

Without further development, especially by applying it in the reading of art, the aesthetic philosophy in this understanding—including the morality that is integral to it—will remain simple.

In the early stages, one need to find works that can be used as the basis to build the frame of reading that takes into account the understanding of art in Indonesia. It is difficult to find such works, but it is not impossible.

The works by Putu Sutawijaya fulfill the criteria because they are related to the morality that has been formed through the Balinese culture. Furthermore, the reading of his works can follow a set of clear signposts, i.e. those of Balinese culture. Meanwhile, in the works by other artists where the cultural signs are not always obvious, our reading must inevitably return to the artist's personal views and experience. Such reading might lead us to analyzing individual views that only have meager values. Heri Dono is aware of this possibility. He once said, "If I was quite stressed when I was creating the painting, because I had too many things to do all at once, would the element of stress in my expression will be valuable for others?"<sup>24</sup>

The link between Putu Sutawijaya's works with morality is obvious in his explanation that reveals the underlying principle of art, which has already existed as awareness. The artistic concept arose from his life experiences in following the Balinese customs and traditions. The context of the Balinese culture leads him to the emphasis on virtue and wisdom in the frame of morality.

As his linguistic sense and cultural intuition help him to understand the meaning of the Indonesian word 'seni,' Putu has virtually no problem even to develop it and combine it with his concept of art that had already been

formed through the Balinese culture and tradition.

This is not necessarily a coincidence. The merging of Putu's concept of art (which stemmed from the Balinese culture) and the *raison d'être* of the art practices in Indonesia (which grew from the Classic Javanese culture) can be seen as due to the similarity of perceptions among the ethnic traditions in Indonesia.

Such similarity confirms the presence of local contents in the understanding of art in Indonesia and indicates how the understanding of art that relies on morality, which in turn focuses on sagacity, might very well exist in other traditions, too—probably even before the term *kagunan* emerged. However, such understanding of art, as would be expected from the practices of art in the realm of tradition, has never been put under the scalpel and put in clear, comprehensive structure of thoughts. When the formation of the term *kagunan* undertook the effort to define what artistic sensitivity was, such (local) understanding of art imbued the resulting definition.

Therefore, the philosophy of aesthetics that underlies the Indonesian term of 'seni' can be assumed as containing local understanding of art. This symptom implies that the understanding of art in Indonesia does not only link art with morality, but it clearly is inextricably linked with culture. The practice of art in Indonesia, therefore, is clearly the form of art as a cultural practice.

The comprehensive background enables one to read Putu Sutawijaya's works with a certain level of complexity. Such understanding has a chance to unlock many hidden aspects that can clarify the understanding of art in Indonesia and discover an array of similarities in the

Karya-karya Putu Sutawijaya memenuhi persyaratan itu karena punya kaitan dengan moralitas yang terbentuk melalui budaya Bali. Selain itu pembacaan karya-karyanya punya patokan yang jelas yaitu tanda-tanda budaya Bali. Sementara itu, pada karya seniman lain di mana tanda-tanda budaya tidak selalu jelas, pembacaan karya-karya harus dikembalikan pada pandangan dan pengalaman personal senimannya. Pembacaan ini bisa terjebak pada pengkajian pandangan individual yang miskin nilai-nilai. Heri Dono menyadari kemungkinan ini. Ia mengemukakan, "Kalau waktu berkarya saya lagi *stress* karena kebanyakan kerjaan, apakah *stress* pada ekspresi karya saya ada harganya buat orang lain?"<sup>24</sup> Kaitan karya-karya Putu Sutawijaya dengan moralitas terlihat dengan jelas melalui uraiannya yang menunjukkan konsep seni di baliknya sudah hadir sebagai kesadaran. Konsep seni ini muncul dari pengalaman hidupnya menjalani adat-istiadat Bali. Konteks budaya Bali membuat ia sampai juga pada pengutamaan kebajikan dan kebijakan pada moralitas.

Ketika rasa bahasa dan intuisi budaya padanya merasakan makna istilah "seni" dalam bahasa Indonesia, Putu nyaris tidak menghadapi hambatan apa pun untuk memahaminya, bahkan untuk mengembangkannya dan kemudian menyatukannya dengan konsep seni yang sudah terbentuk melalui budaya dan tradisi Bali.

Kejadian itu tidak harus dilihat sebagai sebuah kebetulan. Menyatunya konsep seni Putu (berpangkal pada budaya Bali) dengan *raison d'être* praktek seni di Indonesia (muncul melalui budaya klasik Jawa) bisa dilihat sebagai kesamaan persepsi pada tradisi-tradisi etnik di Indonesia.

Kesamaan itu menegaskan *local content* pada pemahaman seni di Indonesia dan merupakan

indikator betapa pemahaman seni yang bertumpu pada moralitas yang mengutamakan *sagacity* sangat mungkin ada juga pada tradisi-tradisi lain. Mungkin bahkan sudah ada sejak dulu sebelum istilah *kagunan* muncul, namun pemahaman seni ini, seperti lazimnya seni di dunia tradisi, tidak pernah dikonsepsikan. Ketika terjadi pendefinisian kepekaan seni pada pembentukan istilah *kagunan*, pemahaman itu mengisi definisi yang dibentuk.

Maka filsafat estetik yang mendasari istilah "seni" bisa diasumsikan mengandung pula pemikiran estetik lokal. Gejala ini menunjukkan pemahaman seni di Indonesia tidak hanya menghubungkan seni dengan moralitas. Pemahaman ini dengan jelas punya hubungan budaya, prakteknya bisa ditegaskan *art as cultural practice*.

Kelengkapan latar belakang, memungkinkan pembacaan karya-karya Putu Sutawijaya menjadi tidak sederhana. Pembacaan ini punya peluang untuk membuka banyak aspek yang bisa memperjelas pemahaman seni di Indonesia dan menemukan berbagai kesamaan kecenderungan pada ungkapan seniman Indonesia yang bertumpu pada pemahaman seni ini.

## Simbol pada karya Putu Sutawijaya

Dalam dunia simbol "mandala" merupakan salah satu simbol yang paling dikenal. Dan, paling sederhana karena bentuknya hanya lingkaran atau bulatan. Dalam mimpi simbol mandala biasanya muncul sebagai lingkaran yang mahalua di padang pasir di mana pemimpinya menemukan diri berada tepat di pusat lingkaran ini. Dalam psikologi simbol mandala dikenal merupakan tanda *the self* atau kesadaran individu.

Lukisan Putu *Full Moon V Dunia Terasa Bundar Ketika Jatuh Cinta* (2007) dan instalasi



expressive idioms of the Indonesian artists that rely on such understanding of art.

### **Symbols in Putu Sutawijaya's works**

In the world of symbols, mandala is one of the most widely recognized. Its form is also one of the simplest—the circle. In dreams, mandala might appear in the form of a vast circle in the desert, where the person dreaming might find him or herself right at its center. In psychology, the symbol of mandala is recognized as signifying the self or the individual awareness.

Putu's painting of *Full Moon V Dunia Terasa Bundar Ketika Jatuh Cinta* (Full Moon V, The World Seems Round When One Is in Love, 2007) and his installation work *Dancing in the Full Moon* (2008) presents the symbol of mandala. In both works, Putu presents crowding bodies forming a circle. As if in a dance composition, the crowding bodies display a certain system. In *Full Moon V*, it hints at centrifugal movements, while in *Dancing in the Full Moon* (a hanging installation), the crowding, crawling bodies are in a systematic circular formation. The transparent bodies—made of fiber resin—resemble a hanging crystal ball.

Many of Putu's works, not only the two mentioned works, take some sort of circular forms, although not always in clean-cut circles. Some of them also take the form of a vast circular space similar to the symbol of mandala one might have in dreams. This shows that Putu is aware of the symbol of mandala and its meaning. When he uses the symbol, there are signs that he meant it as signifying the self.

In one of Putu's paintings, the word 'mandala' is even used as a title—*Mandala* (2004). But

exactly in this painting, Putu does not present any circular shape, but instead depicts a cross in the rectangular plane of painting. The cross, as if following the principle of a mandala, has a center. At the center, Putu paints someone sits, all hunched up. On each corner of the cross, a man lies down in a curving position, as is common in Putu's paintings. The four figures face the center of the cross. It is as if the group is in an assembly, and the figure in the center might be the leader of the assembly or perhaps even the accused that the four other figures are observing. It is probable that he symbolizes the self.

In that painting, the four figures have a more prominent position than the hunching figure at the center, as the four figures signify four spiritual factors in the Brahmanic and Buddhist teaching—which, one should note, cultural signs that Putu is familiar with. If one reads it with a contemporary understanding, the four spiritual factors might represent the support humans obtain from the psyche, in the form of minds, feelings, intuitions, and sensations. If one reads the painting comprehensively, the self at the center of the cross implies that the self is always in a cross road as its presence depends on its ability to sense the quality of the mind, feeling, and intuition, along with the corporeal sensitivity toward sensations. This meaning hints at Putu's social awareness.

All the works, rife in symbols, reveal the underlying tendency in Putu's works, i.e. the presence of symbols as idioms. The painting *Mandala* shows that the symbols in Putu's works are related to human's reaction in facing reality, both as spiritual or physical being. The reality concerned is the space of nature instead of the mental reality in the thinking to discover the truth of 'the real' (tangible, visible, and provable). The reality consists of the real world and the unreal world, which the Balinese see as the real life and the virtual life.

*Dancing in The Full Moon* (2008) menampilkan simbol mandala itu. Pada kedua karya ini Putu menampilkan tubuh-tubuh bergerombol membentuk lingkaran atau bulatan.

Seperti dalam pada gerak tari posisi tubuh gerombolan itu tersistem. Pada *Full Moon V*, gerakannya menunjukkan gerak berpusing sentrifugal, sementara pada *Dancing in The Full Moon* (sebuah instalasi gantung) gerombolan tubuh yang berada pada posisi memanjat membentuk formasi bulat yang teratur. Tubuh-tubuh transparan ini—dibuat dari *fiber resin*—menggantung seperti sebuah bola kristal.

Dua karya itu hanya contoh. Banyak karya Putu mengambil struktur lingkaran walau tidak selalu ditampilkan sebagai bundaran atau bulatan. Tampil juga sebagai ruang luas seperti simbol mandala pada mimpi. Ini menandakan Putu mengenal simbol mandala dan maknanya. Ketika ia menggunakan simbol ini ada tanda-tanda ia memaksudkannya sebagai *the self*.

Pada sebuah lukisan Putu "mandala" malah digunakan untuk judul—*Mandala* (2004). Namun pada lukisan ini Putu justru tidak menampilkan bentuk bundar, lingkaran, atau bulatan. Pada lukisan ini ia menampilkan palang pada bidang lukisan segi empat.

Palang pada lukisan itu, seperti mengikuti prinsip mandala, mempunyai titik pusat. Pada pusat palang ini Putu melukis seseorang duduk dengan tubuh meringkuk. Sementara itu pada keempat sudut palang ada empat sosok rebahan dengan gerak tubuh meliuk seperti biasanya terlihat pada lukisan-lukisan Putu. Keempat sosok ini menghadap ke pusat palang. Kumpulan ini seperti sedang bersidang dan sosok di tengah bisa jadi pemimpin sidang atau malah pesakitan yang sedang diamati—sangat mungkin *the self*.

Pada lukisan itu, keempat sosok punya kedudukan lebih utama daripada sosok yang meringkuk di pusat palang karena empat sosok ini mencerminkan empat faktor spiritual pada ajaran Brahman dan Buddha—tanda-tanda budaya yang dekat dengan Putu. Bila dibaca dengan pemahaman sekarang, keempat faktor spiritual ini adalah dorongan psikis pada manusia menghadapi kehidupan yaitu pikiran, perasaan, intuisi, dan sensasi. Bila lukisan ini dibaca secara keseluruhan, *the self* di pusat palang selalu berada di persimpangan karena kehadirannya bergantung pada kemampuannya merasakan kualitas pikiran, kualitas perasaan, dan intuisi, selain kepekaan tubuhnya merasakan sensasi. Makna ini menandakan kesadaran sosial Putu.

Semua karya yang kaya simbol itu memperlihatkan kecenderungan mendasar pada karya-karya Putu yaitu menampilkan simbol-simbol sebagai ungkapan. Lukisan berjudul *Mandala* menunjukkan simbol-simbol pada karya Putu berkaitan dengan reaksi manusia menghadapi realitas, baik sebagai mental maupun tubuh. Realitas ini ruang alam dan bukan realitas dalam pemikiran mencari kebenaran "*the real*" (ada, terlihat, dan terbukti). Realitas itu meliputi dunia *real* dan dunia *unreal* yang pada kepercayaan Bali diyakini sebagai kehidupan nyata dan kehidupan maya.

Gabungan *the real* dan *the unreal* itu platform pemikiran Putu yang menjadi basis simbol-simbol pada ungkapannya. Konsep ini tidak harus dilihat mencerminkan *mind set* Bali. Dalam psikologi Jungian—pemikiran yang paling intensif mengkaji simbol-simbol—dunia *unreal* adalah dunia alam (*the nature*) yang tidak sepenuhnya diketahui manusia. Dalam psikologi Jungian dunia *unreal* ini dipercaya lebih luas daripada dunia *real* yang diketahui manusia.



The combination of 'the real' and 'the unreal' serves as the platform for Putu as he works. It provides the basis for the symbols in his expressions. The concept does not necessarily reflect the Balinese mindset. In Jungian psychology—which constitute the most comprehensive thinking on symbols—the unreal world is the world of the nature that humans have not completely conquered and understood. The Jungian psychology sees the unreal world as much bigger than the real world known to humans.

Jungian psychology sees psyche or the soul—the abode for the self—as constituting a part of the unreal world (i.e. the natural world). Therefore, the soul is as mysterious as the unreal world. So far there have been no theories expounding what soul actually is, while almost all the secrets of the human body have been unlocked.

With such a view, the Jungian psychology actually opposed the defining forte of the *real* that underlies the modern thinking. It is understandable that the Jungian thinking has often been considered as illogical. Carl Gustav Jung, the author of this stream of thinking, maintained that the beliefs attacking his minds were precisely naïve beliefs, which see *the real* as comprising the entire landscape of life—as reflected in the Structuralism's search for universally valid universal laws. They do not actually observe life as a whole. These differing thoughts rather marginalized Jungian psychology in the tradition of modern thinking.<sup>25</sup>

Jung saw that human's inadequate knowledge about life turns one to produce symbols continuously. The symbols, therefore, are the representation of the concepts that are yet to become fully clarified, as they emerge when human encounters some new form of reality. If the symbols have been clarified and undergone

a process of definition, the symbols will turn into signs—symbols and signs, therefore, are not two different substances.

In the Jungian psychology, the symbols reflect human's effort to understand the surrounding life, from the past until the present. New symbols, therefore, keep on appearing in life. Jung's thinking, however, does not stop at this understanding—i.e. the emergence of symbols that entails consciousness—the effort to understand reality.

Jung's thinking also explores symbols that appear spontaneously without any involvement of the consciousness. The clearest examples are symbols that appear in dreams—when one is sleeping and unconscious. Jung believed that the symbols came about from the subconscious realm. One can also say that Jungian psychology focuses analyses and thinking in this matter.<sup>26</sup>

In psychology, the unconsciousness constitutes the psychic construct that is one of the elements of human's personality. From the unconsciousness, forms of raw energy emerge as basic desires and drives. The drives work with the principle of pleasure and are linked merely to the body and sensations.

The subconscious drives are not directly related to reality and therefore have a certain distance from perception and thoughts. The drives only play a role in creating perceptions—in the process of comprehension—after undergoing a process of differentiation and interacting with other components of personality, especially individuality.

The controversial part of Jung's thinking is that he saw the unconsciousness as containing primeval symptoms, which he called 'archetype.' Jung detected such primeval

Psikologi Jungian percaya bahwa *psyche* atau jiwa—rumah *the self*— adalah bagian dari dunia *unreal* (*the natural world*). Karena itu seluk beluk jiwa sama misteriusnya dengan dunia *unreal*. Sampai sekarang memang belum ada pemikiran yang bisa menyusun definisi dengan tepat tentang jiwa, padahal nyaris semua rahasia tubuh manusia sudah terbongkar.

Karena pandangan seperti itu psikologi Jungian bertentangan dengan keutamaan *the real* yang mendasari pemikiran modern. Tidak aneh apabila pemikiran Jungian sering dianggap tidak masuk akal. Namun Carl Gustav Jung yang mencetuskan pemikiran ini menyatakan, justru keyakinan yang menyerang pikiran-pikirannya adalah keyakinan naif. Keyakinan ini, yang melihat *the real* sebagai seluruh alam kehidupan—tecermin pada ambisi strukturalisme mencari *structural laws* yang bersifat universal—tidak sebenarnya melihat alam kehidupan secara keseluruhan. Beda pendapat ini membuat psikologi Jungian relatif tersingkir pada pemikiran modern.<sup>25</sup>

Dalam pandangan Jung, keterbatasan pengetahuan manusia tentang alam kehidupan membuat manusia secara kontinu memproduksi simbol-simbol. Maka simbol merupakan representasi konsep yang belum sepenuhnya jelas karena muncul ketika manusia menghadapi realitas yang baru ditemukannya. Bila simbol menjadi jelas dan sudah melalui proses definisi, simbol akan berubah menjadi tanda—karena itu simbol dan tanda bukan dua substansi berbeda.

Dalam psikologi Jungian simbol mencerminkan upaya manusia memahami alam kehidupan di sekitarnya, dari dulu sampai sekarang. Karena itu simbol-simbol baru terus muncul dalam kehidupan. Namun pemikiran Jung tidak berhenti pada pemahaman ini,

yaitu kemunculan simbol yang melibatkan kesadaran—upaya memahami kenyataan.

Pemikiran Jung menggali juga simbol-simbol yang muncul secara spontan tanpa campur tangan kesadaran. Contoh paling jelas adalah simbol-simbol yang muncul pada mimpi—ketika orang tidur dan tidak sadar. Simbol-simbol ini diyakini Jung muncul dari alam bawah sadar. Psikologi Jungian bisa dikatakan memusatkan pengkajian dan pemikiran pada persoalan ini.<sup>26</sup>

Dalam ilmu jiwa, alam bawah sadar adalah sebuah konstruk psikis yang merupakan salah satu komponen keperibadian manusia. Dari alam bawah sadar muncul energi-energi mentah berupa hasrat dan dorongan (*drive*) yang paling mendasar. Dorongan ini bekerja berdasarkan prinsip kesenangan (*pleasure principle*) dan berhubungan hanya dengan tubuh dan sensasi.

Dorongan alam bawah sadar tidak berhubungan langsung dengan realitas dan karena itu berjarak dengan persepsi dan pemikiran. Dorongan ini baru berperan dalam membangun persepsi—pada proses pemahaman—bila sudah mengalami deferensiasi dan berinteraksi dengan komponen keperibadian yang lain, khususnya individualitas.

Pemikiran Jung yang kontroversial adalah ia melihat alam bawah sadar mengandung gejala kepurbaan. Jung menyebutnya *archetype*. Kepurbaan ini ditemukan Jung pada ungkapan spontan dan mimpi sejumlah orang yang simbol-simbolnya tidak bisa ditemukan pada seluk beluk kehidupan aktual mereka. Setelah dikaji Jung menemukan simbol-simbol ini punya kaitan dengan sejarah leluhur mereka. Kepurbaan itu membuat Jung percaya bahwa alam bawah sadar punya muatan budaya. Alam bawah sadar berkaitan tidak hanya

25 Psikologi Jungian sampai sekarang masih dianggap pemikiran kontroversial. Bahkan dalam psikologi tidak ditegaskan sebagai alur yang diakui dan merupakan materi yang siap untuk diajarkan. Jung tidak sempat membukukan semua penelitiannya yang sebenarnya sangat banyak. Hasil penelitian ini tercecer pada berbagai catatan yang belum disatukan dan cuma dipahami para pengikutnya yang menyebut diri Jungian. Catatan tercecer ini membuat pemikiran-pemikiran para Jungian hampir selalu spesifik dan tidak selalu menunjukkan kesamaan.

26 "Approaching The Unconscious". Carl.G.Jung. Dalam Carl Gustav Jung & M.L.von Franz [ed.]. *Man and his Symbols*. Dell Publishing. N.Y.1981. Hal. 3-25. Buku ini (kumpulan tulisan Jung dan para pengikutnya) adalah karya terakhir Jung. Ia meninggal pada Juni 1961 ketika buku ini sedang dalam penyusunan. Pekerjaannya diteruskan M.L.von Franz salah seorang pengikutnya, namun baru bisa selesai pada 1964, enam tahun sejak buku ini mulai disusun Jung. Terbit untuk pertama kali di Inggris pada tahun yang sama.



symptoms in the spontaneous expressions and dreams of a number of people, in which the symbols could not be traced back to their actual lives. After analyzing it, Jung maintained that the symbols were related to their ancestral histories.

These primeval symptoms brought him to believe that the unconsciousness had a cultural content. It did not relate only to the actual culture, but also with the cultures of the past whose signs were recorded in the history of civilization. Therefore, historical research through the analyses on artifacts and other signs actually betrayed human's efforts to understand the unconsciousness.<sup>27</sup>

The thinking on archetype can be compared with the beliefs among the Balinese. The virtual world can be seen as another interpretation of the subconscious and the primeval symptoms are reflected in the Balinese belief in the existence of actual relationship with the ancestors. Signs of archetypes, therefore—even in its most primitive form—are not unusual for the Balinese. Seen from this perspective, the cultural history of the Balinese resides within an actual space to this moment—this is thus the tradition of the Balinese.

One can even read a variety of peculiar symptoms that can be categorized as signs of archetypes. The belief that the inspiration to confront the tradition originated from the whispers of the (ancient) ancestors can be read as an advanced understanding about the concept of the archetype, although the Balinese themselves are not aware of it.

Reading it using the Jungian psychology, one can say that the comprehensiveness of efforts in the formation of understanding as shown by the Balinese has a wider scope than the mere rational understanding based on material proofs. Jung stated that the limit of human's

understanding in facing life depends on the quality of the senses. For the Balinese society, whose tradition is the tradition of art, sense plays a dominant role.

Putu Sutawijaya brings the understanding of real – unreal that can be explained by Jungian psychology to his concept of art. He even uses the inspiration coming from the whispers of the ancestors as the concept for the search of meanings in his works.

A stream of thought in the Jungian psychology even closely resembles Putu's concept of art, i.e. the thinking about the collective unconsciousness. The thinking originated from Jung's discovery regarding the similarities in the unconsciousness of a number of unrelated people. They did not come from the same environment nor had a similar background. Jung then developed his thinking of collective unconsciousness.

Psychology considers the unconsciousness as containing hidden desires, wishes, and urges, for examples the forgotten experiences or experiences that one wishes to forget. These are called the 'subliminal experience.' Jungian psychology expanded the scope of the hidden experience, from the personal scope to the cultural scope, and even to the level of civilization.

Such similarity in the collective unconsciousness reflects the similarity of cultures and civilizations. In a small circle, the similarity appears as the similarities among cultures. In a larger circle, the similarity rests upon the civilization—or in today's context, as one impact of the globalization. The theory of collective unconsciousness, however, maintains that the circles of cultures cannot be absolutely separated. There will be overlaps, especially if we trace them back to the origin of nations. In Putu's case, the overlapping circle

dengan budaya aktual. Alam bawah sadar berkaitan pula dengan budaya-budaya masa lalu yang tanda-tandanya dicatat pada sejarah peradaban. Karena itu, penelitian sejarah melalui penelitian artefak dan tanda-tanda lain sebenarnya menunjukkan upaya manusia memahami alam bawah sadarnya.<sup>27</sup>

Pemikiran tentang *archetype* itu bisa dibandingkan dengan kepercayaan pada masyarakat Bali. Dunia maya bisa dilihat sebagai penafsiran lain alam bawah sadar dan kepurbaan tecermin pada kepercayaan masyarakat Bali yang meyakini hubungan aktual dengan para leluhur. Maka tanda-tanda *archetype*—dalam bentuk paling purba sekalipun—bukan gejala aneh pada masyarakat Bali. Dilihat dari persoalan ini sejarah budaya masyarakat Bali berada pada ruang aktual sampai sekarang—ini tradisi Bali.

Pada tari Sanghyang berbagai gejala aneh yang terkategori *archetype* bahkan dibaca. Kepercayaan bahwa inspirasi menentang adat istiadat berasal dari bisikan para leluhur (kepurbaan) bisa dilihat sebagai pemahaman sangat lanjut pada masyarakat Bali tentang *archetype* walau tidak disadari.

Melihatnya melalui psikologi Jungian kelengkapan dalam membangun pemahaman seperti pada masyarakat Bali itu mempunyai *scope* lebih luas daripada pemahaman rasional yang didasarkan pembuktian material. Jung mengemukakan limit pemahaman manusia dalam keterbatasan menghadapi alam kehidupannya, tergantung pada kualitas *sensenya*. Pada masyarakat Bali, di mana tradisinya adalah tradisi seni, *sense* punya kedudukan utama.

Putu Sutawijaya membawa pemahaman *real-unreal* yang bisa dijelaskan psikologi Jungian itu ke konsep seninya. Ia bahkan menjadikan inspirasi yang datang dari bisikan para leluhur sebagai konsep pencarian makna pada karya-karyanya.

Ada pemikiran pada psikologi Jungian yang bahkan sangat dekat dengan konsep seni Putu, yaitu pemikiran tentang alam bawah sadar kolektif (*collective unconsciousness*). Pemikiran ini berawal pada penemuan Jung tentang kesamaan alam bawah sadar pada sejumlah orang yang tidak punya hubungan sama sekali dalam kehidupan aktual. Orang-orang ini tidak berasal dari lingkungan yang sama atau punya latar belakang sama. Dari penemuan ini Jung membangun pemikiran tentang alam bawah sadar kolektif.

Dalam psikologi, alam bawah sadar ditemukan pula berisi hasrat, keinginan, dorongan yang ditenggelamkan. Misalnya pengalaman-pengalaman yang dilupakan atau pengalaman-pengalaman yang ingin dilupakan—dikenal sebagai pengalaman subliminal. Psikologi Jungian memperluas lingkup pengalaman yang ditenggelamkan ini dari lingkup personal ke lingkup budaya bahkan lingkup peradaban.

Kesamaan pada alam bawah sadar kolektif mencerminkan kesamaan budaya dan peradaban. Sebagai lingkaran kecil kesamaan ini muncul sebagai kesamaan budaya. Pada lingkaran besar kesamaan ini bertumpu pada peradaban—pada zaman sekarang, dampak globalisasi. Namun pada teori *collective unconsciousness* lingkaran-lingkaran budaya ini tidak bisa dipisahkan secara absolut. Lingkaran-lingkaran budaya dan peradaban ini tumpang tindih apalagi bila ditarik ke belakang ke asal muasal bangsa—pada Putu lingkaran yang tumpang tindih ini adalah budaya Bali, budaya Indonesia, dan peradaban karena ia hidup di dunia modern. Karena itu kesamaan pada alam bawah sadar kolektif tidak bisa diamati seperti pada penelitian antropologi. Kaitannya dengan budaya membuat alam bawah sadar kolektif lebih mudah dikenali karena bisa dikaitkan dengan tanda-tanda budaya dan peradaban. Akan tetapi *collective unconsciousness* sama sekali tidak



consists of the Balinese culture, the Indonesian culture, and the circle of civilization because he lives in a modern world. The similarity in the collective unconsciousness, therefore, cannot be analyzed using the approach of anthropology.

Its link with culture makes the collective unconsciousness easier to understand because it can be related to the signs of culture and civilization. Collective unconsciousness, however, does not reflect the signs of culture and civilization, as they exist in the realm of the unconsciousness. Instead, the collective unconsciousness precisely reflects the opposite of signs of culture and civilization.

The content of the collective unconscious comprises of all things that the signs of cultures and civilization have "discarded." The collective unconsciousness can be recognized from the taboos, restrictions, regulations, and code of conduct. The desires and drives disdained by the culture and civilization, forbidden by the code of conduct, looked down by the society, are collectively brought down to the realm of the unconsciousness, and that is why they are the same in every body.

Jung's thinking on collective unconsciousness not only wishes to identify the dark side of the culture and civilization, but he also discovered that the collective unconsciousness is not a passive construct of the psyche. The collective unconscious has the potentials to give rise to signs of rebellions.

The signs of rebellions began in the individual desire—which the science of psychology recognizes as the center of consciousness—to explore the collective unconsciousness. Subsequently, there are interactions that bring the drive (of energy) from the unconsciousness to experience a process of transmutation of energy. From here, arises the energy that has

the creative as well as destructive potentials. The signs are clear from the tensions of emotions which Jungian psychology considers as closely related to the hysteria that would block one's consciousness. A Balinese dance, in which the dancer would move in a trance, is mentioned as one of the examples of hysteria—although it does not specifically mention the *Sanghyang* dance.

Jungian psychology discovered that the collective unconsciousness constituted the source of a series of "dark" symbols in the tradition and culture, which are presented in "light" symbols. The collective unconsciousness also underlies mythologies, which in further observation would transpire as the beginning of the process of change in tradition. In the modern life, the Jungian thinking sees the transmutation of energy as lying at the base of a variety of solutions arrived at in surprising ways and the origin of revolutionary and avant-garde ideas.<sup>28</sup>

It is not difficult to see the relationship between the collective unconsciousness and Putu's concept of art. Putu's intuition to bring up the issue of the *Sanghyang* dance can even be found in the theory. By using the Jungian psychology, the expressive tendency in Putu's work can be seen as related to the tension of emotions due to the transmutation of energy. This relationship shows how the expressive tendency in Putu's works is not related to the development of modernist expressionism that gradually seeks to find the purity of the aesthetic objects.

The emotions constitute a part of the process of symbolizing the tension with no clear orientation. It is thus understandable why the symbols in Putu's expressions cannot always be explained in the context of the Balinese tradition and customs. The symbols in Putu's works that are related to the realm of the

mencerminkan tanda-tanda budaya dan peradaban ini karena berada pada alam bawah sadar. Alam bawah sadar kolektif justru mencerminkan kebalikan tanda-tanda budaya dan peradaban.

Muatan *collective unconscious* adalah segala hal yang "dibuang" tanda-tanda budaya dan peradaban. Alam bawah sadar kolektif bisa dikenali melalui tabu, larangan, aturan, dan tata krama dalam bentuk semua hasrat dan dorongan yang mengalami represi karena tabu, larangan, aturan, dan tata krama. Dorongan dan hasrat yang dicela budaya dan peradaban, dilarang tata krama, dianggap buruk oleh masyarakat, ditenggelamkan secara bersama-sama oleh semua orang ke alam bawah sadar—inilah *collective unconscious*—dan karena itu sama pada setiap orang.

Pemikiran Jung tentang *collective unconscious* tidak cuma mau mengidentifikasi sisi gelap budaya dan peradaban. Jung menemukan alam bawah sadar kolektif bukan konstruk psikis yang pasif. Alam bawah sadar kolektif punya potensi memunculkan tanda-tanda pemberontakan.

Tanda-tanda pemberontakan itu berawal pada keinginan individualitas—dalam psikologi dikenal sebagai pusat kesadaran—menjelajahi alam bawah sadar kolektif. Terjadi kemudian interaksi yang membuat dorongan (energi) dari alam bawah sadar mengalami transmutasi energi. Dari sini muncul energi yang punya potensi kreatif dan sekaligus destruktif.

Tanda-tandanya terlihat pada tegangan emosi yang dalam kajian psikologi Jungian dilihat dekat dengan emosi hysteria yang memblokir kesadaran. Tari Bali di mana penarinya mengalami trans dicatat psikologi Jungian sebagai salah satu contoh emosi hysteria—tidak disebut spesifik tari Sanghyang.

Kajian psikologi Jungian menemukan alam bawah sadar kolektif merupakan sumber sekelompok simbol "gelap" dalam budaya dan tradisi yang dihadirkan dengan simbol-simbol "terang". Alam bawah sadar kolektif mendasari pula mitologi yang bila diamati merupakan awal proses perubahan pada tradisi—dalam penelitian antropologi dikaji waktu sudah "terang". Dalam kehidupan modern, transmutasi energi dipercaya pemikiran Jungian mendasari berbagai pemecahan persoalan dengan cara tidak terduga dan pangkal gagasan-gagasan perubahan yang revolusioner dan *avant-garde*.<sup>28</sup>

Tidak sulit untuk melihat hubungan teori alam bawah sadar kolektif itu dengan konsep seni Putu. Bahkan intuisi Putu mengangkat tari *Sanghyang* bisa ditemukan pada teori itu. Melalui psikologi Jungian kecenderungan ekspresif pada karya-karya Putu bisa dilihat juga berkaitan dengan tegangan emosi akibat terjadinya transmutasi energi. Kejelasan ini menunjukkan kecenderungan ekspresif pada karya-karya Putu tidak ada hubungannya dengan perkembangan ekspresionisme modernis yang secara gradual mencari kemurnian obyek estetik.

Emosi itu merupakan bagian dari proses simbolisasi tegangan yang tidak punya orientasi jelas. Maka bisa dimengerti mengapa simbol-simbol pada ungkapan Putu tidak selalu bisa dijelaskan melalui konteks adat istiadat Bali—simbol-simbol "gelap". Simbol-simbol pada karya-karya Putu yang ada kaitannya dengan alam bawah sadar kolektif berbeda dengan simbol-simbol yang mempunyai kesepakatan jelas—simbol kekuasaan, simbol identitas, simbol keagungan. Pada masyarakat Bali simbol-simbol yang punya kesepakatan jelas ini lebih dominan daripada simbol-simbol "gelap"—menandakan kontinuitas budaya yang sudah lama tidak menampilkan perubahan dan membuat Putu Sutawijaya gelisah.



collective unconsciousness are different from the symbols with the symbols that the society commonly agree on—the symbols of power, of identity, of greatness. In the Balinese society, the symbols with clear agreed meaning are more dominant than the “dark” symbols—signifying the continuity of the culture that has not given rise to innovations for a long time, and one which has made Putu restless.

The ideas in Putu’s works, which emerge from his critical attitude, reveal the desire of the individual to explore the collective unconsciousness. This is why Putu does not tend to question the peculiarities found in the surface of the social lives. Rather, he tends to explore the peculiarities in the unconsciousness, which one cannot immediately analyze and conclude—the more honest signs.

In Putu’s works, the tendency to explore the peculiarities under the surface is reflected in one of the idioms that are often present in his works. The idiom is in the form of writing or expressive, unreadable text, often filling the whole plane of the canvass as the background. The unreadable writing that is not exactly writing appears to have been created under the influence of hysterical drive. The rhyme and composition give rise to an impression of unending murmurs, akin to mantras in exploring the spiritual realm, seeking the unknown forces.

The work, *Spirit from Somewhere* (2008), shows such search without clear orientation. The title implies his belief in some form of forces, somewhere. Meanwhile, in his painting, he presents a crowd in a triangular formation, together climbing a hill. The movements of bodies in a trance are reflected in the crowd. On the one hand, the bodies are constructed in a cone-like formation; one the other, the bodies

are pushing against one another; some are even holding each other by the throat.

To trace it back to Putu’s explanations, the bodies signify life, including people who are rebelling against the traditions. Putu is with them, seeking some sort of power in a journey without a clear orientation. Analyzed more closely, the hill is actually a collection of unreadable writing, going from the soil below and piling up to become a hill.

On top of the hill, one can see smoke of some sort, implying that the hill is actually a volcano. The volcano can be traced back to the symbol known in many traditions in Indonesia; Balinese tradition included. The mountain is believed as the place where spiritual forces commune. In the Balinese context, it is seen as the search to find the whispers of the ancestors.

In the painting, the integration of those symbols reveals the paradox of the collective unconsciousness. The search without the clear orientation as reflected in the murmuring expressive writing is contrary to the search with the clear orientation as reflected in the symbol of the volcano.

Observing Putu’s works with the theme of the volcanoes or mountains, which reveal the paradox, the symbol of the mountain can be related to the realm of the collective unconsciousness. Both reflect the unreal world. The paradox does not infer Putu’s doubt in the power of the spiritual beings of his ancestors. In comparison, two of his other paintings, *Hormatku pada Kesempurnaan* (My Respect for Perfection, 2006) and *Meditation under the Mountain* (2005), Putu’s belief about the mountain as the center of the power appears without any paradoxes.

The paradox betrays the view that takes the collective unconsciousness as something

Gagasan-gagasan pada karya Putu yang muncul dari sikap kritisnya mencerminkan keinginan individualitas menjelajahi alam bawah sadar kolektif. Ini sebabnya mengapa Putu cenderung tidak mempersoalkan kejanggalan pada kehidupan sosial di permukaan. Ia cenderung menjelajahi kejanggalan di bawah permukaan yang tidak segera bisa dikaji dan disimpulkan—tanda-tanda yang lebih jujur.

Pada karya-karya Putu kecenderungan menjelajahi kejanggalan di bawah permukaan tecermin pada salah satu bahasa ungkapannya (idiom) yang sering tampil pada karya-karyanya. Idiom ini adalah tulisan atau teks ekspresif yang tidak terbaca. Sering memenuhi seluruh bidang kanvas sebagai latar. Tulisan yang bukan tulisan ini terasa dikerjakan dengan *drive* yang histeris. Susunan dan iramanya membangkitkan kesan gumam berkepanjangan tanpa akhir. Seperti mantra untuk menjelajah dunia gaib mencari kekuatan yang tidak diketahui pasti di mana.

Karyanya, *Spirit from Somewhere* (2008) menunjukkan pencarian tanpa orientasi itu. Judul karya ini menunjukkan Putu percaya pada kekuatan yang tidak jelas di mana. Sementara pada lukisannya ia menampilkan gerombolan orang tersusun dalam sebuah formasi segitiga, bersama-sama mendaki sebuah bukit. Gerak tubuh trans tecermin pada gerombolan ini. Di satu sisi tubuh-tubuh ini terkonstruksi membangun formasi mengerucut, di sisi lain tubuh-tubuh ini saling dorong, saling desak, bahkan ada yang saling cekik.

Mengembalikannya pada uraian Putu, tubuh-tubuh itu melambangkan kehidupan, termasuk orang-orang di dalamnya yang berontak menghadapi adat istiadat. Putu bersama mereka mencari kekuatan dalam sebuah perjalanan yang tidak punya orientasi jelas.

Bila diamati lebih cermat bukit yang dipanjat adalah himpunan tulisan yang tidak terbaca yang merambat dari tanah dan terkesan menumpuk menjadi bukit.

Di puncak bukit yang terbelah, keluar semacam asap. Tanda ini menunjukkan bukit yang dipanjat ramai-ramai dimaksudkan gunung berapi. Gunung bisa dikembalikan ke simbol yang dikenal pada banyak tradisi di Indonesia, tidak terkecuali tradisi Bali. Gunung dipercaya sebagai tempat berkumpulnya kekuatan-kekuatan spiritual. Dalam konteks Bali mencari bisikan roh-roh para leluhur.

Pada lukisan itu integrasi simbol-simbol menunjukkan paradoks alam bawah sadar kolektif. Pencarian tanpa orientasi yang tecermin pada tulisan ekspresif yang bergumam berlawanan dengan pencarian dengan orientasi jelas yang tecermin pada simbol gunung.

Melihat karya-karya Putu bertema gunung yang mengandung paradoks itu simbol gunung bisa dikaitkan pula dengan alam bawah sadar kolektif. Keduanya mencerminkan dunia *unreal*. Paradoks ini tidak mencerminkan kesangsian Putu pada kekuatan roh-roh para leluhur. Sebagai perbandingan, pada dua lukisannya yang lain, *Hormatku pada Kesempurnaan* (2006) dan *Meditation under the Mountain* (2005) keyakinan Putu tentang gunung sebagai pusat kekuatan muncul tidak mengandung paradoks.

Paradoks itu mencerminkan pandangan yang “menyucikan” *collective unconsciousness*. Putu seperti melihat ada keutamaan pada segala hal yang ditabukan masyarakat. Sikap berpihak ini tidak segera bisa dibaca sebagai kepedulian sosial. Melihat simbol-simbol yang disertai intensi emosi pada lukisan-lukisannya, “penyucian” *collective unconsciuous* ia berkaitan



“sacrosanct.” It is as if Putu sees that there is truth in all the things considered as taboos. Such attitude of taking a side cannot be immediately read as a form of social concern. Rather, considering the symbols with emotional intents in his works, the view of seeing the collective unconsciousness as something “sacrosanct” has to do with the energy that is contained in all the things banned by the tradition and customs. Putu sees the energy in the *Sanghyang* dance. It is not the energy of the spirit that enters the dancer’s body, but it is the energy of the dancer itself, fighting against the spirit that tries to take over. Such resistance carries the sign of the “absolute body” because it is done in the condition of semi-consciousness. This is thus the sensation.

From the paradox, there arises another development as Putu’s perception about the energy of the collective unconscious turns into a kind of social consciousness. The paintings become rather realistic—questioning real life.

The paintings with the theme of the volcanoes or mountains that create such an impression are, among others, *Our Life Together* (2008), *Never Truly on Top* (2008), *Bekerja Keras Bersama Membangun Tantangan Baru* (Working Hard Together Creating New Challenges, 2007), *Challenge* (2008), *Meniti Benang Merah* (Treading the Red Thread, 2008), and *Mendaki Tebing Wonosari* (Climbing the Cliff of Wonosari, 2008).

In all those paintings, the mountain still reveals clear emotional intentions. The mountain is present as highly expressive painting, which betrays artistic thoroughness, because such expressive approach still reveals a clear depiction of the mountain. In some of the paintings with the theme of mountains, one can again see the expressive, unreadable

writing. The symptom shows how the symbol of the mountain remains the same.

In all those paintings, however, Putu presents men that are no longer revealing movements. The men struggle to climb the mountain—climbing the cliffs, holding on to the lines, or crawling over the cliffs. The men are depicted as specks amid the vast nature. The people working together climbing the mountain or the cliffs are the idioms that hint at a society, instead of at the bodies as the symbol of the collective unconsciousness.

It does not mean that Putu reveals his expressions to the surface and raises social issues. The space of nature in his paintings still reveals the realm of the collective unconsciousness. He builds this impression using artistic sensitivity, betrayed in the thorough processing of perspectives in painting the buildings such as the temples, as well as the mountains and the unending horizon. One can also detect this sensitivity in the contrasting scale of the men amid their surrounding. The expressive lines, colors, and brushstrokes are thus created based on certain sensitivity instead of perspective calculation found in architectural drawings.

In the last five years of development, Putu enlarges the space of the nature by expanding his canvass. Here, it has become increasingly clear that he does not only present men in crowd. In his large canvasses, Putu presents a mass collection of men—thousands, even hundreds of thousands.

Again, one can detect that the depiction of the mass has been done under the influence of hysterical emotion, like when he created his illegible writing or texts. Without such “hysterical” approach, it seems indeed impossible to paint thousands—hundreds of thousands, even—of individuals. In the

dengan energi pada segala hal yang dilarang adat atau aturan. Energi ini yang dilihat Putu pada tari Sanghyang. Bukan energi roh yang masuk ke tubuh penari, tapi energi tubuh penari yang melawan roh yang menguasainya. Perlawanan ini membawa tanda “tubuh absolut” karena dilakukan dalam keadaan tidak sadar total—inilah sensasi (penceraban). Dari paradoks itu muncul perkembangan, ketika persepsi Putu tentang energi alam bawah sadar kolektif menjadi semacam kesadaran sosial. Lukisan-lukisannya menjadi sedikit lebih realistis—mempersoalkan kehidupan nyata.

Lukisan-lukisan bertema gunung yang menampilkan kesan itu di antaranya *Our Life Together* (2008), *Never Truly on Top* (2008), *Bekerja Keras Bersama Membangun Tantangan Baru* (2007), *Challenge* (2008), *Meniti Benang Merah* (2008), dan *Mendaki Tebing Wonosari* (2008).

Pada semua lukisan itu pelukisan gunung masih menampilkan *emotional intention* yang sangat nyata. Gunung tampil sebagai lukisan yang sangat ekspresif—memperlihatkan kecermatan artistik, karena pendekatan ekspresif ini masih menampilkan gambaran gunung secara jelas. Pada beberapa lukisan bertema gunung ini tulisan ekspresif yang tidak terbaca tampil kembali. Gejala ini menunjukkan simbol gunung tidak berubah.

Alan tetapi pada semua lukisan itu Putu menampilkan manusia yang bukan lagi sosok-sosok yang menampilkan gerak tubuh. Kumpulan manusia ini berjuang mendaki gunung yang ditampilkan merupakan proses sulit—memanjat tebing, meniti tali yang menggantung, atau merayap di lereng batu karang. Kumpulan ini dilukiskan sangat kecil di tengah alam yang luas. Orang-orang yang bergerak bersama memanjat gunung atau meniti tebing ini merupakan ungkapan yang

menunjukkan masyarakat, bukan lagi tubuh sebagai simbol alam bawah sadar kolektif.

Tidak berarti Putu memunculkan ekspresinya ke permukaan dan mengangkat persoalan sosial. Ruang alam pada lukisan-lukisannya masih menampilkan ruang alam bawah sadar. Kesan ruang ini dibangkitkannya dengan kepekaan artistik. Tampil melalui pengolahan perspektif yang cermat dalam melukiskan bangunan semacam candi, gunung, dan garis horison tanpa ujung. Terlihat juga pada pengontrasan skala ukuran manusia di tengah kondisi sekeliling. Pengungkapan melalui garis, warna, blabar yang ekspresif ini dibangun berdasarkan kepekaan dan bukan perhitungan perspektif seperti pada gambar-gambar arsitektur.

Pada perkembangan lima tahun terakhirnya, Putu memperbesar ruang alam itu dengan memperbesar ukuran kanvasnya. Pada perkembangan ini semakin tegas tidak lagi hanya menampilkan gerombolan manusia. Pada kanvas-kanvas berukuran besar ini Putu menampilkan massa—ribuan orang bahkan ratusan ribu orang.

Gambaran massa itu kembali terasa dikerjakan dengan emosi yang histeris seperti ketika ia mengerjakan tulisan atau teks yang tidak terbaca. Tanpa pendekatan “histeris” semacam ini memang terasa mustahil melukis ribuan apalagi ratusan ribu orang. Namun pada gambaran massa yang dibuat dengan spontan ini Putu masih bisa dengan cermat menerapkan kepekaan perspektif dan kepekaan ini signifikan dalam menghasilkan lukisan massa yang terkesan berjumlah ribuan bahkan ratusan ribu. Massa pada lukisan-lukisan ini menampilkan gerak yang sama dan formasi gerak ini bisa dilihat sebagai tanda-tanda dan bukan lagi simbol karena maknanya dengan segera terbaca.

Pada lukisan-lukisan *Kokoh Setelah Sunyi*



spontaneous depiction of the mass, however, Putu can still apply his sensitivity regarding perspective, which has been significant in presenting the portrayal of a mass collection of men that seems to consist of thousands and even hundreds of thousands of individuals. The mass in the paintings reveal similar movements and the formation of such movement can be read as signs and no longer as symbols because the meaning is immediately obvious.

In the paintings *Kokoh Setelah Sunyi* (Strong after the Silence, 2004) and *Setelah Sunyi* (After the Silence, 2007), people are sitting in front of a series of buildings resembling temples. It seems that they are in a worship ceremony. This sign can be read as the obedience toward rules of customs. The silent expression in the painting creates an impression that Putu feels moved in the face of such obedience, and this feeling erases the signs of rebellion.

A similar sitting formation is also present in the paintings *Di Antara* (In Between, 2007) and *Loneliness without Boundaries* (2008). In these paintings, however, Putu presents a large collection of people sitting in front of the mountains. Following his other works of mountains, the symbol of mountain in these paintings should refer to the search for spiritual forces.

It is only in the painting *Gravity to Bring Me Down* (2008) that Putu finally presents the drama originated from such obedience. In this painting, the mass in front of temple-like building are not sitting down but instead are standing. They stand in a long, neat line, their heads bent. The sign that is revealed by this painting is also quite obvious: people waiting in line to receive punishments.

## Signs in Putu Sutawijaya's works

Signs in Putu Sutawijaya's works  
Putu's works are not related to the problems of the society within the Balinese culture. His paintings also present the life in the society, in its general sense. Putu does not reside in Bali. He lives in Yogyakarta, Central Java, with his wife Vi Mee Yei and their two children. His concept of art, however, remained. His works still betray the tension between order and disorder, situating the tension in the communal lives as the main issue. The body is still used to present signs.

Putu's paintings presenting the problem of societies outside than the Balinese reveal a contextual shift. The heterogeneous people he encounters outside Bali are not bound by traditions. The conflicts due to binding tradition, as commonly take place in Bali, are not obvious in Putu's works that present life outside Bali. The issues of the society in the general sense become naturally more prominent—Putu also talks about his personal life outside the customs and traditions of the Balinese. Like his paintings that present the mass, these paintings seem more realistic (presenting the real world). The body, for example, no longer hints at dynamic movements signifying uncontrollable energy. The body that is presented there carries more readable signs such as those of pessimism, anger, hope, disappointment, happiness.

In the paintings that present the problems of the society outside Bali, there are depictions of objects functioning as the media to present idioms. In urban life, objects do carry signs full of meanings. In such works, the symbols are only vaguely different from the general signs or the signs commonly understood by the public, instead of signs that are still open for interpretations.

(2004), *Setelah Sunyi* (2007), massa duduk di hadapan deretan bangunan menyerupai candi. Massa ini seperti berada pada sebuah upacara pemujaan. Tanda ini bisa dibaca sebagai kepatuhan mengikuti adat-istiadat. Ekspresi hening pada lukisan ini membangun kesan Putu terharu menghadapi kepatuhan ini dan keharuan ini menghilangkan tanda-tanda pemberontakan.

Formasi duduk semacam itu tampil juga pada lukisan *Di Antara* (2007) dan *Loneliness without Boundaries* (2008). Namun pada lukisan ini Putu menampilkan massa duduk di hadapan gunung-gunung. Meneruskan karya-karyanya yang bertema gunung, simbol gunung pada kedua lukisan ini—rasanya tidak bisa lain—kembali menunjukkan pencarian kekuatan-kekuatan spiritual.

Baru pada lukisan *Gravity to Bring Me Down* (2008) Putu akhirnya menampilkan drama akibat kepatuhan. Pada lukisan ini massa di hadapan bangunan menyerupai candi tidak duduk tapi berdiri. Massa berderet dalam sebuah antrian panjang yang teratur dengan kepala menunduk. Tanda yang muncul dari gambaran ini terbaca cukup jelas: orang-orang yang berbaris menunggu giliran menjalani hukuman yang dilaksanakan orang demi orang.

## Tanda pada karya Putu Sutawijaya

Karya-karya Putu tidak terbatas pada persoalan masyarakat pada budaya Bali. Lukisan-lukisannya menampilkan pula kehidupan masyarakat dalam arti umum—Putu tidak bermukim di Bali, ia tinggal di Yogyakarta bersama isterinya Vi Mee Yei dan dua anaknya. Namun konsep seninya tidak berubah, karya-karyanya tetap menampilkan tegangan orde-disorde yang menempatkan tegangan pada kehidupan komunal sebagai persoalan utama.

Tubuh masih digunakan untuk menampilkan tanda-tanda.

Lukisan-lukisan Putu dengan masalah masyarakat di luar Bali tentunya memperlihatkan perubahan konteks. Masyarakat heterogen yang dihadapinya di luar Bali tidak terikat pada sesuatu adat-istiadat. Maka konflik karena adat-istiadat yang mengikat seperti terjadi pada kehidupan di luar Bali tidak nyata pada karya-karya Putu yang menampilkan kehidupan di luar Bali.

Masalah masyarakat dalam pengertian umum tentunya menjadi lebih tampil—Putu mengangkat pula kehidupan personalnya di luar adat-istiadat Bali. Seperti lukisan-lukisannya yang menampilkan massa, lukisan-lukisan ini terkesan lebih realistik (menampilkan dunia *real*). Tubuh, misalnya, tidak lagi menampilkan gerak dinamis yang menandakan energi tidak terkendali. Tubuh yang tampil membawa tanda-tanda yang lebih terbaca seperti pesimisme, marah, berharap, kecewa, gembira.

Pada lukisan yang menampilkan masalah masyarakat di luar Bali muncul benda-benda sebagai media untuk menampilkan ungkapan. Dalam kehidupan kota besar benda-benda memang membawa tanda-tanda yang sarat makna. Pada karya seperti ini simbol-simbol berbeda tipis dengan tanda-tanda umum (*general signs*) yaitu tanda yang dipahami masyarakat—bukan tanda-tanda yang masih terbuka untuk ditafsirkan.

Moralitas tetap mendasari karya-karya Putu yang mempersoalkan masyarakat, kendati moralitas ini memperlihatkan perbedaan konteks. Karena itu emosi pada karya-karyanya lebih dekat ke teori estetika Noël Carroll. Pada teori ini Carroll mempersoalkan hubungan seni dengan moralitas yang disebutnya *moderate moralism*. Carroll melihat dalam seni nilai-nilai umum pada *moderate moralism*



Morality still lies at the basis of Putu's works that talk about the people, although there is a different context for it. Therefore, the emotions in his works are more closely related to the aesthetic theory expounded by Noël Carroll. In this theory, Carroll looks into the relationship between art and morality, which Carroll called 'moderate moralism.' Carroll sees that in art, the general values in moderate moralism are related to what Carroll dubbed "garden-variety emotions" such as anger, hope, fear, sadness, etc. In simulation theory, Carroll sees the intensity of emotion in art works originate from the artist's emotion in facing the reality. The emotion arises when the artist is able to create the simulation of reality in his or her imagination and enters this reality.<sup>29</sup>

Indeed, Putu talks about moderate moralism because he raises the issue of morality in daily lives, instead of philosophical thinking on morality—the moral ethics. As if confirming Carroll's simulation theory, Putu says that his works indeed began from the feeling of being moved as he places himself amid the problems and events he encounters—especially in events where the communal pressure pushes the individual and he or she tries to survive. He then feels the seething emotions that give rise to the desire to paint.

In his painting entitled *Kertas-kertas Perahu* (Boat Paper, 2004), Putu presents paper boats known to children all over the world. Usually children make such paper boats from old newspaper. When they are playing with such paper boats, the children's imagination make them gleeful, especially as they successfully launch the boats in ponds.

But this is not the issue that Putu looks into. The title of the painting, "boat paper"—the term "paper boat" turned around—hints at Putu's intention. The title transforms the image of the toy and the problem it represents.

"Boat paper" reminds us to the newspaper. The underlying view is familiar to many; i.e. the mass media is known on the one hand as functioning as the voice of the people and the voice of liberty, but on the other hand the people—ranging from the regular Joes and Janes to those in power—are afraid of it because of its power to raise or destroy one's reputation.

In this painting, Putu also presents signs through the body language. He paints two wilted bodies, hinting at pessimistic views, the feeling of being oppressed, and even despair. The two figures touch the paper boats in careful movements—between touching and not touching. In the years around the time the painting is made, two Balinese artists were feeling frustrated due to the searing criticism they received from the mass media, causing them shame. For the Balinese society, in which the communal binds are still very strong, shame constitutes a social punishment that would be very difficult to bear.

In the painting *Yang Mana Milikku* (Which One is Mine, 2005), Putu presents a common sight—scattered flip-flops. This is often seen in front of houses because in Indonesia there is the custom of removing one's shoes or sandals when entering the house. One would see such sights during communal events, and also every Friday in front of the mosques. In fact, the scattered flip-flops already constitute a general sign, but people fail to notice it.

The sign presents the phenomena of random formation. As a visual sign, the image in Putu's painting reminds us to clutters, disordered mass of flip-flops. There are no signs, no registration, no signs of ownership, no guarantee that we are not going to lose our possessions. There are also no figures. Still, humans are the important subject of the painting as the owners of the sandals. The

punya kaitan emosi umum yang disebutnya *garden-variety emotions* seperti kemarahan, harapan, ketakutan, kesedihan, dan sebagainya. Dalam teorinya yang dikenal sebagai teori simulasi, Carroll melihat intensitas emosi pada karya seni berpangkal pada emosi seniman menghadapi realitas. Emosi ini bangkit ketika seniman membangun simulasi realitas dalam imajinasinya dan masuk ke realitas ini.<sup>29</sup>

Putu memang mempersoalkan *moderate moralism* karena ia mengangkat moralitas dalam kehidupan sehari-hari, bukan pemikiran filosofis tentang moralitas—etika moral. Seperti membenarkan teori simulasi Carroll, Putu mengemukakan karya-karyanya memang berawal dari keharuan ketika ia menempatkan diri pada semua kejadian yang dihadapinya. Terutama kejadian di mana tekanan komunal membuat individu terdesak dan mencoba bertahan. Ia kemudian merasakan gejolak emosi yang memunculkan keinginan melukis.

Pada lukisannya berjudul *Kertas-kertas Perahu* (2004) Putu menampilkan perahu kertas mainan anak-anak yang dikenal di seluruh dunia. Perahu kertas ini biasanya dibuat sendiri oleh anak-anak dari kertas koran. Ketika bermain dengan perahu-perahu kertas ini imajinasi anak-anak membangkitkan rasa senang yang sensasional waktu mereka berhasil melayarkan mainan buatan sendiri pada genangan air.

Akan tetapi bukan persoalan itu yang diangkat Putu. Judul lukisan yaitu "kertas perahu"—kebalikan dari "perahu kertas"—menunjukkan maksud Putu. Judul ini membuat *image* perahu kertas mainan anak-anak berubah. Persoalan di baliknya berubah juga secara progresif. "Kertas perahu" membangkitkan asosiasi surat kabar. Opini di baliknya tidak asing karena disadari nyaris oleh semua orang, media massa, di satu sisi dikenal sebagai suara masyarakat dan suara kebebasan, namun di sisi lain ditakuti masyarakat—dari masyarakat

kebanyakan sampai para penguasa—karena media massa punya kekuasaan mengangkat atau menjatuhkan nama orang.

Pada lukisan itu Putu menampilkan juga tanda-tanda melalui bahasa tubuh. Ia melukis dua sosok lunglai yang membawa tanda-tanda pesimisme, rasa tertekan, dan bahkan tanda putus asa. Kedua sosok menyentuh perahu-perahu kertas dengan gerak hati-hati—di antara menyentuh dan tidak. Pada tahun-tahun di sekitar *Kertas-kertas Perahu* dibuat, dua seniman Bali mengalami frustrasi berkepanjangan karena hantaman dan hujatan kritik di media massa yang menimbulkan aib pada mereka. Pada masyarakat Bali di mana ikatan komunal masih sangat kuat, aib adalah hukuman sosial yang berat.

Pada lukisan, *Yang Mana Milikku* (2005) Putu menampilkan sebuah pemandangan yang biasa ditemukan di mana-mana, yaitu sandal karet—dikenal sebagai sandal Jepang—berserakan. Pemandangan ini bisa ditemukan pada serambi-serambi di muka pintu rumah mana pun karena di Indonesia ada kebiasaan membuka alas kaki ketika memasuki rumah. Terlihat juga pada hajatan, kenduri, atau tahlilan. Pemandangan ini terlihat setiap Jumat di masjid-masjid. Sandal berserakan ini sebenarnya sudah menjadi tanda pada masyarakat Indonesia namun luput dari perhatian siapa pun.

Tanda itu menyodorkan fenomena susunan acak. Sebagai tanda visual gambaran pada lukisan Putu menggugah ingatan tentang massa sandal yang berantakan. Tidak ada sistem, tidak ada registrasi, tidak ada tanda kepemilikan, dan tidak ada jaminan asuransi kehilangan.

Pada lukisan itu tidak ada sosok. Namun manusia tetap menjadi subjek penting pada lukisan ini karena setiap orang mengenal

<sup>29</sup> Lihat "Art With an Accent" Putu Sutawijaya dan moralitas Bali



community of sandal owners is the one who makes such jumbled, confused heap of sandals, flip-flops, and shoes without any reservation—is this Indonesia?

In the painting *Masih Banyak Kursi Kosong* (Still Many Empty Seats, 2004), Putu again presents objects—lines of chairs commonly seen in public events. In this painting, we can see a figure that again presents signs through the language of the body. Like in *Kertas-kertas Perahu*, the figure betrays feelings of pessimism, depression, and even despair.

There is tension between the figure and the empty seats lining behind, and the tension makes the empty seats become meaningful signs. Considering the title, the painting actually talks about the anxiety of an event organizer—sitting with bent head, bearing the stress—who is afraid that people are not coming to the event. There is, however, another meaning. The empty seats—appear dominantly in the canvass plane—can be read as reflecting people's shifting attitude due to the often invisible forces and engineering. The empty seats can suddenly become prized objects.

Among Putu's other works that present the problem of the society outside the Balinese tradition, two paintings, *Mystery behind Sunglasses I* (2008) and *Mystery behind Sunglasses II* (2008), present his view about symbols and signs. Both paintings share exactly the same issue and theme, but one presents more signs while the other apparently more symbols.

In the two paintings, Putu presents the face of the former president of Indonesia, Suharto, in the entire canvass plane. Suharto, a five-starred Army general who was in control in Indonesia for thirty-two years; obtained the seat of presidency after a bloody clash with

great changes; maintained a keen conflict management to build the country but eventually gave rise to controversies because of rampant corruption; after falling from power in 1998, many wanted him dead, but still many others protected him; he was revered and despised.

Suharto, who was among the most known people in the history of the nation, died in the beginning of 2008. Every body was surprised, although people knew that he could not survive in his fight against the sickness. Putu Sutawijaya was also surprised, and he was not the only artist who used Suharto's death as a source of inspiration for his expressions in 2008.

Suharto and his death concerned every body in Indonesia—this is thus a general sign—not only because he was an Indonesian president, but also because he left so many complicated problems, and no one could conclude whether they were actually good or bad for the country—the economy and welfare increased but sharply dropped again; the development of a system of governance and court of justice that turn out to be corrupt; militarism in politics; the historical fiddling; and the increase of treachery and lying attitude in almost all levels of society.

It is understandable that such chaos that is inextricably linked with Suharto lead many to wonder: What would have happened if it were not Suharto who came to the fore after the bloody coup of 1965, if he had undergone a democratic transition of power, if he had not been a military man? It is also such questions that served as the basis for Putu Sutawijaya's two paintings.

In these paintings, Putu presents the face of General Suharto in sunglasses, with military cap and uniform. Putu did not make up such

sandalnya masing-masing. Masyarakat pemilik sandal ini adalah sistem yang membuat sandal berserakan sebagai fenomena susunan acak tidak sampai menimbulkan persoalan dari dulu sampai sekarang—inikah Indonesia?

Pada lukisan *Masih Banyak Kursi Kosong* (2004) Putu kembali menampilkan benda-benda yaitu jajaran kursi kosong yang biasa terlihat pada pertunjukan, perayaan, atau upacara. Pada lukisan ini tampil pula satu sosok yang kembali memperlihatkan tanda-tanda melalui bahasa tubuh. Seperti pada *Kertas-Kertas Perahu*, sosok ini menampilkan tanda pesimisme, rasa tertekan, dan bahkan tanda putus asa.

Ada tegangan di antara sosok dengan kursi-kursi kosong yang berjajar di belakangnya dan tegangan ini membuat kursi kosong menjadi tanda yang punya makna. Menimbang judulnya, lukisan ini bicara tentang kecemasan seorang penyelenggara acara—duduk dengan kepala terkulai menahan *stress*—yang takut acaranya akan sepi pengunjung. Namun tanda ini punya makna lain. Kursi-kursi kosong—tampil dominan pada bidang lukisan—bisa dilihat mencerminkan sikap masyarakat yang mudah berubah karena rekayasa yang sering *invisible*. Kursi-kursi kosong ini pada saat yang lain bisa tiba-tiba menjadi kursi-kursi yang diperebutkan.

Di antara karya-karya Putu yang menampilkan persoalan masyarakat di luar Bali, dua lukisannya, *Mystery Behind Sunglasses I* (2008) dan *Mystery Behind Sunglasses II* (2008) menyodorkan pemikiran tentang simbol dan tanda. Kedua lukisan mengangkat tema dan persoalan yang persis sama. Namun lukisan yang satu menampilkan lebih banyak tanda-tanda, sementara pada lukisan yang lain Putu seperti kembali ke dunia simbol. Pada kedua lukisan itu Putu menampilkan

wajah bekas Presiden Suharto sebesar bidang lukisan. Suharto, jenderal bintang lima Angkatan Darat yang mengendalikan kekuasaan di Indonesia selama 32 tahun; Naik ke kursi presiden melalui pergolakan senjata (berdarah) yang membawa perubahan besar; Menjalankan manajemen konflik yang jitu untuk membangun namun pada akhirnya memunculkan kontroversi karena meluaskan korupsi; Setelah jatuh dari kekuasaan pada 1998 diintai kematiannya namun di sisi lain dijaga ketat keselamatannya; Ia dicerca sekaligus dipuji.

Suharto yang berada pada jajaran orang-orang paling terkenal dalam sejarah bangsa, meninggal pada awal 2008. Dan semua orang masih terkejut walau sudah tahu tubuhnya tidak akan bisa bertahan melawan penyakit. Tidak terkecuali Putu Sutawijaya, dan Putu bukan satu-satunya seniman yang mengangkat kematian Suharto sebagai sumber ekspresi pada 2008.

Suharto dan kematiannya merupakan persoalan semua orang di Indonesia—inilah *general sign*—bukan cuma karena ia salah seorang presiden Indonesia. Suharto meninggalkan persoalan rumit yang tidak seorang pun bisa menyimpulkan apakah kebaikan atau keburukan bagi bangsa dan negara—perekonomian dan kesejahteraan yang membaik namun kemudian memburuk menurut ukuran yang pernah dicapai, pengembangan sistem pemerintahan dan peradilan yang kemudian ternyata korup, militerisme dalam sistem politik, rekayasa sejarah, dan, kemunculan *treachery* dan *lying attitude* pada hampir semua sistem bermasyarakat.

Bisa dimengerti apabila disorder yang tidak bisa dilepaskan dari Suharto itu membuat banyak orang sampai pada pertanyaan kodrati;