini antara lain Prof. Dr. Prijono, Sobron Aidit, Henk Ngantung, Ang Jan Goan dan Djawoto. Kala itu Prijono merupakan dekan Fakultas Sastra Universitas Indonesia sejak 1950 sampai 1957 ketika ia diangkat menjadi Menteri PP dan K.

[25] Jennifer Lindsay (ed.), *Heirs to the World Culture,* Leiden: KITLV Press, 2012, hal. 203-204.

[26] Lebih jauh tentang diplomasi kebudayaan RRT terhadap Indonesia di tahun 50-60 lihat Hong Liu (2006) The transnational construction of "national allegory": China and the cultural politics of postcolonial Indonesia*, Critical Asian Studies*, 38:3, 179-210, DOI: 10.1080/14672710600869632



Gambar 2 Penyerahan karya Henk Ngantung (ketiga dari kanan) pada malam ramah tamah Lembaga Persahabatan Indonesia TIongkok di Hotel des Indes 11 Agustus 1955.

Berhubungan dengan seni rupa, Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok pun mendukung pameran pelukis Tionghoa Lee Sian Yun, salah satu anggota Lembaga Seniman Yin Hua yang diadakan di Balai Budaya pada tanggal 10 Desember 1955. Pameran ini dibuka oleh Walikota Jakarta, Sudiro. Sebelumnya karya Lee Sian Yun "Hari Raya Musim Semi" (lihat gambar 3) menjadi hadiah untuk Perdana Mentri Zhou En Lai ketika kunjungannya ke Indonesia dalam rangka menghadiri Konferensi Asia Afrika. Dalam pameran ini, Lee Sian Yun memamerkan berbagai macam lukisan dengan berbagai gaya. Seniman ini melukis pemandangan kota Jakarta dengan teknik Barat sementara melukis ikan koi dan bunga teratai dengan gaya tradisional Tiongkok. Tampak pula sebuah lukisan potret Emiria Sunassa yang menunjukkan adanya relasi antara pelukis Tionghoa dengan seniman lain di luar komunitas mereka.[27]

[27] Arsip Claire Holt Papers, Cornell University yang berisikan foto dan catatan perjalanan Holt ke Indonesia tahun 1955-1956.

Gambar 3 Karya Lee Siang Yun "Hari raya Musim Semi" yang diberikan kepada Perdana Mentri RRt Zhou En Lai yang tengah berkunjung ke Jakarta dan Bandung dalam rangka menghadiri Konferensi Asia Afrika, 1955. Reproduksi dari undangan pameran Lee Siang Yun di Jakarta, 1955.

Pada tanggal 7 hingga 14 Januari 1956, setahun setelah berdirinya Lembaga Seniman Yin Hua, mereka menyelenggarakan pameran bersama pertama di hotel Des Indes. Pameran ini menerbitkan sebuah katalog dengan bentuk yang cukup mewah pada jamannya karena terdapat banyak foto dan cukup tebal (66 halaman) jika dibanding dengan katalog pameran pada umumnya yang hanya berupa leaflet atau selembar kertas yang menginformasikan judul-judul karya tanpa gambar. Format katalog ini menggunakan model buku di Tiongkok yang dimulai dari kanan ke kiri, serupa dengan buku-buku katalog yang terbit di Singapura pada masa itu. Katalog ini dilengkapi dengan informasi pengurus Lembaga Seniman Yin Hua yang terdiri dari 19 orang (lihat lampiran), anggaran dasar yang terdiri dari 16 pasal peraturan keanggotaan Lembaga Seniman Yin Hua dan sebuah tulisan pendek oleh C.M Hsu yang berjudul "Senilukis Western School di Indonesia."[28] Pada katalog tersebut juga tertera daftar nama anggota Lembaga Seniman Yin Hua yang mencapai 92 orang dari berbagai daerah seperti Jakarta, Bandung,

[28] Tulisan C.M Hsu diakuinya sebagian besar mengutip tulisan Kusnadi dari buku "Kesenian Indonesia" yang diterbitkan oleh kementrian P.P & K di Yogyakarta. Tulisan Kusnadi, tentu saja, tidak menyebut keberadaan lembaga seni Tionghoa, yang oleh C.M Hsu dicatat terdapat di Malang, yakni perkumpulan Tsing Feng She dan M.M Art Club yang diketuai Lim Kwi-Bing dan di Jakarta selain Yin Hua Mei Shu Hsieh Hui juga terdapat Tsing Nien Mei Shu Ten Chiu Hui. Atas keterbatasan waktu dan materi yang tersedia saat ini, penelitian kami baru bisa mencakup aktivitas Lembaga Seniman Yin Hua di Jakarta. Selain itu hal yang menarik adalah C.M. Hsu menempatkan perkembangan seni lukis Indonesia pada masa itu sebagai "Western School" ketimbang Seni Lukis Indonesia sebagai entitas mandiri.

Cirebon, Surabaya dan Malang. Claire Holt mencatat bahwa di tahun 1957 keanggotaannya mencapai 124 orang.

Apabila Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok menekankan pada pertukaran kebudayaan antara dua negara, maka Lembaga Seniman Yin Hua menyatakan tujuan didirikannya lembaga ini ialah untuk "melakukan penjelidikan dalam ilmu seni serta memperkembangkan kesenian dan mempertinggi kebudayaan." Pasal ini mengesankan bahwa kegiatan seni Lembaga Seniman Yin Hua murni untuk mengeksplorasi keahlian seni orang Tionghoa. Akan tetapi yang menarik dicatat juga bahwa persyaratan untuk menjadi anggota Lembaga Seniman Yin Hua tidak membedakan kewarganegaraan dan terbuka bagi semua suku Tionghoa yang hidup dan tinggal di Indonesia. Lee Man Fong sendiri tidak menjadi warga negara Indonesia sampai tahun 1961 ketika Sukarno "menghadiahinya" status kewarganegaraan.

Soal kewarganegaraan merupakan isu yang paling santer dalam kehidupan orang Tionghoa pada masa itu. Dalam aturan kewarganegaraan, Tiongkok menganut sistem setiap orang yang lahir dengan orang tua Tionghoa menjadi warganegara Tiongkok (*Ius Sanguinis*). Sementara Indonesia menganut sistem setiap orang yang lahir di Indonesia menjadi warganegara Indonesia (*Ius Soli*). Akibat dari kedua sistem ini banyak warga Tionghoa di Indonesia memiliki status dwi kewarganegaraan. Soal status kewarganegaraan penduduk Tionghoa ini tidak terlepas dari hasil Konferensi Meja Bundar 1949 yang menyebutkan penduduk Tionghoa yang lahir di Indonesia diberi kebebasan untuk memilih kewarganegaraan. Mereka dapat otomatis menjadi warganegara Indonesia jika dalam waktu dua tahun (1949-1951) tidak menyatakan penolakan atau memilih sebagai warganegara Tiongkok. Persoalan menjadi rumit karena ternyata banyak penduduk tidak mengatakan menolak kewarganegaraan Indonesia maupun Tiongkok.[29] Untuk menuntaskan persoalan ini, pada tahun 1955, diadakan Perjanjian Kewarganegaraan Ganda antara pemerintah RRT dengan Indonesia yang juga dilangsungkan bertepatan dengan kunjungan Zhou En Lai ke Indonesia saat Konferensi Asia Afrika.

Buku Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok yang terbit tahun 1956 pun selain melaporkan kegiatan pertukaran kebudayaan antara Indonesia dan Tiongkok juga menampilkan secara lengkap perjanjian ini sekaligus dokumentasi proses penandatangan perjanjiannya. Dari sini nampak bahwa Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok sebagai corong diplomasi antar

---

[29] Aimee Dawis, *Orang Indonesia Tionghoa Mencari Identitas*. Jakarta: KPG, 2010, hal. 25-26.

negara bukan hanya bergerak di bidang kebudayaan tapi juga memerhatikan persoalan politik, secara khusus politik dwikewarganegaraan di Indonesia.

Meski tidak memberikan pernyataan khusus terhadap isu dwikewarganegaraan, keragaman objek dan teknik karya-karya lukisan yang dipamerkan dalam pameran pertama Lembaga Seniman Yin Hua tahun 1956 di Hotel des Indes bisa pula dikaitkan dengan persoalan keberadaan, kewarganegaraan dan identitas orang Tionghoa. Pameran pertama mereka menampilkan 242 buah lukisan cat minyak, cat air, pastel, tinta Cina dan beberapa cukil kayu dalam ragam aliran seni. Ruang pameran dibagi berdasarkan kategori gaya lukisan yang digunakan. Secara umum pengelompokan gaya "Barat" aliran naturalis dan impresionis berupa lukisan pemandangan alam dan kota dan gaya realis dalam potret manusia dan alam benda menggunakan cat minyak. Sementara gaya Tiongkok tradisional menampilkan objek-objek seperti pohon bambu, burung dan pemandangan dengan komposisi format lukisan memanjang di atas scroll yang uniknya tidak hanya digambar dengan cat air atau tinta Cina seperti gaya tradisional tapi juga dengan cat minyak.[30]

[30] Menurut Amir Sidharta, lukisan-lukisan Lee Man Fong yang menggunakan format memanjang tidak selalu menggunakan kertas scroll seperti umumnya medium lukisan TIongkok tradisional, melainkan memakai papan yang dipotong seperti format scroll.

Gambar 4 Sala satu contoh karya yang menggunakan format memanjang seperti scroll Tiongkok, dilukis dengan cat air dan menggambarkan pemandangan Indonesia dengan komposisi yang mengingatkan pada lukisan Tiongkok tradisional. Karya Lim Kwi Bing, "Up and Down", cat minyak (sekitar 1955-1956?). Reproduksi dari katalog pameran pertama Lembaga Seniman Yin Hua, 1956.

Kritik yang muncul di seputar pameran Yin Hua merefleksikan kerumitan perumusan karakter "Tionghoa" dalam praktik seni seniman Tionghoa yang berada di tengah gelanggang seni Indonesia yang juga dalam pencarian karakter keindonesiaannya. Dalam salah satu ulasan oleh seorang penulis anonim di majalah *Star Weekly* kritik keras tertuju bukan pada pencapaian teknik maupun isi lukisan yang dipamerkan melainkan pada "dasar" pameran itu sendiri, yang menurut sang penulis bukan berlandaskan semata-mata pada kegiatan kesenian. Kecurigaan sang penulis dijelaskan dengan tanggapan negatifnya terhadap lukisan lukisan potret "P.J.M Dr.

Ir. Soekarno" oleh Tjio Tek Djin (**lihat gambar 3**) yang dianggapnya telah merancukan niatan itu sendiri. Dalam artikelnya ini, dia menulis, "Ini bukan artinja kita menolak potret dalam senilukis, tapi pada sebuah pameran dengan menondjolkan potret kepala negara biasanya tidak kita masukkan pada suatu kegiatan kesenian, tapi tjuma pada suatu kegiatan berlomba-lomba mendapat perhatian dari jang berkepentingan, apalagi mutu potret itu sebagai lukisanpun tidak tinggi." Di akhir ulasannya, sang penulis kembali menegaskan agar "pada pameran-pameran jang selandjutnya ia (Lembaga Seniman Yin Hua, pen.) akan lebih berhasil dan lebih tegas dalam memberi pengertian pada kata "seniman" seperti jg. tertjantum dalam namanya—artinya memberikan suatu kegiatan kesenian yang lebih sadar lagi dan mengejampingkan soal-soal lainnja seperti menarik perhatian orang-orang besar seperti dikesankan oleh pameranja jang pertama ini."[31]

Gambar 5 Reproduksi lukisan Tjio Tek Djin, P.J.M. Presiden Dr. Ir. SOEKARNO , cat minyak, 155x210 cm dari katalog pameran pertama Lembaga Seniman Yin Hua, 1956.

[31] "Pameran Lukisan Seniman Yin Hua", *Star Weekly*, 14 Januari 1956.

Pendapat sang penulis tentang terlalu menonjolnya figur Sukarno terlihat juga urutan penempatan karya yang dipamerkan dalam buku katalog pameran yang menampilkan karya patung torso Sukarno oleh Ling Nan-Lung pada bagian depan disusul dengan potret Sukarno oleh Tjio Tek Djin, bersebelahan dengan karya sketsa delegasi RRT Zhou En Lai di KAA oleh Lee Man Fong. Karya-karya ini, meski demikian, bisa jadi bukan sekedar soal menarik perhatian orang-orang besar sebagaimana anggapan sang penulis ulasan melainkan lebih sebagai upaya memperlihatkan posisi Lembaga Seniman Yin Hua sebagai penghubung dua kebudayaan yang dihidupi oleh para seniman Tionghoa dan perhatian mereka terhadap isu dwikewarganegaraan.

Hal berikutnya yang juga menarik dari ulasan di *Star Weekly* ialah penekanan sang penulis mengenai pentingnya menunjukkan kepribadian pelukis yang baginya belum tampak dalam karya-karya seniman Yin Hua. Pertama, *Star Weekly* mengkritik kecenderungan para seniman yang melukis objek-objek indah ala turis seperti pemandangan alam dan perempuan Bali bertelanjang dada. Kemudian, ulasan ini juga mengkritik pelukis yang "mentah-mentah sadja menirukan aliran-aliran dalam senilukis Modern (Barat) tanpa pengertian sehingga hasilnja tidak mempunjai arah," khususnya yang menggunakan cara melukis abstrak. Tidak terkesan dengan karya-karya abstrak[32], sang penulis beranggapan bahwa keunggulan pameran ini ada pada karya-karya yang menggunakan teknik melukis Tiongkok dengan bentuk memanjang dari atas ke bawah. Akan tetapi, teknik bukan ukuran utama kuat-lemahnya suatu lukisan, sebab sebagai contoh, sang penulis menyebut karya Lee Man Fong sebagai karya yang baik tekniknya tetapi "tak lebih dari suatu gambaran seorang "ahli" tapi kekurangan "api"."

"Api" yang tak dijelaskan lebih lanjut oleh sang penulis ulasan di *Star Weekly* ini hampir serupa dengan "jiwa"[33] yang dicari oleh Sudjojono dalam watak seni lukis Indonesia modern. Perumusan gaya seni lukis Indonesia baru dibuka oleh Sudjojono yang mengkritik gaya *Mooi-Indie* yang terpengaruh cara pandang kolonial dalam menggambarkan Indonesia. dan kemudian mengajak seniman generasi baru untuk menemukan "corak persatuan" dari seni lukis Indonesia.[34] Apa yang dimaksud sebagai watak keIndonesiaan tidak pernah ditegaskan

---

[32] Abstrak yang dimaksud sang penulis di sini mengacu khususnya pada lukisan "?" karya Tio Kiem Hien yang masih bersifat figuratif tapi tidak realis.

[33] Menarik untuk melihat bahwa dalam menggambarkan "jiwa besar" yang dicarinya dalam seni Indonesia, Sudjojono mengambil contoh kisah hidup Bernard Shaw (Inggris), sajak-sajak Ichnaton (raja Mesir) dan sajak-sajak Li Tai Po (Tiongkok). Sudjojono, "Kesenian, Seniman dan Masyarakat" dalam Aminuddin Th Siregar (ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia*, hal.14-16.

[34] "Kita bangsa Indonesia belum punya corak persatuan yang besar, belum mempunyai gaya Indonesia tertentu. Corak dari gaya seni lukis kita masih suatu corak dalam keadaan pseudo-morphose, sebab oleh karena keadaan kultur Barat yang tebal melengket pada kita, kita tidak bisa mempunyai suatu cara

Sudjojono dalam formula estetik yang baku melainkan sebuah konsep yang terus dirumuskan bersama. Seperti kemudian kita lihat, para seniman dan intelektual Tionghoa pun turut merasakan kegelisahan dalam pencarian kepribadian dalam seni mereka baik dalam eksplorasi tema maupun teknik melukis.

Kerumitan mendefinisikan sang "api" atau kepribadian dalam seni lukis begitu tampak dalam berbagai ulasan-ulasan pameran seniman Tionghoa di majalah *Star Weekly*. Apakah karya seni lukis seniman Tionghoa harus menggunakan teknik Barat atau teknik Tiongkok tradisional? Dalam berbagai ulasan pameran tunggal maupun pameran kelompok Lembaga Seniman Yin Hua berikutnya, dikatakan bahwa seniman Tionghoa tampak lebih mahir menggunakan teknik Tiongkok tradisional dengan medium cat air ketimbang dengan cat air, "Apa sebabnya, kami tidak mengetahui. Mungkinkah karena senilukis Tionghoa kuno jang telah bertradisi ribuan tahun itu dengan tehnik tjat air dan tinta masih mempengaruhi pelukis-pelukis Tionghoa? Entah mungkin pula ada sebab-sebab lain, tetapi perbedaan antara kedua matjam lukisan itu menarik perhatian. Pada umumja tak hanja tak hanja tehnik cat air lebih berhasil, tetapi djuga pemilihan warna lebih indah dan harmonis dari pada warna-warna lukisan tjat minyak."[35]

Apa pula perbedaan antara gaya ungkap seni Tiongkok dengan seni Barat? Dalam ulasan pameran seniman Tiongkok Tseng Hou Shih di *Star Weekly*[36], seni lukis Barat sampai impresionisme dianggap bersifat "saintifik" dalam pengertian hanya mempercayai dan menangkap apa yang dapat dilihat oleh mata. Akan tetapi dalam perkembangannya, seni lukis Barat modern menepis nilai-nilai "saintifik" ini dan mulai mencari bentuk-bentuk simbolik dan esensialis yang telah lama digunakan oleh seni Tiongkok. Akan tetapi, ulasan tersebut juga mempertanyakan kategori "Tiongkok" yang menurutnya tidak statis dan terus berkembang melampaui bentuk-bentuk tradisional.

Apabila Sudjojono sempat menganjurkan bahwa corak asli dari seni lukis Indonesia dapat dieksplorasi melalui warna yang hidup di tengah masyarakat ("tengoklah kesukaan warna

---

mewujudkan yang cocok dengan perasaan persatuan Indonesia. Kita tidak mempunyai corak yang cocok dengan zelfbe-wustzin (kesadaran diri) kita sampai potongan luar yang kita lihat berkonflik dengan watak-watak kita." Dari "Menuju Corak Seni Lukis Persatuan Indonesia Baru" dalam Aminuddin Th Siregar (ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia*, hal. 8-9.
LIhat juga kumpulan tulisan S. Sudjojono, *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946.

[35] "Dua tahun kemudian, pameran seni lukis ke II Himpunan Pelukis Muda", *Star Weekly*, 31 Januari 1959.

[36] "Pelukis Tseng Hou Shih," *Star Weekly*, 12 Januari 1957.

mereka, kesukaan corak pakaian mereka, kesukaan lagu dan rasa "sayur" mereka"[37]), maka bagaimana cara seniman Tionghoa membayangkan cara menangkap realitas Indonesia yang lebih sekedar dari pandangan turis semata? Apakah ada perbedaan antara seniman Tiongkok dengan seniman keturunan Tionghoa dalam menggambarkan Indonesia? Saat mengulas pameran seniman Wong Tok Fong (anggota Lembaga Seniman Yin Hua dan telah berpengalaman melukis selama 30 tahun) di gedung Sin Min Hui pada tahun 1959, sang "pembantu senilukis kita" beranggapan bahwa meskipun Wong Tok Fong melukis dengan objek Indonesia namun lukisan-lukisannya merupakan "Indonesia diilhat oleh seniman asing".[38] Sang "pembantu senilukis kita" melihat adanya keterpisahan antara pelukis dengan objek lukisnya dengan memberikan komentar cukup tajam untuk lukisan "Rumah diantara teduh pohon" : "Djika lukisan tidak mengandung kasih sajang sang pentjipta maka tinggallah hanja hasil kepandaian teknis jang dingin".[39] Begitu pula mengenai pameran lukisan cat air Lembaga Seniman Yin Hua di tahun 1959, muncul pula kegelisahan pada bentuk-bentuk lukisan alam pemandangan Indonesia yang dilukis dengan gaya lukisan Tiongkok tradisional sehingga kadang tidak dapat lagi dikenali sebagai Indonesia.[40]

Sekali lagi pertanyaan-pertanyaan ini terdengar seperti gaung dari wacana pasca kolonial yang terus dieksplorasi seniman dan intelektual Indonesia sejak polemik kebudayaan tahun 30an sampai perumusan identitas kesenian nasional pasca kemerdekaan. Pencarian kepribadian yang kuat dalam karya-karya seniman Tionghoa tidak dapat dipisahkan dari pencarian watak ke-Indonesia-an dalam seni rupa modern Indonesia. Meskipun para seniman dan intelektual Tionghoa tidak tampak dominan dalam perdebatan kebudayaan di gelanggan seni nasional tentu upaya pencarian mereka patut dilihat sebagai upaya-upaya yang memberikan warna tersendiri dalam perumusan seni lukis modern Indonesia.

Pasang Surut menjadi Tionghoa: Relasi antara seniman dan negara

Sepanjang tahun 1950-an sampai 1960-an, posisi kaum Tionghoa berada dalam situasi yang tidak stabil baik dalam relasi sosial di dalam masyarakat maupun hubungannya dengan negara. Meski tahun 1955 dibentuk Lembaga Persahabatan Indonesia TIongkok untuk

---

[37] Sudjojono, "Menuju Corak Seni Lukis Persatuan Indonesia Baru," dalam Aminuddin Th Siregar (ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia*, hal.10.
[38] "Indonesia Dimata Pelukis Wong Tok Fong", *Star Weekly*, 20 Juni 1959.
[39] *Ibid*.
[40] "Saling Mempengaruhi dikalangan Pelukis," *Star Weekly* 2 Agustus 1958.

melanggengkan relasi sosial dan kebudayaan antara kedua negara sekaligus mewadahi persoalan dwikewarganegaraan kaum Tionghoa di Indonesia, berbagai kebijakan di bidang ekonomi politik atas nama "Indonesianisasi"[41] masih bersifat diskriminatif. Di bidang ekonomi, program membentuk pengusaha "pribumi" dikenal dengan nama Program Benteng diluncurkan pada bulan April 1950. Tujuan program ini adalah mendorong lahirnya ekonomi nasional yang mandiri. Namun yang menjadi persoalan utama masa itu adalah definisi modal Indonesia. Bagi *Siang Hwee* – kamar dagang Tionghoa – modal milik orang Tionghoa bisa dikategorikan sebagai modal nasional. Pandangan ini tidak sepenuhnya diterima oleh pemerintah saat itu. Mereka tetap melihat orang Tionghoa bukan sepernuhnya bagian dari Indonesia sehingga modalnya juga bukan milik Indonesia oleh karenanya mendapatkan perlakuan berbeda. Salah satu contoh perlakuan tersebut adalah sulitnya mendapatkan kredit modal bagi orang Tionghoa untuk membangun usaha.

Di tahun 1956 terjadi dua peristiwa yang menyulut sentimen anti-cina cukup keras. Yang pertama adalah kasus Han-Harjono yaitu saat seorang Tionghoa bernama Han terlibat dalam perkelahian di jalanan dengan seorang tentara bernama Harjono. Sentimen anti-cina semakin meningkat saat diberitakan oleh media bahwa Han mencoba menyuap saat proses hukum sedang berjalan. Selebaran anti-cina bermunculan di daerah pecinaan dan insiden kekerasan mulai terjadi. Pihak petugas keamanan sendiri membuat pernyataan bahwa aksi kekerasan ini terjadi karena kelompok masyarakat Tionghoa terpisah dari masyarakat umum. Peristiwa kedua adalah pidato Asaat Datuk Mudo (seorang mantan pejabat pada masa itu) membuat pidato yang cukup keras dalam Kongres Importir Nasional Seluruh Indonesia (KENSI) di Surabaya. Dalam pidatonya ini, Asaat menyebutkan bahwa semua perusahaan asing dan "bukan pribumi" harus diserahkan kepada "pribumi". Pidato ini mendapat dukungan dari organisasi-organisasi dagang pada masa itu dan kemudian disebut Gerakan Asaat.[42]

Di tengah serangkaian kebijakan diskriminatif ini dukungan pemerintah Tiongkok terhadap aktivitas kebudayaan, meski secara tidak langsung, menjadi strategi penting untuk meredakan ketegangan mengingat Presiden Sukarno memiliki perhatian yang sangat besar pada seni. Salah satu contoh adalah bantuan Pemerintah Tiongkok untuk penyusunan buku Koleksi

---

[41] Mengenai kebijakan "Indonesianisasi" lihat Donald E. Willmott, *The National Status of the Chinese in Indonesia 1900-1958*. Singapore: Equinox, 2009, hal. 98-99.

[42] Wilmott, *The National Status of the Chinese in Indonesia …* hal. 121-123. Koran *Keng Po* yang dianggap dekat dengan PSI bersikap relatif lunak. Meskipun *Keng Po* menyatakan menolak politik diskriminatif namun mereka menyatakan dapat memahami keputusan ini.

Lukisan Sukarno yang disusun oleh pelukis Dullah yang merupakan pelukis Istana pada tahun 1950-1960. Enam jilid buku Lukisan-Lukisan Koleksi Sukarno dalam bahasa Indonesia, Inggris dan Tionghoa dicetak di Peking oleh People's Fine Arts Publishing Press dan terbit pada September 1956, tepat ketika Presiden Sukarno mengadakan kunjungan ke Tiongkok selama 17 hari. Kerjasama ini tidak bisa lepas dari relasi akrab antara Presiden Sukarno dengan diplomat Tiongkok untuk Indonesia sejak 1945-1958 yang juga seorang pelukis.[43] Tak lama setelah Sukarno dan delegasi kenegaraan meninggalkan Tiongkok,, Pramoedya Ananta Toer juga diundang pemerintah TIongkok pada pertengahan Oktober untuk mengikuti konferensi memperingati 20th wafatnya Lu Xun yang merupakan salah satu sastrawan modern Tiongkok yang dianggap penting dalam perkembangan sastra Tiongkok.

Pada bulan yang sama pula di tahun 1956, disponsori oleh Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok sembilan seniman anggota Lembaga Seniman Yin Hua juga diundang untuk berkeliling Tiongkok selama 5 bulan.[44] Kunjungan ini penting karena didukung resmi oleh kedua belah negara dan berlangsung tidak lama setelah kunjungan Sukarno. Di sini para seniman Yin Hua berposisi sebagai delegasi "Hoakiau di Indonesia"[45] yang artinya keberadaan mereka diakui sebagai representasi dari masyarakat Indonesia. Kunjungan ini juga bersamaan dengan arus pengiriman delegasi seniman dan intelektual lain ke Tiongkok pada masa itu, yang juga merupakan salah satu strategi pemerintah Tiongkok untuk menunjukkan kondisi negara mereka.[46]

Sekembalinya dari Tiongkok, pada bulan Juni 1957 sembilan seniman ini mengadakan pameran di Hotel *des Indes*. Sebanyak 188 lukisan dipamerkan dengan Lee Man Fong sendiri memamerkan lukisan sebanyak 85 buah. Hampir semua pelukis memamerkan lukisan

---

[43] 朱洪 (Zhu Hong), 黄与加诺 (Huang Zhen and Soekarno) dalam 党史文汇 (Corpus of Party History), 安微: 山西省史志究院, 1999, hal. 18-20.

[44] Mereka adalah Chang I-Ou (Bandung), Chow Yeuh-Fen (Jakarta), Han Jeh-Kuang (Surabaya), Lay Man-Hong (Jakarta), Lee Man-Fong (Jakarta), Ling Nan-Lung (Jakarta), Tjeng Tjiam-Hwie (Malang), Wen Peor (Jakarta), Yap Thay-Hwa).

[45] Sebagaimana tertulis di undangan dan *leaflet* pameran buah tangan seniman Yin Hua dari kunjungan mereka ke Tiongkok tahun 1957 di Hotel *des Indes*.

[46] Selain delegasi kebudayaan terbesar tahun 1954, sekitar tahun 1950-an dan 1960-an seniman dan intelektual secara individual maupun kelompok-kelompok kecil juga diundang pemerintah Tiongkok seperti misalnya Ramadhan KH, Pramoedya Ananta Toer, Dullah, Sitor Situmorang dan Trisno Sumardjo. Tentang pencitraan "guided tourism" dan "politik mengundang" pemerintah Tiongkok tahun 1950-an dan 1960-an, lihat Hong Liu, *China and the Shaping of Indonesia 1949-1965*, Singapore: NUS Press, 2011, hal 197-202.

pemandangan Tiongkok, menggambarkan perjalanan mereka ke kampung, pabrik, klenteng, pagoda dan situs-situs kebudayaan yang populer seperti Tembok Besar Tiongkok, Istana Yunghokung dan Mausoleum Dr. Sun Yat Sen. Akan tetapi di antara pelukis lainnya, hanya Lee Man Fong yang menampilkan potret manusia seperti petani dan buruh pabrik. Menarik pula melihat bahwa Wen Peor, seniman yang lahir di Bukittinggi, Padang, memberi dua judul lukisan hasil kunjungannya ke Tiongkok sebagai "Kampungku".[47] Di sini patut dipertimbangkan bahwa persoalan dwikewarganegaraan bagi kaum Tionghoa bukan hanya perkara memilih lokasi geografis untuk hidup dan tinggal tapi juga perasaan "sense of belonging". Pemahaman tentang apa itu "kampung halaman" bukanlah sekedar soal tanah kelahiran atau tempat tinggal tapi juga perasaan memiliki dan dimiliki. Banyak di antara masyarakat Tionghoa di Indonesia terlibat dalam berbagai gerakan nasionalis.

Salah satu puncak kebijakan diskriminatif Negara terhadap orang Tionghoa pada periode 1950-an dan 1960-an dikeluarkannya peraturan PP no. 10/1959. Peraturan ini melarang orang asing untuk berdagang di tingkat di bawah kabupaten. Akibat dari peraturan ini yang paling terkena adalah para pedagang Tionghoa yang tidak dapat berjualan di desa-desa sehingga menyebabkan arus migrasi orang Tionghoa secara besar-besaran ke kota. Pada 10 Desember 1959, Pemerintah Tiongkok mengumumkan ajakan untuk kaum Tionghoa perantauan kembali ke "kampung halamannya". Terdapat lebih dari 200.000 orang mendaftar ke kedutaan besar RRT meski akhirnya hanya kurang lebih 100.000 orang yang terangkut kapal menuju Tiongkok. Fakta bahwa banyak orang Tionghoa yang lahir di Indonesia harus "pulang" ke Tiongkok pasca PP no 10/1959 menunjukkan kerumitan pencarian identitas Tionghoa karena posisinya serba tidak stabil dan kabur sebagai "insider" sekaligus "outsider" di Indonesia.[48]

Selepas pergolakan hebat di akhir tahun 1950, situasi diplomasi kedua negara membaik seiring dengan dukungan pemerintah Tiongkok terhadap perjuangan Sukarno atas Irian Barat sekaligus dalam perkara konfrontasi Malaysia. Di ranah kebudayaan, tahun 1961 seniman Tionghoa baru mulai kembali aktif berpameran. Masih di tahun yang sama, Lee Man Fong diangkat menjadi pelukis istana menggantikan Dullah. Dalam pekerjaannya, Lee Man Fong dibantu oleh asistennya, Lim Wasim yang dikenal sebagai pelukis realis dan telah mengenyam

---

[47] Wen Peor adalah seniman kelahiran Bukittinggi yang juga banyak terlibat dalam kegiatan Lekra dan Pelukis Rakyat.

[48] Dalam ranah kebudayaan, beberapa kasus diskriminatif oleh Negara antara lain dengan pelarangan buku Hoakiau di Indonesia tulisan Pramoedya Ananta Toer dan pelarangan koran beraksara Tionghoa dan pembredelan dua media Tionghoa, *Keng Po* dan *Star Weekly*.

pendidikan seni di Beijing.[49] Pengangkatan Lee Man Fong sebagai pelukis Istana merupakan suatu hal penting karena menunjukkan sikap inklusif Sukarno dalam lingkup kekuasaan Istana di tengah berbagai ketegangan rasial yang sebetulnya juga didukung negara.

Pada tahun 1964, sebuah proyek besar dan pertama kali dilakukan oleh Lee Man Fong yaitu memimpin penerbitkan buku Koleksi Lukisan Sukarno. Buku ini memperlihatkan keluasan wawasan Sukarno dan kecintaannya pada dunia seni rupa. Namun berbagai pencapaian ini berbalik arah setelah bulan Oktober 1965. Seiring dengan turunnya Sukarno dari posisi presiden dan tuduhan pihak militer bahwa Tiongkok dibalik G30S, lembaga seniman Tionghoa Indonesia Yin Hua pun non aktif dan para senimannya harus tergusur dari dunia seni rupa Indonesia.

Kritik Seni di Media Tionghoa: "Sang Pembantu Seni Lukis"

Bagian ini akan memberi perhatian terhadap produksi kritik seni dalam media TIonghoa. Sejak awal abad ke-20, media koran dan kemudian majalah menjadi medium penting dalam penyebaran informasi dan terutama gagasan nasionalisme di Indonesia. Dalam penelitian yang dilakukan oleh Ahmet Adam (1995) memperlihatkan peranan masyarakat Tionghoa dalam masa awal kehadiran pers di Indonesia. Dalam dunia pers Tionghoa Indonesia, terdapat dua koran yang memegang pengaruh besar dalam masyarakat Tionghoa yaitu *Sin Po* (terbit 1910) yang memiliki haluan nasionalis Tiongkok dan *Keng Po* (terbit 1923) yang lebih berhaluan pro Indonesia. Di kemudian hari, kedua koran ini masing-masing menerbitkan majalah yaitu *Pantja Warna* (*Sin Po*) dan *Star Weekly* (*Keng Po*).

Dalam majalah *Pantja Warna*, artikel tentang senirupa tidak sebanyak *Star Weekly.* Namun majalah ini sering memuat lukisan-lukisan seniman Tionghoa sebagai ilustrasi pelengkap. Sementara itu, majalah mingguan *Star Weekly* yang terbit sejak 1946 tampak cukup rutin menampilkan berita, ulasan dan kritik seni rupa. Tentu saja, sebagai media Tionghoa, mereka memberi perhatian khusus terhadap pameran-pameran seniman Tionghoa, sesuatu yang luput atau jarang diberitakan di media dan jurnal seni lain pada waktu itu.[50] Pada tahun 1956-1957 terdapat pula serangkaian tulisan Trisno Sumardjo dalam majalah ini berupa kritik soal perkembangan seni di Indonesia dan perihal kedudukan dan fungsi seniman. Kehadiran tulisan-tulisan Trisno Sumardjo menunjukkan

---

[49] Tentang hubungan Lee Man Fong dengan Sukarno, lihat Mikke Susanto, *Bung Karno: Kolektor dan Patron Seni Rupa Indonesia*, Yogyakarta: Dictilab, 2014.

[50] Meski demikian *Harian Rakjat* sempat beberapa kali mengulas pameran seniman Tionghoa dan pameran dari Tiongkok. Bisa jadi karena Henk Ngantung yang merupakan anggota LEKRA juga merupakan anggota Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok.

adanya relasi dengan komunitas intelektual di Jakarta, sekaligus menunjukkan perhatian *Star Weekly* pada perkembangan seni lukis Indonesia modern.

Dibandingkan dengan majalah dan jurnal seni lainnya seperti *Siasat*, *Budaja* atau *Konfrontasi*, bisa dibilang *Star Weekly* sangat produktif menerbitkan ulasan-ulasan pameran seni baik dari seniman Indonesia maupun dari luar negri. Akan tetapi hampir semua ulasan adalah pameran yang diselenggarakan di Jakarta, khususnya di Hotel *des Indes* dan Balai Budaja yang memang aktif menyelenggarakan pameran berkala. Kebanyakan ulasan pameran yang diterbitkan cukup singkat sekitar satu halaman dan disertai dengan beberapa reproduksi foto hitam putih karya yang dipamerkan. Kebanyakan artikel-artikel ini hanya mencantumkan "pembantu senilukis kita" sebagai penulis. Penulis anonim tampaknya menjadi sebuah strategi tersendiri untuk menjaga netralitas sekaligus ketidaksenangan yang mungkin ditujukan kepada sang penulis seni yang kerap melontarkan kritik tajam. Misalnya saja, dalam ulasan pameran pertama Yin Hua di Hotel *des Indes* tahun 1956, tertulis sebuah catatan redaksi yang berbunyi, "Kami meminta untuk menindjau pameran senilukis ini seorang pembantu jang setjara pribadi tidak mengenal seorangpun dari para pelukis jang mengadakan pameran ini. Nama dan tjiptaan merekapun terlebih dulu tidak dikenal oleh penulis karangan ini".[51]

Pada tahun 1957, barulah kita mendapati beberapa pencantuman nama Oey Sian Yok dalam beberapa artikel. Kita belum dapat memastikan apakah ia adalah penulis semua artikel seni di *Star Weekly*, akan tetapi menilik sketsa biografinya sekaligus membaca pola penulisan sementara kita berasumsi bahwa artikel-artikel tersebut memang ditulis olehnya. Oey Sian Yok lahir di Magelang pada tahun 1926.[52] Tahun 1946, dia pindah ke Jakarta untuk menempuh sekolah menengah di HBS dan kemudian melanjutkan studi seni lukis di ITB tahun 1949-1953.[53] Tahun 1953, Oey Sian Yok memilih untuk melanjutkan studi ke Belanda dan mengikuti kelas sejarah seni rupa. Di Belanda, menurut cerita Oey Hong Djien yang merupakan sepupu Oey Sian Yok, dia kerap bertemu dengan Mochtar Apin yang tengah berada di Eropa tahun 1951-1957. Ketika kembali ke Indonesia sekitar tahun 1955, Oei Sian Yok bekerja di *Star Weekly* karena P.K Ojong adalah kepala redaktur majalah ini merupakan kakak iparnya. Tahun 1961 setelah *Star Weekly* berhenti terbit, Oey Sian Yok berhenti

---

[51] "Pameran Lukisan Seniman Yin Hua", *Star Weekly*, 14 Januari 1956.

[52] Sketsa biografis Oey Sian Yok kami peroleh dari wawancara dengan dr. Oey Hong Djien di Magelang, 7 Oktober 2015. Kami juga mengucapkan terima kasih pada Yvonne Low yang telah menunjukkan keberadaan Oey Sian Yok sebagai salah satu (kalau bukan satu-satunya) penulis seni perempuan di era 1950-an dan1960-an.

[53] Satu angkatan dengan almarhum Guru Besar Fakultas Seni Rupa dan Desain ITB, Dr. Sudjoko

menulis. Dia sempat bekerja di Galeri Banuwati, Jakarta untuk beberapa waktu tapi kemudian tidak aktif di bidang seni rupa lagi sampai akhir hayatnya. Karena kami belum bisa memastikan bahwa Oey Sian Yok adalah satu-satunya penulis yang menggunakan identitas "pembantu seni lukis" di *Star Weekly*, maka dalam pembacaan kami di bagian berikutnya atas artikel-artikel seni di *Star Weekly* kami akan mengacu pada "penulis" saja.

Ada beberapa hal menarik yang patut dicatat dalam artikel seni di *Star Weekly*. Pertama, perhatian khusus terhadap partisipasi perempuan dalam seni rupa. Dalam amatan sang penulis, masih sangat jarang ditemui perempuan hadir di pameran-pameran seni. Dalam sebuah artikel yang mengulas pameran Salim di Balai Budaya tahun 1956, penulis menegaskan bahwa "[S]eni itu bukan diperuntukkan kaum lelaki melulu."[54] Pada tahun yang sama, penulis juga memberi perhatian pada "istri-istri" yang hobi melukis dan menganjurkan agar para perempuan yang sudah menikah tetap memperdalam hobi dan mengembangkan pengetahuannya.[55]

Selain dari perhatian terhadap peran perempuan dalam seni, yang patut diberi fokus di sini adalah mengenai bagaimana artikel dan ulasan seni di *Star Weekly* mencoba merumuskan arti seni rupa modern. Hampir seluruh ulasan karya-karya pameran bersifat formalis. Dalam menilai karya seni, sang penulis cenderung menggarisbawahi komposisi bentuk, kontur garis dan harmonisasi warna dalam lukisan. Meski peduli pada teknik, tapi dia menganggap bahwa lukisan yang baik ialah lukisan yang memiliki "isi" berupa kedalaman rohani yang mampu menggugah perasaan penonton dan bukan sekedar pertunjukan keahlian teknik saja.

Terlihat pula bahwa penulis memiliki pengetahuan yang luas atas seni rupa Barat. Dalam beberapa ulasan pameran, penulis kerap menghubungkan estetika pelukis Indonesia dengan pelukis-pelukis Eropa, misalnya pelukis Mardian yang menurutnya terpengaruh pointilisme abad ke-19 atau lukisan Harijadi yang mengingatkannya pada Klee. Meski demikian, sang penulis tidak serta merta beranggapan bahwa perkembangan seni lukis Indonesia hanyalah tiruan dari Barat. Dia justru mengkritik karya-karya yang "meniru mentah-mentah" aliran dalam seni rupa Barat, terjebak dalam manerisme dan tidak berhasil menghasilkan kebaruan. Kebaruan ini agaknya apa yang dianggap sang penulis sebagai modern. Tahun 1958, dia menulis, "dengan modern kami bermaksud lukisan jang telah meninggalkan gaja jang di-impor waktu zaman Hindia Belanda dan tidak sesuai

---

[54] "Pameran Pelukis Salim," *Star Weekly*, 29 September 1956.
[55] "Pelukis Nj. Tjhung Tiaw Siang", *Star Weekly*, 18 Februari 1956.

dengan masa ini." Dalam tulisan yang sama dia memahami bahwa di "masa ini" tengah ada perdebatan mengenai "kesenian jang mengabdi pada pemerintah yang berkuasa tanpa batas; ada pula kesenian yang ditjiptakan untuk kesenian sendiri."[56] Yang menarik, dalam setiap ulasannya sang penulis tidak terjebak dalam bipolaritas polemik seni antara katakanlah LEKRA dengan non-LEKRA. Secara "netral," dia mengulas pameran baik yang diadakan oleh seniman LEKRA maupun non-LEKRA di Jakarta dengan metode formalis yang menilai sebuah karya berdasarkan "kejujuran" ekspresi sang pelukis ketimbang afiliasi politiknya.

Meski tidak menyertakan pandangan politik secara tegas dalam tulisan-tulisannya, sang penulis juga sempat memberi perhatian pada peran negara dalam kesenian dan kebudayaan. Tahun 1959, pada masa awal Demokrasi Terpimpin, pemerintah membredel media dan melarang berbagai aktivitas kebudayaan. Pada tahun tersebut pula pemerintah mulai mendengungkan seruan untuk kembali pada kebudayaan nasional dan menolak kebudayaan Barat yang dianggap sebagai bentuk imperialisme kebudayaan. Bagi sang penulis, pelarangan ini bersifat negatif karena membayangkan kebudayaan sebagai suatu kontruksi yang dapat direncanakan sebelumnya. Menurutnya, kebudayaan adalah "kesatuan organis yang lebih tepat dapat dipersamakan dengan tumbuhan dengan sebuah pohon yang hidup, tumbuh dan berkembang berkat bagian-bagiannya masing-masing".[57]

Pernyataan sang penulis terbit tak berjauhan dengan kebijakan PP 10 yang bersifat diskriminatif terhadap kaum Tionghoa yang telah sempat disinggung pada bagian sebelumnya. Meski tidak berhubungan langsung, kita dapat melihat adanya kegelisahan terhadap konstruksi "nasionalisme" dalam kebijakan Indonesianisasi yang mengekslusi etnis tertentu yang sesungguhnya selalu merupakan bagian dalam kebudayaan Nusantara. Dalam hubungannya dengan kebudayaan, pada artikel berbeda sang penulis juga menekankan bahwa seni lukis modern Indonesia sejatinya bersifat internasional, dalam pengertian bahwa dia tidak dapat dikotak-kotakkan dalam kategori Barat atau Timur maupun kategori nasional, sebab menjadi modern berarti berada dalam keadaan yang terhubung secara internasional saat para seniman di seluruh dunia bukan tidak mungkin memiliki kegelisahan yang sama.[58] Tentu saja, pendapat ini terdengar seperti pemikiran humanisme universal dalam Manikebu di pertengahan 1963. Akan tetapi, penting pula

---

[56] "Art Gallery mendekatkan Masyarakat dengan Seniman", *Star Weekly*, 4 Oktober 1958.
[57] "Larangan ialah negatif, berilah bantuan positif pada pendukung kebudayaan". *Star Weekly*, 28 November 1959.
[58] "S.O.S bagi pelukis kita," *Star Weekly,* 4 April 1959.

membaca pernyataan sang penulis dalam kerangka keinginannya untuk menciptakan ruang bersama yang harmonis antar seluruh etnis di Indonesia dalam konteks sosial politik era itu.

Penutup

Penelitian ini telah menggambarkan aktivitas praktik seni rupa seniman Tionghoa di tahun 1950-an dan 1960-an beserta konteks sosial politik yang melingkupinya. Penelitian ini juga berusaha menempatkan kedudukan seniman Tionghoa dalam narasi sejarah seni rupa modern Indonesia. Sejauh penelusuran kami, dapat dikatakan bahwa aktivitas seni para seniman Tionghoa, khususnya Lembaga Seniman Yin Hua merupakan suatu usaha untuk menciptakan ruang bersama untuk merumuskan kepribadian seni rupa modern Indonesia yang ingin melepaskan diri dari imperialisme kebudayaan yang dibawa pada masa penjajahan. Tampak pula dalam upaya ini bagaimana relasi seniman Tionghoa dengan masyarakat dan negara mengalami pasang surut karena berbagai kebijakan diskriminatif dan sentimen sosial berbasis ras.

Sebagai penelitian awal, kajian ini baru terpusat pada aktivitas seniman Tionghoa di Jakarta dan belum membicarakan keberadaan organisasi seni di daerah-daerah lain seperti misalnya di Malang, yakni perkumpulan Tsing Feng She dan M.M Art Club yang diketuai Lim Kwi-Bing. Atas keterbatasan pengumpulan data saat ini, kami juga belum mampu menelusuri secara komprehensif seniman-seniman Tionghoa yang tentu memiliki keragaman asal usul (Tionghoa totok, peranakan) dan gaya melukis. Kami juga belum secara khusus menelusuri jaringan Tionghoa di Asia, misalnya relasi Lee Man Fong dengan seniman Singapura atau narasi tentang seniman-seniman Tionghoa yang melakukan studi di Beijing pada tahun 1950-an dan 1960-an serta pengaruhnya terhadap perkembangan estetika karya mereka. Selain itu masih ada pula topik-topik penting yang menarik untuk diteliti di kemudian hari seperti keberadaan galeri di Prinsenpark, Jakarta dan kolektor seni Tionghoa yang cukup dominan dalam pasar seni rupa tahun 1950-an dan 1960-an. Aktivitas fotografer-fotografer Tionghoa yang tampak sangat aktif berpameran dan berorganisasi juga belum dapat dibahas dalam penelitian ini dan patut mendapat perhatian khusus di kesempatan mendatang.

***

DAFTAR PUSTAKA

Koran dan majalah:
Bataviaasch Nieuwblad
Djawa Baroe
Harian Rakjat
Het Dagblad
Indische Courant
Jakarta Post
Pantja Warna
Sin Po-wekelijksche-editie
Star Weekly

Buku dan artikel jurnal:
Adam, Ahmat. *The Vernacular Press and the Emergence of Modern Indonesian Consciousness (1855-1913)*. Ithaca, New York: Cornell University, 1995.

Dawis, Aimee. *Orang Indonesia Tionghoa Mencari Identitas*. Jakarta: KPG, 2010.

Gie, Soe Hok, *Orang-Orang di Persimpangan Kiri Jalan*, Jakarta: Bentang Pustaka, 2006.

Holt, Claire. *Art in Indonesia, Continuities and Change*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1981.

Kartamihardja, Achdiat (ed.). *Polemik kebudayaan: pergulatan pemikiran terbesar dalam sejarah kebangsaan Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka, 2008.

Krauss, Werner. "Chinese Influence on Early Modern Indonesian Art ? Hou Qua : a Chinese Painter in 19th-century Java". Dalam *Archipel*. Vol. 69, 2005

Lindsay, Jennifer dan Maya H.T. Liem (eds.). *Heirs to the World Culture*, *Being Indonesian 1950-1965.* Leiden: KITLV, 2012.

Lee Man Fong, *The oil paintings of Lee Man-Fong: The pioneer artist of Indonesia and Singapore*. Taipei: Art Book, 1984.

Liu, Hong, "The transnational construction of "national allegory": China and the cultural politics of postcolonial Indonesia", *Critical Asian Studies*, 38:3, 179-210, DOI: 10.1080/14672710600869632

Liu, Hong, *China and the Shaping of Indonesia 1949-1965*, Singapore: NUS Press, 2011.

Oetama, Jakob. *Bersyukur dan Menggugat Diri*. Jakarta: KPG, 2009.

Susanto, Mikke, Bung Karno: Kolektor dan Patron Seni Rupa Indonesia, Yogyakarta: Dictilab, 2014.

Setyautama, Sam. *Tokoh-tokoh etnis Tionghoa di Indonesia*. Jakarta: KPG, 2008.

Sidharta, Myra dan Lanny Lio. "Seminar held by the Paguyuban Sosial Marga Tionghoa (Bali, July 2nd 2000)". Dalam *Archipel*, vol. 61, 2001. hal. 7-9.

Siregar, Aminuddin Th (ed.), *Seni Rupa Modern Indonesia,* Jakarta: Penerbit Nalar, 2006.

Somers Heidhues, Mary. "An Early Traveler's Compendium : Caspar Schmalkalden 's Images of Asia". Dalam *Archipel*, vol. 70, 2005. hal. 145-184.

Suryadinata, Leo. *Prominent Indonesian Chinese: Biographical Sketches.* Singapore: ISEAS, 2015.

Willmott, Donald E. *The National Status of the Chinese in Indonesia 1900-1958*. Singapore: Equinox, 2009.

Katalog:

Lembaga Seniman Yin Hua, *Pameran Seni Lukis Lembaga Seniman Yin Hua 1956*, Jakarta: N.V. Percetakan Sin Po, 1956.

Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok, *Perkenalan Lembaga Persahabatan Indonesia Tiongkok,* Jakarta: Rada, 1956.

Lampiran:

Penitya Pekerdja Tahun 1955[59]

Ketua: LEE MAN FONG

Ketua muda: 1. LIANG IE YEN. 2. LING NAN LUNG

Penulis, terbagi bahasa Tionghoa: YAP THAY HWA
Bahasa Asing : C.M. Hsu

Komisaris umum : 1. LAY MAN HONG 2. OEY SENG

Bendahara : 1. CHAN SAM SIN 2. KHO WAN GIE

Komisaris bagian penjelidik : 1. SIAUW TJHIANG
: 2. YAP HOK SING

Komisaris bagian penerbit : 1. LIM KIE TJIONG
2. TJO KIN JIN

Komisaris bagian penghubung : 1. CHANG MING AN
2. SIAUW ERL CHIAN

Komisaris bagian kesedjahteraan: 1. CHOW YUEH FEN
2. JONG KIAN TJONG

Panitya Tjadangan : GO LAM TJENG LEE CHIANG YAW
GO BENG WIE

[59] Katalog, *Pameran Seni Lukis Lembaga Seniman Yin Hua 1956*.