



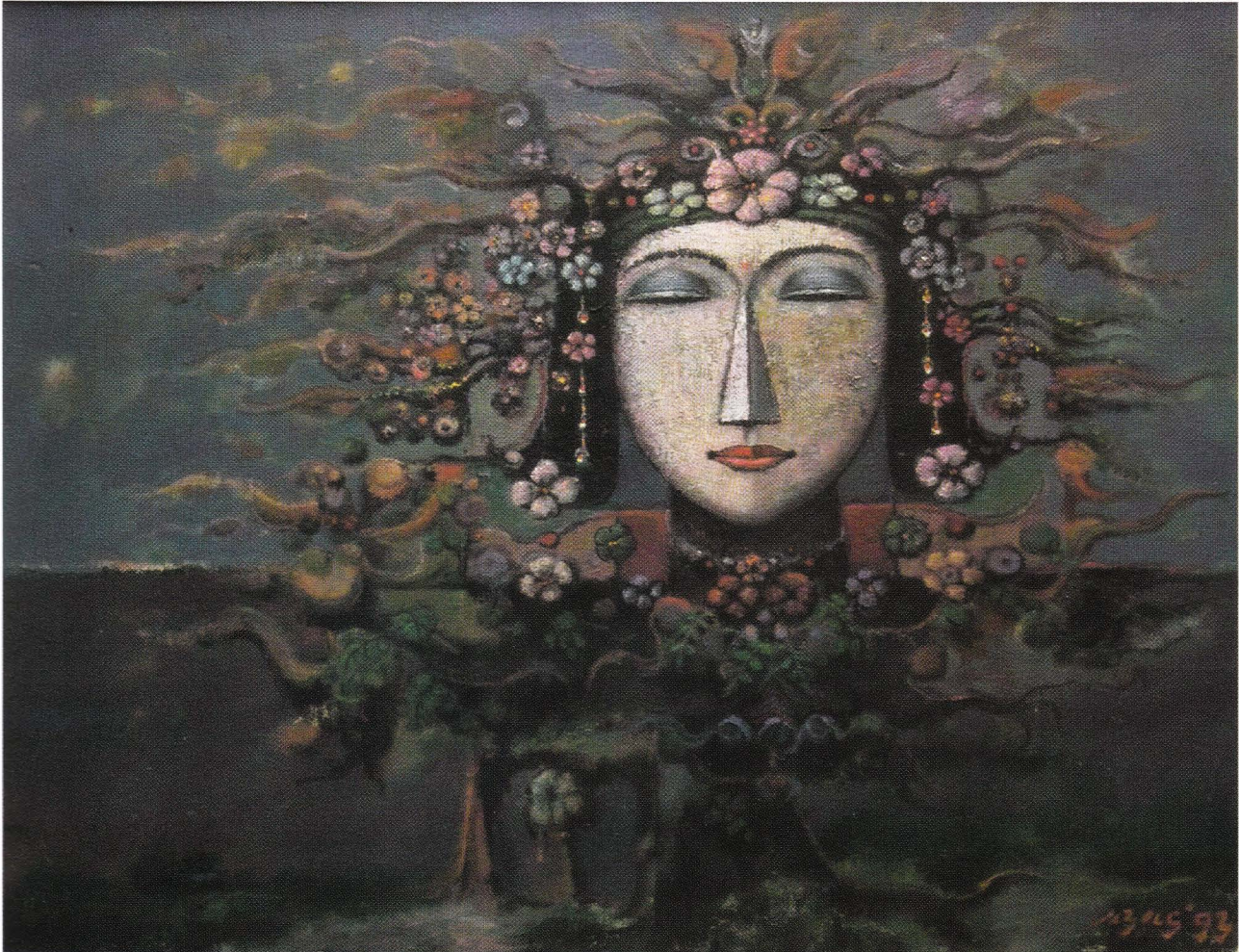
A Sibarani,
Kupu-kupu, 1992,
99 x 69 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Sibarani selain melukis juga membuat karikatur. Di dalam dua jenis seni rupa dwimatra itu tampak kekuatan garisnya dan kemampuannya menata dan menyusun struktur gambar tokoh-tokohnya, yang sering sudah melewati tahap perubahan. Laku deformasi atas tubuh tokoh lelaki di dalam lukisan ini dilakukan untuk memberi penekanan—lihat wajah dan proporsi matanya yang melotot ke arah dua makhluk kupu bertubuh perempuan yang melayang di depannya. *Kupu-kupu malam* telah menjadi istilah umum untuk menyebut pelacur, dan lewat lukisan ini ia melakukan romantisasi atas 'kehidupan malam' dari sudut pandang laki-laki. Sate kambing, sebotol bir, dan perempuan cantik: itulah cara sebagian pria menikmati hidup.



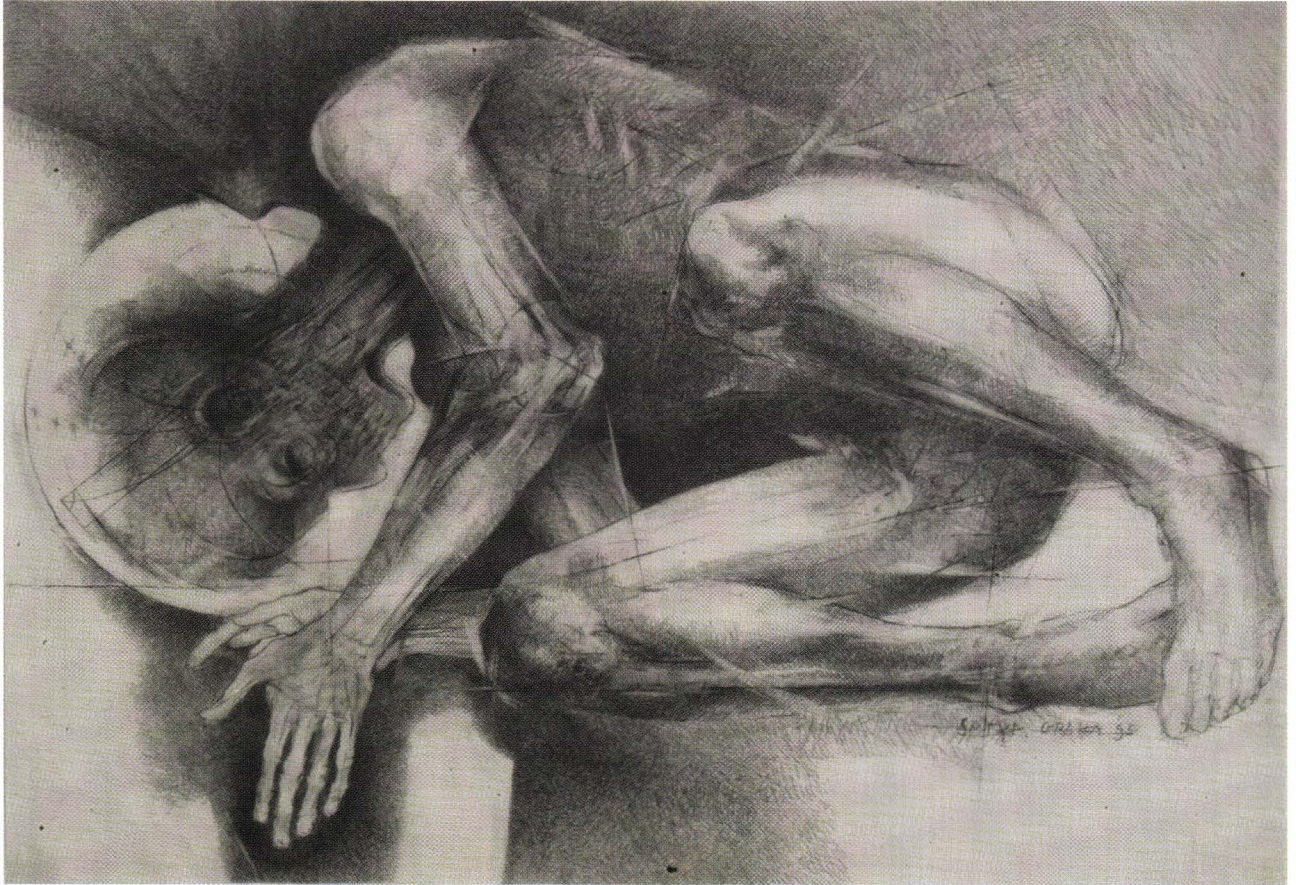
Sarnadi Adam,
Pohon Merah dan Bakul, 1992,
80 x 60 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Corak dekoratif yang digeluti pelukis Betawi, Sarnadi, mencitrakan suasana pedesaan yang menggambarkan aktivitas perempuan-perempuan pergi ke pasar, penari Betawi, atau suasana rumah tradisi Betawi dengan halaman luas tempat bermain anak-anak. Lahir di Kampung Simprug, Kebayoran Lama, studi seni lukis di STSRI Asri Yogyakarta, Jurusan Seni Lukis, ia mengagumi karya gurunya, H. Widayat, dan memilih jalur dekoratif sebagai sebuah corak yang ditekuni untuk mengkomunikasikan ide serta gagasannya ke publik. Corak lukisannya ditandai dengan rincian gambar yang digoreskan satu persatu dengan teliti, cermat, stilisasi bentuk, dan mengejar komposisi dan banyak bertema lingkungan perkampungan Betawi.



Abas Alibasyah,
Ratu Bunga, 1993,
90 x 70 cm,
Akrilik di atas kanvas

Topeng adalah salah satu tema kegemaran Abas Alibasyah, di samping pemandangan alam maupun perkotaan, dan beberapa lainnya. Lukisan *Ratu Bunga* ini bersandar pada bentuk topeng dengan warna permukaan yang terang dan relatif rata, dengan bentuk-bentuk rambut serta berbagai hiasan di dalam paduan warna-warna kelam, serta kesan garis cakrawala. Olahan warna yang lanjut memang menjadi pergulatan Abas hampir sepanjang karirnya yang terentang lebih setengah abad. Lebih lewat warna dan bukan bentuk formal figur atau *subject-matter*-nya, Abas meyakinkan para pelihat akan kedalaman karya-karyanya. Warna-warninya yang menjadi khas, yang sulit dicari padanannya di dalam kenyataan sehari-hari, menjadi ciri dan sekaligus kekuatannya.



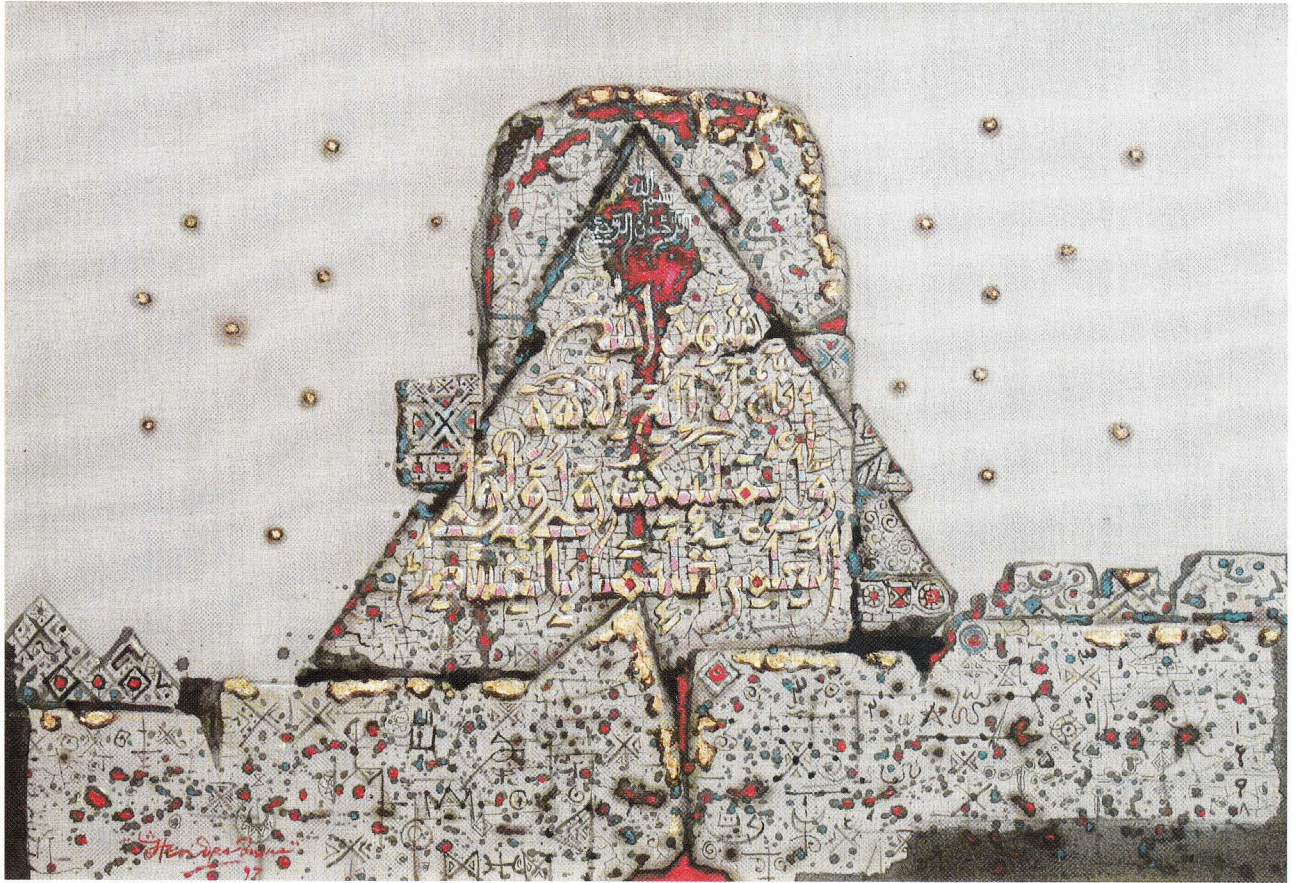
Satyagraha,
Ikarus, 1995,
59 x 41,5 cm,
Pensil di atas kertas

Satyagraha awalnya adalah seorang pematung. Ia mengenal baik perupa-an anatomi manusia. Akhir 80-an, ia memperkenalkan jenis seni rupa yang 'tak dikenal' publik seni rupa kita: seni gambar dengan medium pensil di atas kertas. Ini adalah salah satu contoh kekuatan gambar Satyagraha itu. Dengan arsiran pensil yang penuh dan teliti, juga penghapus, tubuh manusia dalam gambar Satyagraha hadir terawang, seperti menyiratkan keringki-hannya. Tak salah jika kritikus Sanento Yuliman pernah menyebut karya Satyagraha sebagai gambar yang dibuat dengan "pensil yang mengelupas manusia".



Zaenal Arifin,
Postcard, 1996,
220 x 200 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Karakter karya Zaenal Arifin dibentuk oleh citra hitam putih di atas bidang yang biasanya berformat besar dengan teknik realisme fotografis. Karya berjudul *Postcard* ini memang diambil dari sebuah kartupos yang digubah ulang versi Arifien dalam warna hitam, abu-abu, dan putih, menggambarkan seorang perempuan berkulit hitam sedang duduk. Di latarbelakang, langit berkilat bercahaya memberikan suasana surealistik, kendatipun hal ini bukan merupakan tujuan utama pencitraan karya-karyanya.



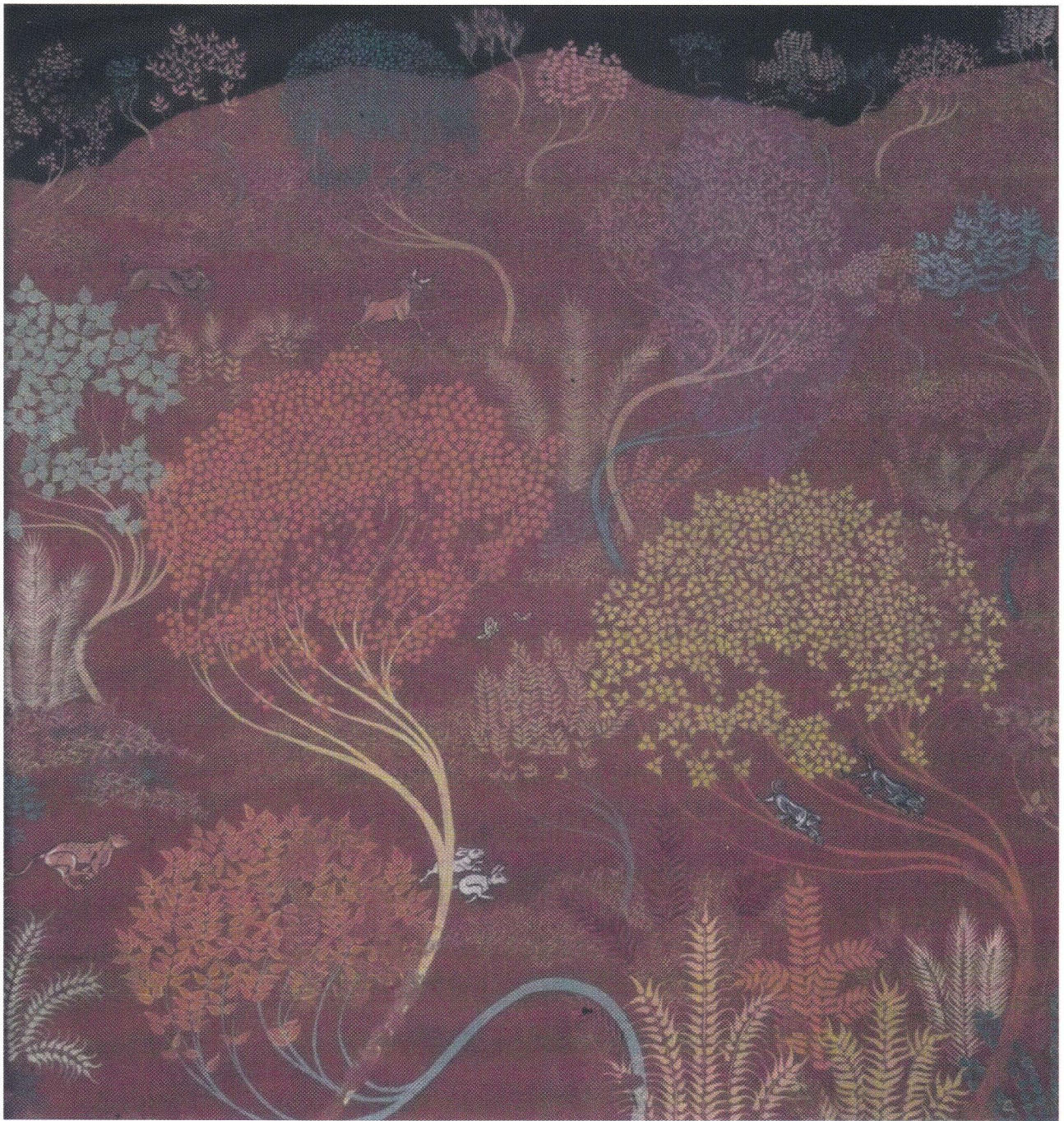
Hendra Buana,
Sahidallah, 1997,
100 x 70 cm,
Media campur di atas kanvas

Seni kaligrafi tumbuh subur pada era 1980-an dan tetap dipertahankan oleh beberapa pelukis sebagai pilihan tema sentral berkarya. Hendra Buana, lulusan ISI Yogyakarta, sejak awal terpikat untuk berkarya dengan menyelipkan ayat-ayat yang dikutip dari Kitabullah Al-Qur'an dalam komposisi indah. Ia menggunakan efek tekstur berupa penebalan cat pada beberapa bidang gambar, ditambah beberapa efek warna seperti emas dan merah sebagai aksentuasi atau penekanan penarik perhatian.



Agus Kamal,
Kaligrafi II,
50 x 60 cm,
Cat minyak di atas kanvas

Keterampilan teknik melukis dapat diamati dalam karya Agus Kamal yang menggunakan teknik tekstur semu. Tidak seperti karakter tekstur yang merupakan penebalan cat, bubuk marmer, atau medium lain yang bersifat menumpuk, pengertian tekstur semu adalah bidang datar yang memiliki kesan seolah-olah dibentuk oleh tumpukan medium tertentu. Aksara "Allah", pada bidang segitiga sebagai simbolisme ketuhanan, seolah digoreskan di atas pasir. Awan berarak menggumpal, bulan bulat membangun suasana yang meditatif.



Suhadi,
Flora dan Fauna,
45 x 45 cm,
Cat minyak di atas triplek

Caranya menggayakan pepohonan dengan memanfaatkan unsur lengkungan batang, cabang, dan ranting sehingga membuatnya meliuk genit, menyulap rimbunan daun menjadi susunan bentuk-bentuk elips, oval, atau duri berirama, diikuti sejumlah pelukis. Ia menggarap lukisannya yang bercorak dekoratif dengan rapi dan tertib, dengan pilihan warna-warni yang di sana-sini melahirkan kontras, menuntun ke kemantapan rasa hias. Karyanya *Flora dan Fauna* lebih menarik oleh dominasi latar warna ungu dengan berbagai gradasi.

BEBERAPA CATATAN RINGKAS SENI LUKIS 1980-2000¹

HENDRO WIYANTO

DUA dasawarsa terakhir yang menutup abad XX menyimpan serangkaian peristiwa penting pada perkembangan seni rupa di Indonesia yang patut dibaca dan dimaknai kembali. Bagi dasawarsa '90-an, misalnya, dasawarsa '80-an seakan sebuah masa yang diisi oleh kesibukan untuk menyiapkan dan merentangkan jalan yang lebih lebar menjelang perubahan-perubahan yang bersinggungan dengan perkembangan seni rupa yang terjadi pada lingkup regional maupun global, yang semakin menarik perhatian sepanjang dasawarsa '90 an itu.

Permulaan dasawarsa '80-an baru saja usai menyaksikan berakhirnya—secara resmi—wacana pemberontakan dan perdebatan seni rupa yang telah melibatkan baik para perupa maupun kritikus seni rupa. Pada tahun 1979, Gerakan Seni Rupa Baru Indonesia (GSRBI) menyatakan diri bubar sebagai sebuah kelompok, setelah pameran-pamerannya di Jakarta (1975, 1977, dan 1979) berhasil meninggalkan polemik dan diskusi sengit mengenai batasan dan penilaian di dalam seni rupa di kalangan para perupa dan kritikus seni yang terkemuka pada masa itu. Karya-karya para perupa GSRBI dianggap berupaya melampaui kalau bukan meniadakan batas-batas dan kategori khas di dalam tradisi seni murni (*fine art*) yang selama itu menunjang pokok perkembangan seni rupa modern. Acuan dan perangkat yang selama itu digunakan untuk menilai perkembangan seni rupa—dengan utamanya bertumpu pada perkembangan seni lukis—telah ditantang secara langsung, tak jarang dengan cara ironis untuk meluaskan landasan teoritik maupun prakteknya. Demikian pula kepada batas-batas yang memisahkan dan membeda-bedakan antara seni yang dianggap 'murni' dan seni yang hanya praktis dan berguna diajukan pertanyaan kritis.

Pada 1979 itu juga, pameran seni rupa oleh kelompok "Kepribadian Apa" ("Pipa") diselenggarakan terakhir kalinya di Seni Sono Art Gallery, Yogyakarta. Pameran pertama kelompok yang heboh ini (September, 1977) telah ditutup oleh polisi di hari ketiga karena karya-karya yang dipamerkan dianggap dapat melahirkan gangguan terhadap ketertiban dan stabilitas masyarakat pada umumnya. Menjelang pameran para perupa pendukung pameran ini berulang kali harus datang ke kantor polisi untuk menjelaskan pandangan seni mereka dan menunjukkan karya-karya yang akan dipamerkan melalui semacam proses interogasi yang meredupkan nyali. Karya seni yang tidak hanya berurusan dengan seni saja dianggap berbahaya.

Para pemberontak muda itu katakanlah memang sudah berlalu pada dasawarsa '80-an kendati tidak sungguh-sungguh menghilang; segala sesuatu kemudian seakan kembali berjalan seperti biasa meski tak akan pernah sama lagi seperti semula. Dengan kata lain, pemberontakan pada dasawarsa '70-an meninggalkan jejak perubahan yang tetap dapat dianggap penting sebagai generator pada dasawarsa-dasawarsa setelahnya. Gerakan-gerakan pembangkit di sekitar para perupa muda pada dasawarsa '70-an telah memberikan sumbangan penting dalam upaya untuk melakukan redefinisi seni rupa modern di Indonesia. Melalui redefinisi seni rupa ini, terbukalah kemungkinan seni melepaskan diri dari batasan-batasan keindahan maupun pandangan yang semata estetis. Perkembangan semacam itu akan semakin menjadi jelas pada dasawarsa berikutnya. Selain itu, juga tak dapat diartikan bahwa setelah dasawarsa itu tak ada lagi agenda pemberontakan atau pemikiran baru oleh para perupa. Dengan mengambil contoh perkembangan yang terdekat yang terjadi pada dasawarsa '70-an itu, gerakan-gerakan pada dasawarsa itu tampak bersifat paling strategis dalam perkembangan seni rupa di Indonesia pada umumnya. Yakni, gerakan pembangkit untuk memulai suatu pembicaraan tentang perkembangan multiarah yang semakin berlanjut di dalam pandangan dan praktek seni yang dianut oleh para perupa sampai akhir tahun '90-an.

WACANA pemberontakan GSRBI tak lain merupakan upaya untuk mencari jalan (baru) bagi praktek² senirupa yang dianggap lebih pluralistis. Jalan itu ditempuh dengan cara menimbang kembali nilai, konteks serta khazanah pengetahuan budaya dan masyarakat setempat tanpa harus menjadi penerus atau pewaris yang lurus bagi tradisi-tradisi seni yang telah ada. Kesadaran akan kelokalan menjadi ide-ide seni yang melandasi pemikiran para perupa. Di dalam kesadaran semacam itu sesungguhnya termuat agenda ganda: upaya membebaskan diri dari narasi-narasi pusat-kenasionalan yang selama itu bertumpu pada anggapan mengenai prestasi puncak-puncak seni dan kebudayaan maupun sebagai pengucapan seni rupa yang lebih bersifat kontekstual di luar paham universalisme yang didasarkan oleh kepercayaan akan perkembangan seni rupa modern dengan Barat sebagai pusat.

Melalui praktek berkarya yang sarat dengan parodi serta komentar sosial—disebut oleh sosiolog Umar Kayam (alm.) sebagai *'waton suloyo'* (asal heboh)—para perupa muda yang tergabung di dalam kelompok “Pipa”, mencetuskan pertanyaan kritis perihal wacana identitas yang dianut oleh kalangan seni lukis, khususnya di lingkungan pendidikan seni rupa tempat mereka belajar. Pandangan semacam itu rupanya telah bergeser menjadi cara pandang berbau ideologis untuk menunjukkan berlakunya nilai kepribadian yang esensial sekaligus transenden di dalam seni, khususnya seni lukis. Kecenderungan itu tak lain adalah mewujudkan sebuah koherensi gaya pribadi di dalam seni melalui identifikasi unsur-unsur visual sebagai nilai paling tinggi di dalam seni. Kepribadian bukanlah suatu proses terbuka melalui pergumulan terus-menerus, melainkan hasil akhir sebuah cetakan yang melahirkan mistifikasi baik cetakannya maupun hasilnya. Pada lingkungan semacam itulah keyakinan-keyakinan seniman perihal seni dan keindahan telah menggeser dimensi seni yang jamak berdasarkan pengetahuan dan kesejarahan dan kemudian menjadikannya sebagai keniscayaan.

Tentunya, terkait lebih luas dengan pemberontakan GSRBI, gerakan itu adalah penentangan terhadap ideologi seni rupa modern yang telah menjadi institusi. Yakni, kecenderungan pengotakan untuk pemurnian cita kemodernan (secara khusus kemudian disebut sebagai Modernisme dengan M (besar)) yang berkembang menjadi institusi berpengaruh melalui karya seni rupa, kritik dan lembaga-lembaga penunjangnya. Jika pada GSRBI kita melihat penentangan terhadap ideologi yang menjadi institusi, pada gerakan “Pipa” muncullah pemberontakan terhadap institusi yang berkembang menjadi semacam ideologi di dalam seni. Yakni, pandangan sekaligus praktek yang disahkan berlaku di lingkungan pendidikan tinggi seni rupa yang kemudian cenderung berkembang menjadi sebuah paham yang berpengaruh di dalam seni. Baik GSRBI maupun “Pipa” keduanya adalah pemberontakan perupa-perupa muda yang menilai secara kritis tradisi seni rupa modern yang pertama-tama dapat diamati di lingkungan akademi seni rupa.

Ketimbang upaya untuk menemukan atau merumuskan konsensus tentang bentuk seni baru yang konseptual, gerakan-gerakan semacam itu pertama-tama lebih merupakan sebuah cara untuk melakukan penilaian kembali secara kritis tradisi dan pandangan seni rupa yang dipraktekkan sebelumnya. Lingkup kebudayaan merupakan landasan yang dianggap lebih memadai bagi pandangan serta praktek para seniman untuk keluar dari batasan seni dan keindahan. Kata ‘kebudayaan’ dalam hal ini tidaklah diartikan sebagai suatu warisan—barang maupun nilai—melainkan memuat unsur atau bahkan melibatkan agen yang sangat kompleks dan dinamis yang selalu tidak mudah dirumuskan, yakni dinamika perubahan di dalam masyarakat. Kebudayaan dengan demikian niscaya juga merupakan lapisan-lapisan kenyataan yang terlampau luas untuk disurutkan menjadi semata praktek seni yang kemudian identik

dengan standar penilaian estetis di dalam seni rupa. Bukankah perubahan-perubahan masyarakat pun tidak secara apriori memiliki ukuran tertentu? Demikianlah bagi praktek seni yang terlampaui estetis, benda-benda konkret, peristiwa dan pengalaman sehari-hari yang mengalir bersama dengan perubahan masyarakat dianggap akan segera terpengaruh dari lingkup kesadaran para seniman yang terkurung dalam subyektifitas perasaan ke-aku-an, atau lirisisme.

Tanda-tanda penyimpangan dari tradisi lirisisme—yang menciptakan jarak tak terjembatani antara kesadaran ontologis para perupa dan kehadiran obyek-obyek konkret—telah tampak sebelumnya. Kecenderungan baru itu terasa mulai mengguncang kanvas para pelukis di masa itu. Pelukis dan sastrawan Danarto memamerkan serangkaian kanvas putih dalam pameran “Kanvas Kosong” (1973) di Taman Ismail Marzuki, Jakarta. Pada selang waktu yang tak terlalu lama, DA Peransi—dikenal sebagai pelukis, kritikus seni rupa dan sineas—memutuskan untuk melucuti seluruh kanvas lukisannya dari bingkai. Lukisan bukan lagi obyek (atau representasi) untuk diamati melainkan (presentasi) sang subyek yang meloncat keluar dari dinding seandainya digantung di dinding. Bidang lukisan tak lagi disugestikan dengan sapuan cat atau warna yang tertentu, akan tetapi menjadi nyata dengan sendirinya, tulis Peransi. Tak ada lagi sejenis esensi keindahan skolastik yang dapat dibakukan, dianggap dapat melintasi zaman, mengandung nilai universal dan siap pakai bagi seniman yang menganggap diri mereka hidup dalam nilai-nilai individual kebudayaan modern. Bagi seniman modern, yang niscaya muncul justru adalah kesadaran bahwa “eksistensi mendahului esensi”.³

Di Yogyakarta, pada 1985, salah seorang perupa eks anggota “Pipa”, Moelyono memamerkan karya seni rupa instalasi *Kesenian Unit Desa* di lingkungan Kampus Fakultas Seni Rupa dan Desain, Institut Seni Indonesia (ISI). Menjadi seorang seniman yang berpihak tidak niscaya berarti menganut suatu ideologi atau warna politik tertentu, meski risiko beroleh pandangan semacam itu masih ada setelah pengalaman traumatik yang dibawa oleh tamasya antara seni dan politik di masa silam. Karya instalasi Moelyono merepresentasikan suasana mirip upacara selamat di desa dengan obyek-obyek hasil alam di susun di atas tikar sebagai simbol kekalahan masyarakat bawah dalam sistem ekonomi kapitalisme transnasional. Karya ini diajukan sebagai tugas akhir mata kuliah seni lukis di ISI, dan hasilnya segera ditolak oleh para penguji yang diberontaknya pada akhir ‘70-an.

Dari Bandung, salah satu pernyataan yang gamblang misalnya diucapkan oleh perupa Arahmaiani, pada sebuah pamerannya pada 1987, “Bila perlu dapat saya katakan, memperluas kanvas saya seluas-luasnya menjadi kehidupan itu sendiri. Dan mengganti kuas dan cat dengan unsur-unsur yang ada di dalam kehidupan... Segala sesuatu yang tersedia dapat diolah dan layak, termasuk ke dalamnya gaya yang pernah dibuat orang”. Pameran Arahmaiani dengan leluasa memamerkan 73 buah karyanya, “dalam 4 atau 5 gaya”.⁴

Mendahului ide-ide seni peristiwa membungkus tiang-tiang listrik di jalanan ramai yang menunjukkan bahwa seniman mencebur langsung di arus perubahan nyata masyarakatnya sendiri (seni rupa peringatan “kecelakaan”) oleh Arahmaiani, Semsar Siahaan menciptakan kehebohan seni kemarahan yang sangat banal. Seakan puncak pengalaman estetis bersama obyek-obyek seni sudah berakhir atau kalau tidak cuma menghasilkan pengalaman akan kesia-siaan atau nihilistik, Semsar Siahaan membakar dua peti kayu berisi sejumlah patung yang mengusung citra tradisi-etnis karya pengajarnya, Sunaryo di kampus seni rupa Institut Teknologi Bandung (ITB) (1981). Praktek semacam itu tentunya tak dapat dinilai dengan kategori seni dan estetis manapun, di masa silam maupun di masa depan. Sebaliknya peristiwa semacam itu telah bertatap muka secara langsung dengan kategori-kategori

kehidupan yang melampaui segi-segi keindahan yang dianggap niscaya melekat pada kehadiran sebuah karya seni.

Dapat dikatakan, melalui sejumlah ketegangan dan pengaruh-pengaruh yang tak langsung dari gerakan-gerakan pemberontakan di dalam praktek seni rupa yang dimulai dari munculnya pandangan radikal perupa muda di lingkungan akademi, pada masa berikutnya lahirlah perubahan dalam pengajaran seni rupa di dua perguruan tinggi seni rupa utama di Bandung dan di Yogya, yakni dengan dimasukkannya pelajaran seni rupa eksperimental. Dengan demikian eksperimentasi segera menjadi gerakan yang formal kalau bukan prosedur seni rupa yang baku. Sifat kebaruan, gaya berkarya yang main-main, bebas maupun seenaknya tidak lagi muncul setiap kali sebagai sesuatu yang terlampau mengejutkan di dalam karya seni rupa, khususnya di kalangan perupa muda. Kecenderungan itu telah menempati cakrawalanya sendiri di dalam perkembangan seni yang jamak.

Khusus dasawarsa '80-an tak cuma mencatat terbukanya praktek seni rupa yang mirip kecenderungan *arte povera* yang anti-liris dan anti-estetis dengan obyek-obyek sederhana atau 'miskin'. Dasawarsa ini makin menegaskan penggunaan medium-medium baru berbasis ruang serta waktu konkret seperti misalnya seni rupa instalasi, seni peristiwa, seni lingkungan, maupun pertunjukan yang di Barat mulai marak pada dekade '60-an. Seni seakan mau melangkah menjauh dari semua pengalaman misteri yang tak terperi—prinsip keterbatasan yang membawakan subyektivitas tanpa batas, seperti kata Hegel—melainkan untuk merayakan sebuah keterbatasan sang subyek seniman di dunia pengalaman yang konkret dan terbatas serta diciptakan dalam ruang serta waktu yang berubah-ubah, bersifat sementara atau tidaklah kekal.

Di Jakarta, khususnya setelah pameran-pameran GSRBI, terjadi serangkaian pameran kolektif yang menarik perhatian, di mana para perupa tak lagi sekadar sebagai pereka citra (*image maker*), apakah citra melalui gaya-gaya visual yang personal atau pencarian esensi di dalam berbagai unsur rupa. Para perupa menyadari diri mereka justru sebagai bagian tak terpisahkan dari masyarakat konsumen yang mengonsumsi dan mereproduksi kembali berbagai citra-citra di dalam masyarakat itu sendiri.

Perupa-perupa eks GSRBI seperti Jim Supangkat dan FX Harsono yang telah pindah dari Bandung dan Yogyakarta ke Jakarta seringkali menjadi penggerak perupa yang lain dan memindahkan diskusi-diskusi bebas antar mereka dari Yogyakarta dan Bandung ke Jakarta. Seakan meneruskan kecenderungan para seniman yang telah meninggalkan tradisi lirisisme untuk menemukan kembali kepekaan akan alam yang hilang selama ini (Pameran Seni Rupa Lingkungan di Parangtritis, Yogyakarta 1982) beberapa perupa eks anggota GSRBI dan "Pipa" membuat pameran dengan menampilkan isu lingkungan dalam pameran "Proses '85" (1985). Atau dapat dikatakan, segi-segi liris dapat ditemukan kembali melalui keterbukaan penjelajahan para perupa memasuki ruang yang konkret di mana ruang bagi penonton dan ruang bagi obyek-obyek seni itu berada dalam tataran yang sama, seakan-akan keduanya tengah berbagi pengalaman yang sejajar dalam aktualitas kesejarahan yang sama. Ruang pengalaman bersama itu dapat berupa lingkungan alam yang luas maupun ruang pameran yang serba terbatas. Pengalaman akan sesuatu yang liris mungkin saja dapat hadir melalui kehadiran obyek-obyek nyata sejauh orang dapat memandangnya bahwa ruang dan benda-benda itu telah hadir melalui serangkaian kepekaan para seniman. Pengalaman semacam itu agaknya bukan lagi suatu penyerapan obyek yang berakhir pada dunia subyektif para seniman, namun dunia para seniman itu tak lebih hanyalah sebuah medium yang mengantarkan para penonton kepada pengalaman baru akan ruang dan kehadiran benda-benda.

Perkembangan menarik pada dasawarsa '80-an adalah pameran-pameran "Pasaraya Dunia Fantasi" (1987) dan "Silent World" (1989) yang menunjukkan mendekatnya wacana seni rupa dan kajian budaya yang mengamati dinamika kehidupan masyarakat urban perkotaan serta perkembangan budaya populer. Pameran yang melibatkan sebagian perupa eks GSRBI dan "Pipa", "Silent World" juga menunjukkan awal dari kehadiran para perupa Indonesia di dalam sebuah forum internasional yang sesungguhnya. Pameran dengan tema AIDS yang terutama menjadi isu internasional waktu itu dipamerkan di Taman Ismail Marzuki, Jakarta, dan dalam forum ARX (Artists of Region Exchange), yakni forum pertukaran seniman-seniman Asia-Pasifik di Perth, Australia Barat (1989). Kritikus Sanento Yuliman (alm.) mencatat, "The Silent World" merupakan salah satu terobosan seni rupa kita ke dunia internasional. Bukan sekadar dalam arti pergi ke luar negeri, tetapi juga dalam arti memasuki gelanggang dan turut bermain dengan bahasa mutakhir yang kini mendunia: instalasi.⁵

Para pengamat seni rupa di Indonesia pada umumnya menandai perkembangan seni rupa setelah GSRB (1975-1979) dengan menggunakan istilah 'paska pemberontakan seni'. Dapat dikatakan bahwa perkembangan seni rupa setelah GSRB menunjukkan bahwa para perupa tidak lagi menentang apa yang dapat dikatakan sebagai sebuah tradisi seni rupa modern atau 'modernisme' seni di Indonesia, tetapi justru mulai meninggalkannya.

Melalui penelitian dan pengamatan perkembangan seni rupa di Yogyakarta pada dasawarsa '90-an, Rizki Zaelani, seorang kurator menulis, "Jika tahun 1974 sekelompok seniman muda di Yogya dengan gigih menentang dominasi "sang pusat" legitimasi, maka sejak tahun '80-an dan utamanya '90-an, langkah seperti itu sudah tidak lagi menjadi strategi yang populer dalam penerobosan praktek seni rupa. Seni rupa kontemporer dihayati bukan lagi sebagai wujud konfrontasi penentangan terhadap pusat legitimasi nilai, tapi justru "memanfaatkannya" untuk kemudian meninggalkan dan menyelenggarakan pusat-pusat yang lain, sebagai kekuatan pembeda, sebagai pusat-pusat alternatif. Rizki mengutip penyair dan esais Nirwan Dewanto, bahwa upaya itu adalah "menyelenggarakan sejarah-sejarah, banyak sejarah, awan debu sejarah-sejarah".⁶

Kritikus seni rupa yang kemudian dikenal sebagai kurator Jim Supangkat melanjutkan tradisi biennial nasional yang selama itu (sejak 1974) bertumpu khususnya pada perkembangan pada cabang seni lukis, melalui pameran Bienal Seni Rupa Jakarta IX (1993) yang mengusung isu dan tema postmodernisme dalam seni rupa. Jim Supangkat menulis, "Seni Rupa Era '80, yang tampil dalam Biennale Seni Rupa Jakarta 1993 ini, adalah seni rupa pasca-pemberontakan: tidak lagi menentang modernisme, tapi meninggalkannya. Seni rupa ini dikenal pula sebagai seni rupa pasca-modern."⁷

Peristiwa-peristiwa seperti Bienal IX yang pendekatannya telah menimbulkan perdebatan sengit—mengingatkan pameran-pameran GSRBI pada dekade '70-an—memang masih memamerkan lukisan. Sejumlah lukisan masih menunjukkan kuatnya kesatuan gaya-gaya dan kecenderungan narasi-narasi metafisis di dalam seni lukis dipertahankan, namun muncullah pula berbagai karya yang menampilkan permainan citra-citra di permukaan, kejamakan idiom, bahasa atau pencairan gaya, tampilnya kode-kode ganda. Juga karya fotografi leluasa melangkah memasuki ruang pameran seni rupa. Demikian pula para perupa yang memamerkan lukisan mereka adalah perupa yang tercatat tertarik untuk menciptakan karya-karya dalam medium yang lain seperti halnya seni instalasi, pertunjukan maupun instalasi video.

Jika dasawarsa '80-an memberikan pengalaman yang lebih luas akan keterbukaan terhadap penggunaan medium baru, maka dasawarsa '90-an menunjukkan pelajaran bagaimana seni rupa di Indonesia menghadapi secara langsung dan beroleh penilaian dari institusi-institusi seni di Barat. Contoh untuk itu adalah penyelenggaraan berbagai jenis kesenian—termasuk seni rupa—melalui KIAS (Kebudayaan Indonesia di Amerika Serikat) di sejumlah kota di Amerika Serikat 1990-1991. Sejumlah museum terkemuka di Amerika Serikat menyatakan menolak memamerkan karya-karya seni rupa modern Indonesia oleh alasan bahwa karya-karya ini tak lain adalah derivasi dari seni modern yang otentik dari Barat. Pameran Seni Lukis Modern Indonesia di Belanda pada 1993 menorehkan hal yang serupa. Kurator-kurator Belanda, Helena Spanjaard dan Els van der Plas menolak karya-karya seni lukis Indonesia yang tergolong sebagai “surrealisme” untuk dipamerkan karena dianggap sebagai gaya seni lukis yang cukup ketinggalan bagi publik seni rupa mutakhir di Belanda.

Dua jejak pengalaman ‘traumatis’ itu tentunya menyisakan pertanyaan yang mendua. Yakni, apakah pengalaman ‘dilihat’ telah merasuki dan menciptakan kembali pengalaman ‘melihat’? Dapatkah diperoleh cara ‘melihat’ yang bebas? Pusat-pusat, baik di sini maupun di sana, yang mendistribusikan dan menentukan suatu cara untuk ‘melihat’ dan memastikan suatu posisi bagi ‘yang lain’ untuk ‘dilihat’ agaknya tengah meluruh.

SETELAH MODERNISME: AKHIR SENI LUKIS

Di lingkungan seni rupa khususnya di Barat, dasawarsa '80-an mencuatkan pemikiran mengenai akhir atau kematian seni lukis. Kritikus seni rupa Arthur Danto menulis, pada dasawarsa itu sejumlah teoritis radikal membicarakan tema kematian seni lukis yang didasarkan pada klaim bahwa lukisan yang paling lanjut menunjukkan tanda-tanda kelelahan internal atau setidaknya menandai batas yang tak mungkin digenjut lagi. Contohnya adalah lukisan serba putih Robert Ryman atau setrip-setrip monoton yang agresif lukisan Daniel Burren.

Pernyataan itu dianggap cocok dengan apa yang disebut sebagai “berakhirnya era seni”, seperti dikemukakan oleh sejarawan seni Hans Belting. Seni di masa kini seakan kembali lagi seperti zaman sebelum dikenal adanya seni dan para jenius seni di abad 14 di lingkungan Eropa sebelum masa pencerahan.

Yang dimaksudkan oleh Danto tentang “akhir seni” (*The End of Art*) adalah berakhirnya suatu narasi tertentu. Narasi ini secara obyektif tercapai di dalam sejarah seni yang kini telah tiba pada suatu akhir. Bukannya tidak akan ada lagi seni, melainkan bahwa seni apapun agaknya bakal dibuat tanpa kepentingan untuk menjamin suatu jenis narasi tertentu di mana kita dapat melihatnya sebagai tahap lanjut di dalam perjalanan narasi itu. Apa yang dianggap berakhir adalah narasi-narasi itu, bukan subyek narasinya, tulis Danto.⁸

Untuk memahami gagasan akhir seni ini perlu terlebih dulu mengenali wacana Modernisme (dengan M besar) di dalam seni rupa sebagaimana ditegaskan oleh kritikus Clement Greenberg.

Modernisme di dalam seni rupa menurut Greenberg menandai sebuah tahap sebelumnya tatkala para pelukis mulai merepresentasikan dunia seperti halnya dunia itu mempresentasikan hal-ihwalnya sendiri. Manusia, pemandangan serta peristiwa bersejarah dilukis setepat tema-tema itu hadir pada mata kita. Dengan modernisme, terjadilah perubahan. Yakni, syarat-syarat representasi itu sendiri menjadi pusatnya; seni bergeser menjadi subyek bagi dirinya sendiri. Dalam esai *Modernist Painting*, Greenberg menulis

bahwa “esensi Modernisme terletak pada penggunaan metode-metode karakteristik dari suatu disiplin untuk mengkritik disiplin itu sendiri, bukan untuk mensubversinya melainkan untuk memancangkannya lebih tegas di dalam wilayah kewenangannya itu sendiri”.

Dalam hal ini Greenberg menganggap pemikiran filsafat modern Immanuel Kant menjadi rujukan utamanya. Baginya, Immanuel Kant adalah filsuf pertama yang melakukan kritik terhadap sarana-sarana kritik itu sendiri. (Penggunaan kata ‘kritik’ di sini dimaksudkan bukan dalam pengertian seperti kita mengkritik sesuatu, melainkan dalam pengertian filosofis, yakni melakukan analisa secara tajam). Filsafat bagi Kant tak dimaksudkan untuk memberikan ‘tambahan pengetahuan’ bagi kita, karena filsafat akan memberikan jawaban atas pertanyaan ‘bagaimana pengetahuan mungkin?’. Demikianlah hal itu berlaku juga bagi seni lukis: seni lukis tidak lagi terlalu merepresentasikan terwujudnya benda-benda tatkala menjawab pertanyaan ‘bagaimana lukisan adalah mungkin’. Pertanyaannya kemudian, siapakah pelukis modernis pertama yang dianggap telah membelokkan arah agenda representasional dalam seni lukis, di mana sarana representasi berubah menjadi obyek representasi?

Bagi Greenberg, Manet adalah pelukis modernis pertama model Kant, karena keterusterangannya di dalam melukis untuk menyatakan permukaan bidang datar yang dilukis. Demikianlah sejarah modernisme bergerak dari para pelukis impresionis “yang meninggalkan *underpainting* berikut lapisan-lapisannya untuk membiarkan mata menyadari kenyataan bahwa warna-warni lukisan yang mereka gunakan adalah cat yang berasal dari tube atau tempat cat.” Cezanne kemudian “mengorbankan kemiripan agar secara lebih eksplisit dapat menyesuaikan gambar dan rancangannya dengan bentuk segi empat kanvas”. Pergeseran dari lukisan “pramodernis” ke seni rupa modernis menurut Greenberg adalah pergeseran dari ciri-ciri mimetik ke ciri-ciri non-mimetik dalam lukisan. Itu tidak sama artinya dengan lukisan haruslah menjadi non-obyektif atau abstrak, melainkan ciri representasional menjadi sekunder di dalam modernisme, namun merupakan ihwal yang utama di dalam seni pramodernis. Modernisme tak lain adalah peningkatan ke tahap baru kesadaran seorang pelukis. Berdasarkan pandangan modernisme itu, Greenberg kemudian menganggap bahwa lukisan-lukisan ‘surealisme’ berada di luar tapal batas sejarah seni semacam itu, bukanlah bagian dari progres. Identitas seni akan terkait secara internal dengan cara menjadi bagian dari narasi resmi.

Pada dasawarsa 60-an terjadilah kecenderungan paroxisme (serangan) terhadap gaya-gaya di dalam seni lukis. Kecenderungan inilah yang menjadi dasar pertama bagi ‘akhir seni’ nya Danto. Melalui karya para pelukis realisme baru (*nouveaux realistes*) dan seni pop, semakin kentaralah bahwa seni cenderung tidak membedakan diri lagi dengan “melulu benda-benda/ hal-hal yang nyata”.

Arthur Danto menulis, “Kiranya tak perlu lagi membuat perbedaan antara karya Brillo Box-nya Andy Warhol dengan kotak-kotak Brillo di pasar swalayan. Seni konseptual menunjukkan, bahkan tak perlu menjadi sebuah obyek visual yang jelas agar sesuatu menjadi karya seni. Anda tak dapat lagi mengajarkan makna seni dengan menyorongkan suatu contoh. Sejauh melibatkan penampilannya, apapun dapat menjadi karya seni. “...Jika anda ingin mengetahui apakah seni, anda harus berpaling dari pengalaman inderawi ke pikiran. Singkatnya anda harus beralih ke filsafat”.

Joseph Kosuth, seniman konseptual terkemuka yang mampu merumuskan pikiran-pikirannya perihal seni rupa secara filosofis, mengatakan bahwa peran satu-satunya bagi seniman pada waktu ini adalah “melakukan investigasi perihal hakekat seni itu sendiri”. Amat mirip kalimat Hegel, “Seni mengundang kita pada konsiderasi intelektual, dan bukan demi

tujuan menciptakan seni lagi, melainkan untuk mengetahui secara filosofis apakah seni itu”.

Selanjutnya, Greenberg mendefinisikan “bahan pokok lukisan sebagai lukisan”, yakni penciptaan obyek-obyek fisik—pigmen atau cat—yang menyelimuti seluruh permukaan kanvas dengan bentuk-bentuk tertentu. Kritikus ini menunjuk contoh lukisan-lukisan ekspresionisme abstrak sebagai agen utama dalam sejarah seni modernis. Namun sekitar awal 1960-an seni ini dilihatnya goyah dan gagal mengindahkan imperatif modernisme yang secara total dianut oleh Greenberg.

Pandangan lain tentang ekspresionisme abstrak muncul dari kritikus seni Harold Rosenberg. Menurutnya, “kemiskinan terminologi” lah yang telah memaksa para kritikus seni dan fakultas-fakultas seni rupa menafsirkan seni lukis abstrak (di Amerika) yang membebaskan figurasi melulu terlibat dalam penyusutan atau reduksi yang semena-mena di dalam sejumlah ‘elemen piktorial’, suatu perampingan penciptaan barang yang selama ini dianggap berharga.

Kemerosotan mutu seni lukis di dunia Barat yang dianggap terjadi pada dekade sebelum ekspresionisme abstrak, pada dasawarsa 40- 50-an tidak memiliki kaitan yang jelas dengan kualitas estetika lukisan yang diciptakan. Itu menurut Rosenberg lebih berhubungan dengan kompleks makna yang lebih luas ketimbang makna suatu jenis seni di mana seni lukis itu berada. Apa yang tengah terjadi adalah revolusi yang terjadi pada abad ini, keinginan untuk meninggalkan seni lukis, bersama-sama dengan orisinalitas, keberanian dan antusiasme seni itu seraya menyerap pengalaman-pengalaman dan gagasan paling langsung dari bidang-bidang kajian yang lain.”⁹

Bagi Greenberg, setiap seni tinggal di dalam batas-batas mediumnya sendiri dan tak melimpah ke arah hak istimewa seni atau medium yang lain. Pelanggaran itulah yang kemudian ternyata dilakukan oleh para pelukis ekspresionisme abstrak karena cat yang mereka gunakan seakan-akan meruah atau merambah ke ruang tiga dimensi seperti seni patung. Setelah ekspresionisme abstrak gagal, maka satu-satunya jalan untuk mengusung misi historis Greenberg adalah lukisan-lukisan yang menampilkan abstraksi bidang-bidang warna datar yang luas (*post-painterly abstraction*). Pameran “Post-Painterly Abstraction” yang digagasnya di Los Angeles County Museum of Art (1964) dengan menyertakan lukisan karya Helen Frankenthaler, Morris Louis dan Kenneth Noland segera dipandang sebagai “babak baru di dalam evolusi (sejarah seni)”. Lukisan-lukisan itu mengambil pokok kedataran, seakan-akan cuma bermaksud menodai bidang lukisan ketimbang menunjukkan sapuan kuas untuk mempertahankan agar lukisan menjadi ‘murni’. Dengan cara itu, Modernisme telah mempertahankan aksioma bahwa perkembangan seni rupa kontemporer tetap diperankan melalui evolusi pada seni lukis. Kata Greenberg, “Bagaimanapun, lukisanlah yang akan menyelamatkan kita dan sejarah seni rupa akan bergerak maju hanya melalui revolusi penemuan di dalam seni lukis”.

Pergeseran dari narasi Giorgio Vasari (1511-1574; dianggap sebagai sejarawan seni rupa pertama yang menulis berdasar biografi para seniman yang hidup), ke Greenberg adalah perubahan karya seni dari matra ‘penggunaan’ ke ‘penyebutan’. Seni tidak digunakan sebagai ‘ekspresi’ untuk merujuk kepada kenyataan di luarnya, tetapi penyebutan ke arah kapasitasnya sendiri sebagai seni. Demikian pula yang terjadi pada kritik seni yang mengubah pendekatannya dari menafsirkan tentang apa isi seni menjadi menjelaskan mengenai apakah seni. Dengan kata lain, dari ‘makna’ ke ‘ada’, dari semantik ke sintaksis.

Mengingat Modernisme Greenberg, Danto menganggap bahwa seakan di dalam sejarah seni ada tenaga atau dorongan dari arah dalam, sesuatu yang memang dimaui oleh seni itu

sendiri. Pandangan semacam itu menurut Danto tak lain merupakan suatu kecongkakan metafisikal yang tebal, bahwa 'Painting' (P), dan 'Art' (A) berada dalam suatu tataran yang sama dengan Spirit atau *Geist* di dalam narasi Hegelian. Dorongan untuk memahami 'what Art wanted' sesungguhnya adalah dorongan untuk menciptakan tapal sejarah bagi narasi-narasi adi (*master narrative*) perihal seni.

Pemahaman semacam itu akan menciptakan jalan-jalan palsu. Jalan palsu pertama menurut Danto adalah identifikasi seni yang cuma melekat dengan penggambaran (*picturing*). Jalan kedua adalah estetika materialis Greenberg, yang memandang seni telah berpaling dari 'isi penggambaran yang meyakinkan'—yakni ilusi—ke perangkat-perangkat material, yang berbeda secara hakiki dari medium ke medium.

Bagi Danto tatkala seni mulai mencetuskan pertanyaan-pertanyaan filosofis perihal perbedaan antara karya seni dan benda-benda nyata, sejarah seni tentunya telah dapat dinyatakan berakhir. Momen filosofisnya terlampaui. Pertanyaan itu dapat dijelajahi baik oleh sang seniman sendiri yang tertarik dengan problem-problem filosofis itu, maupun oleh filsuf yang terlibat dengan filsafat seni yang dapat memberikan jawaban mengenai hal itu.

Mengatakan bahwa sejarah (seni) sudah berakhir adalah mengatakan bahwa tak ada lagi tapal sejarah bagi karya seni yang merontokkan karya seni di luar tapal itu. Di dalam seni, segala sesuatunya kini mungkin. Apa saja bisa menjadi seni. Orang tak dapat lagi menggunakan narasi-narasi adi terhadap seni seperti pernah dilakukan oleh Greenberg. Memang, kata Danto, Greenberg benar tatkala pada 1992 ia mengatakan bahwa tak ada apapun lagi yang terjadi di dalam seni selama 30 tahun terakhir ini. Keadaan semacam ini menurutnya jauh dari suasana suram, atau 'dekaden' seperti dituduhkan oleh Greenberg. Masa ini sebaliknya membuka era kebebasan seni paling besar yang pernah ada. Di mata Danto, para seniman Pop—perkembangan seni rupa setelah ekspresionisme abstrak—justru telah membuat sebuah jalan baru, mengusung seni kembali berhubungan dengan kenyataan dan kehidupan.¹⁰

KEMBALI KE LUKISAN¹¹

BERPALING dari pokok teoritis-filosofis ke *artworld* seni rupa di lingkungan internasional—khususnya di Barat—dapat diperoleh sebuah gambaran yang lebih lengkap mengenai perkembangan seni lukis.

Pada awal dasawarsa '80-an muncul kecenderungan untuk kembali ke lukisan, khususnya lukisan-lukisan figuratif. Pemujaan kaum modernis terhadap abstraksi semakin dirasakan tidak cocok untuk zaman itu. Lukisan-lukisan figuratif muncul dengan ukuran-ukuran besar pada dasawarsa itu seakan telah beroleh pelajaran berharga yang menyesakkan dari tradisi abstraksi. Kecenderungan itu diduga terkait oleh pergeseran sementara dominasi *artworld* dari Amerika Serikat ke Eropa.

Pameran-pameran "A New Spirit in Painting" di London's Royal Academy (1981) dan "Zeitgeist" di Berlin (1982) menunjukkan hal itu. Kecenderungan itu mengiringi pengakuan atau penegasan kembali perihal perhatian para seniman akan sesuatu yang bersifat humanis. Latar belakang pandangan itu ialah bahwa intelektualisme asketik dari konseptualisme rupanya telah menunjukkan tanda-tanda akhir dari trajektori historis. "Pandangan subyektif, imajinasi kreatif, telah kembali menjadi dirinya sendiri".

Lukisan-lukisan figuratif pelukis Amerika seperti Philip Guston dan Leon Golub beroleh perhatian yang khusus. Guston mula-mula dikaitkan dengan abstrak ekspresionisme, namun

kemudian beralih perlahan-lahan kepada figurasi pada pertengahan 1960-an, menampilkan citra-citra yang kasar yang dipinjam dari khazanah kartun. Lukisan Guston pada akhir '70-an misalnya disebut oleh para kritikus dengan '*new image*'. Sedangkan lukisan-lukisan Golub menanggapi isu-isu seperti penggunaan bom napalm pada perang Vietnam, antara lain menggambarkan sosok para tentara sewaan yang mengalami kondisi brutal. Guston, Golub dan kemudian Julian Schnabel muncul sebagai ikon bagi seni lukis Amerika yang baru setelah periode '60-an.

Pameran seni rupa empat tahunan "Documenta 7" di Kassel (1982), didominasi oleh munculnya seni figurasi baru dari pelukis-pelukis Italia dan Jerman. Achille Bonito Oliva, sejarawan dan kritikus seni Italia yang menjuluki seni lukis baru Italia sebagai 'trans-avantgarde', mengatakan bahwa anggapan-anggapan perihai kesulitan dan singularitas tujuan di dalam avantgardisme telah digantikan oleh nomadisme dan eklektisisme kultural, seperti dicontohkan pada sosok Francesco Clemente pada awal 80-an, yang menampilkan sumber-sumber yang jamak dengan citra-citra narsistik dan alusi-puitik dalam lukisan-lukisannya.

Karya-karya terakhir Picabia, pameran-pameran lukisan ekspresionistis Picasso semakin menguatkan dugaan, bahwa setelah fase kemurnian yang sifatnya doktrinal, master-master modernis mengobarkan lagi kreativitas mereka melalui gambaran-gambaran idiosinkratik dan eksekusif.

Di Jerman Barat muncullah seni lukis 'neo-ekspresionisme' yang muram, mencuatkan nama-nama Georg Baselitz dan Marcus Lupertz yang menginginkan tetap hidupnya tradisi ekspresionisme Jerman. Juga Anselm Kiefer yang merepresentasikan kesadaran diri terhadap sejarah kebudayaan dan politik Jerman pada masa kini dalam lukisan-lukisannya.

'Kembali ke lukisan' pada dasawarsa '80-an di Barat seakan-akan semakin merupakan sebuah kemenangan institusional di Eropa, tatkala para pendukung komersialnya kian meliputi dunia global. Pada 1983, Michael Werner—seorang *art dealer* terkemuka dari Cologne—yang telah menyokong memantapkan pelukis-pelukis neo ekspresionis Jerman seperti Baselitz dan Lupertz, mempererat hubungan bisnisnya dengan Mary Boone, *dealer* New York yang bertanggungjawab terhadap sukses rekan-rekan Amerikanya (di antaranya adalah Julian Schnabel, yang pamerannya di Galeri Mary Boone pada Februari 1979 terjual habis sebelum pembukaan).

Pelukis David Salle pernah mengatakannya dengan ketus, "Lukisan-lukisan itu pastilah mati, yakni kalau diukur berdasarkan kehidupan. Tetapi lukisan bukanlah bagian dari yang mati untuk menunjukkan bagaimana sebuah lukisan dikatakan memiliki sesuatu yang berkaitan dengan kehidupan pada tempatnya yang utama".

PERKEMBANGAN DALAM SENI LUKIS

MODERNISME di dalam seni rupa adalah narasi khas yang telah dikembangkan oleh kritikus seni di dunia Barat, dengan mengkaji lapisan-lapisan historis yang dianggap istimewa bahkan esensial yang muncul pada perkembangan seni rupa di dalam lingkup masyarakat dan budaya Barat itu sendiri. Pada dekade '70-an gagasan esensial bagi seni dan kebudayaan semacam itu telah ditentang oleh apa yang disebut sebagai teori-teori budaya yang menunjukkan pandangan serba relatif. Menurut Lyotard, 'narasi-narasi agung' yang telah meneguhkan landasan pengetahuan bagi masyarakat Barat sejak Pencerahan pada abad 18 tak lagi dapat menopang kredibilitasnya. Modernisme adalah salah satu 'narasi agung'semacam itu.