

Rakyat dan masyarakat, atau “Indonesia”, pada periode perkembangan 1980-an ini tidak selalu hadir dalam wujud sosok-sosok manusianya saja, tapi bisa juga berupa “persoalan-persoalan”-nya. Dari wilayah ini muncullah sejumlah karya yang menyoroti masalah lingkungan hidup, ketimpangan ekonomi, kekerasan politik, dan lain-lain. FX Harsono, Bonyong Munni Ardhi, Gendut Riyanto, Dadang Christanto, adalah sejumlah nama yang membawa tema-tema ini sebagai tema pokok dalam karya-karyanya. FX Harsono dan Dadang Christanto secara khusus pantas dicatat sebagai dua nama yang sejak pemunculan GSRBI terus mengolah berbagai kemungkinan dari seni instalasi, moda dan medium karya seni rupa kontemporer yang makin banyak dipilih para seniman era 1990-an.

Kecenderungan pilihan pada moda dan medium ini seperti gelombang yang melanda berupa generasi baru di kawasan Asia-Pasifik. Forum-forum pameran skala internasional yang melibatkan sejumlah seniman dari berbagai negara di kawasan ini secara khusus menandakan sejumlah peralihan dalam peta seni rupa kontemporer dunia. Pertama, peralihan ‘pusat’ perkembangan yang tidak lagi hanya ada di Paris, London, New York. Kini Kwangju, Fukuoka, Tokyo, Sidney, Perth, Brisbane, juga kemudian Kuala Lumpur, Singapura, dan Jakarta, adalah ‘pusat’ perkembangan berbagai dinamika seni rupa kontemporer dunia. Kedua, peralihan wacana. Seni rupa kontemporer tidak lagi merujuk pada konsep, sejarah, kanon, yang ditetapkan oleh ‘Barat’ di tigaperempat babak abad ke-20. Pluralisme, *issue* strategis dalam wacana pascamodernisme itu, memberi tempat atau bahkan menjadikan perkara perumusan sejarah lokal setiap pelaku budaya sebagai agenda utama. Paradoks alaf baru ini seperti mendapat penegasan: berbagai kekuatan dunia bergerak membaur batas-batasnya dalam pusaran global; sambil di saat bersamaan muncul kebutuhan yang makin kuat bagi adanya penanda identitas yang bisa digali dari sumber-sumber sejarah dan budaya lokal.

Demikianlah, sejumlah perupa kita, yang dengan berbagai pendekatan kreatif dan eksperimentasi akhirnya berhasil, bukan saja mensintesakan, tetapi terlebih penting lagi merevitalisasi berbagai sumber-sumber idiom kesenian tradisi (rupa, gerak, sastra, musik, pertunjukan), sambil meramunya dengan berbagai idiom dan wacana seni rupa kontemporer di tingkat global telah dengan cepat membawa ekspresi seni rupa kontemporer Indonesia ke pentas dunia jauh melampaui apa yang pernah dicapai oleh para pendahulunya sejak awal abad lalu. Heri Dono, misalnya, adalah satu nama perupa Indonesia yang paling aktif dan menonjol dalam berbagai keramaian pentas seni rupa kontemporer yang mengglobal saat ini. Karya-karyanya, yang meliputi lukisan, seni rupa pertunjukan dan instalasi, dipenuhi oleh berbagai keunikan dan kekuatan yang ada dalam seni rupa dan pertunjukan wayang, bercampur dengan citra rupa dunia pop animasi dan kartun. Revitalisasi—dalam pengertian yang luas—atas seni rupa dan pertunjukan wayang yang dilakukan Heri Dono ini, pantas dicatat sebagai pencapaian yang luarbiasa dari seorang perupa kontemporer Indonesia di era 1990-an.

Adalah mengherankan bahwa sumber kesenian tradisional yang begitu kaya ini harus menunggu nyaris seabad untuk bisa muncul lagi dalam konteks seni rupa yang relevan dengan zamannya. Dalam kaitan ini, rasa hormat perlu diberikan pada Claire Holt, yang ditahun 1950-an telah melihat kecenderungan ‘menjauhi wayang’ di kalangan perupa modern Yogyakarta. Ia mencatatnya begini: Dunia wayang, dengan bentuk-bentuknya yang sungguh kaya stilisasi, sama sekali tak terjamah. Para seniman modern berpaling perhatian dari wayang meskipun sebenarnya banyak di antara mereka yang memulai karier sebagai penggambar dan pengisi warna tatahan wayang.

Kembali ke perkara revitalisasi tradisi dan pentas global tadi, kita bisa melihat bahwa kali ini “Indonesia”, atau manusia Indonesia dan segala soalnya, telah ikut bergerak dalam pusaran persoalan-persoalan dunia dan menjadi “manusia global”. Atau, beralih menjadi suatu pokok perhatian yang lebih transendental: kemanusiaan.

Tak kalah menarik untuk di periode ini kita juga bisa mengamati bagaimana para perupa Indonesia mencitrakan dirinya sendiri dalam karya-karya mereka sebagai representasi “manusia Indonesia” atau rakyat itu. Perkara potret diri yang khas ini juga pernah jadi perhatian khusus dalam penelitian Claire Holt yang melihat bahwa dalam potret diri karya perupa Indonesia tidak sekedar sedang terungkap pernyataan “aku adalah”, tetapi justru dipenuhi pertanyaan tentang “siapa aku” berikut berbagai ragam jawabnya. Maka, potret diri di sini tidak sekedar hadir sebagai hasil kerja pengamatan atas anatomi tubuh dan wajah, atau dokumentasi perubahan fisik dari masa ke masa, tetapi menjadi simpul yang menghimpun berbagai soal pencarian dan penegasan identitas. “Aku” yang hadir dalam potret diri semacam ini dengan leluasa bisa mengalami perluasan makna sampai menjadi masyarakat, rakyat. Wajah “aku” itu kadang membesar jadi wajah “Indonesia”.

Dari perkara potret diri ini, kita bisa sampai pada gejala yang boleh jadi paling menarik di dua dekade terakhir perkembangan seni rupa kontemporer kita: persoalan perempuan dan perupa perempuan.

Nama perempuan pertama yang tercatat dalam sejarah seni rupa modern Indonesia adalah Emiria Soenasa yang ikut bergabung dalam Persagi. Sampai saat ini, tidak banyak catatan tentang karya-karyanya. Demikianlah, sampai pada akhir 1970-an, artinya hampir lebih dua dekade setelah munculnya pendidikan tinggi seni rupa di Bandung dan Yogya, barulah muncul sejumlah perupa perempuan yang bekerja secara profesional sebagai pelukis. Pada awalnya, seperti yang pernah dicatat oleh kritikus Sanento Yuliman di akhir tahun 1987, tak mudah menemukan “keperempuanan” dalam karya-karya mereka. Tapi, catatan kritis Sanento Yuliman di akhir 1980-an itu hanya menyoroti satu hal: pilihan medium yang rata-rata ada pada seni lukis dan patung, dua bidang yang memang dominan dikuasai lelaki. Sanento mempertanyakan tidak hadirnya karya dalam medium sulam atau anyaman halus, misalnya, yang selama ini tak dijamah lelaki. Ia belum menyorot soal yang tidak kurang penting, atau bahkan lebih penting: ‘perspektif perempuan’ dalam menilai dan menimbang berbagai tema yang hadir dalam karya mereka. Soal yang terakhir ini memang tidak terlihat jelas, katakanlah pada karya perupa perempuan dari periode 1970-80-an ini.

Astri Wright, yang menyoroti soal ini secara agak khusus dalam penelitiannya, hanya mencatat kehadiran beberapa karya Kartika Affandi dari tahun 1981 sebagai karya yang dengan jelas dan banal menunjukkan kepedihan seorang perempuan dalam mencari identitas dirinya di tengah keluarga dan masyarakat Indonesia (Jawa) yang feodal-patriarkal. Soal yang sama juga menonjol pada karya-karya Lucia Hartini, yang teknik melukisnya tekun, rapi, teliti, sambil menghadirkan pesan-pesan yang terasa keras menggugat berbagai kepahitan hidup yang diterimanya sebagai perempuan, istri dan ibu.

Memasuki era 1990-an, sangat mungkin terkait dengan pasang naik pandangan dan wacana feminisme di kalangan perempuan kelas menengah di Indonesia, soal-soal perempuan ini makin kuat pengucapan dan pengungkapannya dalam karya sejumlah perupa perempuan. Solidaritas kaum perempuan, kekuatan kaum perempuan, seperti selalu hadir dalam karya Dolorosa Sinaga. Penemuan kembali tubuh perempuan sebagai milik sendiri, bukan lagi semata obyek seperti layaknya dalam tradisi lukisan *nude* yang seksis itu, dalam laku yang terkesan narsistik bahkan kadang masokis, tertuang dengan begitu nyata dalam

karya-karya IGAK Murniasih. Catatan khusus perlu diberikan untuk Arahmaiani, yang secara tekun menempuh jalur seni rupa pertunjukan dalam banyak kesempatan. Pokok perhatiannya tidak sekedar berhenti pada persoalan identitas diri dan tubuh perempuan yang personal tapi menjangkau ke wilayah sosial: kemunafikan dan kekerasan yang berpangkal pada budaya patriarki.

Dan, tentu saja, karena perkara keperempuanan ini berkenaan dengan masalah identitas diri, maka pada sejumlah karya perupa perempuan kita bisa melihat kembali hadirnya potret diri. Karya-karya Lucia Hartini, Sekar Jatiningrum, dan Astari, untuk menyebut beberapa nama, cukup banyak yang menunjukkan kecenderungan representasi diri seperti itu.

SEKADAR perkiraan: apakah dari lingkungan perempuan ini akan muncul retakan epistemologis ketiga yang meretas alur baru dari ruas perkembangan seni rupa Indonesia yang berlangsung selama tiga dekade terakhir ini?

Pertanyaan ini muncul dari pengamatan sepintas bahwa sejarah seni rupa modern Indonesia—selain memiliki kecenderungan tematik yang terus muncul—adalah perjalanan yang terputus-putus dalam intensitas pertumbuhan corak atau gaya. Corak atau gaya tertentu tidak terus berkembang men-'tradisi', mendalam dan sinambung, yang memungkinkannya menemukan berbagai persoalan dan jawaban yang kaya, seiring berbagai perubahan zaman yang melingkupinya. Peniruan dan pengulangan tentu tidak bisa dianggap sebagai pengayaan dan pengembangan tradisi. Corak seni lukis kaligrafi yang dirintis AD Pirous, misalnya, hanya melahirkan sejumlah epigon, dan bukannya generasi baru yang memperkaya corak seni lukis itu. Juga, perluasan wilayah dan penghancuran batas-batas medium dan teknik dan bentuk seni rupa yang dirumuskan oleh GSRBI di akhir tahun 1970-an, belum juga berhasil meluluhkan dominasi seni lukis dalam seni rupa kita sampai hari ini.

Pertumbuhan tradisi yang terputus-putus itu pada akhirnya juga berkait dengan kenyataan bahwa sejarah seni rupa modern Indonesia tidak punya retakan epistemologis yang kaya. Demikianlah kita akhirnya mencatat paling banyak dua retakan epistemologis yang secara nyata meletakkan dasar bagi pembaruan wacana dan praktek seni rupa modern Indonesia selama tak kurang dari seabad perkembangannya.

Di titik ini, boleh jadi yang berlaku adalah proses perkembangan kebudayaan di Jawa yang menurut Denys Lombard (kali ini kita perluas melingkupi seni rupa modern Indonesia di dalamnya) berlangsung dalam suatu proses osmosis kebudayaan. Dalam proses osmosis itu berbagai kebaruan muncul sebagai akibat dari penyerapan, perembesan, dan percampuran berbagai unsur. Dengan proses yang berlangsung perlahan dan cenderung terus saling menerima ini, tentu saja tidak tersedia banyak kemungkinan bagi terjadinya perbenturan. Padahal perbenturan wacana, setidaknya seperti yang berlangsung dalam perkembangan pemikiran ilmiah, justru sangat dibutuhkan untuk menciptakan retakan epistemologis.

Osmosis kebudayaan mungkin bisa jadi penjelasan bagi kuatnya watak sinkretis dalam cara pikir "Indonesia". Tapi, inilah juga lahan pencampuradukan berbagai unsur, sumber, dan pemikiran yang telah melahirkan keragaman gaya dan corak dalam praktek seni rupa modern Indonesia. Tampaknya Indonesia memang bukan suatu wilayah sejarah yang memungkinkan terjadinya pembedahan dan perbenturan gagasan yang memunculkan berbagai retakan epistemologis yang radikal. Osmosis, sinkretisme, atau sebut juga moderasi, adalah pola dan proses kebudayaan tempat "Indonesia" itu berkembang dan menjadi. Celaknya, moderasi juga bisa, atau bahkan seringkali, berarti kualitas pencapaian yang serba tanggung, 'pas-pasan'.

- *Art and Asia Pacific*, Indonesian Focus, 1994, Vol. 1, No. 3.
- *Art and Asia Pacific*, South-East Asia Focus, Sample Issue, 1993.
- Fischer, Joseph (ed.). *Modern Indonesian Art, Three Generations of Tradition and Change 1945-1990*, Jakarta-New York, Panitia Pameran KIAS, 1990.
- Holt, Claire. *Art in Indonesia, Continuities and Change*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1967.
- Kleden, Ignas. *Menulis Politik: Indonesia Sebagai Utopia*, Penerbit Buku Kompas, 2001.
- Lombard, Denys. *Nusa Jawa: Silang Budaya*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, 1996.
- Maryanto, M. Dwi. *Surrealisme Yogyakarta*, Rumah Penerbitan Merapi, Yogyakarta, 2001.
- Nashar. *Nashar oleh Nashar*, Yayasan Bentang Budaya, Yogyakarta, 2002.
- Onghokham. *Hindia yang Dibekukan*, dalam *Kalam*, edisi 3 -1994.
- *Pendidikan Tinggi Seni Rupa di Indonesia*, ITB, 1983.
- Rendra. *Mempertimbangkan Tradisi*, Gramedia, Jakarta, 1984.
- Rosidi, Ajip, Zaini, Sudarmadji (ed.). *Affandi 70 Tahun*, Dewan Kesenian Jakarta, 1978.
- Simbolon, Parakritri T. *Menjadi Indonesia, Akar-akar Kebangsaan Indonesia*, Penerbit Grasindo, Jakarta, 1995.
- Sudjojono, S. *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Yayasan Aksara Indonesia, Yogyakarta, 2000. (Terbitan ulang dari buku dengan judul sama yang terbit di tahun 1946).
- Supangkat, Jim (ed.). *Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia*, Gramedia, Jakarta, 1979.
- Supangkat, Jim (ed.). *Nasionalisme Sudjojono*, dalam *1000 Tahun Nusantara*, Penerbit Buku Kompas, Jakarta, 2000.
- Supangkat, Jim (ed.). *Raden Saleh dan Revolusi 1848*, dalam *1000 Tahun Nusantara*, Penerbit Buku Kompas, Jakarta, 2000.
- Turner, Caroline (ed.). *Tradition and Change, Contemporary Art of Asia and the Pacific*, University of Queensland Press, 1994.
- Wicaksono, Adi, dkk. (ed.). *Politik dan Gender, Aspek-aspek Seni Visual Indonesia*: Yayasan Seni Cemeti, Yogyakarta, 2003.
- Wright, Astri. *Soul, Spirit and Mountain: Preoccupations of Contemporary Indonesian Painters*, Oxford University Press, New York, 1994.
- Yuliman, Sanento. *Dua Seni Rupa*, Yayasan Kalam, Jakarta, 2001.
- Yuliman, Sanento. *Seni Lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar*, Dewan Kesenian Jakarta, 1976.

SENI LUKIS
INDONESIA
PERIODE
1940-1960,
SUATU
PENGANTAR

M AGUS BURHAN

DI ANTARA ratusan karya seni rupa yang menjadi koleksi Bentara Budaya, ada banyak karya pelukis-pelukis Indonesia dari generasi ketiga. Generasi ini muncul setelah surutnya pelukis-pelukis pemandangan masa kolonial Belanda yang tumbuh berselang lama dengan kemunculan Raden Saleh sebagai pelukis generasi pertama. Karya-karya pelukis generasi ketiga dalam koleksi Bentara Budaya ini dikelompokkan dalam periode 1940-1960. Sungguhpun demikian, karya-karya itu tidak semuanya diciptakan pada kurun waktu tersebut. Bahkan banyak di antara karya-karya ini dibuat pada masa Orde Baru. Dengan demikian, beberapa karya mungkin tidak bisa mencerminkan jiwa zaman periode yang dimaksudkan. Terlebih lagi seorang seniman yang hidup dalam zaman yang telah berubah, besar kemungkinan pandangan estetika dan ungkapan visualnya mengalami pergeseran atau perubahan.

Akan tetapi, di samping karya-karya tahun 1940-1960 tersebut memang lebih dominan, yang ingin dimaknai adalah bagaimana pengalaman pelukis-pelukis generasi ketiga itu pada ikatan zamannya. Lebih-lebih ketika mereka masih berada dalam usia dan vitalitas kreatif yang tinggi. Masa Jepang sampai tahun 1960-an, merupakan kurun waktu yang penuh dengan gejolak politik dan kekerasan. Sepanjang masa itu pula berbagai eksperimen dan tafsir krusial beberapa paham seperti nasionalisme, sosialisme, dan universalisme berusaha mencari bentuk dalam tatanan negara, maupun dalam kehidupan sosiokultural masyarakat Indonesia. Para pelukis sebagai pengemban kebudayaan yang aktif dengan sendirinya juga larut dalam proses berombaknya kondisi tersebut. Pengaruhnya terkristal pada karya-karya dan pandangan estetika mereka. Secara umum pandangan kesenian itu bisa ditandai sebagai berkembangnya paradigma estetika kerakyatan yang semakin menjadi tesis besar dalam dunia seni lukis.

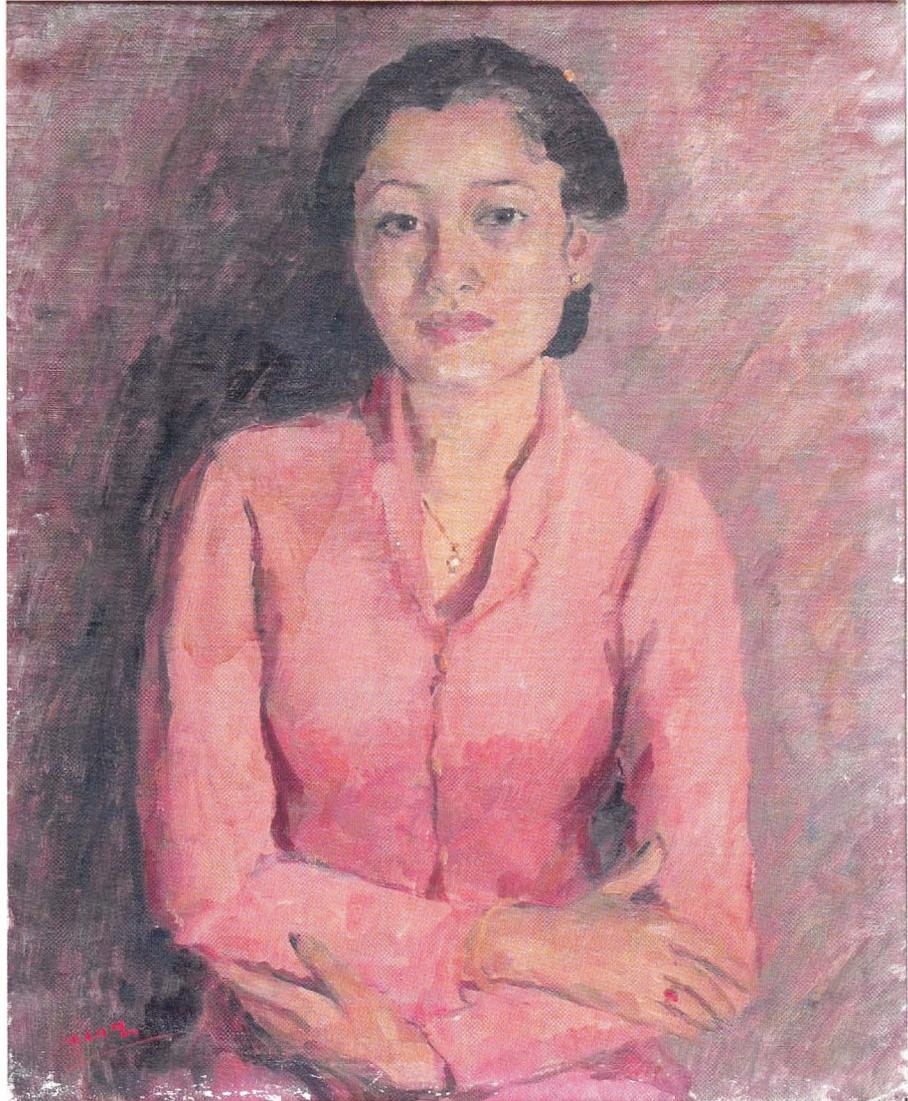
Pada masa Jepang, pandangan Persagi terhadap seni lukis Indonesia Baru yang mempunyai visi nasionalisme dan kerakyatan semakin menemukan sosoknya. Sentimen nasionalisme yang menolak estetika romantisisme kolonial feodal diberi bentuk lewat pengungkapan realitas kehidupan. Empati pada wilayah kemanusiaan merupakan kecenderungan baru di antara beberapa karya yang masih mengungkapkan alam. Sosok keluarga, istri, anak, potret diri, maupun aktivitas kehidupan sosial mulai banyak dilukis. Lebih jauh lagi, empati kemanusiaan terus membuka hati pelukis pada tema-tema penderitaan, kehidupan rakyat, atau juga penindasan tentara Jepang. Dalam sejarah dapat dilihat karya-karya demikian pada lukisan Affandi, yaitu *Tiga Jajaran Potret Pengemis*, 1943, atau pada karya Le Man Fong, yaitu *Praktek Penyiksaan oleh Tentara Jepang*, 1945. Dalam koleksi Bentara Budaya, tidak terdapat karya-karya dari masa *zaman edan* tersebut. Namun demikian, tradisi empati kemanusiaan yang terus berlanjut pada pelukis generasi ini, jejaknya dapat dilihat pada karya Gambiranom, yaitu *Istriku*, 1953; karya Soedibio, yaitu *Istri*, 1970; karya Affandi yaitu *Potret Diri*, 1981; dan karya Sudarso, *Wanita Desa di Tepi Sawah*, 1984.

Selanjutnya, perjuangan revolusi kemerdekaan semakin memberi bentuk pada visi nasionalisme pelukis Indonesia. Pada masa itu, perjuangan seni lukis berjalani erat dengan terbangunnya bangsa. Kerja sama antar seniman dan para pejuang menjadi arus kebangsaan yang spontan dan unik, sehingga bukan hanya melahirkan karya tema-tema perjuangan, tetapi juga melibatkan pelukis-pelukis membuat poster-poster perang dan anti Belanda, bahkan mendorong mereka untuk ikut bergerilya. Pengalaman akan peristiwa-peristiwa kekerasan sekaligus humanis, lebih-lebih yang mempunyai makna sosial besar, akan melahirkan karya-karya dokumen revolusi kemerdekaan. Lebih spesifik lagi tema-tema itu lebih menampilkan empatinya pada rakyat yang sedang berjuang. Karya Sudjojono *Kawan-kawan Revolusi*, 1947, atau karya Affandi *Laskar Rakyat Mengatur Siasat*, 1946

mencerminkan jiwa zaman tersebut. Dalam koleksi Bentara Budaya untuk periode ini, karya Sudjojono, yaitu *Gerilya* merepresentasikan semangat itu.

Dari tahun 1950-an sampai 1960-an, aktivitas pelukis terakumulasi lewat sanggar-sanggar. Walaupun sebagai lembaga tidak formal, peran sanggar dalam dunia seni lukis saat itu sangat besar dan bermakna. Hal itu bisa dilihat bagaimana sanggar berada dalam pergulatan paradigma estetika yang diperjuangkan, maupun usaha-usahanya dalam mendukung kehidupan anggotanya. Namun di antara sanggar yang tumbuh saat itu, ada juga yang hidup tanpa visi yang jelas. Sanggar Bambu termasuk yang mempunyai tradisi kreativitas kuat, namun netral dari pengaruh partai politik. Sanggar Seniman Indonesia Muda (SIM) dan Pelukis Rakyat secara tegas memperjuangkan seni lukis kerakyatan yang dipengaruhi pandangan sosialis. Bahkan lebih dari itu Sanggar Bumi Tarung secara eksplisit mengembangkan paradigma kerakyatan revolusioner sebagaimana doktrin Lekra. Dalam sejarah, semangat demikian bisa dilihat pada karya Amrus Natalsya, yaitu *Petani yang diusir dari Tanah Garapannya*, 1961. Dalam koleksi Bentara Budaya, karya yang bersumber dari tradisi paradigma estetika kerakyatan itu, jejak semangatnya masih bisa terlihat pada karya Hendra Gunawan, yaitu *Bakul Wayang*, 1968 dan *Topeng*, 1968.

Dalam perjalanan membesarnya tesis kerakyatan sebagai paradigma estetika tersebut, pada 1955 mulai muncul penyederhanaan objek-objek atau gejala pengabstraksian dalam seni lukis Indonesia. Baik hal itu berasal dari pelukis-pelukis Bandung maupun pada pelukis Oesman Effendi, Zaini, dan Trisno Sumardjo yang mengembangkan gaya lirisisme setelah keluar dari SIM. Demikian juga Salim beberapa kali memamerkan lukisan abstraknya di Jakarta. Ungkapan ekspresi individual sebagai suatu harkat kebebasan yang bernilai universal semakin tumbuh sebagai antitesis terhadap paham kerakyatan yang semakin bersifat politis. Secara garis besar ekspresi individual itu bisa disebut lirisisme yang memunculkan sifat intuitif, imajinatif, dekoratif, abstraksi, dan non formal improvisatoris. Kecenderungan ini akan menguat pada masa Orde Baru, atau pada saat melemahnya paham kerakyatan yang revolusioner. Karya-karya demikian, walaupun tetap mengungkapkan objek kerakyatan, namun telah mendapat tekanan nuansa liris. Dalam koleksi ini, semangat demikian dapat dilihat pada karya Barli Sasmitawinata, yaitu *Nenek dari Pliatan*, 1989, karya Koentjaraningrat, yaitu *Anak-anak Sasak*, 1990, atau karya Rustamadji, yaitu *Dapur*, 1981. Adapun karya Trisno Sumardjo, yaitu *Huang Ho II*, 1960, dan karya Salim, yaitu *Venezia*, 1972, merupakan contoh tipikal gejala lirisisme yang semakin berkembang pada 1970-an.



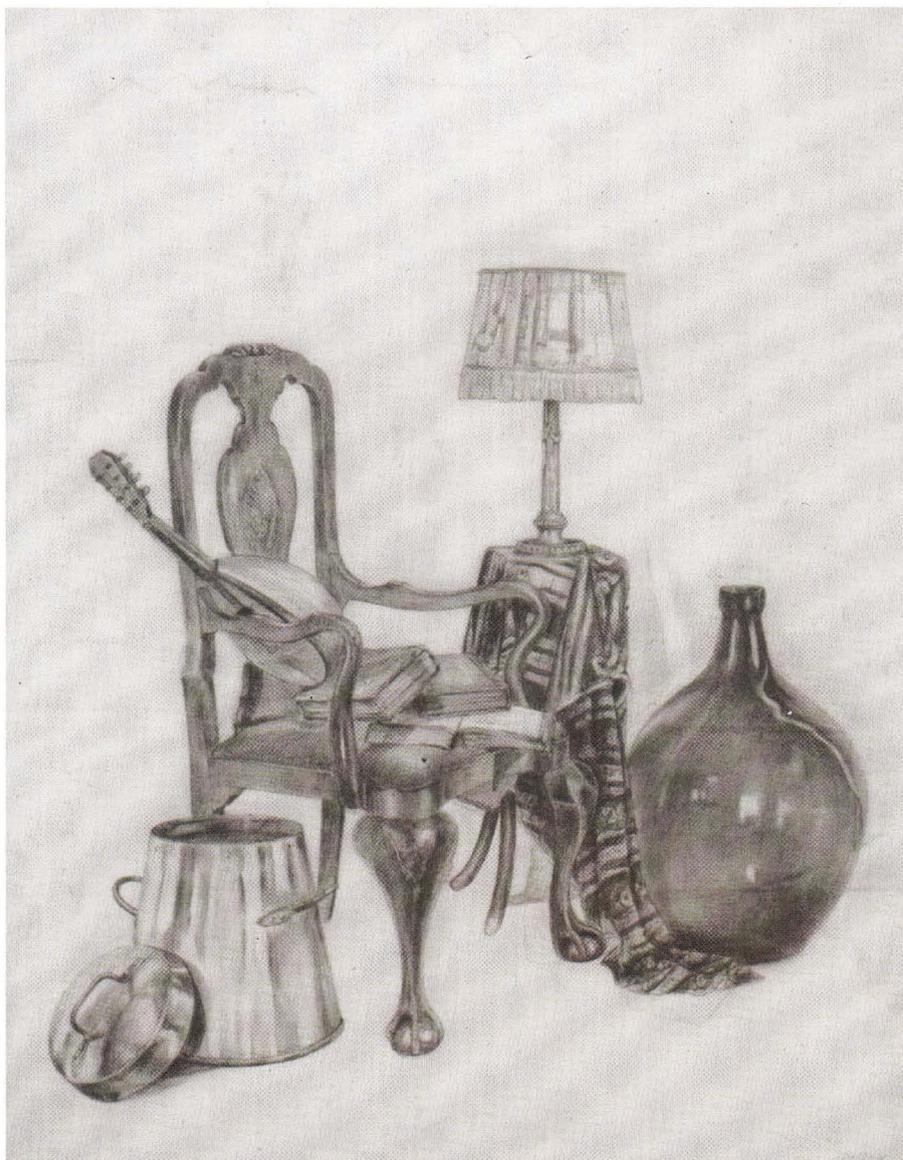
Subanto,
Putri Mangkunegara IX, 1941,
50 x 60 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Sebagai seorang putri Keraton Mangkunegaran, model yang tak disebutkan namanya ini terkesan tampil terlalu sederhana. Amat jauh dari statusnya sebagai Putri nDalem. Namun, justru itulah kelebihan lukisan potret karya Subanto ini. Subanto seakan bisa menangkap suasana batin sang putri yang tengah muram durja. Tatapan mata dan tangan yang terlipat kian mempertegas kegalauan hati sang putri.



Dullah,
Jemuran, 1945,
57 x 55 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Dengan teknik sapuan kuas serba lebar, spontan, dan dengan penggunaan warna-warna pastel, lukisan ini terkesan cenderung mengarah ke gaya impresionis. Tampaknya karya ini memang lebih menonjolkan persoalan cahaya. Dan yang menarik dari lukisan ini barangkali terletak pada pilihan warna kain jemuran. Dengan warna dominan merah kekuningan, jemuran itu mampu memikat dan merebut perhatian mata. Warna tiga potong kain jemuran itu mengalahkan kuatnya sinar matahari yang jatuh ke tanah, menerpa pepohonan, dan membakar gubuk-gubuk yang ada. Karenanya tepatlah kiranya, atau tidaklah luput kalau karya ini menjadikan jemuran sebagai judul atau tema utama lukisan. Tema yang sangat biasa ini oleh pelukisnya, Dullah, mampu diolah sebagai karya rupa yang unik dan menarik.



RJ Katamsi,
Drawing, 1949,
49 x 62 cm,
Pencil di atas kertas

Karya *Drawing* RJ Katamsi ini tampaknya ingin memadukan dengan serasi beragam karakter masing-masing objek ke dalam satu bidang kertas. Dan ia tampaknya cukup berhasil. Kursi dan alat musik dari bahan kayu itu jauh beda karakternya dengan botol berbahan beling, dengan kain ataupun kap lampu, dan tidaklah sama dengan dandang dari logam yang ada di sisi kanan bawah.



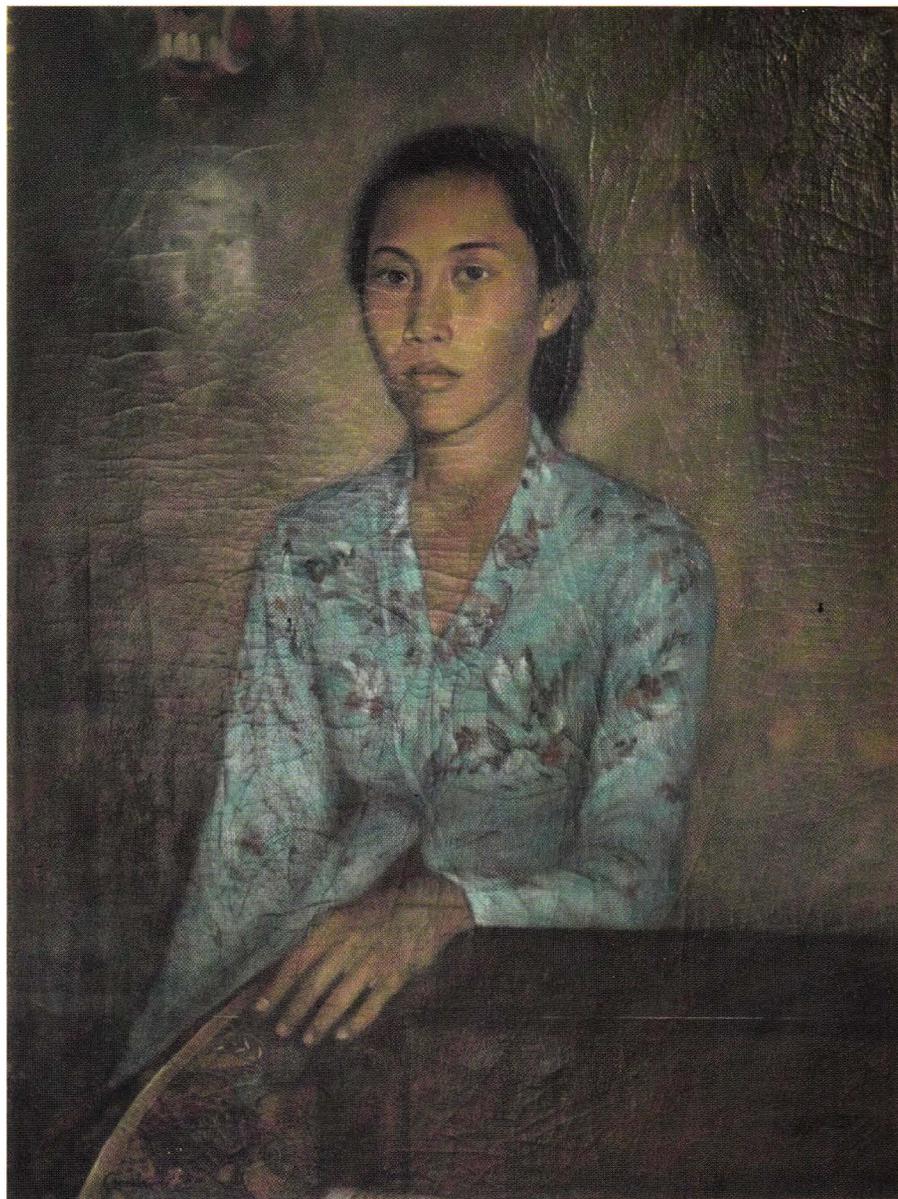
Sudjono Abdullah,
Pasar Ikan, 1950,
79 x 59 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Kakak pelukis Basoeki Abdullah, Sudjono mengabadikan pemandangan *Pasar Ikan* dalam corak peng gayaan impresionistis dengan pilihan warna sekunder. Seperti pelukis impresionis yang berburu obyek di luar rumah (*out door painter*) ia mengerjakan lukisan ini secara cepat dan mengejar impresi, kesan sekelebat, dengan garis yang tangkas. Panorama pasar ikan digambarkan lengang, tapi bukan damai, terselip suasana misterius. Kelengangan ini barangkali diperkuat dengan tidak adanya penggambaran sosok manusia dalam taferil karyanya, justru sapuan-sapuan garis bilah-bilah kayu kapal perahu dan air laut yang menggenang diam menambah suasana *nglangut* karya ini.



Ernest Dezentje,
Danau Kerinci, 1952,
74 x 54 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Ernest Dezentje banyak merekam keindahan alam Indonesia ke dalam bidang kanvasnya. Karena itu, ia dikenal sebagai pelukis pemandangan. Ia juga tergolong sebagai salah seorang pelukis impresionis India Molek atau *Mooi Indie* yang cukup berpengaruh. Salah satu contoh karyanya adalah lukisan *Danau Kerinci* ini, yang ia buat tahun 1952. Pengamat menilai Dezentje memiliki gaya impresionis yang khas. Dalam buku *Indonesian Heritage* dikatakan bahwa gaya impresionis Dezentje dilambangkan oleh upayanya menangkap cahaya tropis.



Gambiranom Suhardi,
Wanita Jawa (Istriku), 1953,
67 x 85 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Berkulit sawo matang, berkebaya biru kehijauan dengan motif bunga berwarna putih dan merah, perempuan berwajah lonjong ini sungguh Jawa. Matanya menatap tajam lurus ke depan. Dan telapak tangan kiri berjari lentik itu tengkurap lunglai di bibir meja. Memang, tidak sedikit pelukis yang menggunakan istri sebagai model dalam lukisannya. Dan karya *Wanita Jawa* itu sebenarnya tak lebih hanya sekadar lukisan potret walau di latarbelakang tampak bagai ada misteri. Pada dinding berwarna kelam coklat kehitaman itu tergantung dua topeng yang aneh dan sedikit menakutkan.



Hendro Djasmoro.
Wanita Yogya, 1953,
56 x 66 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Ketelatenan Hendro Djasmoro dalam "menggarap" modelnya, dan ketepatan memadukan warna latarbelakang dengan hijau baju, cukup menjadikan lukisan *Wanita Yogya* ini hadir sebagai sosok perempuan yang indah dan menawan.



Harijadi S,
Ayam Jago, 1954,
90 x 70 cm,
Cat minyak di atas kanvas

"Rasanya lukisan ini temanya terlalu komersial," komentar Ireng Larasari, salah satu anak pelukis Harijadi S, usai mengamati foto lukisan ayahnya tahun 1954 yang berjudul *Ayam Jago*. Ia tidak sedikitpun ragu kalau lukisan itu karya orangtuanya. Ireng mengaku kenal betul dengan ciri-ciri setiap lukisan karya ayahnya. Ia hanya agak heran bila di tahun itu ayahnya sudah melukis tema adu ayam. "Tema itu kan menjadi tema populer dan komersial beberapa tahun kemudian," ujar Ireng sambil menjelaskan kalau di tahun 50-an sang ayah banyak melukis tema orang-orang sekitar dan kejadian-kejadian aktual. "Jadi, bapak melukis tema itu kepagian, ya?" gurau Ireng. Yang menonjol dari lukisan-lukisan Harijadi, menurut Ireng, adalah pemilihan warna yang cenderung gelap tetapi tidak hitam. Gelap yang ditimbulkan bisa karena campuran warna-warna oker, coklat, hijau, dan biru. "Dan banyak rekan bapak yang berpendapat bahwa lukisan-lukisan Harijadi itu bergerak, baik pada karya-karya yang bercorak impresionisme hingga pada perkembangan kemudian yang cenderung ke realisme," jabar Ireng.



Soerono,
Pantai, 1956,
28 x 22 cm,
Pastel di atas kertas

Dalam gambaran Soerono, pantai tidaklah selalu putih pasir, biru langit, atau bening riak gelombang. Pantai bisa pula tampil sebagai tempat yang bercitra *wingit*, angker. Di sana langit tampak tak beda dengan gulungan ombak yang menggelayung di atas batas cakrawala. Dataran seakan menawarkan warna menawan, kuning keemasan. Namun, di sana pula bermukim perbukitan tak bertuan dalam wujud bayangan hitam menyeramkan. Bahkan, dari dekat arah mata memandang, hijau rerumputan dan kesegaran kali air tawar tak sedikitpun menawarkan kehidupan. Suasana pantai yang benar-benar sunyi dan mati seiring dengan kesendirian hidup Soerono.



Agus Djaja,
Laki-laki Bali dan Ayam Jago, 1958,
100 x 140 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Pelukis mantan Ketua PERSAGI dan Ketua Bagian Seni pada Pusat Kebudayaan Keimin Bunka Shidosho ini di masa revolusi juga seorang tentara berpangkat kolonel. Namun, tentu bukan lantaran ia seorang opsir bila warna dan garis dalam karyanya terkesan sangat ekspresif, keras, kuat, dan tegas. Dalam *Laki-laki Bali dan Ayam Jago* ini, Agus Djaja tampaknya melukiskan perhatian dan kedekatan hubungan antara lelaki Bali dan seekor ayam jago aduan miliknya. Lukisan ini ia buat tahun 1958, atau tiga tahun setelah kepindahannya dari Jakarta ke Pulau Dewata. Pada masa-masa itulah ia tercatat banyak melukis alam maupun kehidupan masyarakat Bali dengan gaya naturalis. Gaya ini, konon, ia anggap lebih komersial dibanding gaya sebelumnya.



Otto Djaja,
Ramah-tamah di Malam Resepsi,
1960,
120 x 83 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Ada nada humor dan juga karikatural dalam karya Otto Djaja berjudul *Ramah-tamah di Malam Resepsi* ini. Tak seorang pun peserta ramah-tamah dari kalangan "domestik", bertinggi badan melebihi tamu-tamu "bule". Amat lucu dan menggelitik. Namun karya Otto pada umumnya tidaklah sekadar karikatural. Karya-karya yang ia garap dengan pengolahan warna yang cenderung ekspresif itu, memiliki kedalaman tema.



Trisno Sumardjo,
Huang Ho II, 1960,
84,5 x 71 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Bahasa visual Trisno Sumardjo dalam lukisan *Huang Ho II* yang realis ini, begitu puitis. Ini bisa dimaklumi karena selain pelukis, ia adalah seorang penyair. Dalam katalog *Pengantar Mengunjungi Ruang Seni Rupa Balai Seni Rupa Jakarta* disebutkan, Trisno Sumardjo bukan pelukis abstrak. Ia realis, baik dalam landasan bertolak maupun dalam menggunakan idiom seni lukisnya. Dan obyek yang tergolong ia suka adalah pemandangan alam, selain alam benda dan suasana perkotaan. Obyek manusia jarang ia gambar. Hanya sesekali saja, berupa potret diri dan potret keluarganya.