

Legacy of Sagacity

Putu Sutawijaya dan moralitas Bali

In 2006, Putu Sutawijaya experienced something that forced him to stand face to face with the Balinese customs and traditions. The confrontation betrayed his beliefs about morality, reflecting his views about virtuosity and wisdom. Putu reminisced,

In December 2006, my grandfather died. He was the one who often encouraged me to be courageous in life. He was my hero. When we wanted to hold the cremation ceremony, I had to confront the Balinese customs and traditions. There had been protracted efforts to interpret the tradition and the debates went on forever, holding back the ceremony. I felt as if there was a force that wanted to thwart the ceremony. I then insisted that the ceremony should take place soon although the agreement had not been reached. For me, I had no doubt that the cremation ceremony was a form of respect we gave for our ancestors.

I knew I was rebelling against the power of the tradition. But I felt that the rebellion was necessary because I felt that there had often been many instances in which a cremation ceremony was held back. I felt as if confronting the customs and traditions that made it difficult for the followers who precisely wanted to obey them.

I had suspected that there would be tensions, but I didn't care because I thought that the cremation ceremony for my grandfather was used as a means to show the power of traditions and this abused my rights to hold the ceremony. I felt that the tradition did not provide the best solution for the

followers, but was even judgmental and wanted to punish us. The traditions didn't provide virtue and wisdom. The obstacle they gave for the cremation ceremony for my grandfather showed how the essence of the tradition had been misunderstood.

Putu was forced to confront the sanctions of tradition that the Balinese feared. He was ready, but it turned out that the tension eventually subsided and the bond of kinship was not severed. Although there were no explicit statements about it, Putu's action was not considered wrong, even though there were no admissions that he had done the right thing, either.

But Balinese tradition indeed provides the followers with a space for rebellions. Defiant acts are not invariably seen as wrong. It also recognizes forms of rebellion in which the sacred spirits of are involved. Such rebellions are considered as containing truth, and the tradition must therefore subject itself to this truth. Afterwards there will generally be a renewal of customs and traditions.

Putu was aware of such precedents. With this awareness, he felt that he was also conforming to the traditions, too. He believed that the inspirations of virtue and wisdom that underlay his decisions to take a stand against the tradition had not been fully his; rather, he had received them from his ancestors.

The people in Bali respect their ancestors. Therefore, they build family temples in their front yard, from one generation to the next. They take care of the temples and the front yard, ensuring that they always look clean and lively. The appearance of the front yard reveals the identity and honor of the people living in the house. An unkempt and unused yard signifies a disconnect between the residents

Pada 2006 Putu Sutawijaya mengalami peristiwa saat ia harus berhadapan dengan adat-istiadat Bali. Pada konfrontasi dengan tradisi tecermin keyakinannya tentang moralitas yang memperlihatkan pandangan Putu tentang kebajikan dan kebijakan. Putu mengisahkan,

Pada Desember 2006 saya ditinggal kakek saya yang sering memberi semangat menjadi pemberani untuk menghadapi kehidupan. Beliau itu pahlawan dalam hidup saya. Ketika upacara *ngaben* akan dilakukan saya berhadapan dengan adat istiadat Bali. Penafsiran adat dan perdebatan bertele-tele membuat upacara *ngaben* terus tertunda. Saya merasa seperti ada kekuatan yang mau menggagalkan aktivitas upacara *ngaben* kakek saya. Karena itu saya lalu bersikukuh waktu memutuskan upacara *ngaben* harus segera dilakukan walau belum ada kesepakatan. Buat saya tidak ada keraguan, upacara *ngaben* merupakan penghargaan para keturunan pada leluhurnya.

Saya tahu saya sudah memberontak dan melawan kekuatan adat. Tapi saya merasa pemberontakan ini perlu karena sudah lama saya rasakan penghambatan upacara *ngaben* sering terjadi di Bali. Saya merasa berhadapan dengan adat istiadat yang memberatkan pengikutnya yang justru mau patuh menjalankan adat istiadat.

Saya sudah duga akan ada ketegangan tapi saya tidak peduli karena merasa upacara *ngaben* kakek saya dijadikan alat untuk memperlihatkan kekuasaan adat-istiadat dan ini menekan hak-hak saya dalam upacara *ngaben* kakek saya. Saya merasa adat istiadat

bukannya memberi jalan terbaik bagi pengikutnya tapi malah mau menghakimi dan menghukum pengikutnya. Adat istiadat tidak mencerminkan kebajikan dan kebijakan. Penghambatan upacara *ngaben* kakek saya menunjukkan betapa hakikat adat-istiadat itu tidak dipahami.

Putu harus menghadapi sanksi adat yang sangat ditakuti pada kehidupan masyarakat Bali. Ia sudah siap namun ketegangan ternyata mencair dan tali kerabat bisa menerus tanpa cacat. Kendati tidak dinyatakan secara eksplisit, tindakan Putu tidak dianggap salah walau tidak ada juga pengakuan bahwa ia telah melakukan tindakan benar.

Namun pemberontakan pada adat istiadat memang punya ruang dalam tradisi Bali. Sikap melawan adat istiadat tidak selalu dianggap salah. Ada penentangan yang mengandung campur tangan roh-roh suci. Pemberontakan ini dipercaya membawa kebenaran dan adat istiadat harus tunduk pada kebenaran ini. Sesudah itu biasanya terjadi pembaruan adat istiadat.

Putu menyadari preseden pada tradisi Bali itu. Dengan kesadaran ini ia merasa menjalankan adat istiadat juga. Ia percaya inspirasi kebajikan dan kebijakan yang mendasari keputusannya melawan adat bukan buah pikirannya. Inspirasi ini datang dari para leluhur.

Setiap orang di Bali punya leluhur. Karena itu orang Bali membuat *pura* di halaman rumah keluarga turun temurun. Mereka menjaga *pura* dan pekarangan rumah agar senantiasa terlihat bersih dan hidup. Kondisi pekarangan rumah ini adalah identitas dan kehormatan orang Bali. Pekarangan yang terbengkalai dan tidak berfungsi akan menandakan putusnya hubungan orang Bali dengan leluhurnya.

and their ancestors. In the Balinese social life, such a yard will be a source of shame because it signifies disrespect toward the ancestors.

The respect towards the ancestors is related to morality among the Balinese people, not only to social rules. Such morality also involves a dialectic relationship between the Balinese and their ancestors who are seen as residing in the world beyond ours, reconnecting with the sacred spirits of the past. Such morality reflects the Balinese perception on reality, in which real life exists side by side with the virtual life—both are actual and real for the Balinese.

In relation to this perception, the Balinese morality consists of the interplay of three distinct spaces: the individual space, the social space, and the mystical space of the ancestors. Morality of the tradition in the real life—where the individuals are interacting with the society—cannot control the morality that is related to the virtual space in which the individuals are interacting with their ancestors.

The nooks and crannies of the relationship between the Balinese and their ancestors are not governed by any rules because they depend on the Balinese' personal relationship with the ancestors. But this latter relationship has been acknowledged as being able to serve as a source of inspiration when they had to take certain controversial measures—especially in relation to the matters of tradition. Such a source of inspiration is trusted as it reflects the virtue and wisdom of the ancestors who reside in the virtual space along with the sacred spirits. In the social life, this kind of inspiration serves as a kind of controlling institution that watches over the practices of customs and traditions.¹

Putu said that his defiant act against the traditions in the grandfather's cremation ceremony was not the first in his life. He always

had a critical stance in viewing traditions, and such a tension was nothing new for him.

For the people of Tabanan, from where Putu also came, a critical stance against the tradition has not been a novelty. The Tabanan society tends to be quite open and is not against the transformation of traditions. The legendary Balinese artist I Mario, who revolutionized the Balinese art tradition, was a Tabanan artist. Nyoman Nuarta, a prominent Indonesian artist who built the monument of Garuda Wisnu Kencana in Jimbaran, Bali, also hailed from Tabanan.

In 2000, when Putu decided to marry a Malaysian textile designer Vi Mee Yei, of different tradition and beliefs, he did not have any problem. His family gave their blessings.

Putu's critical stance toward the tradition has not been limited to his attitude in following the rules of traditions in his daily life. Such stance also underlies his views as an artist, and is reflected in his works. Therefore, Putu's works always contain a tension between order and disorder linked to his rebellious attitude. He takes such a stance not only toward the tradition; rather, he has also been keenly aware of all forms of communal oppression—and this was the source of motivation for the creation of his works that raise the issues of the society other than the Balinese society. This has also been the underlying thread in the development of his works since he began his artistic career in the late nineties.

Putu expresses the tension between the order and disorder by using unruly bodies; the unruliness is presented in dynamic and expressive bodily motions. Putu uses such corporeal language to present signs instead of to convey spontaneous expressions.

In the paintings entitled *Seperti Terbang* (Like Flying, 2004) and *Unfinished* (2004), for

Dalam kehidupan sosial Bali, halaman kotor dan terbengkalai merupakan aib karena mempermalukan leluhur dan harga diri.

Penghormatan leluhur itu ada hubungannya dengan moralitas pada masyarakat Bali yang tidak hanya menyangkut aturan-aturan dalam kehidupan sosial. Moralitas ini melibatkan pula hubungan dialektis antara masyarakat Bali dengan leluhurnya masing-masing yang dipercaya pindah ke alam gaib dan menyatu dengan roh-roh suci. Moralitas ini mencerminkan persepsi masyarakat Bali tentang realitas di mana kehidupan nyata berdampingan dengan kehidupan maya. Keduanya merupakan realitas aktual.

Berkaitan dengan persepsi itu, moralitas masyarakat Bali melibatkan tiga ruang yang tarik menarik. Ruang individu, ruang sosial, dan ruang gaib para leluhur. Moralitas pada adat istiadat dalam kehidupan nyata—di mana individu berinteraksi dengan masyarakat—tidak bisa mengatur moralitas yang melibatkan kehidupan maya di mana individu berinteraksi dengan para leluhurnya.

Seluk beluk hubungan orang-orang Bali dengan leluhurnya tidak punya ketentuan karena bergantung pada hubungan personal mereka dengan para leluhur. Namun hubungan ini diakui bisa memunculkan inspirasi pada orang-orang Bali untuk mengambil suatu tindakan kontroversial—khususnya dalam persoalan adat istiadat. Inspirasi ini dipercaya karena mencerminkan kebajikan dan kebijakan para leluhur yang berada pada ruang maya bersama roh-roh suci. Dalam kehidupan sosial inspirasi ini menjadi semacam institusi kontrol yang mengawasi praktek adat-istiadat.¹

Putu mengemukakan konfrontasinya dengan tradisi pada upacara *ngaben* kakeknya bukan pertama kali terjadi dalam hidupnya. Sudah sejak lama ia bersikap kritis pada tradisi dan ia sering menghadapi ketegangan seperti ini.

Pada masyarakat Tabanan dari mana Putu berasal, sikap kritis pada adat istiadat tidak asing. Masyarakat Tabanan cenderung terbuka dan karena itu tidak menentang perubahan tradisi. Seniman legendaris Bali I Mario, yang membuat pembaruan pada tradisi seni Bali, adalah seniman Tabanan. Nyoman Nuarta, seniman terkemuka Indonesia yang membuat monumen Garuda Wisnu Kencana di Jimbaran, Bali, seniman Tabanan juga.

Ketika pada 2000 Putu memutuskan untuk menikah dengan Vi Mee Yei, seorang desainer tekstil Malaysia yang punya tradisi dan keyakinan berbeda, ia tidak menghadapi persoalan adat. Keluarganya merestui perkawinan ini.

Sikap kritis Putu pada tradisi tidak terbatas pada sikapnya menjalani adat istiadat dalam kehidupan sehari-hari. Sikap ini mendasari pula pandangannya sebagai seniman dan tecermin pada karya-karyanya. Karena itu ekspresi karya-karya Putu selalu mengandung tegangan orde dan disorde yang berkaitan dengan sikap memberontak. Tidak hanya penentangan tradisi, Putu peka dalam merasakan semua tekanan-tekanan komunal—mendasari karya-karyanya yang mengangkat persoalan masyarakat di luar Bali. Ini benang merah perkembangan karya-karya Putu sejak ia memulai karirnya pada akhir 1990-an.

Tegangan orde-disorde itu diungkapkan Putu melalui tubuh memberontak. Pada karya-karyanya tampil sebagai gerakan-gerakan tubuh yang dinamis dan ekspresif. Putu menggunakan bahasa tubuh ini untuk menampilkan tanda-tanda dan bukan untuk menumpahkan ekspresi spontan.

Pada lukisannya berjudul *Seperti Terbang* (2004) dan *Unfinished* (2004), misalnya, Putu menggambarkan tubuh memberontak melalui gerak orang berlari dalam panik dan kehilangan kesadaran. Tubuh-tubuh ini

1 Jim Supangkat. *Nyoman Nuarta*. GWK Foundation, Jakarta, 2001. Pp. 102 – 106. In a discussion, Nyoman Nuarta, a renowned artist from Tabanan, Bali, admitted that he also faced problems that were similar to those of Putu Sutawijaya. Nuarta now lives in Bandung with his wife, Cynthia Laksmi Nuarta, a Sundanese woman, and their two adult children.

1 Jim Supangkat. *Nyoman Nuarta*. GWK Foundation, Jakarta, 2001. Hal.102-106. Hasil perbincangan dengan Nyoman Nuarta seorang seniman terkemuka asal Tabanan juga. Nuarta menghadapi persoalan yang sama dengan Putu Sutawijaya. Kini Nuarta tinggal di Bandung bersama isterinya Cynthia Laksmi Nuarta, perempuan Parahyangan dan dua anaknya.

example, Putu depicts the rebellious body in the movements of men gone berserk, running wildly. The bodies seem to have been propelled by some uncontrollable internal pressure. They seem to be almost falling and losing balance.

Because the bodies are used to depict the tension between the tradition and the individual reaction toward communal pressures, the bodies in Putu's works are social bodies. We find them in Putu's works in the forms of crowding bodies in random formations—again, this reflects a condition of being out of control. The impression appears strongly for example in his work of installation, *Menggapai Harapan* (Reaching for Hope, 2008). In the hanging installation, the crowding bodies are presented in a variety of twisting movements, flying in a random formation, moving to all corners of the room.

The tendency to adopt corporeal movements as the underlying theme for his work has appeared since he first started his career. He obtained the idea to present movements as his artistic concept as he observed the movements of the *Sanghyang* dance, a form of dance bequeathed from the pre-Hindu tradition of the Balinese that originally was a part of the ceremony to ward off misfortune. In the current Balinese tradition, however, the *Sanghyang* dance is related to the effort of creating a form of spiritual communication with the spirits. The Balinese see the *Sanghyang* dance as a sacred dance that entails a series of sacrosanct traditional ceremonies accompanied by songs of veneration.

The dance is done in a trance as the dancer, who functions as a spiritual medium for sacred spirits or harmful spirits of animals, dances in rapturous state. In *Sanghyang Jaran*, for example, the dancer rides a palm's frond and is possessed by the spirit of a horse that the gods use in Nirvana. Accompanied by the

melody of *Gending Sanghyang*, the dancer runs barefooted, treading on hot coal lumps in the center of the arena. Another kind of *Sanghyang* dance, the *Sanghyang Bojog*, is danced by a man wearing a monkey (*bojog*) costume. After he is possessed by the spirit of the monkey, the dancer jumps up into a tree, acting like a monkey. His movements are impossible to repeat in the conscious state.²

Putu understands the *Sanghyang* dance like any other Balinese man. The dance shows how the spiritual realm is inhabited not only by the sacred spirits and the souls of the ancestors, but also by evil spirits with harmful forces, for example the animal spirits and the spirits of the people with imperfect cremation. Both the evil and good spirits have their influences in the real Balinese lives.³

Putu is sure that virtue and wisdom exist in the tension between the two influences—those of good and evil. When there are signs of rebellions against the tradition, one cannot immediately ascertain whether they are the effort of the evil spirit to wreak havoc, or due to the whispering of the sacred spirits. Putu believes that one needs a strong sense to be able to hear the murmurs of the sacred spirits, conveyed through the spirits of the ancestors. It is thus understandable why he felt that the spirit of the grandfather he adored could be the medium for him to listen to the whispers of the sacred spirits. That was why he did all he could to ensure that the cremation ceremony for his grandfather was flawlessly held.

Corporeal movements in Putu's works—paintings, sculptures, and installation works—are the movements one can see in a *Sanghyang* dance, in which the dancer is in a rapturous condition. Putu perceives such condition as representative of the lives in the society where there are battles between the good and evil spirits.

melejit karena terbawa dorongan dari dalam yang tidak bisa dikendalikan. Tubuh-tubuh ini sampai pada posisi menjelang rubuh karena kehilangan keseimbangan.

Karena tubuh-tubuh itu dimaksudkan untuk menggambarkan ketegangan adat istiadat dan reaksi individu pada tekanan komunal, tubuh pada karya-karya Putu adalah tubuh sosial. Pada karya-karya Putu terbaca sebagai tubuh-tubuh bergerombol dalam formasi acak—kembali mencerminkan kondisi tidak terkendali. Kesan ini tampil kuat, misalnya pada karya instalasinya *Menggapai Harapan* (2008). Pada instalasi gantung ini, gerombolan tubuh dalam berbagai gerakan menggeliat, melayang-layang dalam formasi berpecah ke berbagai sudut ruang.

Kecenderungan mengangkat gerak tubuh itu sudah muncul ketika Putu mulai merintis karirnya. Ide menampilkan gerak sebagai konsep seni ini didapatnya dari mengamati gerak tari *Sanghyang*.

Tari *Sanghyang* merupakan warisan budaya pra-Hindu yang pada mulanya merupakan upacara penolak bala. Namun pada tradisi Bali sekarang ini tari *Sanghyang* berkaitan dengan upaya membuka komunikasi spiritual dengan alam gaib. Dalam kepercayaan Bali, tari *Sanghyang* adalah tarian sakral yang melibatkan serangkaian upacara adat suci yang diikuti tembang-tembang pemujaan.

Tari ini merupakan tari *kerauhan* atau trans karena penarinya kemasukan roh, baik roh-roh suci maupun roh-roh binatang yang mempunyai kekuatan merusak. Tari *Sanghyang Jaran*, misalnya, ditarikan seorang pemangku yang mengendarai kuda-kudaan dari pelepah daun kelapa. Penari ini kerasukan roh kuda tunggang dewata dari khayangan. Diiringi *Gending Sanghyang* penari berlari-lari kecil dengan kaki telanjang menginjak-injak bara

api di tengah arena. Tari *Sanghyang* lainnya, tari *Sanghyang Bojog* dibawakan seorang pria yang menggunakan busana seperti kera (*bojog*). Setelah kemasukan roh kera penari melompat ke atas pohon dan bertingkah seperti seekor kera. Gerakan yang dilakukannya mustahil bisa dilakukan manusia dalam keadaan sadar.²

Putu memahami tari *Sanghyang* seperti umumnya orang Bali. Tarian ini menunjukkan bahwa alam gaib dihuni tidak hanya oleh roh-roh suci dan roh-roh para leluhur. Alam gaib dihuni pula oleh roh-roh jahat yang punya kekuatan merusak yaitu roh-roh binatang dan roh-roh manusia yang *ngabennya* tidak sempurna. Baik roh-roh suci maupun roh-roh jahat punya pengaruh pada kehidupan nyata masyarakat Bali.³

Putu yakin kebajikan dan kebijakan berada pada tegangan kedua kutub pengaruh itu—kejahatan dan kebaikan. Ketika tanda-tanda penentangan adat-muncul tanda-tanda ini tidak segera bisa dipastikan apakah upaya roh-roh jahat merusak atau bisikan roh-roh suci. Karena itu Putu percaya diperlukan kepekaan (*sense*) untuk mendengar bisikan roh-roh suci yang disampaikan melalui roh-roh para leluhur. Bisa dimengerti mengapa ia merasa roh kakeknya yang ia kagumi bisa menjadi medium baginya untuk mendengar bisikan roh-roh suci. Karena itu Putu berusaha mati-matian menyempurnakan upacara *ngaben* kakeknya.

Gerak tubuh pada karya-karya Putu—lukisan, patung, dan instalasi—adalah gerak tubuh tari *Sanghyang* di mana penarinya berada dalam keadaan trans. Pada persepsi Putu tubuh dalam keadaan trans ini adalah kehidupan masyarakat di mana terjadi pertarungan roh-roh jahat dan roh-roh suci.

Tubuh itu terkesan tidak berdaya—seperti halnya manusia ketika menghadapi kekuatan-

² For further information, read http://www.babadbali.com/tari_sanghyang.html

³ Nyoman Nuarta. Ibid.

² Buka http://www.babadbali.com/tari_sanghyang.html.

³ Nyoman Nuarta. Ibid.

The body seems to be powerless—just as any human would be when facing the forces from the realm of the spirit—but Putu believes that eventually the body must reveal the signs regarding which forces that would win. With this, Putu sees that the bodies in his works are bodies that must bear a variety of pressures. They are subsequently rebelling. In the rebellion, the body then seeks the signs of virtue and wisdom.

It is obvious that Putu's artistic concept has been inextricable from his views on the Balinese morality and culture. This shows the symptom of art as cultural practice. Herbert Marcuse once wrote about a utopian state in which all systems of the society follows the “logic” of art—today, one can find such view in the writing by the Indonesian philosopher St. Sunardi. Marcuse was not aware that the utopia he dreamt about can be found in the Balinese society because the tradition in the Balinese culture is the tradition of art, in which all aspects of the tradition entails the sense of art. Neither was he aware that the Balinese society is one of the very few societies in the world whose traditions are still functioning as actual and influential institutions.

With such a societal condition, Putu Sutawijaya has been familiar with art since he was just a child, not only through watching *wayang* or traditional puppet performances or the ceremonial dances. Like other Balinese children in general, he was used to making objects or toys that requires certain artistic sensibilities.

Putu's works today, however, can no longer be viewed as an expression of art within the frame of the Balinese tradition. Since his time in the elementary school between 1979 and 1984, Putu had been familiar with paintings that did not originate from the Balinese tradition. Early on, he saw foreign painters and painters from

many other regions in Indonesia worked and travelled in Bali. He was not only interested in them; but also liked such approach when he first took up painting.

His parents supported his interest and gave him paper, colored pencils, and watercolors. As he went to the junior high school in 1984, his interest in painting started to be noticed. His teacher suggested that he continue his education at the senior high school specializing in art.

Following the advice, Putu was enrolled in the Art High School (SMSR) in Batu Bulan, Gianyar, and started his education in art. He became aware that the kind of painting he liked was the art in the Western sense.

Like many other graduates from the Art High School, he went on to study further at the Indonesian Art Institute (ISI) in Yogyakarta and chose the study concentration of painting. In the Art Institute, recognized as one of the best art academies in Indonesia, Putu built his understanding on art and formally entered the Indonesian art world. This was the understanding that formed the basis of his works. It was also in Yogyakarta that he affirmed his artistic concept with the idea of the *Sanghyang* dance. These signs affirm that Putu's works cannot be viewed as constitutive of art in the frame of the Balinese tradition. Putu is an Indonesian artist.

Different understanding of art

The question then is, what is Putu's understanding of art in the Western sense, which forms the basis of his creative process? Is it the same as the one held in the Anglo-American tradition that grew in Europe and United States? This is a general question that must actually be posed to all Indonesian

kekuatan dari alam gaib—namun Putu percaya pada akhirnya tubuh-tubuh ini juga yang harus menampilkan tanda-tanda kekuatan mana yang menang. Dengan pemahaman ini Putu melihat tubuh-tubuh pada karyanya adalah tubuh-tubuh yang menanggung berbagai tekanan. Tubuh-tubuh ini kemudian memberontak. Namun dalam pemberontakan ini tubuh melakukan pencarian tanda-tanda kebajikan dan kebijakan.

Bisa dilihat, konsep seni Putu itu tidak bisa dipisahkan dari pandangannya tentang moralitas Bali dan budaya Bali. Gejala ini menunjukkan seni sebagai praktek budaya (*art as cultural practice*). Herbert Marcuse pernah menulis tentang sebuah utopia di mana seluruh sistem dalam kehidupan masyarakat mengikuti “logika” seni—sekarang ini tampil pada pemikiran filosof St. Sunardi. Marcuse tidak menyadari bahwa utopia yang dibayangkannya bisa ditemukan pada masyarakat Bali karena tradisi pada budaya Bali adalah tradisi seni di mana semua aspek dalam tradisi melibatkan kepekaan (*sense*) seni. Marcuse tidak menyadari pula bahwa masyarakat Bali adalah satu di antara sangat sedikit masyarakat dunia di mana tradisi masih menjadi institusi yang aktual dan punya pengaruh besar pada kehidupan sehari-hari sampai kini.

Kondisi itu membuat Putu mengenal seni sudah sejak usia dini Tidak hanya dengan menonton pertunjukan wayang atau menyaksikan penampilan tari-tarian pada upacara. Seperti anak-anak Bali lainnya ia terbiasa membuat benda-benda atau mainan yang melibatkan kepekaan artistik.

Akan tetapi karya-karya Putu sekarang ini sama sekali tidak bisa dilihat sebagai ungkapan seni dalam bingkai tradisi Bali. Sudah sejak masa belajar di sekolah dasar antara 1979 -1984 Putu mengenal seni lukis yang tidak berakar pada tradisi Bali. Mulanya ia melihat

para pelukis asing dan pelukis dari berbagai daerah lain di Indonesia berkeliaran dan berkarya di Bali. Ia tidak hanya tertarik. Ketika mencoba melukis ia merasa menyukai kerja ini.

Orangtuanya menunjang kesukaannya dan memberinya kertas gambar, potlot warna, dan cat air. Ketika masuk sekolah lanjutan tingkat pertama pada 1984, minat melukisnya mulai mendapat perhatian. Gurunya menganjurkan ia melanjutkan pendidikan ke sekolah lanjutan tingkat atas yang secara khusus memberikan pendidikan seni rupa.

Mengikuti anjuran itu Putu masuk Sekolah Menengah Seni Rupa (SMSR) di Batu Bulan, Gianyar, dan mulai menjalani pendidikan seni rupa. Melalui pendidikan ini ia mengenal seni lukis yang disukainya adalah seni dalam bingkai Barat—*art in Western sense*.

Seperti umumnya lulusan SMSR ia kemudian melanjutkan pendidikan ke Institut Seni Indonesia (ISI) di Yogyakarta dan memilih jurusan seni lukis. Di pendidikan tinggi seni ini, yang dikenal sebagai salah satu pendidikan seni terbaik di Indonesia, Putu membentuk pemahamannya tentang seni dan memasuki dunia seni di Indonesia. Pemahaman ini yang kemudian mendasari karya-karyanya. Di Yogyakarta pula ia mengukuhkan konsep seninya yang mengangkat tari Sanghyang. Tanda-tanda ini menegaskan karya-karya Putu sama sekali tidak bisa dilihat sebagai seni dalam bingkai tradisi Bali. Ia seorang seniman Indonesia.

Pemahaman seni yang tidak sama

Pertanyaan yang kemudian muncul, apa pemahaman Putu tentang *art in Western sense* yang mendasari proses penciptaannya? Apakah sama dengan pemahaman pada tradisi *Anglo-American* yang berkembang di Eropa dan

artists and even to the other elements of the Indonesian art world—the art institution and public. In the development of the contemporary art today, this is an important question that must be answered in the search to tackle the issue of the diversity of the world art, which has been one of the significant issues of the contemporary art.⁴

The inadequate analyses regarding the understanding of art in the Western sense outside the Anglo-American tradition—which addresses the issue of the thorough comprehension of the fundamental principles of art, instead of merely cognitively understanding the world art cognitively—fail to provide the real answer to the question. This is not only true in Indonesia.

It turned out that Putu Sutawijaya provides us with a chance to answer the question with the international scope. The question of what his views are regarding the “art in the Western sense” is therefore an important question that might provide a “key answer,” considering his status as an Indonesian artist who adopts the principles of art in the Western sense.

Putu forms a part of the development of art in Indonesia where there have been no seething discourses of art, unlike what had happened within the Anglo-American tradition of art.⁵ Naturally, there have been one or two thinking on art in Indonesia, but there have been no comprehensive line of thinking that one can combine and view as the philosophy of aesthetics or philosophy of art.⁶ It is therefore very difficult to identify what actually is the “art in the Western sense” as has been understood in Indonesia. Such identification requires an analysis can be related to the two streams of philosophical thinking.

One cannot say, however, that the development of art in Indonesia has no basis in aesthetic

thinking. The aesthetic base was already present in the nineteenth century, although no one had been fully aware of it. This aesthetic thinking was reflected in the term ‘kagunan’ that appeared in the nineteenth century within the Classic Javanese culture. The term shows the effort to define art sensitivity, just as in the Western culture. The term can be found in the dictionary of High Javanese, *Baoesastra Jawa*.⁷ Because the effort to define what is understood as ‘art sensitivity’ is unknown to the Javanese Culture as well as to 350 other ethic traditions in Indonesia, one can conclude that it is an adaptation of the understanding of art in the Western culture.

The adaptation came about along with the ingress of the modern thinking to Indonesia in the nineteenth century, during the colonial period. It is probable (a research on the matter still needs to be done) that the term ‘kagunan’ emerged during the activities of the Instituut voor het Javaansche Taal (The Institute for the Javanese Language), which was established in Surakarta, Central Java, in 1833. In 1840, the institution was developed further by the Royal Academy in Delft and the Leiden University to become the Javanologie Instituut.⁸

Considering the development of the institute, one might surmise that the term ‘kagunan’ emerged in the nineteenth century. One confirming sign is that the term can be found in the writing by the Javanese bard Ronggowarsito (1802 – 1873), especially in the tome of *Pustaka Purwa Raja*. Ronggowarsito wrote that “*kagunan* is one of the means to develop one’s sense in the direction of the true sense through a process of learning.”⁹

If one analyzes its meaning, apparently the source or inspiration for the term was the Greek term of *mousikē technē* (500 BCE). The classic Greek culture had been the basis for virtually all the Western thinking that

Amerika? Pertanyaan ini sebuah pertanyaan umum yang harusnya ditanyakan pada semua seniman Indonesia, bahkan unsur-unsur lainnya pada dunia seni Indonesia—institusi dan publik seni. Pada perkembangan seni kontemporer sekarang ini, pertanyaan ini mendasar untuk menemukan keragaman seni dunia yang menjadi salah satu agenda penting seni kontemporer.⁴

Miskinnya kajian tentang pemahaman *art in Western sense* di luar tradisi *Anglo-American*—pehamaman seni yang mendasar, bukan sekadar memahami seni dunia secara kognitif—membuat pertanyaan itu tidak pernah sesungguhnya memunculkan jawaban. Tidak hanya di Indonesia.

Putu Sutawijaya ternyata punya peluang besar untuk menjawab pertanyaan yang mempunyai *scope* dunia itu. Karena itu pertanyaan apa persepsinya, sebagai seniman Indonesia, tentang *art in Western sense* yang dijalaninya merupakan pertanyaan signifikan yang bisa punya peluang besar memunculkan “jawaban kunci”.

Putu adalah bagian dari perkembangan seni di Indonesia di mana tidak ada pergolakan pemikiran seni seperti terjadi pada tradisi *Anglo-American*.⁵ Tentunya ada satu dua pemikiran tentang seni di Indonesia, namun tidak ada pemikiran yang bisa dirangkaikan dan kemudian dilihat sebagai *philosophy of aesthetics* atau *philosophy of art*.⁶ Karena itu sangat sulit mengindetifikasi *art in Western sense* di Indonesia. Identifikasi ini memerlukan kajian pemikiran yang bisa dikaitkan dengan dua alur pemikiran yang punya kaitan dengan filsafat ini.

Akan tetapi tidak bisa dikatakan perkembangan seni di Indonesia tidak mempunyai basis pemikiran *aesthetics*. Dasar pemikiran estetik ini ada sejak abad

ke-19 walau tidak sepenuhnya disadari. Pemikiran estetik ini tecermin pada istilah “*kagunan*” yang muncul pada abad ke-19 di lingkungan Kebudayaan Klasik Jawa. Istilah ini memperlihatkan upaya mendefinisikan kepekaan seni seperti terjadi pada kebudayaan Barat. Istilah itu bisa ditemukan pada kamus Bahasa Jawa Tinggi *Baoesastra Jawa*.⁷ Karena pendefinisian kepekaan seni tidak dikenal pada Kebudayaan Jawa dan juga 350 tradisi etnik lainnya di Indonesia, istilah ini merupakan adaptasi pemahaman seni pada budaya Barat.

Adaptasi itu muncul bersama masuknya pemikiran modern ke Indonesia pada zaman kolonial, yang terjadi pada abad ke-19 juga. Sangat mungkin (belum ada penelitian tentang hal ini) istilah *kagunan* muncul pada kegiatan Instituut voor het Javaansche Taal (Lembaga Bahasa Jawa) yang dibentuk di Surakarta pada 1833. Pada 1840 lembaga ini dikembangkan Royal Academie, Delft dan Universitas Leiden menjadi Javanologie Instituut.⁸

Melihat perkembangan lembaga itu sangat mungkin istilah *kagunan* muncul pada awal abad ke-19, paling tidak pada pertengahan abad ke-19. Tanda yang menguatkan kemungkinan ini adalah istilah *kagunan* bisa ditemukan pada tulisan-tulisan pujangga Ronggowarsito (1802-1873). Khususnya dalam kitab Pustaka Purwa Raja. Ronggowarsito menulis, “*Kagunan* adalah salah satu pengolahan rasa untuk menuju rasa sejati melalui proses belajar.”⁹

Dari kajian maknanya, sumber istilah *kagunan* adalah istilah *mousikē technē* pada budaya Yunani (500 sebelum Tarikh Umum)—budaya ini sumber seluruh pemikiran Barat yang berkembang sejak abad ke-14. Kemungkinan ini terlihat pada kesamaan makna pada istilah *kagunan* dan istilah *mousikē technē*.

Pengertian *mousikē technē* adalah “aktivitas mental” yang dibedakan dari aktivitas kerja

4 See the previous chapter of “Art with an Accent”

5 See the previous chapter of “Art with an Accent”

6 See the previous chapter of “Art with an Accent”

7 Th. Pigeaud.(et al). *Baoesastra Jawa*. JB Wolters. Groningen –Batavia, 1939.

8 J.B. Kristanto, (ed.) *Seribu Tahun Nusantara*. Kompas Gramedia, Jakarta, 2000. See the accompanying timeline (an attachment to the book).

9 For further information, read: <http://www.jawapalace.org/ronggowarsito.html>

4 Lihat kembali tulisan “Art With an Accnet”

5 Lihat kembali tulisan “Art With an Accnet”

6 Lihat kembali tulisan “Art With an Accent”

7 Th. Pigeaud .(et.al). *Baoesastra Jawa*. JB Wolters. Groningen –Batavia, 1939..

8 J.B. Kristanto, (ed.) *Seribu Tahun Nusantara*. Kompas Gramedia, Jakarta, 2000. Lihat bagan perkembangan waktu (lampiran).

9 Buka <http://www.jawapalace.org/ronggowarsito.html> .

developed since the fourteenth century. The two terms, *kagunan* and *mousikē technē*, seem to have similar meanings.

The term *mousikē technē* is understood as “mental activity” that is distinct from the physical work activities. Such mental activity is also considered different from the rational thinking activity that is related to *epistēmē* or science. The word ‘*mousikē*’ in this term contained the understanding of “inspiration” or “poetic stimulation,” while ‘*technē*’ had the understanding “useful and beneficial work”—this is also the root for the term ‘technique.’¹⁰

The root word of the term ‘kagunan’ has been ‘guna,’ which contained a similar understanding with that of the term ‘*technē*’. *Baoesastra Jawa* records that the word ‘guna’ also has the understanding of “character, expertise, forte, beneficial results, and useful results” (of mental activity). Furthermore, the term also refers to ‘mental activity’ related to the “inspiration” and “poetic stimulation” that the term *mousikē technē* hints at, i.e. (1) Intellect; (2) Useful and beneficial capability; (3) Development of the mind by unveiling the sense of beauty. It is important to note that this third reference betrays the link between art and morality, which has not been explicitly mentioned in the term of *mousikē technē*.¹¹

When the term ‘kagunan’ was taking shape, its immediate reference had been the thinking on art developed by the philosopher Alexander Baumgarten in Germany in the eighteenth century after some thorough exploration into the Greek philosophy. Baumgarten’s thinking originated in the Greek term ‘aesthesis’ that had the understanding of “sense perception.” In Greek philosophy, such sense perception was understood as “thoughts that arise from feelings.” This sense perception is distinct from the “thinking perception” that arises from rational thinking. Baumgarten believed that

the origin of such thoughts that arose from feelings had been the “aesthetic experience,” which was the subjective activity related to the artistic sense in humans.¹²

The Anglo-American tradition of art views Baumgarten’s thoughts as the basis of the philosophy of aesthetics, which is identified as the tradition of thinking that looks into the experience of beauty (or the aesthetic experience). The philosophy of aesthetic does not differentiate whether the source of beauty has been the nature, the reality, or works of art, as it does not concern itself with the source of aesthetic experience.¹³

It is not difficult to unearth the influence of the philosophy of aesthetics of the eighteenth century in the formation of the term *kagunan*, especially in the mentioning of beauty in its definition. From the definition, one can gather that *kagunan* constitutes the sense perception. This symptom shows that the underlying understanding of art in the term of *kagunan* can be categorized as constitutive of the philosophy of aesthetics, albeit a simple one because the definition of the term *kagunan* documented in *Baoesastra Jawa* does not move further to include a delineation of the term that shows the result of a comprehensive process of thinking. This has thus been the aesthetic thinking that lies at the basis of the development of art in Indonesia.

The thinking behind the term *kagunan* is the only thinking on art that can be linked to philosophy of aesthetic along the entire history of the development of art in Indonesia. In the twentieth century, the Indonesian philosopher Driyarkara re-affirmed this aesthetic principle.

The aesthetic principle in the understanding of the term *kagunan* imbued the meaning of the term ‘seni’ (literally: art) in the Indonesian language. The definition of ‘seni’

secara fisik. Aktivitas mental ini dibedakan juga dari aktivitas berpikir rasional yang berhubungan dengan *epistēmē* atau ilmu pengetahuan. Kata “*mousikē*” pada istilah *mousikē technē* mengandung pengertian, “inspirasi” atau “dorongan rasa puisi”. Sementara itu pengertian kata dasarnya yaitu *technē* adalah “pekerjaan berguna dan berfaedah”—kata *technē* ini mendasari pula istilah “teknik.”¹⁰

Kata dasar *kagunan* adalah “guna” yang pengertiannya sama dengan pengertian “*technē*” yaitu “pekerjaan berguna dan berfaedah”. Dalam *Baoesastra Jawa* pengertian kata “guna” dicatat juga sebagai watak, keahlian, kelebihan, hasil yang berfaedah, hasil yang berguna (aktivitas mental). Selain itu pengertian *kagunan* menunjuk “aktivitas mental” yang berkaitan dengan “inspirasi” dan “dorongan rasa puisi” seperti disebut *mousikē technē*, yaitu (1) Kepandaian; (2) Kapasitas yang berguna dan berfaedah (3) Pengembangan akal-budi dengan mengungkapkan rasa keindahan. Penting untuk dicatat, pengertian ketiga menunjukkan kaitan seni dengan moralitas yang tidak eksplisit disebut pada *mousikē technē*.¹¹

Ketika istilah *kagunan* terbentuk referensinya yang paling dekat adalah pemikiran seni yang dikembangkan oleh filosof Alexander Baumgarten di Jerman pada abad ke-18 dengan menggali filsafat Yunani.

Pemikiran Baumgarten berpangkal pada istilah “*aesthesis*” dalam bahasa Yunani. Pengertiannya adalah “persepsi kepekaan” (*sense perception*). Dalam filsafat Yunani, persepsi kepekaan ini dipahami sebagai “pikiran yang muncul dari perasaan.” Persepsi kepekaan ini dibedakan dari “persepsi pikiran” yang muncul dari pemikiran rasional. Baumgarten melihat pangkal pikiran yang muncul dari perasaan ini adalah “pengalaman estetik” yaitu aktivitas

subyektif yang berkaitan dengan kepekaan artistik pada manusia.¹² Pada tradisi *Anglio-american*, pemikiran Baumgarten merupakan dasar *philosophy of aesthetics*. Filsafat estetik ini diidentifikasi sebagai tradisi pemikiran yang mempersoalkan pengalaman merasakan keindahan (pengalaman estetik). Filsafat estetik tidak membedakan sumber keindahan pada alam, realitas, atau karya seni, karena pemikiran ini tidak berusaha memahami sumber penyebab pengalaman estetik.¹³

Tidak sulit untuk menemukan pengaruh filsafat estetik abad ke-18 pada pembentukan istilah *kagunan*. Terbaca khususnya pada penyebutan keindahan pada definisi *kagunan*. Dari definisi ini bisa dilihat *kagunan* adalah *sense perception*. Gejala ini menunjukkan bahwa pemahaman seni di balik *kagunan* terkategori filsafat estetik kendati tidak kompleks karena definisi *kagunan* pada *Baoesastra Jawa* tidak sampai menyertakan uraian yang mencerminkan pemikiran. Inilah pemikian estetik yang mendasari perkembangan seni di Indonesia.

Pemikiran di balik istilah *kagunan* itu satu-satunya pemikiran seni yang bisa dikaitkan *philosophy of aesthetics* dalam seluruh perkembangan seni di Indonesia. Pada abad ke-20 prinsip estetik ini dikukuhkan kembali oleh filosof Driyarkara.

Prinsip estetik pada pengetian “*kagunan*” itu mengisi makna istilah “seni” dalam bahasa Indonesia. Definisi seni dalam *Kamus Umum Bahasa Indonesia* ketika pertama kali diterbitkan pada 1952, adalah “Kecakapan membuat (menciptakan) sesuatu yang indah” (bandingkan dengan definisi *kagunan*).¹⁴ Definisi ini dengan segera menunjukkan bahwa seni adalah *sense perception juga* (bandingkan dengan pandangan Baumgarten).

10 Thomas Munro *The Arts and Their Interrelations*. The Press of Case Western Reserve University. London. 1969. hal. 26-46.

11 Dalam bentuk aslinya: (1) Kapinteran. (2) Jejasan ingkang adipeni (3) Wudaring pambudi nganakake kaendahan (gegambaran, kidung, ngukir-ukir).

12 Raymond Williams. *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana Press. London 1988. Hal.33-37.

13 Lihat tulisan “Art With an Accent.”

14 Kamus Umum Bahasa Indonesia. W.J.S. Poerwadarminta, Balai Pustaka, Jakarta 1952. W.J.S. Poerwadarminta salah seorang penyusun *Baoesastra Jawa*..

10 Thomas Munro. *The Arts and Their Interrelations*. The Press of Case Western Reserve University. London. 1969. pp. 26-46

11 In the original terms: (1) Kapinteran. (2) Jejasan ingkang adipeni (3) Wudaring pambudi nganakake kaendahan (gegambaran, kidung, ngukir-ukir—or making pictures, songs, carvings).

12 Raymond Williams. *Keywords, A Vocabulary of Culture and Society*. Fontana Press. London 1988. pp.33-37

13 See the previous chapter of “Art with an Accent”

recorded in the first edition of *Kamus Umum Bahasa Indonesia* (General Dictionary of the Indonesian Language), which published in 1952, has been “the dexterity in making (creating) something beautiful”—compare this with the definition of the term ‘kagunan’ itself.¹⁴ This definition immediately reveals that ‘seni’ also constitutes the sense perception (comparable with Baumgarten’s line of thoughts).

The word ‘seni’ originated from the Malay language. In the Indonesian language, however, the word obtained another meaning. In the Malay language, the term ‘seni’ had a very different meaning, i.e. “fine” or “small”—the term ‘air seni,’ which literally means “small water” but actually means “urine,” follows this understanding. The Indonesian language is a modern language born in the beginning of the twentieth century and recognized as the national language of Indonesia. Although it traced its origin back to the Malay language, the Indonesian language cannot be viewed as a dialect that evolved away from the original language and eventually turned into the national language of Indonesia. The Malay language had been chosen as the basis for the Indonesian language as it had been recognized as a *lingua franca* in the archipelago prior to the onset of the colonial period. Therefore, there are many terms and idioms in the Indonesian language that are distinct from the terms and idioms found in the Malay language.

The existence of aesthetic concept in the understanding of the term ‘seni’ makes the identification of ‘art in Western sense’ possible in Indonesia. The next question is thus: Is the understanding of art in Indonesia similar to the understanding of art in the Anglo-American tradition? Is the ‘art in Western sense’ in Indonesia the same with ‘art in Western sense’ within the Anglo-American tradition? Or, to put it simply, is the Indonesian term ‘seni’ the

same as the English term ‘art’—or is ‘seni’ a direct, linear translation of ‘art’?

The answer can be a straightforward no. Art in Western sense that has evolved in Indonesia is different from ‘art in Western sense’ within the Anglo-American tradition. The Indonesian term ‘seni’ is a far cry from the English term ‘art’—however, today people generally take for granted that the two terms are identical and this has caused some confusion.

Historical notes about the emergence of the term *kagunan* in the beginning or middle of the nineteenth century in Indonesia show that the term surfaced at the same time when the term ‘art’ also came out in English with the understanding that prevails until today. Raymond Williams noted that the term formed the basis of the understanding of art within the Anglo-American tradition.¹⁵

The foundation for the English term ‘art’ has been the thinking by the philosophers Hegel, Immanuel Kant, Schopenhauer, and Max Scheler. The theories developed at the end of the eighteenth century and it was only in the beginning of the nineteenth century that they started to spread all across Europe and influenced the understanding of the English term ‘art.’ The theories have been recognized as forming the foundation for the concept of High Art.¹⁶

When the theories were spreading and forming the basis for the term ‘art,’ the term *kagunan* had taken shape, and one can therefore say that the term had not been affected by the English term of ‘art’ with the concept of High Art behind it, although the origin of the two terms is the same: the Greek term of *mousikē technē*.

English—and most of other languages in Europe—approached the problem via the Latin language and used a Latin term to translate the

Kata “seni” berasal dari bahasa Melayu. Namun dalam Bahasa Indonesia kata ini diberi pengertian lain. Dalam bahasa Melayu istilah “seni” mempunyai pengertian sangat berbeda yaitu “halus” atau “kecil”—air seni mengikuti pengertian asli ini. Bahasa Indonesia adalah bahasa modern yang lahir pada awal abad ke-20 dan dinyatakan sebagai bahasa nasional Indonesia. Kendati berasal dari bahasa Melayu, bahasa Indonesia tidak bisa dilihat sebagai dialek yang berkembang secara evolutif dan pada ujung perkembangannya dijadikan Bahasa Nasional. Bahasa Melayu dipilih sebagai dasar bahasa Indonesia karena dikenal sebagai *lingua franca* di Nusantara sebelum masa kolonial. Karena itu banyak istilah dan ungkapan dalam Bahasa Indonesia berbeda dengan dengan istilah dan ungkapan dalam bahasa Melayu.

Kehadiran pemikiran estetik pada pengertian istilah seni memungkinkan identifikasi *art in Western sense* di Indonesia. Pertanyaan yang selanjutnya adalah samakah pemahaman seni di Indonesia dengan pemahaman seni pada tradisi *Anglo-American*? Samakah *art in Western sense* dengan “*art in Western sense*” pada tradisi *Anglo-American* ? Bila pertanyaan ini disederhanakan, samakah istilah “seni” dalam bahasa Indonesia dengan dengan istilah “*art*” dalam bahasa Inggris—apakah “seni” terjemahan “*art*”?

Jawabannya bisa tegas: tidak. Jawaban ini menunjukkan *art in Western sense* yang berkembang di Indonesia berbeda dengan “*art in Western sense*” pada tradisi *Anglo-American*. Istilah “seni” dalam bahasa Indonesia, berbeda jauh dengan istilah “*art*” dalam bahasa Inggris—sekarang ini *taken for granted* disamakan dan membingungkan.

Catatan sejarah tentang kemunculan istilah *kagunan* pada awal atau pertengahan abad ke 19 menunjukkan pembentukan istilah

ini terjadi pada saat bersamaan dengan kemunculan istilah “*art*” dalam bahasa Inggris—pengertian yang berlaku sampai sekarang. Istilah ini, dicatat Raymond Williams, merupakan dasar pemahaman seni pada tradisi *Anglo-American*.¹⁵

Dasar istilah “*art*” dalam Bahasa Inggris adalah pemikiran filosof-filosof Hegel, Immanuel Kant, Schopenhauer, dan Max Scheler yang muncul pada akhir abad ke-18 dan baru pada awal abad ke-19 mulai meluas ke seluruh Eropa dan mempengaruhi pengertian “*art*” dalam bahasa Inggris. Pemikiran-pemikiran ini dikenal mendasari konsep *High Art* ¹⁶

Pada saat pemikiran itu mulai menyebar dan mendasari istilah “*art*”, istilah *kagunan* sudah terbentuk dan karena itu tidak dipengaruhi pengertian “*art*” dan konsep *High Art* dibaliknya walau sumber kedua istilah ini sebenarnya sama yaitu *mousikē technē*.

Bahasa Inggris—dan kebanyakan bahasa-bahasa di Eropa—mengambil terjemahannya dalam bahasa Latin yaitu “*artes liberales*”—“*art*” berasal dari “*artes*”. Istilah dalam bahasa Latin ini dipahami sebagai “perkerjaan orang-orang bebas” yaitu kaum intelektual yang “bebas” dari pekerjaan-pekerjaan kasar dalam kehidupan praktis untuk memenuhi kebutuhan sehari-hari. Dari istilah *artes liberales* dalam bahasa Latin ini muncul istilah “*liberal arts*” dalam bahasa Inggris. Dari istilah ini lahir istilah “*fine arts*” yang membawa konsep *High Art*.¹⁷

Bila pemahaman seni di balik *kagunan* dipengaruhi pemikiran estetik Baumgarten, pengertian *art* dalam bahasa Inggris dipengaruhi pemikian Kant pada abad ke-19. Kant menggeser pemikiran Baumgarten yang berkembang pada abad ke-18. Kant mengubah pemikiran Baumgarten dengan mengamati sumber yang menyentuh kepekaan pada manusia dan menimbulkan sensasi. Kant tidak

14 “Kecakapan membuat (menciptakan) sesuatu yang indah.” *Kamus Umum Bahasa Indonesia* by W.J.S. Poerwadarminta, Balai Pustaka, Jakarta 1952. W.J.S. Poerwadarminta salah seorang penyusun *Baoesastra Jawa*.

15 Raymond Williams. Ibid.p. 40

16 *The Arts and Their Interrelations*. Op. cit.

15 Raymond Williams. Ibid. Hal 40.

16 *The Arts and Their Interrelations*. Ibid..

17 Ibid.

concept, i.e. *artes liberales*—the English word ‘art’ is derived from the Latin *artes*. This Latin term was understood as referring to “the work of the free men”—i.e. the intellectuals who were “free” from menial work in life to meet their daily needs. The English term ‘liberal arts’ is derived from this Latin term. It also gave rise to the term ‘fine arts’ that carried the concept of the High Art.¹⁷

While the understanding of art that underlay the term *kagunan* had been influenced by the aesthetic thinking of Baumgarten, Immanuel Kant’s thinking in the nineteenth century had affected the understanding of art in the English language. Kant’s theories replaced Baumgarten’s eighteenth century theories. Kant observed the sources that had moved humans and given rise to sensations. Kant did not use the term ‘aesthetic experience’ when identifying sensations, as he believed that sensations were related to the physical senses and not immediately linked to human’s mental discernment.

Kant viewed that the sensations from the phenomenon of beauty did not stop at the pleasant feeling, but gave rise to an even higher sense which he called ‘the sublime feeling.’ As he looked into this ‘sublime feeling,’ Kant “sought” the sources that were able to create that feeling. The sources he analyzed were works of art, because with these works of art, the source of the sensation could be processed—unlike the source in life. Kant, therefore, tended to observe works of art. Influenced by the development of materialism, he looked into works of art which had the material characteristic (and here the emphasis was given on the visual art).

Kant’s views had been recognized as forming the basis of the philosophy of art, which was a reduction from the philosophy of aesthetics because it focused on works of art—which

subsequently called ‘aesthetic objects’—and ignored other sources that might have given rise to sensations and the experience of beauty.¹⁸

Considering the background, the difference between the understanding of art behind the term ‘seni’ and that behind the term ‘art’ could be seen as akin to the difference between the Baumgarten’s thinking and that of Kant, or as the difference between the philosophy of aesthetics and the philosophy of art.

As it existed within the path of the philosophy of aesthetics that looked into the ‘perception of beauty,’ the term ‘seni’ related art with morality.¹⁹ The link to morality showed the influence of local beliefs. In the term *kagunan*, the “poetic inspiration” was seen as being linked to common sense or moral discernment. The Javanese philosophy views beauty as related to the search for wisdom and virtue, as both would arise from one’s senses. This shows that the aesthetic thinking underlying the understanding of art in Indonesia believes in the relationship between art and morality with an emphasis of virtue and wisdom—in another word, the sagacity.

In the Anglo-American tradition, the development of the philosophy of art—especially during the twentieth century—had precisely stripped art of morality, tradition, and culture in order to find the “purity” of the aesthetic object. It was only later, during the development of contemporary art, that the thinking which related art and morality would arise again. One could therefore see that the understanding of art in ‘seni’ is not only different from the understanding of the English term art, but also precisely the opposite.²⁰

Although there had been seething debates on art that entailed a variety of complex theories within the Anglo-American tradition of art, there have been no signs showing that the

menggunakan istilah “pengalaman estetik” ketika mengidentifikasi sensasi karena sensasi dianggapnya berkaitan dengan pancaindera dan tidak segera berkaitan dengan *sense*.

Dalam pemikirannya Kant percaya bahwa sensasi yang didapat dari fenomena keindahan tidak berhenti pada perasaan menyenangkan. Sensasi memunculkan *sense* yang lebih tinggi dari perasaan menyenangkan yaitu rasa sublim. Di alur pencarian rasa sublim ini Kant “mencari” sumber yang bisa menimbulkan rasa ini. Sumber yang dicarinya tidak lain adalah karya seni di mana sumber sensasi bisa diolah—berbeda dengan sumber pada alam. Maka Kant cenderung mengamati karya seni. Dipengaruhi perkembangan materialisme ia mengamati karya seni yang bersifat material (di sini seni rupa menjadi kajian utama).

Pemikiran Kant dikenal merupakan dasar *philosophy of art*. Pemikiran ini mereduksi *philosophy of aesthetics* karena mengonsentrasikan pemikiran pada karya seni—kemudian disebut “obyek estetik”—dan mengabaikan sumber-sumber lain yang bisa memunculkan sensasi dan pengalaman merasakan keindahan.¹⁸

Melihat latar belakang itu, perbedaan pemahaman seni di balik istilah “seni” dengan pemahaman seni di balik istilah “*art*” bisa dilihat sebagai perbedaan pemikiran Baumgarten dan pemikiran Kant. Bisa dilihat juga sebagai perbedaan filsafat estetik dengan filsafat seni.

Karena berada pada alur filsafat estetik yang mempersoalkan “persepsi kepekaan” istilah “seni” mengaitkan seni dengan moralitas.¹⁹ Penghubungan seni dengan moralitas ini menunjukkan pengaruh keyakinan lokal. Pada definisi *kagunan* “dorongan rasa puisi” ditafsirkan punya kaitan dengan akal budi. Pada filsafat Jawa keindahan diyakini punya hubungan dengan pencarian kearifan dan

keutamaan dalam bermasyarakat (budi luhur) karena keduanya berpangkal pada kepekaan (*sense*). Gejala ini menunjukkan pemikiran estetik yang mendasari pemahaman seni di Indonesia percaya pada hubungan seni dengan moralitas yang mengutamakan kebajikan dan kebijakan—*sagacity*.

Pada tradisi *Anglo-American* perkembangan filsafat seni—khususnya pada perkembangan abad ke-20—moralitas, tradisi, dan budaya justru disingkirkan dari persoalan seni. Tujuannya adalah mencari “kemurnian” obyek estetik—baru di kemudian hari pada perkembangan seni kontemporer muncul pemikiran yang menghubungkan kembali seni dengan moralitas. Maka bisa dilihat pengertian seni bukan cuma berbeda tapi bahkan kebalikan dari pengertian *art* dalam bahasa Inggris.²⁰

Kendati terjadi pergolakan pandangan tentang seni yang melibatkan berbagai pemikiran rumit pada tradisi *Anglo-American*, sampai sekarang tidak ada tanda-tanda yang menunjukkan bahwa pengertian “*art*” dalam bahasa Inggris mengalami perubahan. Karena itu, istilah “*art*” dalam bahasa Inggris masih tetap menunjukkan gejala kata benda absolut seperti pengertian yang terbentuk pada abad ke-19. Istilah “*art*” senantiasa digunakan sebagai kata benda dan selalu sebagai subyek (tidak pernah dalam bentuk lain).

Gejala kata benda yang absolut itu menunjukkan “*art*” (sesuatu yang membawa sifat benda) diyakini sebagai bagian intrinsik karya seni dan bisa dilihat paling jelas pada karya seni dalam bentuk visual (sesuatu yang ada, terlihat dan konkret).

Dalam bentuk jamak yaitu *arts* atau *The Arts*, istilah “*art*” digunakan untuk menunjuk seni musik, seni tari, dan seni teater (tidak konkret). Gejala ini menunjukkan persepsi yang melihat

17 Ibid.

18 See the previous chapter of “Art with an Accent.”

19 The definition of ‘seni’ in Indonesian does not clearly record the relationship between art and morality. Rather, the conclusion can only be confirmed by analyzing the relationship between the term ‘seni’ and ‘kagunan.’ In *kagunan*, the link with morality had been clear.

20 See the previous chapter of “Art with an Accent.”

18 Lihat “Art With an Accent.”

19 Definisi “seni” dalam Bahasa Indonesia tidak mencatat dengan jelas hubungan seni dengan moralitas. Kesimpulan ini bisa ditegakkan hanya dengan melihat hubungan istilah “seni” dengan istilah “*kagunan*”. Pada *kagunan* hubungan ini terbaca jelas pada definisinya.

20 Lihat “Art With an Accent”

understanding of the English term 'art' has changed. Therefore, the term 'art' in English still betrays the symptom of an absolute noun, similar to the understanding that had been formed in the nineteenth century. The term 'art' is invariably used as noun and a subject.

The symptom of the absolute noun shows how 'art' (something that carries the characteristic of a noun) is seen as an intrinsic part of a work of art and can be seen most clearly in visual works of art (something tangible, visible, and concrete).

Its plural form, the arts, is used to refer also to the art of music, dance, and theatrical art (something that is not concrete, not particularly tangible). This symptom shows the perception of art that positions the visual art as being higher than any other forms of art. The visual art is seen as the benchmark from which all other expressions of art can be understood.

With such a perception, the term 'art' has multiple meanings, i.e. "the sensibility that gives rise to works of art" as well as "art expressions in the visual form." If translated into Indonesian, the term 'art' simultaneously means 'seni' and 'seni rupa' (literally: visual art)—it is rather confusing, indeed. With such a perception, almost all theories in the search for the meaning of art focused on the analysis on the visual art. This is the *raison d'être* of the practice of art within the Anglo-American tradition. (One is reminded of the growing visual-culture studies of today.)

The Indonesian word 'seni' is also a noun. Linguistically, however—especially if we look into the group of terms stemming from the word 'seni—the noun refers to a rather different meaning. If we analyze the term 'seni rupa' (literally, the 'visual art'), the word 'seni' in this term is the head or has the position of subject, while the word 'rupa' that

modifies the subject has a lower position. In linguistic studies, the modifier 'rupa' can also be considered as an adjective that explains the noun. It can also be regarded an adverb, i.e. the part of speech that modifies any other part of the language. If one considers the word 'rupa' as an adjective (the adjective that modifies the noun 'seni'), then the phrase 'seni rupa' can be said as having the same meaning as the English phrase 'visual art.' This is the most generally accepted meaning—an artistic expression in visual form. In the world of art today, there happens to be a tendency to replace the term 'fine art' with 'visual art,' whose meaning parallels that of the term 'seni rupa.'

We can analyze the word 'rupa' further by viewing it as an adverbial symptom. In its relation to the word 'seni,' the word 'rupa' lies on the same level as other adverbs such as the noun-adverb of 'dance' (in 'seni tari' or the art of dance), 'music,' 'theater' (in 'seni teater' or the art of the theater), and 'literature,' as well as the adverbial verbs such as 'melukis' or painting (in 'seni [me]lukis' or the art of painting), 'bercinta' or love-making (in 'seni bercinta' or the art of love-making), and 'mengukir' or carving (in 'seni [meng]ukir' or the art of carving, or sculpting).

These linguistic analyses indicate a perception that views the visual art as equal to other forms of art (such as dance, music, and the literary art). 'Seni rupa' or the visual art is simply one form of art expressions and not a standard with which art expressions are understood, unlike what the term 'art' implies. The analyses also show that 'seni' is an abstract noun that refers to "sensibility" or sense perception, just like in *kagunan*.

As a sensual quality, art has no form and only obtains its form when it appears as an expression. It is this quality of the sensitivity, and not the art work itself (the aesthetic

kedudukan seni rupa lebih tinggi dari seni yang lain. Seni rupa diyakini merupakan patokan (standar) untuk memahami semua ekspresi seni.

Dengan persepsi semacam ini istilah "*art*" punya pengertian ganda yaitu "kepekaan yang memunculkan karya seni" dan sekaligus "ungkapan seni dalam bentuk visual". Bila diterjemahkan ke bahasa Indonesia istilah "*art*" berarti "seni" dan sekaligus berarti "seni rupa"—membingungkan, *kan?* Berdasarkan persepsi seperti ini hampir semua pemikiran dalam mencari makna seni memusat pada pengkajian seni rupa. Ini *raison d'être* praktek seni pada tradisi *Anglo-american*—ingat *visual culture studies* yang sekarang berkembang.

Kata "seni" dalam Bahasa Indonesia dikenal juga sebagai kata benda. Namun melihatnya melalui kajian linguistik, khususnya kajian himpunan istilah yang menggunakan kata dasar "seni", kata benda ini memperlihatkan penafsiran makna yang berbeda.

Melihat istilah "seni rupa" melalui kajian linguistik istilah ini terdiri dari dua kata: "seni" dan "rupa". Kata "seni" pada istilah ini adalah kata benda yang mempunyai kedudukan sebagai subyek (dalam kajian linguistik disebut *head*), sementara itu kata "rupa" yang menerangkan subyek mempunyai kedudukan lebih rendah (dalam kajian linguistik disebut *modifier*).

Kata "rupa" sebagai *modifier* bisa dilihat sebagai "adjektiva" yaitu kata sifat yang menerangkan kata benda, namun bisa dilihat juga sebagai "adverbia" yaitu kata apa saja (kata kerja, kata sifat, kata benda) yang menerangkan kata benda.

Bila kata "rupa" itu dilihat sebagai adjektiva maka pengertian "seni rupa" adalah "ungkapan seni dalam bentuk rupa". Pengertian ini persis sama dengan pengertian "*visual art*" dalam

bahasa Inggris—pada perkembangan seni kontemporer ada kecenderungan mengganti istilah "*fine art*" dengan istilah "*visual art*".

Namun bila kata "rupa" itu dikaji sebagai adverbia akan muncul pemahaman lebih mendalam. Dalam kaitannya dengan kata benda "seni", kata sifat "rupa" ini punya kedudukan sama dengan adverbia lain dalam bentuk kata benda atau kata kerja, seperti tari, teater, musik, dan sastra (kata-kata benda) dan memasak, bercinta, atau pun mengukir (kata kerja). Semua adverbia ini membangun istilah-istilah "seni tari", "seni teater", "seni musik", "seni sastra", "seni lukis", "seni memasak", "seni bercinta", dan "seni ukir".

Membandingkannya dengan istilah "*art*" untuk memahami perbedaan, kajian linguistik itu menunjukkan kedudukan seni rupa tidak lebih tinggi daripada seni lainnya (seni tari, seni musik, seni sastra). Seni rupa merupakan salah satu bentuk pada ungkapan seni dan bukan patokan untuk memahami ekspresi seni seperti pada pengertian istilah "*art*".

Kajian linguistik itu menunjukkan pula "seni" adalah kata benda abstrak yang punya konotasi pengertian "kepekaan" dalam arti *sense* atau *sense perception*—seperi *kagunan*.

Sebagai kualitas rasa pada kondisi mental manusia, seni tidak mempunyai bentuk dan baru berbentuk setelah tampil sebagai ekspresi. Kualitas kepekaan ini yang merupakan patokan (standar) ekspresi seni, bukan karyanya (obyek estetik). Dari sini muncul pemahaman yang sudah sering terdengar diutarakan banyak orang—walau dasarnya tidak dipahami—ukiran seorang Empu (yang dikategorikan perajin) lebih bermakna daripada lukisan seorang pelukis (seniman) yang *kedodoran*. Melalui bahasa Indonesia, pemahaman seni yang tecermin pada istilah "seni" berlaku tidak

object) that serves the benchmark (or the standard) of the expression of art. Hence arises the understanding that people often utter—without clearly comprehending the underlying reasoning—about the painting by an *Empu* or a highly skilled artisan that is more meaningful than the painting by a mediocre artist or painter.

Via the (Indonesian) language, the understanding of art reflected in the term ‘seni’ is accepted not only among the artists. Through the language and cultural intuitions, the understanding has grown and spread among the lay public. It can, therefore, be seen as the *raison d’être* of the art practices in Indonesia.

Although there are a variety of issues of morality that are present in the works by Indonesian artists—depending on their own life experiences—the problem of morality found in their works never move away from the frame of morality contained in the term *kagunan* with its emphasis on virtue and wisdom.

In the development of art in Indonesia, there has never been a lack of themes that reveal the artists’ concern with the oppressed, the ill-treated, the disadvantaged, and the downtrodden. Such expressions are often viewed as the expressions conveying social comments. In fact, the basis of such expressions—including the expressions of those artists who adopt the view of social realism—has been sagacity, as they arise from the feeling of being touched, of sympathy, empathy, and sensitivity for the sense of justice. The painter Soedjojono, the architect of the Indonesian modern art, once wrote:

God has endowed [the artist] with a sublime feeling. Therefore, he must ensure that this fine thread of feeling

become tainted due to egotism; the attitude of “safety first;” the fact that the money can be used to buy good food, good house, and good wife.

He shall protest against injustice and be willing to scream out the pain of men, of the nation, and the country, by using his artistic tools, because the pain has no harmony and is not appropriate and is therefore contrary to his love for truth.²¹

Even in the works by artists known as the Indonesian modernists—due to their belief in universalism—one can still discern elements of sagacity. One of the leading figures in this group was Ahmad Sadali. The painter believed that the making of a work of art is not merely about the problem of the objective material world. For him, art expressions are the representation of what he saw as the interplay between the “external reality” and “inner reality.” The essence was not in the aesthetic object itself, he maintained, but in the “inner reality” because the essence was related to human’s mental condition that sought to find the point of perfect balance.²²

Heri Dono, an important painter within the development of the Indonesian contemporary art also looks into the relationship between beauty and virtuousness. He once said, “All the problems presented in my works are the problem of beauty, and in exploring beauty I enter the realm of sensitivity, where I can find spirituality and virtuosity. In this realm, I’m always forced to question every thing that I had previously believed as an individual.”²³

As it has been overlooked, the philosophy of aesthetics in the understanding of art in Indonesia still constitute a basic concept (or outline understanding) that is not necessarily philosophical and is therefore simple in nature.

hanya di kalangan seniman saja. Melalui rasa bahasa dan intuisi budaya pemahaman ini menjadi pemahaman masyarakat. Karena itu pemahaman seni ini bisa dilihat sebagai *raison d’être* praktek seni di Indonesia.

Kendati persoalan moralitas yang tampil pada karya-karya seniman Indonesia beragam—bergantung pada pengalaman hidup mereka masing-masing—persoalan moralitas pada karya-karya mereka tidak keluar dari bingkai moralitas pada pengertian istilah *kagunan* yang mengutamakan kebajikan dan kebijakan.

Pada perkembangan seni di Indonesia tidak pernah surut pengangkatan tema-tema yang menunjukkan kepedulian pada mereka yang tertindas, mereka yang teraniaya, mereka yang tidak beruntung, dan mereka yang ditekan dan kalah. Ekspresi ini sering dibaca sebagai ekspresi yang menampilkan komentar sosial. Namun dasar ekspresi ini—termasuk ekspresi yang percaya pada sosial realisme—sebenarnya *sagacity* karena muncul dari rasa haru, simpati, empati, dan kepekaan pada rasa keadilan. Tentang siapa seniman, perintis seni modern Indonesia, Soedjojono, menulis,

Dia diberi oleh Tuhan rasa yang halus. Dan oleh sebab itu dia harus menjaga jangan sampai benang rasa tadi sampai berkarat karena egoismenya, karena “*safety-first*”-nya, karena mata uangnya yang bisa dipakai membeli makanan bagus, rumah bagus, radio bagus, dan bini bagus.

Dia akan memprotes keadaan yang tak adil dan dia akan dengan rela hati menjeritkan rasa pedih manusia, bangsa, dan tanah tumpah darahnya dengan alat seninya, sebab rasa pedih tadi tak berharmoni dan sebab rasa pedih tadi tak benar dan berarti bertentangan dengan tabiatnya cinta pada kebenaran.²¹

Bahkan pada karya-karya seniman yang dikenal sebagai modernis Indonesia—karena percaya pada universalisme—*sagacity* tetap tecermin pada ekspresi dan keyakinan mereka. Salah satu tokoh kelompok ini adalah Ahmad Sadali. Pelukis ini percaya penciptaan karya seni bukan cuma persoalan dunia material yang obyektif. Ekspresi seni merupakan representasi dari apa yang disebutnya interaksi “realitas luar” dan “realitas dalam”. Esensi tidak berada pada obyek estetik tapi pada “realitas dalam” karena esensi berkaitan dengan kondisi mental manusia yang mencari keseimbangan sempurna.²²

Heri Dono seniman yang menjadi tanda penting pada perkembangan seni kontemporer Indonesia masih mempersoalkan juga hubungan keindahan dengan kebaikan. Ia mengemukakan, “Semua permasalahan pada karya saya adalah masalah keindahan dan dalam menjelajahi keindahan saya masuk ke wilayah kepekaan di mana saya bisa mencari spiritualias dan kebaikan. Di wilayah ini saya selalu dibawa untuk mempertanyakan semua hal yang saya yakini secara individual.”²³

Karena *overlooked* selama ini, filsafat estetik pada pemahaman seni di Indonesia masih tetap merupakan konsep dasar (pemahaman pada garis besar) yang tidak filosofis dan karena itu sederhana. Tanpa pengembangan, khususnya dengan menerapkannya dalam pembacaan karya-karya seni, filsafat esetik pada pemahaman seni ini—termasuk moralitas yang terkait secara integral—akan tetap sederhana.

Pada tahap awal upaya yang diperlukan adalah menemukan karya-karya yang pembacaannya bisa digunakan untuk membangun kerangka pembacaan yang memperhitungkan pemahaman seni di Indonesia. Materi ini sulit ditemukan tapi bukannya tidak ada.

21 “Seorang seniman dengan sendirinya harus Nasionalis” (An Artist Must Automatically Also Be a Nationalist). An essay by Soedjojono in his book *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman* (The Painting, the Art, and the Artist). Indonesia Sekarang, Yogyakarta 1946.

22 “Hidden Works of Ahmad Sadali” Jim Supangkat. Curatorial introduction to the posthumous exhibition of Ahmad Sadali’s works. Edwin Gallery, Jakarta. 1997

23 “Odyssey in the Space of Change” Jim Supangkat. Curatorial introduction to Heri Dono’s exhibition at the Adeleide University, Australia, 2007

21 “Seorang seniman dengan sendirinya harus Nasionalis” Esei dalam S. Soedjojono. *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*. Indonesia Sekarang, Yogyakarta 1946

22 “Hidden Works of Ahmad Sadali” Jim Supangkat Pengantar kuratorial Pameran post humous Ahmad Sadali. Edwin Gallery, Jakarta. 1997.

23 “Odyssey in the Space of Change” Jim Supangkat. Pengantar pameran Heri Dono di Adeleide University, Australia. 2007.