



Perjalanan Seni Lukis Indonesia

Koleksi Bentara Budaya

PERJALANAN SENI LUKIS INDONESIA

KOLEKSI BENTARA BUDAYA

KPG (Kepustakaan Populer Gramedia)

Bentara Budaya

Percetakan PT Gramedia

Jakarta

**Perjalanan Seni Lukis Indonesia
Koleksi Bentara Budaya**

KPG 111-2004-75-H

Cetakan Pertama, Juli 2004

© Bentara Budaya, Juli 2004

Editor

Enin Supriyanto
JB Kristanto

Fotografer

Tommy Toruan
Rully Susanto
Arbain Rambey

Perancang Grafis

Rully Susanto

Penata Letak

Wendie Artswenda

Perjalanan Seni Lukis Indonesia
Koleksi Bentara Budaya

Jakarta; KPG (Kepustakaan Populer Gramedia), 2004

281 hlm.; 23 cm x 28 cm

ISBN: 979-91-0013-5

Keterangan foto

Tommy Toruan: hlm. 30, 34, 35, 38, 39, 44-46, 48, 49, 55, 57-59, 62, 64, 76, 80, 81, 83, 90, 92, 94-100, 103, 104, 107-114, 118-124, 126-128, 150, 152, 157, 159, 161-164, 166, 167, 170, 172-174, 180, 185-191, 194-196, 200, 211, 213, 214, 216, 220, 222, 224, 226, 233, 234.

Rully Susanto: hlm. 29, 31, 32, 33, 36, 37, 40-43, 47, 50-54, 56, 60, 61, 63, 75, 77, 78, 79, 82, 84-89, 91, 93, 101, 102, 105, 106, 115-117, 125, 151, 153-156, 158, 160, 165, 168, 169, 171, 175, 177, 181-184, 192, 193, 197-199, 201, 210, 212, 215, 217, 219, 221, 223, 225, 227-232, 235, 241.

Arbain Rambey: hlm. 245.

Koleksi BBJ: hlm. 176-179.

Undang-Undang Republik Indonesia Nomor 19 Tahun 2002 tentang Hak Cipta

Lingkup Hak Cipta

Pasal 2:

1. Hak Cipta merupakan hak eksklusif bagi Pencipta atau Pemegang Hak Cipta untuk mengumumkan atau memperbanyak Ciptaannya, yang timbul secara otomatis setelah suatu ciptaan dilahirkan tanpa mengurangi pembatasan menurut peraturan perundang-undangan yang berlaku.

Ketentuan Pidana

Pasal 72:

1. Barangsiapa dengan sengaja atau tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksud dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana penjara paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barangsiapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu Ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta atau Hak Terkait sebagaimana dimaksud pada ayat (1) dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

Dicetak oleh Percetakan PT Gramedia, Jakarta. Isi di luar tanggungjawab percetakan.

DAFTAR ISI

DAFTAR ISI	3
PENGURUS BENTARA BUDAYA	4
SEKAPUR SIRIH	5
JAKOB OETAMA	
PENGANTAR	7
JB KRISTANTO	
KOLEKSI ADALAH INVESTASI MASA DEPAN	10
GM SUDARTA	
KISAH LUKISAN KOLEKSI BBY	12
WURYANI/HARI BUDIONO	
YANG TERUS, PUTUS, DAN RETAK	15
ENIN SUPRIYANTO	

1940
1960

SENI LUKIS INDONESIA PERIODE 1940-1960, SUATU PENGANTAR	
M AGUS BURHAN	27

1960
1980

SEJUMLAH KOLEKSI, SEPOTONG SEJARAH, DAN PERUBAHAN	
BAMBANG BUJONO	67

1980
2000

BEBERAPA CATATAN RINGKAS SENI LUKIS 1980-2000	
HENDRO WIYANTO	131

BALI

LUKISAN BALI, PENGABDIAN DAN PENGHAMBAAN	
PUTU FAJAR ARCANA	205

APENDIKS

DARI CELENGAN SAMPAI SENI INSTALASI	239
IPONG PURNAMA SIDHI HERMANU	
RUMAH KUDUS	241
IPONG PURNAMA SIDHI	
DAFTAR LUKISAN KOLEKSI BENTARA BUDAYA	244

BIODATA

BIODATA PELUKIS	253
BIODATA PENULIS	279

PENGURUS
BENTARA BUDAYA

Dewan Penyantun

Jakob Oetama (Ketua)
August Parengkuan

Dewan Kurator

JB Kristanto (Ketua)
Bre Redana
Efix Mulyadi
Enin Supriyanto
Nirwan A. Arsuka
G. Sindhunata SJ

Staf Pengelola Bentara Budaya Jakarta

Ipong Purnama Sidhi (Ketua)
Paulina Dinartisti (Wakil Ketua)
Wiediantoro
Cicilia Natalinda
Ika Wartika
R. Bambang Dewanta NN
Petrus Ramli
Rini Yulia Hastuti
Darmo Suwito
Samani

Staf Pengelola Bentara Budaya Yogyakarta

Hermanu (Ketua)
Hari Budiono
M. Wuryani
Suharmanto

RAYMOND Williams dalam bukunya *Kebudayaan dan Masyarakat* memberi beberapa arti pada kata kebudayaan: suatu keadaan umum atau kebiasaan pikiran, yang berhubungan dengan usaha penyempurnaan manusia; disebutnya pula, keadaan umum perkembangan intelektual dalam suatu masyarakat sebagai keseluruhan; diartikannya pula, “sosok keseluruhan kesenian”; dan berikutnya, seluruh pandangan hidup yang menyangkut segi material, intelektual, dan spritual.

Pendapat pemikir Inggris itu dipinjam untuk menegaskan bahwa, tentu saja, kesenian masuk kategori kebudayaan. Bahkan kesenian memberikan makna yang begitu mendalam dan merasuki kebudayaan, sehingga seringkali keduanya ditarik senafas. Kebudayaan ya kesenian itu. Seringkali dalam perkembangan sejarah, perubahan besar dalam masyarakat terungkap dalam keseniannya. Fase macam itu oleh masyarakat Indonesia dialami ketika berlangsung revolusi kemerdekaan Indonesia.

Perubahan dan pergolakan besar itu membangkitkan gerak hati, daya cipta, dan imajinasi luar biasa bagi para seniman. Lahirlah periode “klasik” di antaranya bagi seni lukis, seni sastra, dan seni musik Indonesia. Lagu-lagu dari periode revolusi kemerdekaan adalah lagu-lagu yang serentak menjadi klasik. Demikian pula gerak imajinasi dan kreatifnya dalam seni lukis, Affandi, Sudjojono, Hendra Gunawan, Widayat, dan lainnya. Begitu juga karya-karya Chairil Anwar, Idrus, dan Pramoedya Ananta Toer dalam seni sastra.

Kesenian amat dekat dengan sejarah masyarakatnya. Kesenian digerakkan dan diilhami secara kreatif menjadi getaran yang bukan saja indah, tetapi sekaligus bersejarah. Dari keseniannya, terungkap dan terpancar sejarah masyarakat bangsanya. Hasil-hasil “periode 45” di atas sudah membuktikan. Namun demikian, peristiwa-peristiwa besar sesudahnya dalam sejarah Indonesia seolah tak ada “gaungnya” dalam kesenian kita. Pengamatan selintas ini mudah-mudahan bisa jadi bahan kajian yang lebih mendalam.

Oleh pertimbangan itu, KKG, Kelompok Kompas Gramedia, bersyukur karena menyimpan sebagian amat kecil dari kebudayaan Indonesia, dari kebudayaan sebagai “keseluruhan sosok kesenian”. Koleksi itu secara periodik digelar untuk publik lewat pameran yang diselenggarakan oleh Bentara Budaya. Koleksi itu kini juga diterbitkan dalam buku. Maksudnya agar bisa diketahui dan dinikmati oleh publik secara lebih luas dan terbuka, sekaligus untuk menghormati jasa pemrakarsanya, almarhum PK Ojong, dan para pemerhati lainnya.

Dengan sengaja, koleksi lukisan, porselen, patung, dan lain-lain diwadahi dalam lembaga kebudayaan yang dikenal sebagai Bentara Budaya. Dinamakan Bentara Budaya karena Bentara artinya Pesuruh Raja dengan tugasewartakan. Raja dalam kaitan Bentara Budaya adalah rakyat, masyarakat, karena dari masyarakatlah lahirnya seniman dalam aneka macam bidangewartakan kebudayaan.

Beruntunglah, di pusatnya, di Palmerah Selatan, Bentara Budaya menempati bangunan yang sesuai dengan karya dan tujuannya. Suatu rumah klasik yang semakin langka, berasal dari Kudus. Rumah ini dipindahkan dari kota asalnya ke Jakarta dengan izin almarhum Pak Supardjo, ketika ia menjabat Gubernur Jawa Tengah. Bangunan klasik itu dipadu dengan bangunan modern, buatan almarhum Romo Mangunwijaya, yang di samping novelis *Burung-burung Manyar* juga arsitek lulusan Jerman.

Bentara Budaya yang mempunyai cabang di Yogyakarta, Bali, dan Solo bukan saja tempat menggelar pameran, tetapi juga tempat pentas aneka macam kesenian. Tempat berdiskusi, terutama berwacana perihal kebudayaan. Mengacu pada pengertian Raymond

Williams tentang kebudayaan, mencakup hal-hal kemasyarakatan itu pula ranah diskusi Bentara. Diusahakan pendekatan yang reflektif dan kritis, yang mencakup, dan yang bersama-sama ingin memberikan gairah hidup kepada “seluruh pandangan hidup yang menyangkut dan meliputi segi material, intelektual, dan spiritual”.

Diterbitkannya buku koleksi lukisan-lukisan Bentara Budaya adalah bagian dari pekerjaan besar yang merupakan kepedulian kita bersama. Terimakasih.

BUKU ini berawal dari gagasan yang dilontarkan secara spontan oleh pimpinan Kelompok Kompas Gramedia, Bapak Jakob Oetama, pada suatu acara intern beberapa tahun lalu. Kenapa kita tidak menerbitkan buku berisikan koleksi milik Bentara Budaya? Koleksi yang lebih dari 20 tahun dikumpulkan, meliputi beragam jenis karya: lukisan, patung, gerabah, keramik yang “tradisional” maupun yang “kontemporer”; yang berusia ratusan tahun maupun yang baru? Kecuali ragamnya yang banyak, jumlahnya pun kini menjadi masalah tersendiri dalam penyimpanannya.

Koleksi jenis lukisan saja kini sudah berjumlah 570 karya dari 377 pelukis, yang antara lain adalah pelukis-pelukis yang sudah lama jadi pemuncak di Indonesia, seperti Affandi, S. Sudjojono, Hendra Gunawan, Trubus, Basoeki Abdullah, Fajar Sidik, Widayat, Basuki Resobowo, maupun dari mereka yang baru muncul meski sudah memiliki reputasi internasional seperti Eddie haRa, Erica, Faizal, Ugo Untoro, Yuswantoro Adi. Koleksi lain berupa patung/benda kayu (431 buah), kain Tapis (5), patung batu (29), wayang (60), mebel (136), Loro Blonyo (3 pasang).

Jumlah dan keragaman ini tentu membuat kurator dan pengelola Bentara Budaya harus memilih. Bukan saja agar buku itu harus bertema jelas, tapi juga diharapkan tidak terlalu tebal agar biaya produksi tidak terlalu mahal, tidak seperti buku-buku seni lukis yang diterbitkan dalam beberapa tahun terakhir ini yang harga jualnya terlalu mahal dan tak terjangkau khalayak yang cukup luas.

Pilihan pertama jatuh pada jenis karya lukis, karena—mengikuti arus zaman—begitu marak sekarang ini kegairahan para pelukis berkarya, hingga hampir tidak ada hari tanpa pameran selama beberapa tahun terakhir ini di—paling tidak—Jawa dan Bali. Kegairahan kegiatan pameran ini juga berkaitan dengan kegairahan pasar. Hal terakhir ini dengan mudah dilihat dari berbagai lelang lukisan karya pelukis Indonesia sepanjang tahun, baik di Jakarta maupun Singapura. Rasanya juga baru akhir-akhir ini terjadi, suatu pameran diikuti dengan undian calon pembeli lukisan, karena begitu banyaknya yang berminat. Pameran lukisan Mangu Putra pada 2003 lalu di Bentara Budaya Jakarta bisa jadi salah satu contoh. Ada satu lukisan yang diminati lebih daripada 100 pembeli.

Kegairahan pasar ini ternyata punya dinamika sendiri, hingga tidak sedikit yang mengkhawatirkan dinamika itu akan “menghancurkan” kesenian yang dipasarkannya. Kekhawatiran ini juga tercermin pada polemik yang terjadi pada diskusi-diskusi seni rupa maupun di media massa. Sebuah lukisan karya pelukis “baru”, yang berharga hanya sekitar lima sampai sepuluh juta rupiah, tiba-tiba dihargai sampai empat-lima kali lipat dalam waktu yang sangat singkat. Istilah “kolekdol” (mengoleksi untuk *me-ngedol* alias menjual) menjadi sangat populer. Begitu juga istilah “menggoreng”, yang dipinjam dari istilah di bursa saham. Memang ada yang beranggapan bahwa lukisan sama dengan saham.

Keadaan seperti ini sudah jauh-jauh hari diperingatkan oleh almarhum Sanento Yuliman, kritikus seni rupa terbaik yang pernah dimiliki negeri ini. Keadaan ini berlangsung karena tuna acuan: acuan kualitas (termasuk di dalamnya pemahaman akan seni rupa) dan acuan harga. Tuna acuan ini terutama disebabkan karena tiadanya kritik seni yang dianggap mampu mengimbangi dinamika berkarya para pelukisnya. Hal ini pula yang menyebabkan harga lukisan seolah seperti suatu anarki bahkan di pasar bebas. Tidak sedikit yang merasa beruntung besar, tapi tidak sedikit juga yang merasa tertipu.

Untuk menjawab hal-hal terakhir inilah buku koleksi seni lukis Bentara Budaya ini diterbitkan. Tentu buku ini tidak bisa menjadi acuan harga, tapi buku ini bisa menjadi acuan tentang apa yang pernah terjadi dalam dunia seni lukis Indonesia, karena—meski tanpa

sengaja waktu mengumpulkannya—koleksi Bentara Budaya ini memiliki rentang waktu yang cukup panjang: dari 1940-an hingga tahun-tahun terakhir menjelang alaf 21 ini. Kami sengaja menentukan rentang waktu ini menjadi tema pokok buku karena perjalanan waktu itu bisa menjadi petunjuk akan apa yang pernah dilakukan dan belum dilakukan. Rentang waktu tadi juga bisa menunjukkan apa yang pernah dicapai dan belum tercapai. Rentang waktu tadi juga bisa memperlihatkan keragaman karya yang kita miliki.

Dengan kesadaran itulah para kurator Bentara Budaya memilih 169 lukisan yang dimuat dalam buku ini. Lukisan-lukisan itu kemudian dipilah-pilah dalam tiga periode: 1940–1960, 1960–1980, 1980–masa kini. Tiga periode ini dibuat tidak dengan sebuah teori yang ketat, tapi sekadar dengan melihat perubahan-perubahan yang terjadi dalam sejarah seni rupa kita. Tentu hal ini bisa diperdebatkan panjang-lebar, namun kami sadar bahwa pembabakan ini bukan harga mati. Ketepatan pembabakan pun bisa digugat, karena kami sadar bahwa ada yang lintas-batas dari tahun penanda pembabakan itu. Tentu muncul masalah lain dengan pembabakan ini, yaitu penentuan seorang pelukis untuk masuk periode tertentu. Akhirnya diputuskan bahwa pembagian periode pelukis itu berdasarkan beberapa alasan: tahun karya lukisan, tahun-tahun pembentukan kepribadian melukisnya, atau tahun-tahun puncak kreativitasnya.

Ada lagi bab khusus yang diberikan untuk seni lukis Bali “tradisional”. Maksudnya, yang memang sungguh-sungguh bagian dari tradisi Bali, maupun yang mengembangkan tradisi itu berkat datangnya pelukis asing yang menetap di Bali, seperti Rudolf Bonnet, Walter Spies, dan Arie Smit. Perkembangan ini seolah tak ada hubungannya dengan perkembangan seni lukis Indonesia modern di tempat lain. Kebetulan Bentara Budaya cukup memiliki koleksi jenis ini yang kualitasnya bisa diunggulkan. Di pihak lain, terjadi perkembangan selanjutnya dari pelukis-pelukis Bali yang berkenalan dengan dunia akademis, baik di Denpasar, Yogya, maupun Bandung. Pelukis generasi “akademis” ini terasa “lepas” dari gagasan maupun bentuk yang sudah jadi tradisi sebelumnya. Karena itu, jenis pelukis Bali terakhir ini dimasukkan dalam pembabakan perjalanan seni lukis Indonesia Modern.

Semua alasan-alasan pembabakan ini dilakukan hanya untuk mempermudah kerja dan membuat buku bisa dibagi dalam bab-bab, hingga pembaca dan penikmat seni lukis Indonesia memiliki perspektif tersendiri. Pertimbangan terakhir ini menjadi salah satu pertimbangan utama penerbitan buku sejenis ini. Kami sadar bahwa buku sejenis bukanlah buku yang pertama. Kolektor ternama Oei Hong Djien, umpamanya, baru-baru ini meluncurkan buku koleksinya berjudul *Exploring Modern Indonesian Art*. Di sana terlihat lukisan-lukisan pemuncak senirupawan Indonesia yang hampir-hampir tak pernah dikenal publik. Pelukis-pelukis Indonesia pun banyak yang sudah menerbitkan karya-karyanya dalam bentuk buku yang mewah. Inilah arti terutama buku yang berisikan lukisan koleksi kolektor, museum, galeri, dll: akses publik pada benda-benda kesenian yang dimiliki secara eksklusif. Pertimbangan publik ini juga yang membuat kami menyajikan ulasan singkat pada tiap lukisan yang ada dalam buku ini, karena kami berharap apresiasi publik ikut tumbuh bersama dengan tumbuhnya pasar yang masih berlangsung saat ini.

Kami sadar bahwa buku ini masih menyisakan kekuranglengkapan data, dan mungkin juga kesalahan data. Kesulitan mencari data biografi dan data tahun karya merupakan hal yang sangat mengganggu kelancaran kerja. Data-data ini terserak di begitu banyak penerbitan maupun katalog, yang kadang-kadang bisa bertentangan. Konfirmasi untuk data semacam ini kadang-kadang juga hampir mustahil, hingga tidak jarang akal sehat biasa harus digunakan untuk menentukan. Salah satu kekurangan yang sudah tidak mungkin lagi kami perbaiki

adalah biografi dua pelukis Bali: Made Gunadi dan Wayan Sadiman. Semua pihak yang paling mengetahui tentang seni lukis Bali sudah dihubungi, namun bahkan nama kedua orang ini pun tidak dikenal. Begitu juga pelukis Subanto, Rusdi, dan Janalias yang “tak dikenal” lagi. Kami juga tidak sepenuhnya yakin pada akurasi data-data yang kami sajikan, meski kami sudah berusaha keras mengurangi kesalahan data itu. Untuk semua kekurangan ini kami harus memohon maaf.

Akhirnya kami mengucapkan terimakasih kepada Bapak Jakob Oetama yang mengilhami penerbitan buku ini; kepada para penulis yang menyumbangkan gagasannya hingga buku ini bukan sekadar pameran lukisan; kepada para staf Bentara Budaya Jakarta dan Yogya yang menyiapkan data-data lukisan maupun pelukisnya hingga setiap lukisan memiliki perspektif makna tersendiri; kepada staf penerbit Kepustakaan Populer Gramedia atas kerjasamanya.

KOLEKSI ADALAH INVESTASI MASA DEPAN

GM SUDARTA

“Membina kesenian tidaklah hanya dengan penataran, seminar, atau diskusi saja, tetapi yang lebih penting adalah membeli karya seni itu sendiri.”

KALIMAT tersebut diutarakan oleh Bp. PK Ojong, pemimpin umum surat kabar *Kompas*, pada 1967, ketika saya mulai bergabung dengan surat kabar tersebut sebagai kartunis dan ilustrator. Belakangan kemudian saya menyadari bahwa perkataan “membeli” yang beliau maksud bukanlah sesempit arti harafiahnya.

Brosur pameran lukisan dan pelelangan karya seni di luar negeri yang beliau dapat, seperti dari Gallery Lambert atau Sotheby dari Eropa, banyak dihadiahkan kepada saya untuk saya pelajari. Saya ditugaskan mengunjungi berbagai pameran karya seni di Indonesia. Juga ke berbagai galeri dan museum di luar negeri apabila saya sedang bertugas ke sana.

“Kita lihat, gedung majalah *Reader's Digest* di Amerika, bagaikan museum atau galeri. Di setiap koridor dan ruang kantornya tergantung karya-karya para *maestro* dunia,” kata beliau sambil mengajak saya mengunjungi gedung perusahaan farmasi Abdi, yang juga dipenuhi dekorasi karya-karya pelukis Indonesia dan benda-benda antik lain.

“Memang sebaiknya, setiap kali perusahaan mengembangkan usahanya, satu persen atau lebih biaya untuk berinvestasi dengan membeli karya seni,” ungkap beliau, pada 1970-an, sewaktu mempersiapkan pembangunan kompleks perkantoran Kompas Gramedia di Palmerah Selatan. Sejak itulah benar-benar dimulai perburuan benda seni. Tidak hanya lukisan tetapi juga keramik, mebel antik, serta artefak-artefak etnik.

Lukisan koleksi pertama *Kompas* adalah *Vas Bunga* karya Popo Iskandar, karya tahun 1969, kemudian *Tiga Bidang* karya Abas Alibasyah, serta *Gunungan dan Goresan Emas pada Bidang* karya Sadali. Koleksi selanjutnya banyak kami kumpulkan dari berbagai pameran, dari para pelukis atau keluarganya, dari para kolektor, dari galeri-galeri, dan juga dari pelelangan di luar negeri (*Venezia* karya Camberoque, *Gadis Bali* karya Sonoga, 1954, *Putri Mangkunegoro IX* karya Subanto, 1941).

Khusus perburuan karya seni lukis Bali mempunyai keistimewaan tersendiri. Setelah menjelajah seluruh toko souvenir di sana pada 1970-an dan tak menemukan karya dengan kualitas yang paling tidak mendekati karya-karya yang tersimpan di Puri Lukisan Ubud, kami mulai mencoba menelusuri kediaman para pelukis senior Bali di desa Padang Tegal, Ubud, Pengosekan, Batuan, Kamasan, dan Desa Jati tempat Nyoman Cokot tinggal. Perburuan ini sangat istimewa karena menghabiskan waktu tidak sedikit. Setiap tahun kami berkunjung ke sana karena para seniman Bali memerlukan waktu lama untuk menyelesaikan karyanya dan kami harus bersaing dengan pedagang atau toko souvenir dan galeri yang juga mengincarnya. Seperti misalnya, kami perlu tekun dan sabar membangun kepercayaan Ida Bagus Made untuk bisa mendapatkan karyanya, karena pelukis ini terkenal sangat anti galeri.

Juga menambah keistimewaan perburuan ini adalah pertemuan dan wawancara saya dengan Rudolf Bonnet di Laren, Belanda, pada 1971, yang serta merta membangkitkan lagi gairah kehidupan seni lukis Bali karena kehadiran kembali Bonnet di Bali, yang juga merupakan reuninya dengan Cokorde Agung Sukowati, seorang tokoh pendiri Pita Maha. Dari sinilah jalan kami menjadi lebih mudah untuk menemukan kembali para pelukis senior “murid” Rudolf Bonnet sehingga kami pun bisa melengkapi koleksi lukisan Bali dari tiga generasi: murid Rudolf Bonnet, anak murid, hingga cucu murid.

Selama perburuan ini, ada makna yang tersirat dari “membeli”, yakni “empati”. Beberapa kali saya diberi tugas mengunjungi atau wawancara dalam menunjukkan empati ini. Misalnya mengunjungi Nurnaningsih, bintang film zaman Usmar Ismail, mantan istri pelukis Kartono Yudokusumo, atau mengunjungi seniman tahanan politik, seperti Amrus Natsya. Dan setiap kali dari luar negeri, Pak Ojong selalu membawa sekop buku-buku seni rupa yang kemudian kami bagikan kepada pelukis-pelukis muda Bali. Juga kami bagikan perlengkapan melukis, cat dan kuas.

Setelah sepuluh tahun lebih mengadakan perburuan, dan setelah karya seni yang terkumpul lebih dari cukup untuk dipajang di ruang kantor, mulailah terpikir makna lain “membeli”. Untuk mempertanggungjawabkan berkeseniannya, seniman memerlukan “panggung”. Dan panggung untuk pelukis adalah tempat pameran, yang ditunjang dengan kehadiran tempat menyimpan dan mendokumentasikan karya mereka, yakni museum.

Sebagai embrio Bentara Budaya yang sekarang, pada 1974 didirikan Gramedia Art Gallery, yang dijadikan satu dengan toko buku Gramedia di jalan Pintu Air, Pasar Baru. Galeri kecil ini menyediakan karya-karya seni kerajinan tradisional dari berbagai daerah dan lukisan Bali. Kemudian dilanjutkan dengan pembangunan gedung di jalan Palatehan yang juga menyediakan ruang pameran lukisan modern. Mungkin karena pertimbangan bisnis, tempat ini terlalu mahal untuk suatu kegiatan seni yang sepi profit, sehingga akhirnya dihentikan kegiatannya.

Sementara itu perburuan berjalan terus, kendati Pak Ojong telah tiada (1980). Pemberian makna “membeli”, di bawah pimpinan Bp. Jakob Oetama, dilanjutkan dengan mendirikan Bentara Budaya Yogyakarta pada 1982, dengan menampilkan pameran perdana lukisan tradisional Citrowaluyo dari Solo dan lukisan kaca Sastrogambar dari Magelang.

Dengan semangat melestarikan seni tradisi, karena menurut hemat kami seni tradisi itu merupakan bagian yang selalu tertinggal di setiap perkembangan zaman, meskipun juga ikut mengembangkan seni modern, Bentara Budaya Jakarta dibentuk tahun 1986, dengan diboyongnya bangunan joglo dari Kudus.

Dan kini, dengan Bentara Budaya yang lengkap dengan ruang pameran, penyimpanan karya yang secara periodik juga dipamerkan untuk umum, “panggung” untuk seniman berekspresi, seminar, pertemuan budaya dari berbagai negara, ditambah penerbitan buku koleksi ini, lengkaplah makna “membeli” kesenian, yakni tidak hanya merupakan investasi perusahaan semata, melainkan investasi untuk sejarah dan perkembangan seni Indonesia masa depan.

KISAH LUKISAN KOLEKSI BBY

WURYANI/HARI BUDIONO

"DI MANAKAH saya bisa mendapatkan lukisan masa silam karya Probo, Gusti Alit, Faizal, Putu Sutawijaya, atau Melodia? Bagaimana saya bisa sekadar melihat karya "tempo doeloe" pelukis kondang seperti Entang Wiharso, Eddie haRa, Nasirun, Made Sukadana?" tanya serombongan tamu Bentara Budaya Yogyakarta (BBY) suatu siang.

Cobalah tinjau, barangkali ada di rumah para kolektor atau di galeri-galeri. Tetapi harap hati-hati karena banyak lukisan palsu di sana. Atau bertandanglah secara *door to door* ke kediaman masing-masing pelukis. Ke rumah Ivan Sagito, misalnya. Pelukis surealis ini toh mengaku, masih memiliki dan merawat secara baik beberapa karya lamanya, termasuk karya zaman ia masih kuliah di ISI dulu.

"Tetapi tidak bisa dipungkiri, memang cukup banyak pelukis yang tak lagi punya karya-karya lama, terlebih karya yang tergolong masa-masa awal kepelukisannya. Kalau tidak dilego, ya umumnya *kettlingsut* entah di mana," seseorang yang tak mau disebut namanya menerangkan. Ia malu diketahui jati dirinya, karena termasuk pelukis yang tak menyimpan satu pun karya lamanya. "Karena itu, beruntunglah ada bebebe (sebutan akrab bagi Bentara Budaya Yogyakarta)," sambungnya.

Berdasarkan data, hingga April 2004 tercatat ada 132 lukisan karya 122 pelukis menjadi koleksi BBY. Ke-122 pelukis itu banyak di antaranya tergolong pelukis papan atas Indonesia. Mereka pun tidak hanya asal Yogyakarta. Beberapa dari kota lain seperti Jakarta, Bandung, Solo, Surabaya, Malang, dan Bali. Koleksi ini sekarang "disatukan" dengan koleksi Bentara Budaya Jakarta.

Dari jumlah itu, di antaranya didapat dari para pelukis pada masa jauh sebelum mereka menanggung sukses. Ada lukisan tentang *Wajan Mendidih di Samudra* karya Lucia Hartini tahun 1983, yang kini menjadi koleksi harian *Kompas*. Ada lukisan akrilik di atas kanvas berjudul *Menari* (1989) milik Faizal. Ada *Kampung Nelayan* karya pelukis Harjiman, tahun 1986. Itu semua boleh dikata sebagai karya di masa awal perjalanan karier mereka. Karya yang dibuat jauh sebelum nama mereka jaya dan berkibar-kibar di panggung dunia seni rupa kita. Ibaratnya lukisan-lukisan itu duluan "jadi", jauh sebelum penciptanya "menjadi".

Ada pula sejumlah lukisan yang terkoleksi merupakan karya pelukis yang kini telah almarhum, dan beberapa nama lain yang kian waktu kian tenggelam, bahkan menjadi sangat asing, tak pernah terdengar di lingkaran jagad seni rupa.

Masih ada sejumlah koleksi lagi, berupa lukisan para pelukis yang diciptakan pada masa mereka sudah tergolong jadi dan mapan, seperti Bagong Kussudiardjo, Ida Hadjar, Tedja Suminar, Muntiana, Didik Suardi, dan Asri Nugroho.

Namun, bagaimana sesungguhnya karya-karya tersebut bisa menjadi koleksi BBY?

PENGOLEKSIAN lukisan yang dilakukan oleh Bentara Budaya Yogyakarta, dimulai sejak BBY didirikan, September 1982, dengan cara membeli. Awalnya dibatasi pada karya-karya pelukis tradisional, kemudian merambah pada para pelukis yang tergolong kurang mampu. Pertama, BBY membantu seluruh persiapan dan biaya penyelenggaraan pameran mereka. Selanjutnya, membeli satu atau beberapa dari karya mereka. Cara ini, di samping diharapkan bisa menjaga kelangsungan profesi mereka, juga sedikit membantu kebutuhan hidup mereka yang memang pas-pasan.

Adalah karya dua pelukis tradisional, Citrowaluyo dan Sastrogambar, sesungguhnya yang menjadi cikal bakal koleksi BBY. Karya mereka jugalah yang pertama kali mengisi

gedung BBY, 26 September 1982, sekaligus menandai diresmikannya bangunan yang terletak di Jalan Jenderal Sudirman 56 kala itu sebagai ruang pameran.

Menyusul penampilan Citrowaluyo dan Sastrogambar, berurutan BBY menampilkan beberapa pelukis otodidak, antara lain kelompok pelukis kodian dari Sokaraja, pelukis wayang Istiqno dari Malang, pelukis dan tukang becak Sukirno KR dari Solo, dan pelukis kaca Sulasno asal Yogyakarta. Satu atau dua karya para pelukis di atas menjadi bagian dari benda koleksi dan hingga kini masih tersimpan baik di Bentara Budaya Jakarta.

Tiga pelukis perempuan, masing-masing Nunuk Ribanu, Sudarmi, dan Tina H. Triono, barangkali bisa disebut sebagai pelukis yang merintis tradisi menyumbang karya usai pameran. Tradisi menyisihkan minimal satu karya ini selanjutnya diikuti oleh para pelukis seperti Harjiman, keluarga Tedja Suminar (Tedja, Muntiana, dan Lini), Bagong Kussudiardjo, Satyagraha, dan Ida Hadjar. Tidak terhenti sampai di sini. Para pelukis generasi di bawah mereka pun seakan mengikuti jejak pendahulunya. Maka koleksi BBY kian tahun tentu saja kian bertambah.

ADALAH kesalahan serius bila ada yang beranggapan bahwa memberi karya pada BBY usai berpameran wajib hukumnya. Karenanya, tidak selalu pelukis yang pernah tampil pameran di BBY berarti karyanya ada dalam daftar koleksi. Sekadar contoh, BBY tidak memiliki koleksi lukisan Djokopekik dan Widayat. Padahal, mereka berdua telah lebih dari sekali berpameran di BBY.

Berbeda dengan masa awal Bentara Budaya, ketika harga lukisan masih terbilang murah, kini nilai lukisan dalam ukuran rupiah menjadi demikian mahal. Namun begitu, masih juga banyak pelukis yang tak berkeberatan meninggalkan satu karya usai pameran. "Saya kira tak ada yang merasa keberatan. Dan sejauh ini tak pernah ada suara selirih apapun yang nadanya *ngrasani*, menggunjingkan, kebiasaan upeti karya ini," ungkap Melodia.

Bagi Melodia sendiri, manakala ia menyerahkan karya pada 1993 lalu sungguh tak ada rasa sayang atau *eman*. "Kala itu yang ada dalam pikiran saya hanya rasa beruntung dan bangga bisa pameran di Bentara Budaya," ia mengaku. Seingat Melodia, saat itu ia menyodorkan tiga karyanya untuk dipilih, yang terambil adalah karya *Yang Terpuruk*, 1993.

Senada dengan Melodia, di tempat terpisah pelukis realis Yuswantoro Adi mengaku merasa bangga karyanya bisa menjadi koleksi institusi besar seperti *Kompas*. Keduanya pun sejauh ini merasa senang dan puas karena cara penyimpanan dan perawatan karya koleksi oleh Bentara Budaya mereka nilai baik. "Ini jauh beda dengan cara merawat karya koleksi di salah satu lembaga milik negara. Rasanya kalau bisa lukisanku yang ada di sana itu saya tebus lagi," ujar Melodia.

Tidak hanya sebatas merawat, Bentara Budaya secara berkala memamerkan karya koleksinya untuk umum. Sejauh ini, karya koleksi sumbangan para pelukis itu secara bergilir dalam jangka waktu tertentu dimunculkan dalam pameran khusus. Sekali di Bentara Budaya Jakarta, Maret 2001, tiga kali di Bentara Budaya Yogyakarta, September 1997, Februari 2001, dan September 2003.

Kalau dicari kelemahan dari sejumlah lukisan yang berhasil dihimpun Bentara Budaya sebagai koleksi barangkali pada soal kualitas. Melodia mengaku sebagian besar lukisan koleksi BBY bukan merupakan karya terbaik pelukisnya. Namun, juga bukan berarti karya terjelek. "Ya pasti malu dong, kalau pelukis memberi karyanya yang paling jelek," kata Melodia.

Namun, terlepas dari nilai atau kualitas yang dimiliki, Yuswantoro Adi melihat, dari lukisan koleksi BBY bisa terbaca jejak perjalanan panjang sejumlah seniman lukis. Di antara pelukis yang kini kondang namanya, cukup banyak yang memulai perjalanan kariernya melewati "serambi" Bentara Budaya Yogyakarta. BBY telah ikut andil menelorkan banyak nama pelukis besar di panggung dunia seni rupa.

Fakta menunjukkan, perupa "ingusan" bernama Eddie haRa, yang mulai merintis jalan seninya antara lain melalui pameran tunggal di BBY tahun 1984, beberapa tahun kemudian sungguh telah berubah menjadi sosok pelukis yang keberadaannya tak sebatas tampak di tingkat nasional saja. Ia telah menjadi pelukis milik dunia.

YANG TERUS, PUTUS, DAN RETAK

ENIN SUPRIYANTO

ADA dua pokok soal utama yang cukup mudah terlacak dalam seabad perjalanan seni rupa modern Indonesia. Dua hal itu adalah “Indonesia” dan “seni rupa”. Artinya, dalam kurang lebih seabad perjalanannya, alur utama sejarah perkembangan seni rupa modern Indonesia diisi dengan kesibukan merumuskan, membongkar, dan menyusun ulang apa dan bagaimana “Indonesia” hadir sebagai identitas penentu dalam karya-karya seni rupa. Dan, bersamaan dengan itu, gagasan tentang “seni rupa” juga mengalami pengujian dan pendefinisian ulang.

Sudah umum diterima bahwa benih awal seni rupa modern Indonesia tumbuh di akhir abad ke-19 dengan peran Raden Saleh sebagai perintis. Tapi masa Raden Saleh bisa juga dianggap terpisah dari cikal bakal utama perkembangan seni rupa modern Indonesia di awal abad ke-20. Ia tak punya kelompok ataupun murid yang meneruskan gaya atau pemikirannya. Ada rentang waktu tak kurang dari duapuluhan tahun sejak meninggalnya Raden Saleh baru kemudian muncul generasi baru pelukis Indonesia.

Masih terkait dengan Raden Saleh, mari kita alihkan sedikit perhatian ke soal lain. Ini menyangkut soal cikal-bakal hadirnya “Indonesia” dalam seni lukis modern Indonesia. Sungguh menarik bahwa beberapa penelitian belakangan ini menunjukkan bahwa Raden Saleh ternyata juga sudah menunjukkan ‘nasionalisme’ (Jawa) khususnya dalam karyanya *Penangkapan Pangeran Diponegoro*, 1857. Dalam lukisan ini—yang dibuat Raden Saleh berdasarkan karya dokumentasi J.W. Pieneman—terlihat sejumlah koreksi yang dilakukannya terhadap *setting* dan rinci sosok Pangeran Diponegoro versi Pieneman. Setidaknya, dari berbagai perubahan ini, muncullah tafsir bahwa ada semacam simpati Raden Saleh terhadap pangeran pemimpin Perang Jawa itu, simpati kepada pihak yang dianiaya, yang kalah. Simpati dan pemihakan pada yang kalah ini, dalam banyak tonggak penting perkembangan sejarah seni rupa modern Indonesia, menjadi semacam sikap pemihakan yang dipilih berupa dalam merumuskan isi identitas yang disebut ‘Indonesia’ itu.

Seni rupa Indonesia modern memang bermula bersamaan dengan awal abad baru, abad ke-20, yang juga ditandai dengan sejumlah perubahan mendasar dalam perkembangan sosial-politik di Hindia-Belanda. Kedatangan sejumlah pelukis asal Eropa ke negeri ini bersamaan dengan peluang pendidikan bagi Bumiputera sebagai perwujudan ‘trilogi’ Politik Etis telah ikut melahirkan nama-nama pelukis Abdullah Surio Subroto (1878-1941), Mas Pirngadi (1865-1936), Wakidi (1890-1979). Kehidupan mereka sebagai seniman profesional juga dimungkinkan oleh munculnya pasar bagi lukisan pemandangan alam yang mereka hasilkan. Kegemaran pada lukisan pemandangan Hindia yang molek ini berkaitan dengan dorongan nostalgia para birokrat Belanda yang ingin mengenang hari-harinya di sini. Pemandangan gunung, sawah, dan desa yang serba tenang dan damai itu adalah sebuah gambaran yang ideal dan romantis tentang “Indonesia”. Sebuah gambaran tentang “Hindia yang dibekukan”, menurut sejarawan Onghokham. Hal ini makin beralasan jika kita ingat bahwa dalam tata pemandangan serba molek itu tidak ada sosok manusia jelata Hindia dengan segala kerja dan kesibukannya. Jangankan manusia, bahkan tanda-tanda kehadiran peradaban modern pun, semisal tiang listrik atau bangunan pabrik, dihilangkan dari kanvas Hindia molek ini.

“Indonesia” dalam Hindia molek adalah Indonesia yang ahistoris. Kehadiran dan maknanya hanya sebatas ruang geografis.

DAN, Hindia yang molek itu akhirnya bergolak juga mengikuti gejolak zaman baru. Menyongsong abad baru ini, Tjipto Mangoenkoesoemo sudah berdebat dengan Soetatmo Soerjokoesoemo soal “nasionalisme Hindia” dan “nasionalisme Jawa”. Ki Hadjar Dewantara,

rekan seperjuangan kedua tokoh yang sibuk menggagas soal orientasi kebudayaan Hindia itu, meyakini pentingnya pendidikan yang berwawasan kebangsaan bagi kaum Bumiputera. Dari gagasan ini hadirlah kemudian Taman Siswa pada 1922. Dalam kurikulumnya, Taman Siswa memberi tempat penting bagi pendidikan kreativitas melalui kesenian. Demikianlah seni lukis ikut jadi bagian penting dalam proses pendidikan yang diharapkan membangun akal budi yang sehat bagi generasi baru kaum Bumiputera. Sudjojono, Basuki Resobowo, Rusli, Abas Alibasyah, semua tumbuh di lingkungan Taman Siswa, belajar dan juga mengajar di sana. Tak diragukan lagi, sejumlah gagasan besar dan mendasar Sudjojono, perumus terpenting 'ideologi' seni rupa modern Indonesia, berasal dari lahan pendidikan Taman Siswa.

Maka, sudah sejak sedini 1940-an, seni rupa modern Indonesia memperoleh ketegasan isi "Indonesia"nya melalui pikiran dan lukisan Sudjojono dan generasinya. Kejelasan bentuk dan isi itu pada awalnya diperoleh melalui pertentangan dengan corak lukis yang dicapnya sebagai '*mooi-indie*'. Bersamaan dengan itu, sebenarnya Sudjojono juga mempersoalkan berbagai kondisi sosial masyarakat kolonial. Misalnya, dalam menjelaskan penyebab merajalelanya corak lukis '*mooi-indie*', Sudjojono menuding pada banyaknya pelukis "bangsa Eropa, bangsa asing, yang tinggal dua atau tiga tahun saja di sini, hanya sebagai turis." Sambil mempertentangkan gaya lukis dan kondisi sosial masa kolonial itu, Sudjojono terus mengajak untuk mencari dan merumuskan "Indonesia" dalam "seni lukis persatuan Indonesia baru".

Dan kemudian, seperti menggemakan perdebatan gagasan tentang 'Barat-Timur' dari masa Polemik Kebudayaan pada 1930-an, Sudjojono menawarkan suatu 'strategi': "Ini tidak berarti bahwa kita harus membuang pengaruh rasa Barat itu, tidak, sama sekali tidak. Kita harus mempelajari teknik mereka yang bagus itu dan kita pada waktu ini terpaksa ke Barat dahulu untuk ke Timur... Olalah rasa asli kita dan rasa asing tadi, dan kita akan mendapat rasa Indonesia baru, yang cocok dengan zaman kita". Inilah *retakan epistemologis* pertama dari alur wacana seni rupa modern Indonesia: ramuan ajaib yang memadukan ekspresi individu, komitmen sosial, dan nasionalisme sekaligus.

Pandangan Sudjojono itu seperti mendapatkan pengesahan zaman ketika ia dan sejumlah seniman terlibat aktif dalam gerakan revolusi kemerdekaan. Kali ini, bentuk dan isi seni lukis Indonesia mendapat ruang sejarah yang paling pas bagi tambahan bobot nasionalisme. Kedekatan seni lukis, pelukis, dan politik di masa ini ditandai dengan banyaknya organisasi-organisasi seniman khususnya yang muncul di Yogyakarta berkaitan dengan dipindahkannya ibukota Republik dari Jakarta ke Yogyakarta. Lembaga-lembaga ini kelak jelas lebih berwatak komunal dan menjadi lembaga pendidikan kesenian alternatif—yang dikenal dengan sebutan sanggar—di tengah tidak adanya lembaga pendidikan seni yang resmi. Suasana komunal dan egaliter yang mewarnai kehidupan sanggar tampak begitu berkesan bagi sejumlah anak muda yang bergabung di dalamnya—sejumlah nama yang kelak berperan penting dalam perkembangan seni rupa modern Indonesia setelah generasi Sudjojono dkk.: Oesman Effendi, Dullah, Zaini, Nashar. Yang terakhir ini, dengan bangga dan penuh kesan menulis kenangannya tentang kehidupan sanggar: Aku kira kehidupan semacam di sanggar ini adalah kehidupan yang ideal bagi tiap manusia, apalagi bagi kami yang muda-muda.

Watak komunal dalam sanggar dan juga cara-cara pendidikan melukis yang bersifat magang dan langsung melukis berbagai situasi masyarakat di lapangan, tampaknya terus berbekas pada watak seni rupa Yogyakarta, boleh jadi hingga hari ini. Secara khusus hal ini dicatat oleh Claire Holt dalam penelitiannya di akhir 1950-an: Perasaan dominan di kalangan para pelukis Yogya adalah bahwa karya seni mereka bersifat "nasional", pribumi, asli,

Indonesia. Keyakinan ini hampir tak ada kaitannya dengan soal pencarian—apalagi pencapaian—atas suatu gaya tertentu dalam lukisan yang secara tegas dapat diidentifikasi sebagai berwatak Indonesia. Hal ini muncul lebih sebagai hasil identifikasi emosional atau dogmatis dari para seniman itu terhadap tanah dan rakyat (Yogya).

Hal ini masih ditambah lagi dengan kenyataan bahwa tiga nama yang paling sering menampilkan gagasan tentang Indonesia dan manusia Indonesia dalam kanvas-kanvasnya, para pelopor seni rupa modern Indonesia, Sudjojono, Affandi, Hendra Gunawan, semuanya menetap dan tekun berkarya dan mengajar di Yogya. Tema kerakyatan yang mengisi karya-karya mereka adalah hasil pergulatan masa revolusi yang telah mengakrabkan mereka dengan rakyat. Lembaga Pelukis Rakyat, misalnya, jelas-jelas bersemboyan “Seni untuk Rakyat” sambil mendorong pola hidup komunal. Dalam gagasan, dalam organisasi, dan dalam karya, pemihakan pada rakyat inilah yang jadi pokok utama yang dirasa sesuai dengan watak nasional pada masa itu. Rivai Apin sampai merasa perlu menyindir perkara kuatnya tema revolusi dan rakyat dalam karya lukis di masa itu. “Saya kira penyakit ini lahir dari anggapan, bahwa bila mereka tidak melukiskan revolusi mereka tidak akan dikatakan revolusioner dan bila tidak melukiskan rakyat jelata mereka bukanlah orang-orang sosialis,” begitu tulisnya suatu ketika.

MELEWATI dekade 1950-an, gelora revolusi mulai surut. Republik baru menghadapi persoalan-persoalan baru. Perbedaan pandangan politik antar berbagai kelompok masyarakat mulai membentuk batas-batas yang makin tegas, tegang, dan cenderung berkonflik satu dan lainnya. Nyaris secara alamiah saja berbagai kecenderungan dan watak kerakyatan yang sudah melekat dalam diri seniman dan organisasi seniman di Yogyakarta pada masa itu tertarik dan terhimpun ke sayap kiri. Baik secara resmi maupun tidak, organisasi seperti Seniman Indonesia Muda dan Pelukis Rakyat, dua yang paling aktif dan luas anggotanya, dianggap dekat dengan Lekra. Kita tahu kelanjutannya di pertengahan 1960-an: Orde Baru memberangus PKI dan semua organisasi yang dianggap terkait dengannya, termasuk Lekra. Serentak dengan itu, tema kerakyatan menyusut dan seolah hilang dari bidang-bidang kanvas seni rupa modern Indonesia. Ya, seolah-olah hilang. Karena, corak dan gaya ini sebenarnya masih terus dipraktikkan oleh penganjurnya yang utama: Sudjojono, Affandi, Hendra Gunawan, meski kali ini tanpa sokongan kelompok politik dan pembenaran ‘ideologis’ di belakangnya. Dan, nyatanya dalam waktu yang tak terlalu lama, tema ini menggeliat lagi dalam rumusan gagasan dan bentuk yang baru.

Dalam masa mengaburnya tema kerakyatan yang nasionalis itulah kehadiran gagasan dan corak seni rupa yang ‘liberal’ dan mengacu pada ‘modernisme’ jadi mendapat tempat. Dengan konteks sosio-historis yang sungguh berbeda—ada juga yang menganggap bahkan bertentangan—Bandung dengan Seni Rupa ITB sebagai pusatnya (awalnya berdiri sebagai bagian dari Fakultas Teknik Universitas Indonesia, Bandung, 1947), memunculkan corak seni rupa modern Indonesia dengan semangat dan wujud yang sungguh berbeda dengan Yogya. Tak hanya lembaga pendidikannya yang memang bentukan Barat, pengajar awalnya juga seorang pelukis Barat, M.N. ‘Ries’ Mulder, yang corak lukisnya membawa sisa-sisa kubisme akhir 1940-an dari Paris.

Pengaruh gaya lukis Ries Mulder ini sangat jelas pada karya-karya para pelopor seni rupa modern Bandung di awal tahun 1950-an. Karya-karya Ahmad Sadali, But Mochtar, Srihadi, Popo Iskandar dari masa itu cenderung bercorak kubistis: bidang kanvas diisi dengan obyek, sosok, atau juga ruang yang dibagi-bagi menjadi satuan bentuk geometris

yang kemudian diisi warna-warna yang cenderung senada. Dengan cara ini, bidang kanvas tampak ditata rapi. Tidak ada lagi *subject matter* yang meledak-ledak dalam kanvas mereka. Manusia yang hadir di sini, terutama gadis, melulu bernilai sebagai bentuk dan sosok anatomi, dan bukan 'rakyat' yang ada di jalan-jalan dengan segala persoalan hidupnya. Corak dan gaya seni lukis ini kemudian membuka jalan bagi corak lukisan yang dikenal dengan nama seni lukis abstrak. Dalam corak seni lukis ini, obyek tak lagi bisa dikenali dengan jelas. Pengalaman, gagasan, dan emosi seniman beralih wujud jadi garis, bentuk, bidang, warna, juga barik tanpa rujukan yang jelas dan pasti pada wujud atau situasi sosial apapun.

Gaya seni lukis abstrak ini kemudian tidak saja berkembang di Bandung tapi juga di Yogya dan Jakarta. Fajar Sidik di Yogya, misalnya, dengan tekun mengembangkan corak abstraknya yang khas. Pada lukisannya hadir bentuk geometris yang terpola dan tersusun membentuk komposisi tertentu. Kecenderungan menyusun garis, bentuk, pola, dan warna seperti ini menjadi salah satu strategi utama dalam proses berkarya seniman abstrak. Tak heran jika kemudian banyak lukisan jenis ini yang berjudul netral, seperti "Komposisi" misalnya, dalam berbagai urutan dan jumlah. Judul yang merujuk hanya kepada bentuk, bukan narasi atau makna tertentu.

Tapi kemudian, dalam waktu relatif singkat, kecenderungan ini mulai lagi mencoba merumuskan jatidiri "Indonesia"-nya. AD Pirous, misalnya, mengisi lukisan abstraknya dengan kaligrafi, jenis seni rupa yang dikenalnya dari tanah kelahirannya di Aceh. Gaya lukisnya yang menggabungkan corak abstrak, kaligrafi, dan tema agama Islam ini segera mendapat sambutan luas. Sejumlah peniru dan pengikut kemudian mengembangkan corak serupa. Pada saat hampir bersamaan, Ahmad Sadali yang juga sangat kuat corak abstrak dalam lukisannya, menegaskan bahwa nilai-nilai Islam-lah yang jadi pokok utama dalam karyanya. Pengalaman keimanannya yang personal dan cenderung sufistik ditampilkan dalam citra rupa yang terkesan arkaik dan kadang dilengkapi juga dengan kaligrafi. Tempelan kertas emas yang jadi salah satu ciri karyanya, hadir sebagai simbol keagungan, kemuliaan, setara dengan penggunaan benang emas pada kain-kain tenun dari berbagai daerah di Indonesia.

Pencarian warna "Indonesia" dengan cara menggali lagi aspek-aspek seni rupa tradisi ini secara strategis memang dijalankan di Bandung. Melalui kelompok Decenta (berdiri tahun 1973), AD Pirous dan rekan-rekannya dari Seni Rupa ITB secara sistematis mengumpulkan dan mempelajari ragam hias dari berbagai wilayah dan suku di Indonesia untuk kemudian dipadukan dan dimanfaatkan dalam karya seni maupun desain mereka. Kecenderungan serupa juga terjadi di Yogya. Tema dan ragam hias tradisional diolah kembali dan dimasukkan ke dalam corak seni lukis abstrak. Termasuk dalam kecenderungan ini tentu saja berbagai eksperimen pemanfaatan ragam hias dan teknik batik sebagai media ekspresi seni rupa modern yang berkembang di Yogya. Karya-karya Widayat dari periode 1970-an hingga 1980-an bisa dianggap sebagai salah satu pencapaian penting dari gaya dekoratif ini.

Berbagai gejala dan kecenderungan mencari sumber-sumber "Indonesia" ini dengan baik terekam dalam pemikiran Gregorius Sidharta, pelukis dan pematung yang aktif mengajar di Seni Rupa ITB. Ia sendiri merasakan kekuatan sumber tradisi setelah ia mengamati seni topeng dan belajar pada penari dan seniman Kakoel di Bali. Seni rupa tradisi kali ini hadir sebagai pengisi identitas "Indonesia". Dalam suatu kesempatan, ia bahkan mempertanyakan segala konsep dan metoda "Barat" yang selama ini jadi dasar seni rupa abstrak itu: Apakah pemikiran dan metode Barat satu-satunya jalan untuk mencapai seni modern Indonesia? Dan, ia menjawabnya sendiri: Saya ingin menemukan alternatif. Saya ingin menemukan nilai-nilai Indonesia.

Maka, melangkah lebih jauh dibanding dengan masa-masa perumusan “Indonesia” masa Sudjojono, penemuan kekuatan tradisi ini tidak saja membuka peluang perumusan kembali “Indonesia” dalam seni rupa modern kita, tapi juga membuka pintu ke arah pembongkaran gagasan dasar tentang seni rupa modern yang selama ini dianggap berlaku universal.

Kegelisahan untuk menemukan kembali identitas diri ini juga muncul di Yogya. Tampaknya, tradisi sanggar dan juga kuatnya watak kerakyatan yang selama ini melekat dalam kesadaran seniman-seniman di Yogya telah mendorong lahirnya kebiasaan untuk berhimpun dalam kelompok. Dan kelompok-kelompok kecil ini juga telah terbiasa merembuk gagasan dan pikiran yang menguji berbagai hubungan antara seni dan situasi sosial-politik. Maka, kecenderungan seni rupa abstrak, dan juga dekoratif—sebagai hasil kombinasi bentuk abstrak dan ragam hias tradisi—yang sungguh steril dari pokok soal sosial dan politik, segera jadi gagasan dan praktek kesenirupaan yang dianggap dominan, mapan, bahkan beku dan mati. “Ikut berduka atas kematian seni lukis kita,” itulah bunyi tulisan dalam karangan bunga yang dikirimkan sejumlah seniman muda dan mahasiswa ke acara Biennale di TIM, Jakarta, di bulan Desember 1974.

Gugatan di akhir tahun 1974 itu ternyata terus berlanjut menjadi suatu gerakan yang secara gempar menawarkan gagasan estetika yang sama sekali baru, yang tak pernah dikenal oleh para pelopor seni rupa modern Indonesia di masa-masa sebelumnya. Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI), tak hanya merumuskan isi ‘ideologis’ seni rupa kontemporer Indonesia, apa dan bagaimana “Indonesia” itu hadir dalam seni rupa; tapi juga merumuskan bentuk seni rupa Indonesia, dengan membebaskannya dari batasan-batasan lukis, grafis, patung yang lebih separuh abad dianggap bentuk resmi “seni rupa”.

GSRBI dengan jelas merumuskan gagasan-gagasannya di seputar “Indonesia” dan “seni rupa” ini. Dalam manifesto mereka yang disebut “Lima jurus gebrakan Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia” dinyatakan bahwa: Dalam berkarya, membuang sejauh mungkin imaji “seni rupa” yang diakui hingga kini, (gerakan menganggapnya sebagai “seni rupa lama”) yaitu seni rupa yang dibatasi *hanya* di sekitar: seni lukis, seni patung, dan seni gambar (seni grafis). Berkaitan dengan soal “Indonesia”, mereka merumuskan: Mencita-citakan perkembangan seni rupa yang “Indonesia” dengan jalan mengutamakan pengetahuan tentang Sejarah Seni Rupa Indonesia Baru... Yang lebih penting lagi, GSRBI juga menegaskan sikapnya terhadap wacana tentang universalitas seni rupa modern. Mereka memilih untuk “menentang habis-habisan pendapat yang mengatakan bahwa perkembangan seni rupa Indonesia adalah bagian dari sejarah seni rupa Dunia, yang mengatakan seni adalah universal, yang menggantungkan masalah seni rupa Indonesia pada masalah seni rupa di Mancanegara”. Cara pandang terakhir ini, kelak memasuki era 1990-an, menjadi wacana penting yang mendampingi kehadiran sejumlah perupa Indonesia, dengan segala ke-’lain’-an pendekatan, metoda, gagasan, dan ekspresi bentuk seni rupanya, hadir di berbagai forum seni rupa internasional.

Setelah rumusan Sudjojono tentang ‘jiwa tampak’, watak nasionalis dan kerakyatan sebagai ciri utama seni lukis Indonesia baru di akhir tahun 1940-an itu, baru melalui GSRBI—lah muncul retakan epistemologis kedua dari alur wacana estetika seni rupa modern Indonesia.

KEJELASAN perumusan tentang “Indonesia” yang diajukan GSRBI dan perluasan—atau bahkan pembebasan—jangkauan wilayah “seni rupa” itu memberi peluang bagi munculnya

sejumlah percobaan dan kecenderungan baru dalam praktek seni rupa kontemporer Indonesia di masa 1980-an hingga memasuki alaf baru ini.

Misalnya saja, kita bisa melihat bagaimana persoalan tema sosial-politik, pemihakan kepada “yang kalah”, tema-tema kerakyatan kembali muncul. Tetapi, kali ini kesemuanya itu hadir melalui pendekatan yang jauh lebih beragam dan dalam gubahan idiom seni rupa yang juga bermacam-macam. Sejumlah nama dan karya generasi ini bisa menunjukkan keragaman itu. Sebut sajalah misalnya karya-karya Semsar Siahaan yang disebutnya sebagai “Seni Pembebasan” itu. Karyanya dipenuhi narasi tentang penderitaan, penindasan, kesakitan yang dialami masyarakat sebagai akibat dari berbagai praktek modernisasi pembangunan yang dibawa Orde Baru. Belakangan, karyanya juga dipenuhi oleh tema yang mempertentangkan keterhimpitan kaum buruh di bawah penghisapan cukong dan tekanan militer. Semsar Siahaan tampak percaya bahwa kerja di wilayah estetik hanya berarti jika juga dihadirkan dalam wilayah politik praktis.

Untuk menuntaskan berbagai kegeraman dan protesnya itu, Semsar Siahaan bahkan pernah membakar karya Sunaryo, dosennya ketika itu di ITB, dalam suatu acara *happening art* di tahun 1981. Ia juga pernah membakar sejumlah gambar-gambar karyanya sendiri sebagai protes atas *boom* perdagangan lukisan di awal 80-an yang dianggapnya sebagai pengkhianatan seniman terhadap kondisi rakyat yang masih serba menderita dan sengsara.

Pemihakan politik seperti yang dianjurkan Semsar mendapatkan bentuk praktek estetik-politik yang lebih nyata dalam kerja dan karya Moelyono. Sempat meninggalkan dunia kampus dan kuliah yang tidak memberi ruang eksperimen dan ekspresi bagi gagasan keseniannya, Moelyono menguji dan mengasah gagasan keseniannya dengan bekerja bersama masyarakat desa. Metoda berkarya yang serba kolaboratif inilah yang disebut Moelyono sebagai “Seni Penyadaran”. Metoda ini memang diihiami oleh gagasan model pendidikan alternatif yang dikembangkan Paulo Freire. Secara bentuk dan idiom, karya-karya Moelyono mencampuradukkan kerajinan, seni lukis, cetak grafis, juga pertunjukan atau bahkan data riset. Pendekatan yang memperlakukan ‘kerja kesenian’ sebagai ‘kerja politik’ ini sempat muncul kembali melalui kelompok Taring Padi di Yogya di akhir tahun 1990-an.

Jika Moelyono menempatkan petani, nelayan, masyarakat desa pada umumnya sebagai pusat karya-karyanya, maka Dede Eri Supria, dengan teknik melukisnya yang foto-realistik, justru menempatkan kaum miskin perkotaan sebagai pokok perhatian dan tema lukisan-lukisannya. Dalam kanvas Dede, kota selalu hadir dalam wujud labirin yang begitu rumit dan menyebar ke segala penjuru. Sementara manusia-manusia miskin kota, tukang becak, buruh dan kuli bangunan, anak-anak kampung, semua hadir terhimpit di antara labirin itu dan berbagai unsur bangunan yang dingin, menjulang, sekaligus penuh sesak. Dan di sana-sini, berbagai ikon budaya pop dan budaya konsumerisme kota besar hadir sebagai ironi di tengah realitas yang serba tak nyaman itu.

Pengalaman manusia yang terhimpit berbagai perkara kehidupan dan alam ini juga masih terasa bahkan ketika sejumlah perupa menempuh pencitraan yang bercitarasa khayali dan serba fantastik. Amati misalnya perkembangan corak seni lukis yang kini dikenal dengan sebutan ‘Surrealisme Yogya’ itu. Sapi yang kurus dan lunglai dan juga wanita yang kuyu dan lelah dalam kanvas-kanvas Ivan Sagito, misalnya, adalah perlambang bagi yang ‘kalah’ itu. Ivan Sagito, Agus Kamal, Sutjipto Adi, adalah beberapa nama perupa yang menempuh alur ini: melukiskan pengalaman kemanusiaan dalam suasana serba mistis, dengan pencitraan alam dan ruang yang cermat dan rinci, fotografis.