

ISI BUKU kata pengantar
PENDAHULUAN
MASA PERTAMA (1900—1940)
MASA KEDUA (1940—1960)
MENUJU SENI LUKIS ABSTRAK (1955—1960)
MASA KETIGA (Sesudah 1960)
LATAR BELAKANG SENI LUKIS INDONESIA BARU
ALBUM LUKISAN
The New Indonesian Painting

Buku ini diterbitkan oleh
Dewan Kesenian Jakarta
Cetakan Pertama 1976
Hak Cipta dilindungi Undang-Undang

Editor	Jim Supangkat Goenawan Mohammad Priyanto S
Pemotretan-lukisan	Syahrinur Prinka
Rencana dan pengerjaan buku	Wagiono S
Ilustrasi kulit-buku	

67-SR

DOCUMENTASI
KEMENTERIAN KULTUR DAN KEMASAN
REPUBLIK INDONESIA

DOCUMENTASI
KEMENTERIAN KULTUR DAN KEMASAN
REPUBLIK INDONESIA

SENI LUKIS INDONESIA BARU-
SEBUAH PENGANTAR

KATA PENGANTAR

Setelah menerbitkan buku "Raden Saleh" yang disusun oleh Saudara Baharudin M.S., Dewan Kesenian Jakarta ingin mengusahakan penerbitan buku-buku lain tentang seni lukis Indonesia khususnya, seni rupa umumnya, yang memang telah sejak lama dirasakan kekurangannya. Tapi ternyata penulisan buku semacam itu tidaklah semudah membuat rencana. Bahan-bahan tentang seni lukis dan seni rupa Indonesia masih langka, sehingga orang yang hendak menulis buku semacam itu harus benar-benar mencari sendiri bahan-bahan yang masih terserak berpencar di berbagai tempat, bahkan sering tidak diketahui orang lagi di mana tempatnya.

Saudara Drs. Sanento Yuliman, seorang ahli senirupa Indonesia lulusan Jurusan Senirupa Institut Teknologi Bandung yang dikenal sebagai penulis esai yang tajam, kami minta untuk menulis naskah tentang seni lukis Indonesia sekarang. Berlainan daripada para penulis tentang senilukis Indonesia sebelumnya, yang biasanya lebih terikat kepada pengisahan secara kronologis perkembangan seni lukis kita, maka tulisan Saudara Sanento Yuliman lebih cenderung membawa kita untuk melihat panorama kehidupan senilukis Indonesia melalui ragam gaya yang terdapat di dalamnya. Tentu saja cara ini mempunyai keuntungan dan kerugiannya: Keuntungannya ia memberikan gambaran keseluruhan sehingga mudah bagi kita untuk menangkap kehidupan berbagai gagasan yang terdapat dalam senilukis Indonesia; kerugiannya karena dengan demikian tidak sampai pada penilaian kualitatif terhadap prestasi pelukis secara individual.

Tentu saja cara Saudara Sanento Yuliman memandang kehidupan senilukis Indonesia ini dapat menimbulkan persoalan bagi orang lain. Tapi justru hal itulah yang antara lain kami harapkan dengan penerbitan buku ini—di samping menambah jumlah buku tentang seni lukis Indonesia yang memang sangat sedikit sekali itu. Mudah-mudahan penerbitan ini akan merangsang penulis yang lain untuk mengangkat pena dan memberikan visinya sendiri tentang kehidupan seni lukis Indonesia. Kian banyak cara dan ragam penulisan yang tampil, kian kayalah kita dengan berbagai pandangan yang berbeda-beda, yang mudah-mudahan dengan demikian akan tergambarlah keadaan sebenarnya kehidupan seni lukis kita.

Di samping penerbitan tulisan Saudara Sanento Yuliman ini, dalam rangkaian penerbitan ini, insya Allah akan kami usahakan pula menerbitkan buku-buku tentang senilukis zaman Persagi, senilukis zaman Jepang, dan tentang tokoh-tokoh penting dunia senilukis kita.

Kami akan sangat berbahagia sekali apabila usaha ini akan diterima masyarakat dengan tangan terbuka.

Kepada Saudara Sanento Yuliman dan berbagai pihak yang telah memungkinkan terbitnya buku ini, kami sampaikan terimakasih setulus-tulusnya.

Jakarta, 5 Nopember 1976
DEWAN KESENIAN JAKARTA
Dewan Pekerja Harian,

Ajip Rosidi
Ketua

PEMILIK PEMILIK LUKISAN YANG ADA PADA BUKU INI

Istana Kepresidenan Republik Indonesia.

1, 2, 5, 6, 11, 14, 15, 36, 37, 44, 45, 47.

Direktorat Pembinaan Kesenian Dept. P D & K.

4, 7, 8, 9, 12, 16, 20, 25, 27, 28, 29, 38, 39, 40, 46, 50, 54, 56, 57, 64, 68.

Dewan Kesenian Jakarta.

13, 21, 23, 24, 33, 34, 35, 58, 61, 62, 63, 66, 69, 70, 71.

Lingkar Mitra Budaya.

31, 59, 72.

Ruslan Majid.

3.

Alex Papadimitrou.

10, 18, 22, 26, 43, 48, 49, 51, 53, 55, 65.

AD Pirous.

17, 19, 42.

But Muchtar.

41

Adam Malik.

67

Semua ukuran lukisan yang terdapat pada buku ini dalam cm.

SENI LUKIS INDONESIA BARU
sebuah pengantar



gb. 1 Raden Saleh, 1879 "Perkelahian Dengan Singa" (309 x 231)

seni lukis baru golongan kedua yang sesungguhnya. Ini disebabkan oleh dua hal. Pertama, oleh kekosongan selama satu angkatan, karena Raden Saleh tidak punya kawan pelukis semasa dan tidak pula mengajarkan seni lukisnya kepada angkatan yang lebih muda. Kedua—dan ini lebih penting—oleh perbedaan gaya.

catatan, Raden Saleh

Raden Saleh Syarif Bustaman (1807—1880) mula-mula belajar melukis pada A.A.J. Payen, seorang pelukis Belgia yang didatangkan pemerintah Hindia Belanda ke Indonesia untuk membuat dokumentasi alam Indonesia. Berada lama di Eropah (1830—1851), ia meresapkan pengaruh Gerakan romantik dalam seni lukis di sana. Lukisan Raden Saleh dikenal dengan gaya yang bergerak, adegan petualangan atau adegan berdrاما, seperti pada lukisannya "Antara Hidup Dan Mati" (1848) yang melukiskan perkelahian bison dengan singa, "Berburu Banteng di Jawa" (1870), yang melukiskan pengendara-pengendara kuda menyerang seekor banteng, "Hutan Terbakar", yang menggambarkan sejumlah binatang kebingungan oleh amukan api, "Banjir" yang melukiskan orang ketakutan ditengah bencana alam, dan lain-lain. Seni lukis Raden Saleh ialah seni lukis yang bersemangat.

Sejak kira-kira satu angkatan sepeninggal Raden Saleh, bermunculan pelukis Indonesia lainnya, dalam jumlah semakin besar. Seni lukis barupun tumbuh dan berkembang di Indonesia.

tiga masa perkembangan

Kita dapat melihat tiga masa dalam perkembangan itu.

- * Masa Pertama berlangsung dalam empat puluhan tahun pertama abad ini. Berdiri tumbuhnya seni lukis pemandangan alam. Sudah tentu para pelukis masa itu melukis pula pokok lain, misalnya orang, namun pemandangan alam mempunyai kedudukan utama dalam seni lukis mereka.
- * Masa Kedua bermula menjelang 1940. Pada masa ini kita menyaksikan tumbuhnya seni lukis yang hendak mengungkapkan pengalaman dan kehidupan manusia, dan bukan menggambarkan keelokan alam. Lagi pula watak dan keadaan jiwa pelukis yang pada umumnya tegang dan gelisah—di pandang penting dan harus nampak dalam lukisan. Dalam melukis alam, manusia dan benda, yang dianggap utama ialah perasaan atau emosi si pelukis terhadap obyek itu.

* Masa Ketiga berlangsung sesudah 1960. Masa ini ditandai oleh seni lukis yang disebut "abstrak". Pada lukisannya orang sukar atau sama sekali tidak melihat bentuk yang dapat dikenali sebagai bentuk obyek dalam kenyataan.

Sudah barang tentu pembagian ke dalam tiga masa itu tidak berarti bahwa secara serempak para pelukis meninggalkan suatu macam seni lukis pada suatu masa, dan beralih kepada seni lukis macam lain dalam masa berikutnya. Hingga kinipun terdapat pelukis pemandangan alam. Dan pelukis muda yang muncul dalam masa tahun enampuluhan atau tujuh puluhan tidak niscaya pelukis abstrak. Pembagian masa itu hanya hendak menunjukkan adanya kecenderungan baru yang muncul dan tumbuh pada suatu masa.

MASA PERTAMA 1900 ~ 1940

Tumbuhnya seni lukis pemandangan alam pada awal abad ini ditunjang oleh beberapa faktor.

faktor-faktor penyebab

Salah satu faktor yang terpenting ialah adanya sejumlah pelukis, Belanda, baik yang didatangkan oleh pemerintah Hindia Belanda, dengan tugas resmi (misalnya untuk melukis keadaan alam, kota dan lain-lain di Indonesia) maupun yang datang karena semangat bertualang dan tertarik akan alam sekitar lautan teduh. Ada pula pelukis Belanda yang lahir dan dibesarkan di Indonesia. Para pelukis itu memperkenalkan kepada orang Indonesia seni lukis pemandangan alam yang di negeri Belanda telah berkembang sejak tiga-empat abad yang lalu. Dengan demikian terdapat sejumlah orang Indonesia yang tertarik hendak menjadi pelukis pemandangan alam, seperti Abdullah Surio Subroto (1878—1941) yang sempat belajar di akademi seni rupa di Negeri Belanda, Mas Pirngadi (1865—1936), Wakidi (lahir 1889) dan lain-lain. Teknik dan gaya seni lukis ini di masa kemudian dilanjutkan oleh pelukis Basuki Abdullah, Sukardji, Omar Basalamah, Wahdi dan lain-lain.

Faktor lainnya ialah cita-cita kelas menengah (burjuasi) Eropah. Di Eropah, seni lukis pemandangan alam berkembang bersama perkembangan kelas menengah itu. Kelas masyarakat ini, yang intinya ialah kaum saudagar dan pengusaha, kurang menyukai lukisan yang menggambarkan adegan ceritera dari Injil dan kesusasteraan Klasik yang menjadi kegemaran kaum bangsawan. Mereka lebih menyukai lukisan yang menggambarkan hal-ikhwal yang biasa saja, misalnya pemandangan alam. Lebih-lebih lagi, pemandangan alam membawa mereka istirahat sejenak dari kesibukan dagang dan industri di kota yang bising dan kotor. Para saudagar, pengusaha, pegawai Belanda, juga para wisatawan



gb. 2 Abdullah SR 1935 "Dataran Tinggi Bandung" (200 x 96)

membawa cita-rasa ini ke Indonesia. Lapisan teratas masyarakat Indonesia, yakni golongan terpelajar yang banyak bergaul dengan orang Belanda, terpengaruh cita-rasa ini.

Dengan demikian pada awal abad duapuluh terbentuklah konsumen lukisan pemandangan alam di Indonesia, yaitu saudagar, pengusaha, pegawai Belanda dan para wisatawan — semua menginginkan kenangan alam Indonesia — dan lapisan terpelajar Indonesia. Sudah tentu cita-rasa konsumen ini meluas ke lapisan bawah masyarakat.

Faktor lain yang menyebabkan berkembangnya seni lukis pemandangan alam, tentu saja, ialah karena kebanyakan pelukis masa itu memang senang melukis pemandangan alam. Kesenangan itu — beserta hasil penjualan dan kekaguman masyarakat (yang segera kagum melihat lukisan pemandangan yang nampak "seolah-olah kenyataan") — bagi pelukis merupakan imbalan yang cukup bagi jerih payah mereka. Pelukis seperti Abdullah Surio Subroto, Mas Pirngadi dan Wakidi meluangkan banyak waktu untuk menyingkir dari kehidupan ramai, pergi ke tempat sepi di lereng Tangkuban Perahu, di kaki Merapi, di Pantai Pelabuhan Ratu atau di Ngarai Sianok untuk merenungi pemandangan alam dan dengan tekun melukisnya. Agaknya dalam alam yang membentang sejauh jauh mata memandang, dalam keaslian, keelokan dan ketentramannya, mereka menjumpai teman yang menyambut perasaan halus mereka, dan memberi pelipur dan keasyikan. Untuk semua itu, pelukis pemandangan alam kerap kali melukis pemandangan "tidak" sebagaimana adanya. Pada kanvas mereka membuat sejumlah perubahan, misalnya : "menghilangkan" jejak peradaban modern (tiang listrik, bangunan pabrik), "memindahkan" pohon, semak-semak dan lain-lain. Seakan-akan dengan demikian mereka hendak "memperbaiki alam". Mereka memperhatikan betul kesan-kesan warna, misalnya panas, dingin. Ini dihubungkan dengan penempatan lukisan agar dapat memberi "rasa segar".

tekhnik Pelukis pemandangan alam melukis dengan tehnik yang telah menjadi kebiasaan dan ketentuan dalam seni lukis Belanda, dan yang diajarkan di akademi seni rupa di Negeri Belanda. Dalam tehnik ini, perspektif harus diperhitungkan dengan teliti. Ruang lukisan dibagi tiga; depan, tengah dan belakang. Salah satu dari ruang itu, yang akan ditonjolkan, diberi cahaya. Ruang-ruang lainnya diredam atau dimatikan. Warna-warna diambil menurut ketentuan yang lazim; dicampur baik-baik pada palet untuk menghindari percampuran di kanvas



gb. 3 Wakidi, — "Pemandangan di Sumatra" (158 × 92)

yang akan menimbulkan kesan kotor; lalu diulaskan secara halus di kanvas. Ketika Mas Pirngadi di tahun 1928 mengajar melukis kepada seorang muridnya, Sudjojono, ia masygul melihat kasarnya sapuan kwas Sudjojono dan kotornya warna-warna yang dipilih semaunya sendiri. Kata Pirngadi:

"Menggambar awan, gunakan warna putih, oker, dicampur vermillion sedikit. Sedangkan bayangannya ialah warna-warna itu ditambah dengan biru. Untuk bayangan pada air di sawah, gunakan warna-warna tsb. ditambah oker dan biru sedikit lagi. Warna oker adalah warna kunci. Hindarkan pemakaian warna hitam dan putih" 1)

Tetapi Sudjojono itulah justru penentang utama tehnik, gaya dan estetika seni lukis pemandangan alam. Dengan penentangan itu mulailah masa kedua dalam perkembangan seni lukis Indonesia baru.

catatan, Sudjojono

Sudjojono, yang dilahirkan di Kisaran, Sumatera Utara, tahun 1913, berkeyakinan: pelukis harus bebas dari kaidah-kaidah, agar jiwa bisa tercurah isinya dengan sebebaskan-bebasnya. Dengan demikian, lukisan diukur tidak dari ketetapannya melukiskan obyek, tetapi dari bagaimana intensnya suatu kegemasan (hubungan subyek-obyek) dapat terlihat pada garis-garis yang disapatkan di atas kanvas.

Dengan pendapat ini, dan penempatan seni lukis pemandangan alam pada kubu-kubu "Barat", Sudjojono dan sejumlah pelukis lain saat itu mendapat motivasi dalam penentangannya. Sudjojono sendiri mengatakan: "Saya ingin tahu, seberapa jauh saya ketinggalan dari orang-orang Eropah". Pada kata-kata itu terkandung suatu keyakinan bahwa dengan memilih cara yang lebih nggreet semangat Indonesia yang ada pada mereka akan menjadi sumber yang kuat.

Di tahun 1937, Sudjojono berhasil mengikuti pameran bersama orang-orang Eropah. Ia mendapat pujian. Dan kira-kira pada tahun yang sama berdirilah PERSAGI. Ia menjadi tokoh pada perkumpulan ini karena pikiran-pikirannya. Lalu, berturut-turut ia aktif pula pada perkumpulan-perkumpulan POETRA dan SIM. Pendapatnya, "lukisan

1) Imam Buchori Zainuddin, "Latar Belakang, Sejarah Pembinaan Dan Perkembangan Seni Lukis Indonesia Modern 1935-1950.", Tesis Bag. S.R. DPSR. ITB. hal. 105/6.

adalah jiwa nampak" dibantu suasana saat itu, banyak mempengaruhi pelukis-pelukis lain.

Di tahun 1945 Sudjojono menyatakan "Pergi ke Realisme". Ia saat itu tidak setuju pada cara melukis yang terlampau nggreget yang menghasilkan abstraksi dan demorfasi. Lukisan ini dianggapnya tidak bisa dimengerti rakyat. Sudjojono menyatakan "Realisme"-nya dengan melukis lebih cermat, lukisannya pada masa ini nyaris nampak sebagai potret.

Sudjojono bertahan pada realismenya sampai kurang lebih tahun 1958. Tahun 1960 lukisannya nampak kembali pada keyakinannya, yang semula, menampilkan sapuan-sapuan yang kuat. Akan tetapi tema-tema dalam lukisannya tidak banyak berubah. Sejak mula, ia memperlihatkan ikatan yang kuat dengan peristiwa-peristiwa di sekelilingnya.

MASA KEDUA 1940 ~ 1960

PERTUMBUHANNYA S. Sudjojono bersama beberapa pelukis mendirikan perkumpulan Persatuan Ahli Gambar Indonesia, disingkat PERSAGI, di tahun 1937, di Jakarta. Dalam kegiatannya selama empat tahun, perkumpulan ini menarik berkumpul kurang lebih tiga-puluh orang pelukis.

PERSAGI diketuai oleh Agus Djaja dan anggotanya a.l. Sudjojono, Abdul Salam, Sumitro, Sudibio, Sukirno, Suromo, Surono, Setyoso, Herbert Hutagalung, Syoeaib, Emiria Sunasa dll. Terhadap seni lukis "akademis" (seperti mereka menyebutnya) yang berkembang di sekeliling mereka, mereka sepakat untuk membuat "akademi" sendiri—dengan jalan berlatih di rumah masing-masing dan bersama-sama. Terhadap keadaan penjajahan yang menciptakan lingkungan kesenian, semata-mata tersedia bagi orang Belanda saja, dan menghalangi seniman Indonesia untuk muncul dan terkenal, mereka sepakat untuk menerobosnya dan memperlihatkan pada dunia bahwa orang Indonesia-pun bisa melukis dan mampu menciptakan kesenian sendiri yang baru "corak persatuan Indonesia baru". Sudjojono oleh kemampuannya bicara dan menulis, menjadi penggerak dan juru bicara PERSAGI.

Sementara di Jakarta bekerja para pelukis PERSAGI, ditempat lain yaitu Bandung, bekerja pelukis-pelukis Sjafei Sumardja, Affandi dan Hendra Gunawan. Di masa-masa kemudian Sjafei Sumardja dikenal sebagai salah seorang pendidik seni rupa terkemuka, sedang dua yang lainnya dikenal sebagai pelukis penting.

Dengan datangnya masa penjajahan Jepang di Indonesia (1942—1945) para pelukis menghadapi keadaan baru. Pemerintah militer Jepang, dalam usaha "membangunkan kebudayaan Timur" untuk "memajukan bangsa Asia Timur Raya" memandang perlu untuk



gb. 4 Agus Djaja, 1950 — "Potret", (25 x 35)

mengerahkan para budayawan dan seniman untuk "mencapai kemenangan terakhir dalam peperangan".²⁾

Maka pada tahun 1945 didirikanlah Keimin Bunka Shidoso (Pusat Kebudayaan) yang menyediakan sarana untuk kegiatan kesenian. Para pelukis Indonesia memanfaatkan kesempatan ini untuk melatih diri dan melatih bakat-bakat muda, sekaligus untuk memperkenalkan seni lukis baru kepada masyarakat luas. Sampai-sampai para pemimpin Indonesia sendiri juga memberi tempat latihan melukis didalam POETRA (Pusat Tenaga Rakyat).

Dalam membina perkembangan seni lukis di masa Jepang ini Sudjojono, Agus Djaja dan Affandi memegang peranan penting. Dalam masa ini muncul sejumlah pelukis lainnya, antaranya: Otto Djaja, Kartono Yudhokusumo, Henk Ngantung, Djajengasmoro, Basuki Resobowo, Baharudin, Subanto Surio Subandrio, Rusli, Barli, Mochtar Apin, Dullah, Harijadi, Hendra Gunawan, Kusnadi, Kerton, Trubus, dll.

Pergolakan politik dan militer sesudah Proklamasi Kemerdekaan 1945 tidak menghentikan kegiatan seni lukis. Kebanyakan pelukis dan pemimpin politik percaya bahwa seni lukis dapat berperan dalam perjuangan. Pindahanya pusat pemerintahan dari Jakarta ke Yogyakarta ditahun 1946 diikuti oleh hijrahnya para pelukis, dan Yogyakarta menjadi pusat kegiatan seni lukis.

Di Yogyakarta, Affandi, Rusli, Hendra dan Harijadi membentuk kumpulan Seni Rupa Masyarakat pada tahun 1946. Setahun kemudian (1947) mereka bergabung dengan Sudjojono dalam Seniman Indonesia Muda (SIM) yang terbentuk di Madiun pada tahun 1946, tetapi yang kemudian pindah ke Surakarta di tahun 1947 dan akhirnya ke Yogyakarta 1948. SIM menghimpun banyak pelukis, di antaranya Suromo, Surono, Abdul Salam, Sudibio, Kartono Yudhokusumo, Basuki Resobowo, Oesman Effendi, Srihadi Sudarsono dan Zaini. Para pelukis SIM membuat lukisan bertema perjuangan, di antaranya banyak lukisan besar-besar berukuran 2m x 3m, membuat poster, menyelenggarakan pameran, dan menerbitkan majalah kebudayaan SENIMAN yang dengan demikian menarik pula penulis seperti Wiratmo Sukito, Usmar Ismail, Anas Makruf dan Trisno Sumardjo ke lingkungan kegiatan SIM. Trisno Sumardjo bahkan terangsang untuk melukis.

2) Lihat Pidato pimpinan tertinggi Keimin Bunka Shidoso pada pelantikan para pejabat lembaga ini. Dimuat dalam majalah Keboedajaan Timoer 1/2603.

Pada tahun 1945 Djajengasmoro dan beberapa temannya membentuk Pusat Tenaga Pelukis Indonesia (PTPI). Mereka membuat lukisan perjuangan, poster-poster dan spanduk dengan keyakinan bahwa "cat, pensil dan kertas akan bersama-sama peluru-peluru dan kata-kata diplomasi mengusir sisa-sisa penjajahan" 3)

Karena pertentangan pendapat, pada tahun 1947 Hendra, Affandi meninggalkan SIM dan mendirikan Pelukis Rakyat. Dalam perkumpulan ini bergabung Sudarso, Kusnadi, Sasongko, Trubus, Sumitro, Sudiardjo, Setijoso dll.

Dalam masa perjuangan itu terdapat pengertian dan hubungan yang erat antara para pemimpin politik dan para pelukis. Kementerian Penerangan, Sekretariat Menteri Negara Urusan Pemuda dan Markas Besar Tentara Keamanan Rakyat, menjadi penunjang seni lukis, dengan memberikan biaya, sarana dan pesanan. Karya para pelukis dibeli dan dikumpulkan Pemerintah dengan maksud mendirikan Museum Dokumentasi Perjuangan Negara Republik Indonesia.

Dalam masa itu tamasya seni lukis bukan saja dikuasai oleh tema perjuangan dan penggambaran kehidupan rakyat jelata, melainkan juga oleh pengaruh gaya Sudjojono dan Affandi 4)

catatan, Affandi

Affandi lahir kurang lebih tahun 1910, di Cirebon. Ia mulai sebagai pembuat gambar iklan bioskop di Bandung sekitar tahun 1933. Pada tahun 1938 ia masuk Perkumpulan PERSAGI, dan setelah perang kemerdekaan ia keliling Eropah untuk menghimpun pengalaman yang dirasakannya perlu bagi perkembangan melukisnya.

Lukisan-lukisan Affandi, dalam perkembangan menampakkan rasa nggreet yang intens. Walaupun pada lukisan-lukisannya yang mula-mula, obyek yang dilukisnya masih nampak jelas, rasa nggreet ini sudah terlihat. Kemudian, garis-garis dalam lukisannya kian lama kian riuh; Hingga lukisan-lukisannya yang mutakhir nyaris menjadi abstrak, obyek yang dilukiskannya sudah sukar untuk dikenali.

Cara Affandi melukis paling tegas dapat dilihat sebagai cara yang per-

3) "Perdjoeangan PTPI", Revolusi Pemoeda, 25 Desember 1945.

4) Demikian pulalah kesaksian Rivai Apin dalam "Pembicaraan Lukisan", Mimbar Indonesia 28 Agustus 1948.

gb. 6 Affandi, ± 1946 — "Merdeka", (147 × 126)



gb. 5 Sudibio, 1949 — "Potret Diri", (64 × 85)



gb. 7 Otto Djaja, 1947 — "Dikamar", (88 × 65)



gb. 8 Affandi, 1940 — "Ibuku", (32 x 41)

caya akan kegemesan yang mendorong dari dalam. Rasa menyengat, yang didapat dari tafsiran suatu obyek dihimpun, lalu ditumpahkan sekaligus ke dalam sebuah lukisan, tanpa banyak memperhatikan ketentuan-ketentuan melukis.

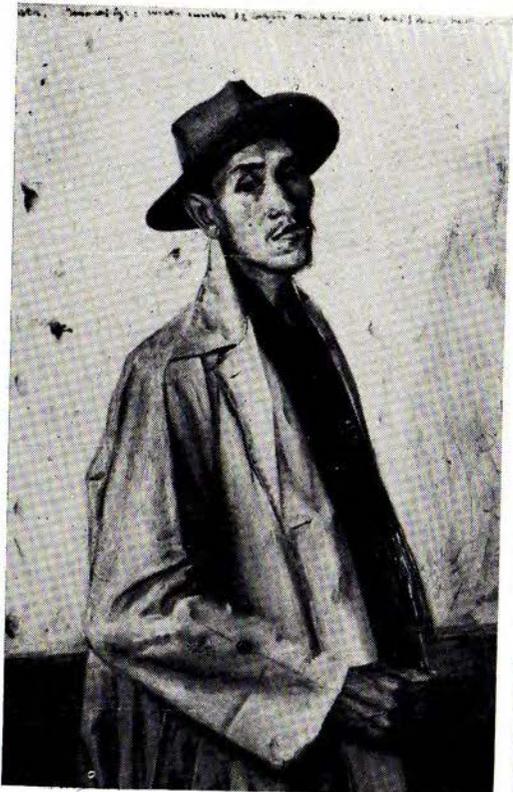
Cara Affandi ini — pada gaya lain sekalipun — mendasari bangkitnya rasa percaya pada garis/sapuan yang ditarik, sebagai catatan dari perasaan sesaat yang unik, yang mungkin tak dapat ditemukan lagi pada kala lain.

Pelibatan seni lukis dengan politik di masa perjuangan itu dilanjutkan oleh SIM dan Pelukis Rakyat, sesudah 1950, dengan kecenderungan yang kuat kepada ideologi komunisme. Pelukis-pelukis yang menghendaki seni lukis bebas dari politik, memisahkan diri. Oesman Effendi dan Zaini sudah pada tahun 1949 meninggalkan SIM dan menggabungkan diri dalam Gabungan Pelukis Indonesia (GPI) yang didirikan oleh Sutiksna dan Affandi di Jakarta pada tahun 1948. Pada tahun 1950 Kusnadi, Sumitro, Sasongko keluar dari Pelukis Rakyat dan membentuk Pelukis Indonesia, dengan anggautanya a.l. Sholihin dan Bagong Kusudiardjo.

Berbeda dengan SIM yang sesudah 1950 semakin lesu, Pelukis Rakyat semakin berkembang. Perkumpulan ini mempunyai hubungan yang rapat dengan banyak tokoh pemerintahan, sehingga banyak pesanan lukisan, patung dan relief untuk gedung-gedung pemerintahan datang kepada Pelukis Rakyat. Perkumpulan ini juga mempunyai hubungan yang erat dengan Lembaga Kebudayaan Rakyat (Lekra) yang didirikan pada tahun 1950 oleh Partai Komunis Indonesia (PKI) sebuah partai yang semakin kuat dan luas pengaruhnya di Indonesia selama masa 1950—1965.

Oleh persaingan pengaruh, terutama sesudah Manifesto Politik 1959, partai politik lainnya terdorong pula membentuk lembaga kebudayaan, misalnya Partai Nasional Indonesia (PNI) membentuk Lembaga Kebudayaan Nasional (LKN).

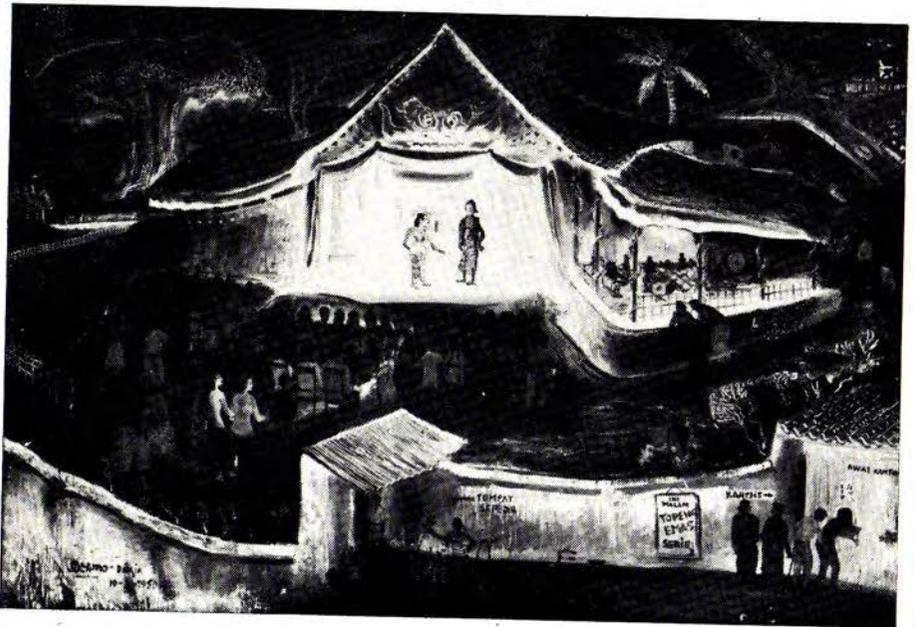
Selain di Yogyakarta, sebelum 1950 terdapat pula perkumpulan pelukis di kota lainnya. Kita sudah sebutkan GPI di Jakarta. Di Bandung terdapat Jiva Mukti (berdiri 1948; Barli, Mochtar Apin, Karnedi), di Surabaya Pelangi (1947; Sularko). Selanjutnya bermunculan perkumpulan lainnya. Di Yogyakarta: Pelukis Indonesia Muda (1952; Widayat,



gb. 9 Harijadi, 1955 — "Potret Diri", (90 × 180)



gb. 10 Affandi, 1959 — "Anak Dan Cucu", (100 × 119)



gb. 11 Surono, 1950 — "Ketoprak", (120 × 81)

G. Sidharta, Handrio) Sanggar Bambu (1959; Soenarto Pr, Muljadi W, Handogo S, Danarto, Arief Sudarsono), Bumi Tarung (Amrus Natalsya), Di Bandung; Sanggar Seniman (1952; Kartono Yudhokusumo, But Muchtar, Srihadi, A.D. Pirous), Cipta Pancaran Rasa (1952; Angkama Setjadipradja, Abedy). Di Jakarta; Lembaga Seniman Yin Hua (1955; Lee Man-Fong) Matahari (1957; Mardian, Wakidjan, Nashar, Alex Wetik) Jajasan Seni dan Design (1958; Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, Zaini). Di Surakarta; Himpunan Budaya Surakarta (Murdowo). Di Surabaya; Prabangkara (1952; Karjono Js.) dan diberbagai kota lainnya seperti Malang, Madiun, Bukit Tinggi, Ujung Pandang.

Perkumpulan itu, di samping menjadi tempat para pelukis bekerja dan bertukar pikiran, juga menjadi tempat melatih para pelukis muda. Perlu dicatat latihan melukis diselenggarakan pula oleh Badan Musyawarah Kebudayaan Nasional (BMKN) di Jakarta (1956) dengan pelatih Oesman Effendi dan Zaini.

Lembaga pendidikan formil kejuruan yang menyelenggarakan pendidikan seni lukis, baru tumbuh sejak menjelang 1950. Tentang lembaga pendidikan umum, yang menekankan pentingnya seni lukis dan seni lainnya dalam proses pendidikan harus kita sebutkan Taman Siswa yang didirikan oleh Ki Hajar Dewantara di Yogyakarta pada tahun 1922 dan I.N.S. yang didirikan oleh Moch. Sjafei di Kayu Tanam, Sumatera pada tahun 1928. Akan tetapi lembaga pendidikan yang mengarah kepada seni lukis, mula-mula berdiri pada tahun 1947 di Bandung, yaitu *Universitaire Leergang tot Opleiding voor Tekenleraren* (Balai Perguruan Tinggi Guru Gambar) yang dipimpin oleh orang-orang Belanda, kemudian, baru pada tahun 1951 oleh Sjafei Sumardja, sebagai bagian dari Fakultas Teknik Universitas Indonesia, dan sejak 1959 menjadi Departemen Seni Rupa pada Institut Teknologi Bandung. Lembaga pendidikan lainnya berdiri pada tahun 1950, yaitu Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) di Yogyakarta, berkat idealisme pendidik A.J. Katamsi. Dan lembaga ini memperoleh status penuh sebagai lembaga pendidikan tinggi pada tahun 1968 dan menjadi Sekolah Tinggi Seni Rupa Indonesia Asri (STSRI "ASRI").

DASAR SENINYA

Bermacam-macam gaya perseorangan, bermacam-macam pandangan tentang kesenian nampak dalam seni lukis masa 1940—1960 itu. Namun dari yang bermacam-macam itu kita dapat melihat bingkai kecenderungan umum dan di dalam bingkai umum itu ada kecenderungan yang lebih khusus.



gb. 12 S. Sudjojono, 1940 — "Cap Go Meh", (50 × 72)

Dapat kita katakan, bahwa seni lukis dalam tahap kedua ini hendak mengungkapkan pengalaman dan kehidupan manusia dan bukan seperti dalam tahap pertama yang hendak menggambarkan tamasya alam yang indah pada kanvas. Pelukis baru, kata Sudjojono di tahun 1939,

tidak hanya menggambar gubug yang tenang dan gunung yang kebiru-biruan akan tetapi mereka menggambar juga pabrik-pabrik gula dan si tani yang kurus, mobil si kaya dan pantalon si pemuda Inilah keadaan kita, inilah realitet kita. Dan seni lukis yang berjiwa realitet ini . . . ialah pekerjaan yang berasal dari hidup kita sehari-hari, diolah didalam hidup si seniman sendiri, yang tidak keluar pula dari hidup sehari-hari tadi dan diciptakan dan dilemparkan terdorong oleh suatu paksaan dalam yang memaksa . . . 5)

Pelukis mengamati dunia yang nampak di sekelilingnya. Sebelum bekerja, kesan atau tanggapan dari dunia luar itu harus pergi dahulu dengan sendirinya ke jiwa", lalu terjadi "proses psikologis di dalam ". Sesudah proses ini terjadi maka barulah dia melukis dengan perantaraan tangannya 6)

Atau seperti dikemukakan Trisno Sumardjo di tahun 1956;

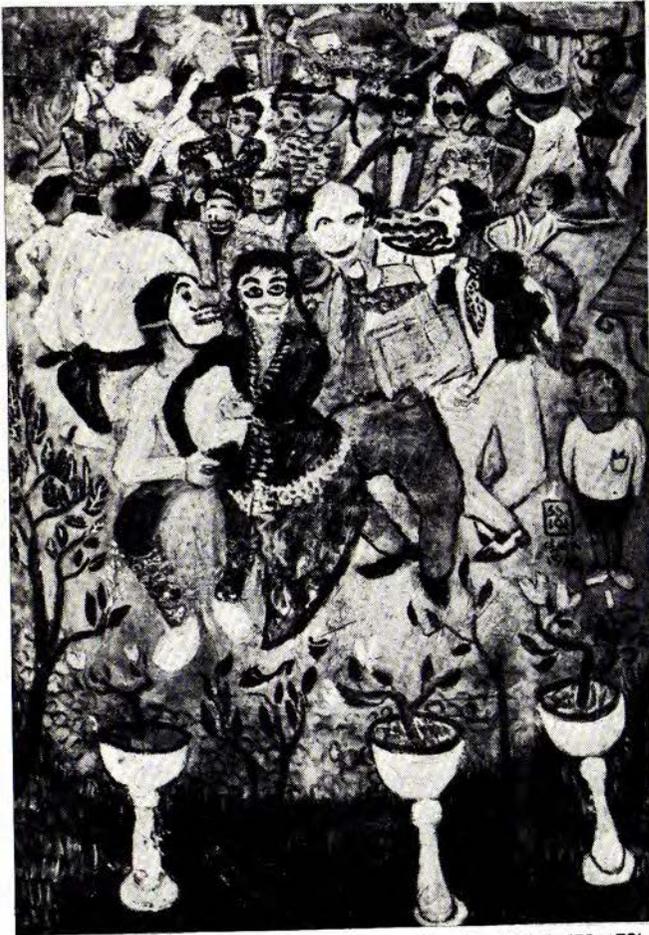
Pelukis berusaha memperhatikan segala sesuatu yang ada, bergerak dan tumbuh langit, laut, tanah, pohon dan binatang gerak-gerik manusia, mereka yang bekerja di ladang dan di pabrik atau onkang-ongkang dalam salon orang kaya, mereka yang berkorupsi atau yang berjuang. Ia mencatat hasil-hasil mereka; gubuk atau gedung, keroncong atau simfoni, dansa dan serimpi Dan ia mengolah itu di dalam daya kreatifnya

dan

dalam pengolahan ini seniman membentuk daerah ruhani kehidupannya yang khusus baginya, karena daerah itu merupakan dunianya tersendiri, tiada ditaklukkan oleh dunia di luar tubuhnya, yang boleh berperanan sebagai pemberi bahan-bahan ataupun

5) SS 101, "Kesenian Meloekis di Indonesia, sekarang dan yang akan datang", Keboedajaan dan Masyarakat, no. 6 th. I, okt. 1939.

6) Soedjojono, "Seni Loekis, Kesenian dan Seniman". Penerbit Indonesia Sekarang; Jogjakarta, 1946, hal. 11.



gb. 12 S. Sudjojono, 1940 — "Cap Go Meh", (50 × 72)

Dapat kita katakan, bahwa seni lukis dalam tahap kedua ini hendak mengungkapkan pengalaman dan kehidupan manusia dan bukan seperti dalam tahap pertama yang hendak menggambarkan tamasya alam yang indah pada kanvas. Pelukis baru, kata Sudjojono di tahun 1939,

tidak hanya menggambar gubug yang tenang dan gunung yang kebiru-biruan akan tetapi mereka menggambar juga pabrik-pabrik gula dan si tani yang kurus, mobil si kaya dan pantalon si pemuda Inilah keadaan kita, inilah realitet kita. Dan seni lukis yang berjiwa realitet ini . . . ialah pekerjaan yang berasal dari hidup kita sehari-hari, diolah didalam hidup si seniman sendiri, yang tidak keluar pula dari hidup sehari-hari tadi dan diciptakan dan dilemparkan terdorong oleh suatu paksaan dalam yang memaksa . . . 5)

Pelukis mengamati dunia yang nampak di sekelilingnya. Sebelum bekerja, kesan atau tanggapan dari dunia luar itu harus pergi dahulu dengan sendirinya ke jiwa", lalu terjadi "proses psikologis di dalam". Sesudah proses ini terjadi maka barulah dia melukis dengan perantaraan tangannya 6)

Atau seperti dikemukakan Trisno Sumardjo di tahun 1956;

Pelukis berusaha memperhatikan segala sesuatu yang ada, bergerak dan tumbuh langit, laut, tanah, pohon dan binatang gerak-gerik manusia, mereka yang bekerja di ladang dan di pabrik atau onkang-onkang dalam salon orang kaya, mereka yang berkorupsi atau yang berjoang. Ia mencatat hasil-hasil mereka; gubug atau gedung, keroncong atau simfoni, dansa dan serimpi Dan ia mengolah itu di dalam daya kreatifnya

dan

dalam pengolahan ini seniman membentuk daerah ruhani kehidupannya yang khusus baginya, karena daerah itu merupakan dunianya tersendiri, tiada ditaklukkan oleh dunia di luar tubuhnya, yang boleh berperanan sebagai pemberi bahan-bahan ataupun

5) SS 101, "Kesenian Melloekis di Indonesia, sekarang dan yang akan datang", Keboeda-jaan dan Masyarakat, no. 6 th. I, okt. 1939.

6) Soedjojono, "Seni Loekis, Kesenian dan Seniman". Penerbit Indonesia Sekarang; Jogjakarta, 1946, hal. 11.

"ilham" untuk pengolahan batin7)

Memang dalam seni lukis masa kedua ini, nampak ada dua kutub yang terlibat dalam proses melukis:

Pertama, kutub obyektif, yakni dunia sekeliling pelukis, dunia sosial dan dunia yang nampak. Dari kutub ini, melalui indera, datang kesan atau tanggapan.

Kedua, kutub subyektif, yakni "dunia dalam" pelukis : wataknya, temperamennya, emosinya, imajinasinya, seluruh proses kejiwaan yang mengolah dan dengan demikian merubah — kesan dan tanggapan itu. Dalil Sudjojono berbunyi : "lukisan ialah jiwa nampak". Semboyan ini menjadi umum di kalangan pelukis, maka dikatakanlah lukisan itu "ekspresi diri", "ekspresi emosi".

Maka dalam lukisan nampak berbagai bentuk yang dapat kita kenali sebagai bentuk obyek dalam kenyataan: pelukis melukis obyek, tetapi dalam lukisan, bentuk obyek itu telah berubah karena luasannya bekerja berbagai daya subyektif pelukis. Bahkan obyek-obyek itu, atau berbagai bagian obyek itu, dapat tersusun dalam hubungan yang berbeda, atau bahkan menyalahi hubungan yang kita kenal dalam kenyataan.

CORAK—CORAK GAYANYA

Dalam batas bingkai kecenderungan umum ini terkandung beberapa kecenderungan yang lebih khusus :

kecenderungan pertama

Kecenderungan Pertama, yang terbesar, ialah pelukis menghadapi obyeknya, langsung melukisnya atau membuat sketsa yang kemudian dikembangkan menjadi lukisan. Ia bekerja digerakkan oleh emosi yang bertalian dengan obyek itu. Ia cenderung mendistorsi rupa obyek, yakni merubah bentuknya, proporsinya, warnanya. Hal ini terjadi karena ada hubungan yang erat antara emosi dan distorsi. Emosi manusia mudah tergerak oleh hal yang menyimpang dari yang biasa dikenal, yakni hal yang tak sewajarnya, yang tidak normal, termasuk rupa. Dalam seni lukis, distorsi menjadi cara untuk menggugah dan mengungkapkan emosi.

7) Trisno Sumardjo, "Kedudukan Seni Rupa Kita", Almanak Seni 1957, Badan Musyawarat Kebudayaan Nasional, Djakarta, 1956.



gb. 13 Hendra Gunawan, 1947 — "Potret", (43 x 31)

Emosi juga berhubungan dengan tegangan dan gerak. Dalam seni lukis, emosi yang kuat akan menciptakan tegangan dan gerak pada tangan pelukis, dan pada kesan yang terekam dalam rupa di kanvas. Distorsi itu sendiri — bentuk yang menjadi lebih panjang atau lebih pendek, atau pun meliuk-liuk — menyarankan bekerjanya berbagai daya yang menarik atau menekan. Lagi pula pelukis cenderung kepada susunan rupa yang berdinamika, yang ditunjang oleh garis dan sapuan kwas yang dibuat secara leluasa, spontan. Garis dan sapuan yang tegas, serta yang mengalun atau meliuk merupakan ciri umum dalam seni lukis yang kita bicarakan ini. Oleh cara bekerja pelukis, warna-warna tercampur pada kanvas dan cenderung menjadi kusam, inipun ciri kebanyakan lukisan masa itu.

Sudah tentu pelukis tergerak emosinya tidak semata-mata oleh rupa obyek saja. Ia bisa tergerak juga terutama karena makna obyek, yakni hubungan obyek itu dengan pengalaman dan pikirannya, yang bisa berkenaan dengan kehidupan masyarakat, ataupun kehidupan perseorangan. Banyak pelukis dalam masa perkembangan sesudah 1940 ini tertarik kepada pengalaman sosial, dan banyak mengambil bermacam segi kehidupan rakyat di sekitar mereka sebagai obyek melukis. Untuk menyebut beberapa nama; Sudjojono, Affandi, Hendra, Surono, Henk Ngantung, Otto Djaja, Dullah, Harijadi, Trubus, Tarmizi, Amrus Natalsya dan lain-lain — terutama mereka yang tergabung dalam SIM dan Pelukis Rakyat. Emosi yang diungkapkan bisa bermacam-macam. Bisa tegang dan garang, misalnya pada Sudjojono sebelum 1950 dan Affandi; juga pada kebanyakan lukisan masa perjuangan, misalnya karya-karya Henk Ngantung dan Dullah sekitar 1947. Bisa juga riang dan meriah seperti pada Hendra, atau humor seperti pada Otto Djaja.

Akan tetapi di masa ini tidak sedikit pula pelukis yang cenderung mengungkapkan pengalaman yang lebih bersifat perseorangan, cenderung kepada pengungkapan emosi atau perasaan hati perseorangan. Pada mereka, sedikit — atau tak nampak — penggambaran kehidupan sosial. Misalnya Basuki Resobowo, Rusli, Sholihin, Kusnadi, Oesman Effendi, Zaini, Nashar dan lain-lain.

kecenderungan kedua

Kecenderungan Kedua. Di samping kepada gaya yang beremosi, terdapat juga kecenderungan kepada gaya yang berobyektivitas lebih besar. Pelukis ingin berlaku sebagai pengamat yang lebih obyektif, dan karena itu tak hendak membiarkan emosinya mendistorsi apa yang dilihatnya. Beberapa pelukis bergoyang antara kecenderungan ini dan

kecenderungan pertama tersebut di atas. Misalnya Sudjojono, Henk Ngantung, Harijadi, Dullah, Trubus.

Dalam perkembangan masa 1940—1969 ini, kadang terjadi beberapa pengeritik yang gelisah melihat sukarnya "lukisan modern" difahami masyarakat luas. Merekapun menyarankan agar para pelukis melukis secara "realistis" saja, dalam arti menjadi pengamat dan perekam yang obyektif.

Sudjojono sendiri pada akhir 1949 memproklamkan "Pergi ke realisme", yang menimbulkan polemik dengan Trisno Sumardjo. Tetapi di antara para pelukis "gerakan realisme" ini hanya Sudjojono dan Trubus sajalah yang boleh dibilang berusaha mewujudkan proklamasi itu. Namun Trubus, sekitar 1960, memperlihatkan karya-karya yang menyimpang dari realisme, dan Sudjojono pada sebagian besar karyanya yang dipamerkan pada tahun 1968 menampakkan lagi kecenderungannya yang semula.

Beberapa pengeritik-komunis, terutama sesudah Manifesto Politik Presiden Sukarno 1959, mengecam kecenderungan ke arah abstraksi dalam seni lukis Indonesia dan menganjurkan "realisme". Meskipun demikian, para pelukis yang berlindung dalam Lembaga Kebudayaan Rakyat (organ Partai Komunis Indonesia) — misalnya anggauta Pelukis Rakyat masa itu — pada umumnya tetap memperlihatkan bermacam gaya yang bukan atau bahkan jauh dari "realisme".

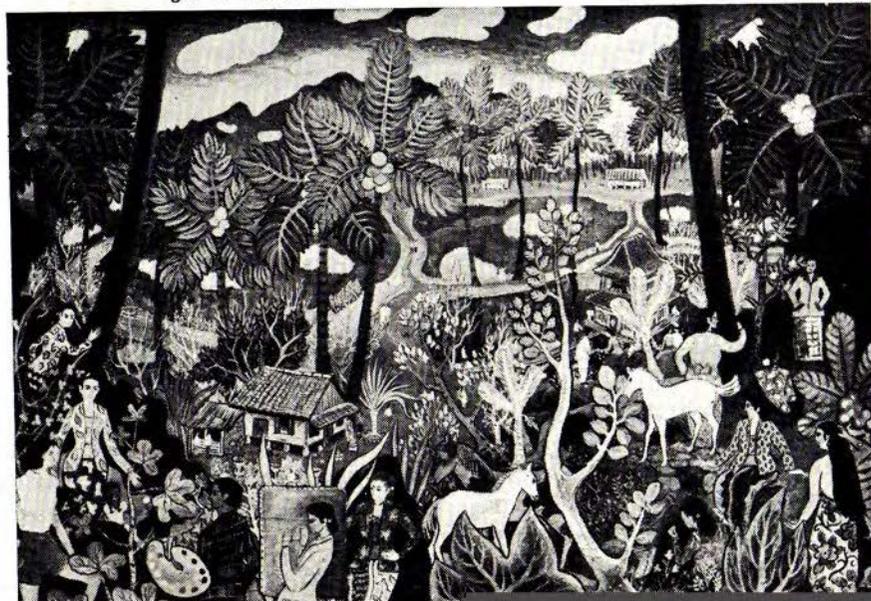
kecenderungan ketiga

Kecenderungan Ketiga. Terdapat juga kecenderungan kepada subyektifitas yang lebih besar. Terdapat lukisan yang memperlihatkan sifat fantasi. Sebutan "fantasi" di sini kita gunakan untuk menyebut secara umum berbagai proses jiwa seperti khayal atau lamunan, mimpi, mithos dan sebagainya. Psikologi menunjukkan, bahwa berbagai proses ini ada hubungannya dengan kenyataan dan punya makna, tetapi apa yang muncul dalam proses tersebut tersusun menurut logika yang berbeda dari logika kenyataan yang kita kenal dengan akal ketika kita bangun. Fantasi dapat memunculkan citra (imaji) yang menyenangkan, bisa juga mencekam atau menakutkan. Tetapi semuanya muncul oleh tegangan jiwa, yang boleh jadi kurang, atau bahkan tidak disadari, dan yang mencari penyelesaiannya melalui proses irasionil.

Lukisan yang bersifat fantasi ialah lukisan yang memperlihatkan kepada kita logika fantasi, dan bukan logika kenyataan. Lukisan "Sayang Kita



gb. 14 Kartono Yudhokusumo, 1956 — "Bertamasya Di Dieng", (149 × 88)



gb. 15 Sudibio, 1949 — "Wanita Duduk", (90 × 150)

gb. 16 Kartono Yudhokusumo, 1956
"Taman" (90 × 66)

Bukan Anjing" (1943) Sudjojono, yang memperlihatkan dua anjing berkepala manusia, bersifat fantasi. Demikian pula lukisan Harijadi "Biografi II di Malioboro" (1947), yang menggambarkan orang dalam adegan yang tersusun tidak mengikuti hukum ruang dalam kenyataan, bahkan terdapat di dalamnya orang-orang yang melayang berputar-putar. Dalam lukisan seperti ini, kita tetap mengenali obyek, namun bermacam obyek — atau berbagai bagiannya — tersusun dalam hubungan yang menyimpang dari hubungan yang kita kenal dalam kenyataan. Susunan itu mengikuti logika fantasi.

Sejumlah pelukis yang mempunyai kecenderungan kepada gaya fantasi itu misalnya Agus Djaja, Sudibio, Sukirno, Handrio (sebelum 1958) dan Sudiardjo.

kecenderungan keempat

Kecenderungan Keempat, ialah kecenderungan kepada gaya hias (gaya dekoratif). Dalam lukisan jenis ini kita mengenali obyek (daun, pohon) tetapi bentuknya digayakan, dipolakan. Ciri gaya ini ialah : garis atau watak kegaris-garis (karena tiap bentuk dirumuskan dengan yang jelas), irama berulang (karena pengulangan atau penjajaran bentuk berpola), serta susunan yang tertib dan teratur.

Dengan kecenderungan demikian Kartono Yudhokusumo melukis suatu sudut pemandangan medan gerilya di Wonosari (1947), pemandangan di Dieng (1949) ataupun di Bandung. Pada banyak lukisan Hendra sejak sekitar 1950, nampak kecenderungan kepada pengggayaan dan kesukaan akan ragam hias tradisi Indonesia. Kemudian muncul Batara Lubis — pelukis yang sangat tertarik akan ragam hias dan mengagumi Kartono Yudhokusumo. Ia melukis berbagai tamasya kehidupan rakyat dengan gaya ini. Boleh dikatakan dari Hendra dan Batara Lubis itulah kecenderungan kepada gaya hias ini meluas kepada beberapa pelukis lainnya di Yogyakarta seperti Widayat, Alibasyah dan Bagong Kusudiardjo.

Dengan perkembangan ini gaya hias memperlihatkan jalan lain. Pelukis tidak menggayakan bentuk sesuatu obyek yang dihadapinya sebagai model (seperti dikerjakan Kartono dan Batara Lubis), melainkan menyusun berbagai elemen rupa (garis, warna, dan lain-lain) menjadi bentuk yang hanya mengingatkan kepada obyek secara umum, misalnya manusia secara umum dan bukan potret seseorang tertentu. Ini terlihat pada lukisan-lukisan Abas Alibasyah, Widayat dan Suparto. Kita dapat mengatakan bahwa dalam perkembangan ini terjadi peralihan dari penggambaran (yang menunjukkan kepada obyek individu tertentu) kepada

perlambangan (yang menunjuk kepada konsep umum). Dengan demikian kutub obyektif yang kita sebutkan di muka, yakni dunia luar yang nampak, dunia kesan atau tanggapan penglihatan yang diterima dari obyek di sekitar pelukis, semakin dijauhi. Di sini terkandung kecenderungan kepada abstraksi yang lebih besar.

MENUJU SENI LUKIS ABSTRAK 1955 ~1960

Dengan menyebutkan kecenderungan kepada abstraksi lebih besar, sebenarnya kita telah menyebutkan kecenderungan kelima dari masa kedua. Akan tetapi kecenderungan ini menunjukkan hal yang lebih penting, yaitu ciri-ciri peralihan ke masa ketiga.

Kecenderungan ini nampak terutama pada beberapa pelukis di Bandung, Jakarta dan Yogyakarta. Di Bandung pada Achmad Sadali, Mochtar Apin, Srihadi, Popo Iskandar, But Muchtar dan Jusuf Affendy. Di Jakarta pada Oesman Effendi. Di Yogyakarta pada G. Sidharta, Fajar Sidik, Handrijo dan Abas Alibasyah.

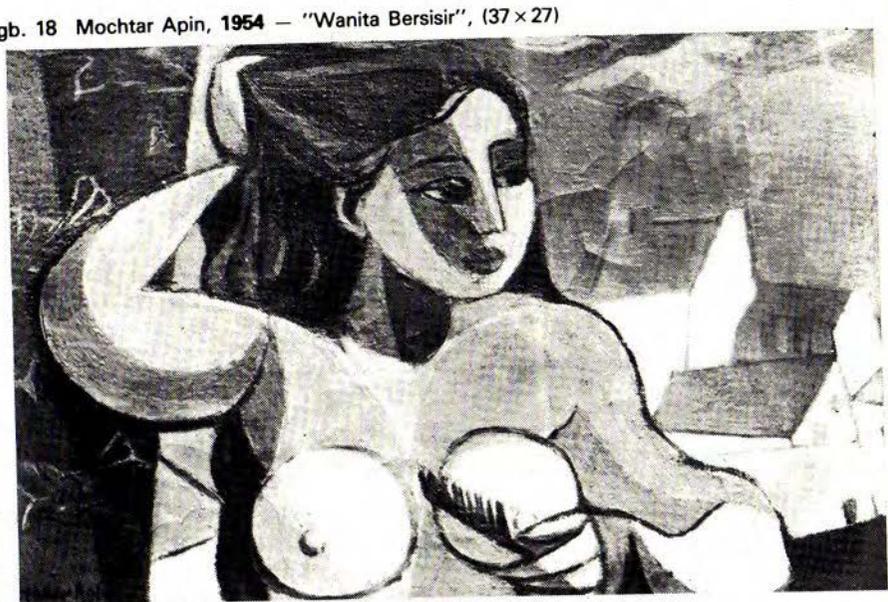
Di Bandung dimulai dengan Sadali pada tahun 1953. Para pelukis merombak bentuk obyek-obyek menjadi motif yang datar, yang terjadi oleh perpotongan sejumlah garis lurus dan lengkung. Seluruh lukisan terjadi oleh garis yang membagi-bagi permukaan kanvas, serta warna-warna yang dengan rata mengisi bidang-bidang geometris yang terjadi oleh perpotongan garis. Dengan demikian yang segera nampak pada lukisan, atau yang menguasai penglihatan, ialah suatu susunan garis dan bidang geometris berwarna-warni, bentuk obyeknya "tenggelam" dalam jaringan itu.

Pada waktu yang bersamaan di Jakarta Oesman Effendi memotong bentuk obyek dengan garis dan bidang geometris pula, sehingga, meminjam ucapan seorang pengeritik yang kesal melihat pameran Oesman Effendi pada tahun 1957, terlihat, "kita hanya dicekau oleh susunan konstruktif dari garis, warna dan bidang".⁸⁾

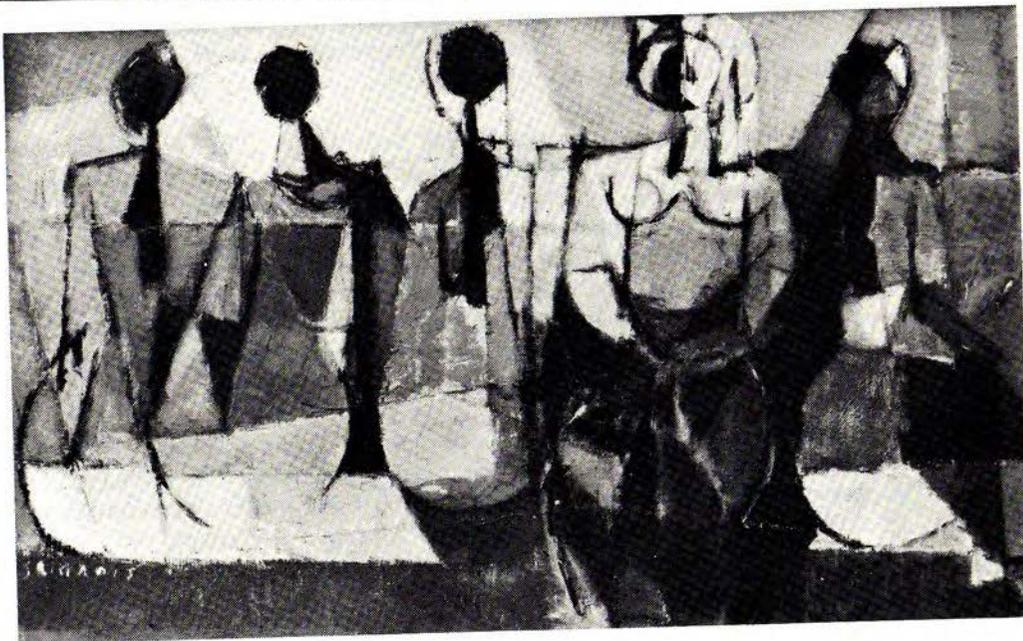
⁸⁾ Basuki Resobowo, "Tugas seni Membuka Mata dan Hati" Siasat, 1 Mei 1957.



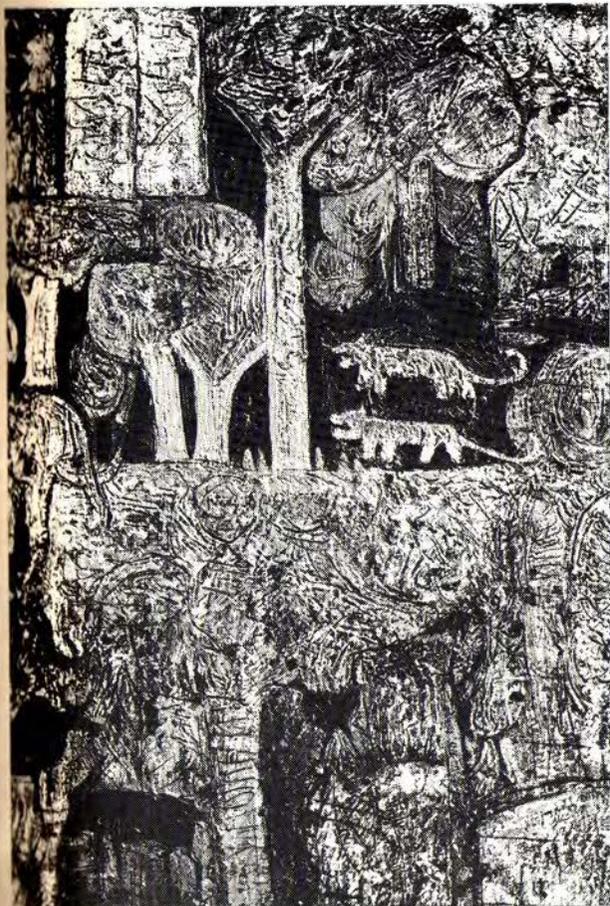
gb. 17 But Muchtar, 1956 — "Gadis", (48 × 60)



gb. 18 Mochtar Apin, 1954 — "Wanita Bersisir", (37 × 27)



gb. 19 Srihadi, 1957
"Wanita Duduk", (66 × 35)



gb. 20 Widayat, 1973 — "Adam Dan Hawa", (70 x 100)

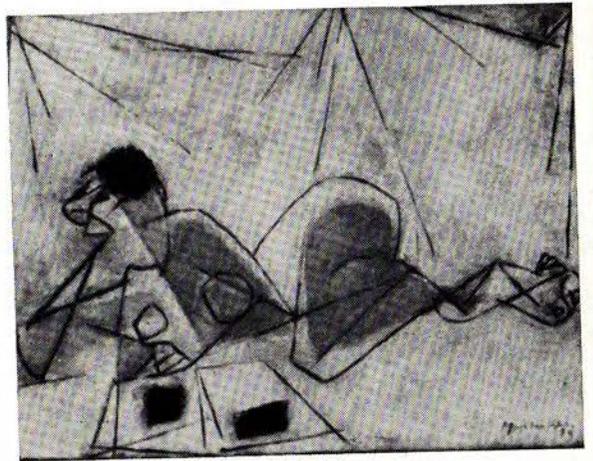
Di Yogyakarta, pendidikan akademis di ASRI, serta pameran karya pelukis Bandung di Yogyakarta pada tahun 1955 dan 1958, membangkitkan pada beberapa pelukis kecenderungan ke arah abstraksi yang lebih besar. Kecenderungan ini diperkuat dengan pulangnya G. Sidharta dari pendidikannya di Negeri Belanda tahun 1958. Sidharta menyusun macam-macam bentuk, bidang, warna, garis dan tekstur. Susunan itu memang mengingatkan kita kepada benda-benda yang kita kenal kenyataannya, tetapi bentuknya telah dipotong, dibongkar, dijadikan datar. Handrio, menjelang 1960, cepat menangkap gagasan bahwa lukisan, melalui susunan elemennya, dapat menjadi semacam "musik rupa". Ia mencoba bekerja dengan gagasan ini hingga pada tahun 1963/1964. Ia mengabstrakkan dan merombak bentuk alat-alat musik menjadi susunan rupa geometris. Bagi Fadjat Sidik tahun 1957/1958 merupakan masa krisis. Oleh pengamatannya akan perkembangan masyarakat sekelilingnya, ia meragukan gaya sejalan belaka dengan kecenderungan umum yang telah kita uraikan di muka. Pada tahun 1960 ia membuat sejumlah sketsa, vignet dan lukisan dengan menyusun motif-motif datar dengan dasar bentuk geometris yang cukup jelas, yang nampak bergerak-gerak dalam ruang seolah-olah makhluk hidup. Seringkali sebuah motif membangkitkan ingatan kepada bermacam-macam makhluk hidup sekaligus— manusia, hewan, tanaman. Menjelang 1960 pula, gaya hias (dekoratif) mendapat perkembangan baru dengan abstraksi lebih besar seperti nampak di Yogyakarta pada Widayat (sejak 1955) dan Abas Alibasyah, sebagaimana telah disebutkan di muka.

Jadi, selagi dalam kecenderungan terdahulu pelukis melukis benda-benda atau obyek-obyek, betapapun didistorsi, digayakan ataupun terjelma sebagai fantasi, dalam kecenderungan kelima ini pelukis menciptakan bentuk-bentuk dengan bebas. Ingatan kepada obyek dapat dikatakan hanyalah untuk "pegangan" saja dalam pikiran di tengah susunan bentuk-bentuk abstrak, ataupun hanya batu loncatan untuk memulai melukis. Pelukis menciptakan susunan rupa yang ekspresif bagi emosinya (segi liric) dan memuaskan perasaannya akan rupa (segi estetis).

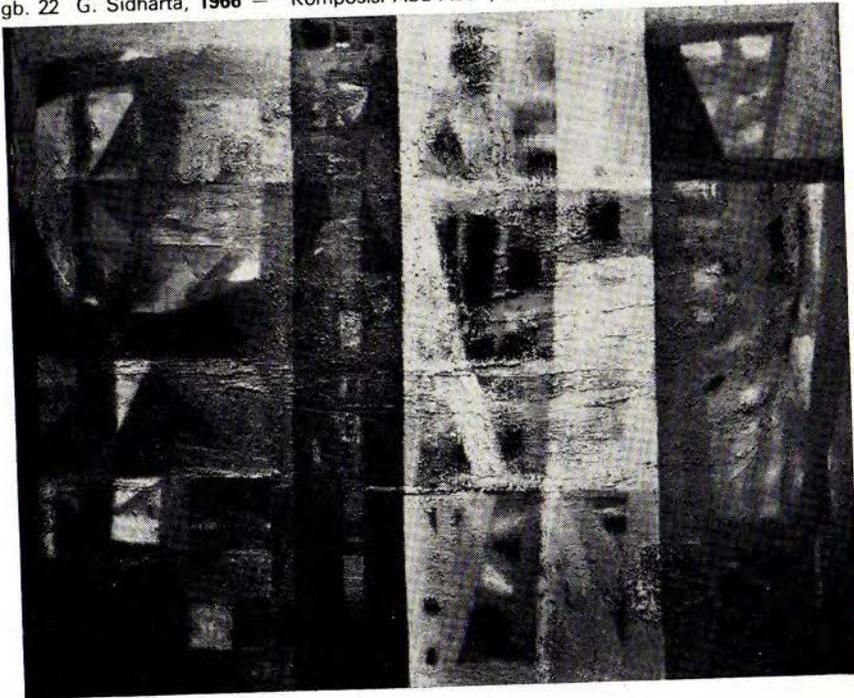
Kecenderungan kelima ini membawa seni lukis ke luar dari bingkai kecenderungan umum masa kedua yang disebutkan di muka. Ia memperlihatkan arah baru, dan dengan demikian menyiapkan masa perkembangan berikutnya.

Perkembangan baru itu ialah muncul seni lukis abstrak di Indonesia. Tetapi perkembangan ini hendaknya tidak menyebabkan kita mengabaikan

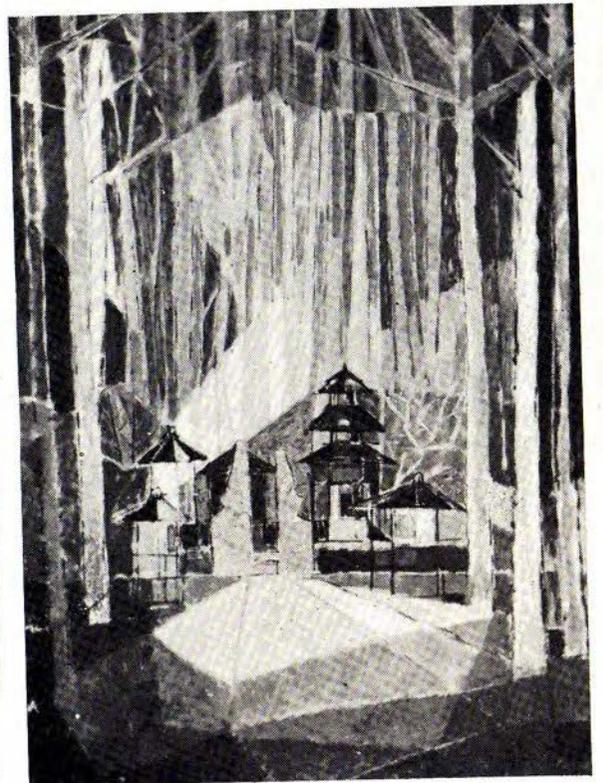
gb. 21 Mochtar Apin, 1959 — "Model", (38½ × 30)



gb. 22 G. Sidharta, 1966 — "Komposisi Abu-Abu", (75 × 90)



gb. 23 A.D. Pirous, 1959 — "Pura Bali", (59½ × 80)



kan suatu segi yang penting, dalam sejarah seni lukis Indonesia, yakni kontinuitas.

Kontinuitas ini bukan saja terlihat pada adanya tahapan dalam menjaui dunia luar yang nampak, tapi juga terutama pada semacam "ideologi kesenian". Yang dimaksud dengan istilah ini ialah suatu kompleks pikiran, sikap dan perasaan yang dimiliki bersama, yang menjadi dasar bersama bagi perbedaan perseorangan, dan dianggap sebagai pengesahan berbagai praktek seni lukis.

Ada dua unsur yang penting dalam ideologi kesenian ini, Pertama, penghormatan kepada pelukis sebagai pribadi yang bebas menciptakan bentuk dan gayanya sendiri. Sudah tentu terdapat kekuatan yang melawannya, tetapi penghormatan itu tetap kuat dan luas terdapat di kalangan pelukis. Unsur kedua ialah kepercayaan, yang, karena komunikasi di antara pelukis di sanggar, di pertemuan dan di lembaga pendidikan, telah menjadi semacam ajaran, bahwa elemen-elemen rupa serta susunannya sendiri, lepas dari obyek apa yang digambarkannya, dapat membangkitkan, menyatakan atau menyampaikan emosi, perasaan ataupun pengalaman kesenian yang berharga.

Sudah pada masa PERSAGI — dan dikemukakan pula di tahun-tahun berikutnya — Sudjojono percaya bahwa lukisan adalah "jiwa nampak". Bahwa watak itu "nampak" pada mutu satuan kwas, warna-warna, bentuk-bentuk jadi pada elemen-elemen rupa dan susunannya, juga bahwa, dengan demikian, pelukis dapat menciptakan karya besar, sekalipun ia hanya menggambarkan barang yang kecil atau remeh.⁹⁾

Basuki Resobowo dimasa kemudian, yakni pada tahun 1949, mengemukakan pandangan semacam itu dengan lebih tegas. Katanya: Untuk melihat lukisan diperlukan daya pandang (tenaga visual) sehingga orang dapat bangkit perasaannya oleh bentuk, garis, warna, "dengan tidak usah memikirkan terlebih dahulu bentuk apa yang dimaksud".¹⁰⁾ Nashar mengatakannya lebih pendek: "Soal kesenian, bukanlah soal apa yang dilukiskan, tapi bagaimana".¹¹⁾

9) Lihat kumpulan tulisan S. Sudjojono", Seni Loekis Kesenian dan Seniman", Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946.

10) Basuki Resobowo, "Pahatan Kayu dan Sket-skot dari Soeromo dan S. Soendoro", Indonesia, Juni 1949.

11) "Pameran Lukisan-lukisan: Nashar, Oesman Effendi, Trisno Sumardjo, Zaini, 17-31 Maret 1963" (Pengantar pameran).

Ideologi kesenian demikian itulah yang menjadi panahan terhadap pertumbuhan "realisme", dan sebaliknya menjadi dasar yang mengesahkan segala macam distorsi yang nampak dalam seni lukis sejak PER—SAGI. Ini juga menjadi dasar bagi kecenderungan kepada abstraksi lebih besar 1955—1960 dan pada banyak pelukis di masa kemudian. Akhirnya ideologi itu menyediakan tanah subur bagi pertumbuhan seni lukis abstrak.

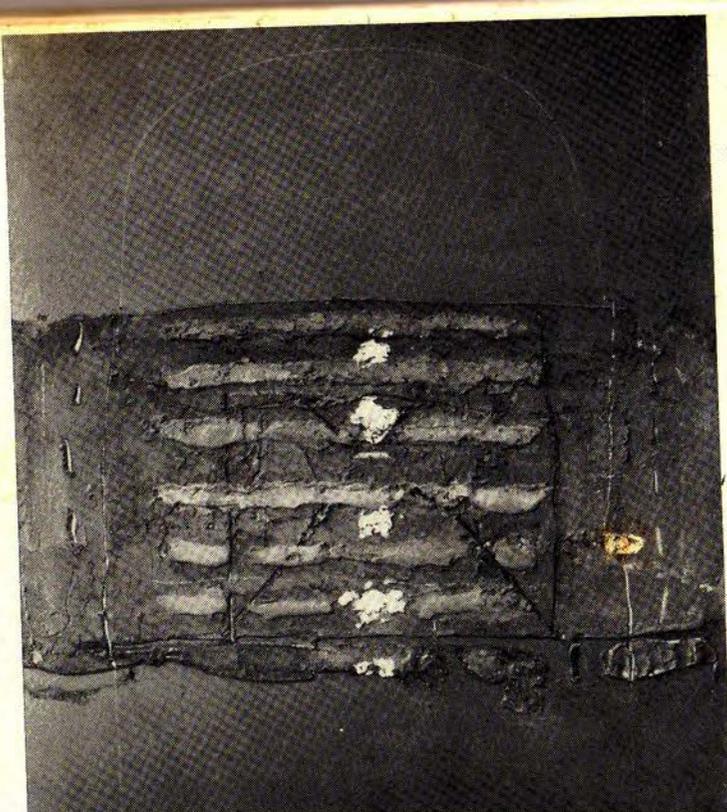
MASA KETIGA sesudah 1960

PENGANTAR KEPADA SENI LUKIS ABSTRAK

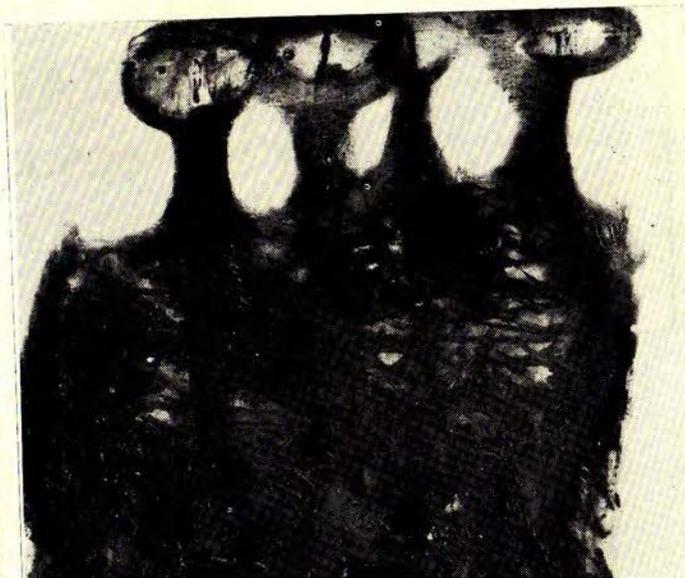
Sudah tentu semua gaya yang kita tuturkan di muka tetap terdapat sesudah 1960. Tetapi yang menandai masa ketiga ini ialah tumbuhnya seni lukis abstrak.

Sebutan "abstrak" mempunyai beberapa arti. Di sini kita gunakan istilah itu untuk menyebutkan corak seni lukis yang tidak menampilkan rupa yang kita kenali sebagai rupa benda atau obyek yang kita lihat dalam kenyataan sekeliling kita: manusia, hewan, tumbuh-tumbuhan, pemandangan alam dan sebagainya. Lukisan dalam gaya ini tidak melukiskan obyek (karenanya disebut juga "abstrak non-obyektif") ataupun melukiskan figur (karena itu disebut juga "abstrak non-figuratif").

Sudah tentu ini tidak berarti bahwa seni lukis abstrak lalu tidak mempunyai hubungan apapun dengan rupa yang kita kenal. Baik pelukis maupun penanggap lukisan, hidup dalam dunia rupa yang mengelilingi mereka. Rupa manusia, hewan, pohon, pemandangan sawah, gunung ialah sebagian saja dari dunia rupa itu, dan inilah yang lazim dilukis. Tapi ada juga rupa lain. Bumi dilihat dari kapal udara, benda dilihat sangat dekat (permukaan tanah, permukaan batu dan sebagainya) atau perhatian akan obyek-obyek, benda-benda yang dilihat dengan mikroskop (jasad renik, jaringan sel susunan kristal, dan sebagainya) menyodorkan kepada kita kekayaan rupa yang aneka ragam. Ada pula rupa buatan manusia: rupa buatan para arsitek, para ahli mesin, para insinyur sipil dan lain-lain. Dan akhirnya ada bentuk yang kita jumpai dalam ilmu pasti, yang dibuat dengan penggaris, jangka dan lain-lain. Sambutan kita terhadap dunia rupa yang aneka ragam ini, baik sambutan fisiologis maupun psikologis — jadi dengan demikian seluruh latar belakang pengalaman kita tentang rupa — merupakan faktor penting di dalam kita menghayati lukisan abstrak. Persiapan terbaik untuk "memahami" atau

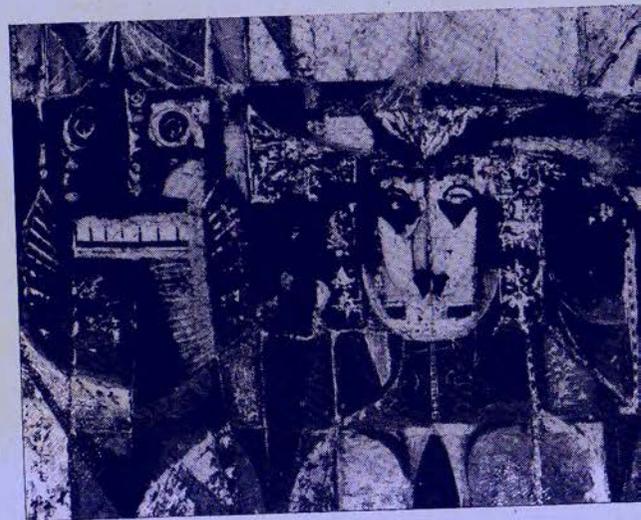


gb. 24 A. Sadali 1973 — "Bekas Kalung Emas", (60 × 80)



gb. 25 Srihadi, 1962 — "Figur-Figur", (102 × 154)

gb. 26 Abas Alibasyah, 1964 — "Topeng-Topeng", (82 × 118)



MASA PERTUMBUHAN
SENI LUKIS ABSTRAK

"menikmati" lukisan abstrak ialah kekayaan dan kedalaman pengalaman kita akan dunia rupa yang aneka ragam itu.

Kita sudah sebutkan sejumlah pelukis yang menjelang 1960 memperlihatkan kecenderungan kepada abstraksi lebih besar. Semuanya dalam masa sesudah 1960 pergi kepada seni lukis abstrak; beberapa untuk singgah sebentar, yang lainnya melanjutkan penelajarannya dalam gaya tersebut.

Srihadi, pada tahun 1960 meninggalkan gaya yang ditempuhnya sampai waktu itu, yang dirasakannya "terlampau dingin". Ia meninggalkan disiplin geometri dan penggambaran benda-benda yang membuat dua macam eksperimen. Dalam eksperimen yang satu, kanvasnya memperlihatkan ledakan-ledakan warna yang terang. Dalam eksperimen yang lainnya ia menempelkan potongan-potongan kertas dan memadukannya dengan sapuan-sapuan warna yang spontan. Dari eksperimen ini Srihadi menghasilkan lukisan abstrak. Dengan begitu muncullah lukisan abstrak dalam perkembangan seni lukis Indonesia baru. Tetapi Srihadi hanya singgah. Hanya antara 1960 — 1962 ia melukis demikian.

catatan, Srihadi

Srihadi mengenal kerja "melukis" di masa-masa perang tahun 1947 sebagai sukarelawan, membuat sketsa-sketsa peristiwa-peristiwa penting. Ia lahir di Solo, 1931, dan di sini pula ia pernah berkumpul dengan Sudjojono, Affandi dan lain-lain., yang waktu itu telah bergabung dalam SIM. Secara tak langsung ia mendapat pendidikan melukis dari pelukis-pelukis ini.

Tahun 1953, ia belajar ke Bandung (sekarang Dept. Seni Rupa Institut Teknologi Bandung). Di sini ia mengenal melukis adalah menyusun garis, warna, ruang dalam lukisan. Pada lukisan Srihadi di masa ini terlihat sejumlah besar garis yang tersusun secara ritmis, rapih. Obyek-obyek menjadi tak penting dan sebagai gantinya muncullah warna-warna yang tersusun harmonis.

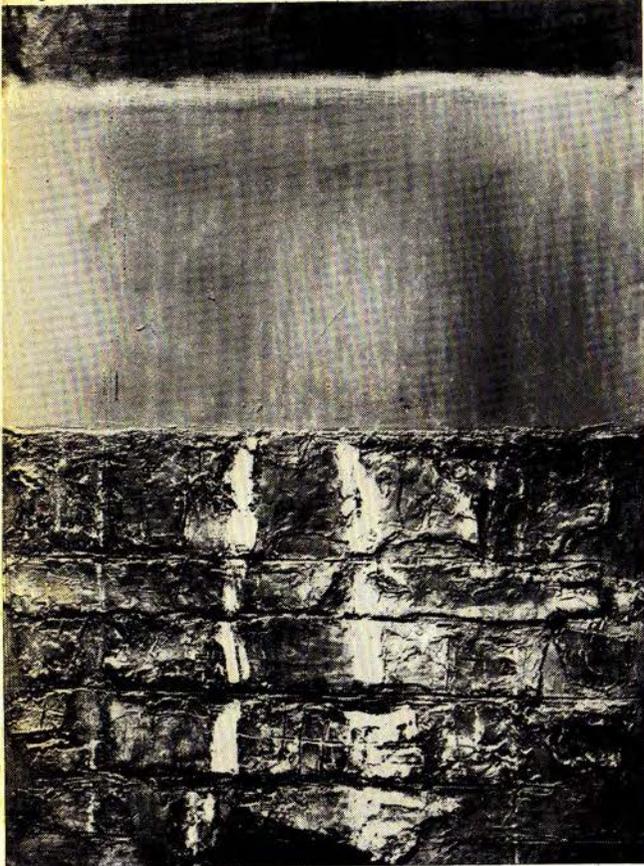
Tiga empat tahun melukis demikian, Srihadi merasakan lukisannya mati, dan hanya menampakkan sesuatu yang manis dan indah. Ia merasa terikat. Kedinamisan yang dirasakannya di masa-masa lalu, pada lukisannya, membuat Srihadi kemudian ingin melukiskan gerak. Maka sejak 1959 ia mulai mengurangi garis-garis dalam lukisannya. Kemudian di tahun 1960—1961, ia melukiskan coretan-coretan yang lepas

dinamis dengan warna-warna transparan.

Dan di sinilah, lewat perkembangan "konsep" melukisnya, Srihadi menghasilkan lukisan "abstrak".

Srihadi tidak bertahan lama pada penemuan abstraknya, sesudah 1962, lewat noktah-noktah warna lukisannya, ia menemukan bentuk-bentuk menyerupai figur; Maka kembali Srihadi melukiskan obyek-obyek, antara lain horison. Dan di tahun 1971 ia bahkan memasukkan unsur-unsur cerita ke dalam lukisannya.

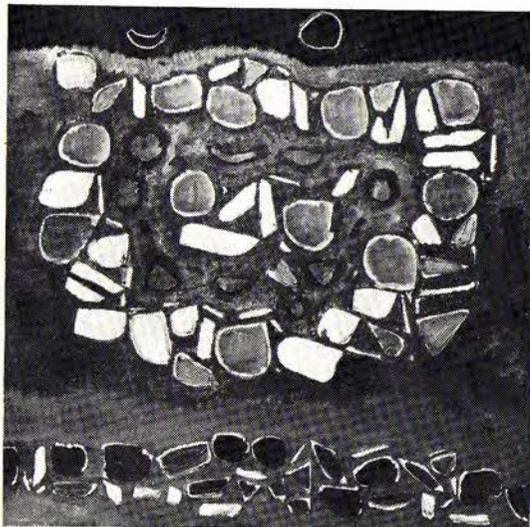
gb. 27 A. Sadali, 1967 — "Komposisi Dengan Emas", (96 x 116)



A. Sadali, pada tahun 1963 meninggalkan abstrak geometris. Kanvasnya memperlihatkan warna-warna cemerlang yang lebar-lebar dan tidak menggambarkan obyek apapun. Dalam perkembangannya kemudian, kanvas Sadali menyuguhkan warna-warna yang lebih redup seperti warna tanah oker, biru dalam dan hitam. Tekstur memegang peranan penting. Tekstur ini nampak seolah-olah terjadi oleh bermacam tenaga dan proses dalam alam; penegangan dan pengerutan, peretakan dan pemecahan, pengelupasan dan penyobekan, pengikisan dan pelapukan, proses menua dan menghancur.

Pada lukisan Sadali dalam masa perkembangan ini tidak ada sapuan kwas lebar dan kuat yang merekam tenaga dan emosi pelukis, dan yang membuat pengamatan kita bergerak cepat. Segala retakan dan tekstur, berbagai coretan dan goresan yang bergetar dan pendek, menyebabkan setiap jengkal bidang lukisan Sadali merupakan rupa yang kaya dan menawan kita untuk mengamati dengan tenang dan cermat, untuk diam dan merenunginya. Keusangan dan kelapukan, ketuaan dan kelampauan memang merupakan hal yang pantas membuat kita termenung. Apa lagi jika Sadali pada kanvasnya menempatkan lelehan dan sisa emas kemilau atau menempatkan bentuk yang dapat kita tangkap sebagai lambang: sepotong ayat suci dalam huruf Arab, segi empat hitam yang mengingatkan kepada Kaabah, bentuk seperti gunung (kekayon = pohon hayat) atau gerak ke atas (vertikal).

Perhatian Sadali kepada tekstur sebagai elemen yang sangat penting dalam lukisannya, menyebabkan ia menggunakan cat yang tebal dan kadang-kadang merekatkan potongan kain pada kanvasnya. Tekstur yang makin menonjol ini membawanya kepada relief. Pada kanvas Sadali sekitar tahun 1970, Sadali memasang bantalan yang tebal.



gb. 28 Fajar Sidik, 1967 — "Komposisi", (65 x 65)

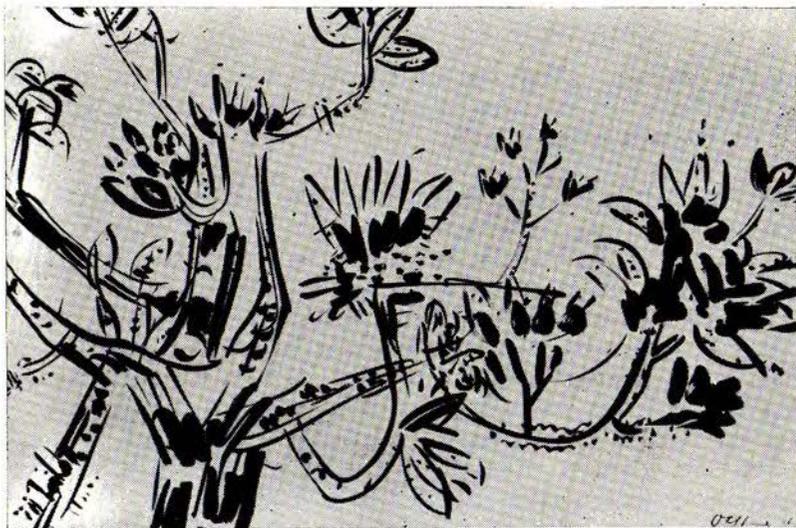
Fajar Sidik, pada tahun 1963 ada menghasilkan lukisan abstrak, berupa susunan geometris. Akan tetapi lukisan abstraknya yang lebih penting ialah yang dibuatnya sesudah 1968.

Kita telah sebutkan di muka, bahwa pada 1960 Fajar Sidik membuat sejumlah sketsa dan vignet, berupa susunan motif-motif bulatan, segi tiga dan sebagainya, yang bagian-bagiannya menyerupai bentuk bagian-bagian binatang, manusia dan tanam-tanaman. Sesudah 1968 ia membuang fantasi makhluk ini. Ia kemudian menyusun bentuk-bentuk sederhana berdasar bulatan, setengah bulatan dan bentuk bulan sabit, segi tiga, trapesium, jajaran genjang dan sebagainya. Berpuluh-puluh bentuk seperti ini berjajar dan berserak pada bidang lukisan, dengan warna-warna biru, merah, kuning yang terang dan rata.

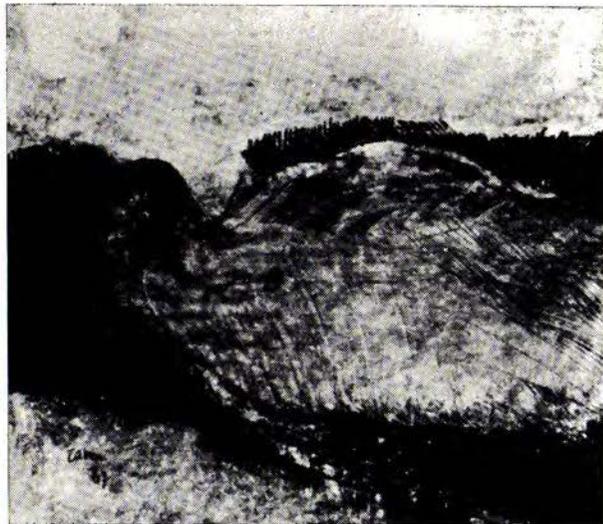
Fajar membuat kadar ketidak-teraturan yang cukup menonjol karena ia selalu membuat variasi dalam masing-masing bentuk dasar itu sendiri dan variasi dalam posisi. Dengan cara itu ia menghindari keeksakan dan presisi, menghindari ketegasan geometri dan sistem matematis. Lukisannya memiliki kadar-kadar perasaan akan alam (bentuk-bentuk bulan, batu, kadar ketak-teraturan) bahkan, akan alam hayati (bentuk dan irama daun-daun). Dengan asosiasi demikian, lukisan Fajar Sidik dapat mencapai lirisisme.

Handrio pada 1963—1964 membuat abstraksi dan deformasi rupa alat-alat musik. Pada 1965 ia meninggalkan alat-alat musik itu, dan lukisannya menjadi susunan bidang dan bentuk geometris yang datar. Dalam perkembangannya kemudian, ia membuat ilusi-ruang dalam susunan geometris ini. Hasilnya, seperti nampak pada karyanya di tahun 1968 ialah semacam konstruksi yang mirip konstruksi arsitektur. Ruang ruang geometris yang dinamis dan kompleks, jalin berjalin tak tentu ujung pangkalnya memberi nada emosional dan simbolis kepada lukisan Handrio. Dan memang Handrio memberi judul "Labirin" pada karya-karyanya (1968).

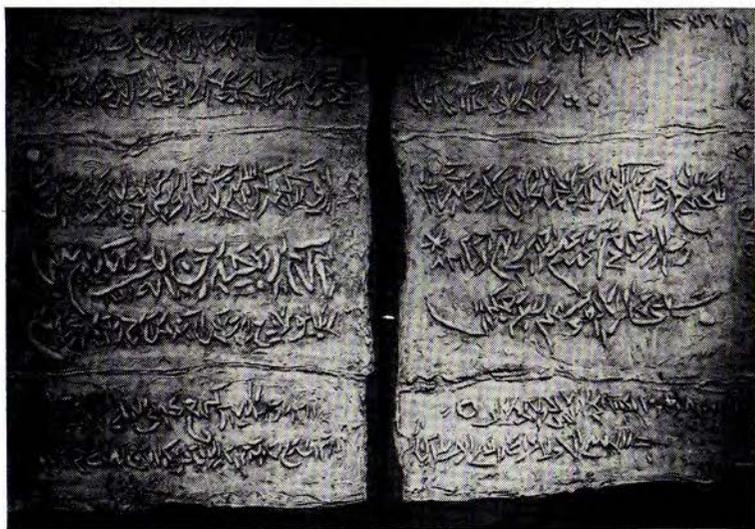
Oesman Effendi, yang sekitar 1960 melakukan abstraksi yang sangat jauh terhadap bentuk-bentuk alam, pada tahun 1968 melukis abstrak. Kontras, harmoni dan variasi garis-garis lengkung, becak-becak warna cerah yang memberi tekanan-tekanan pada kanvasnya. Keseluruhannya membentuk susunan terbuka yang unsur-unsurnya bergerak leluasa dan berirama. Lukisan Oesman Effendi mendekati ungkapan musik. Judul seperti "Alam Perahu", "Pemandangan" dan sebagainya, me-



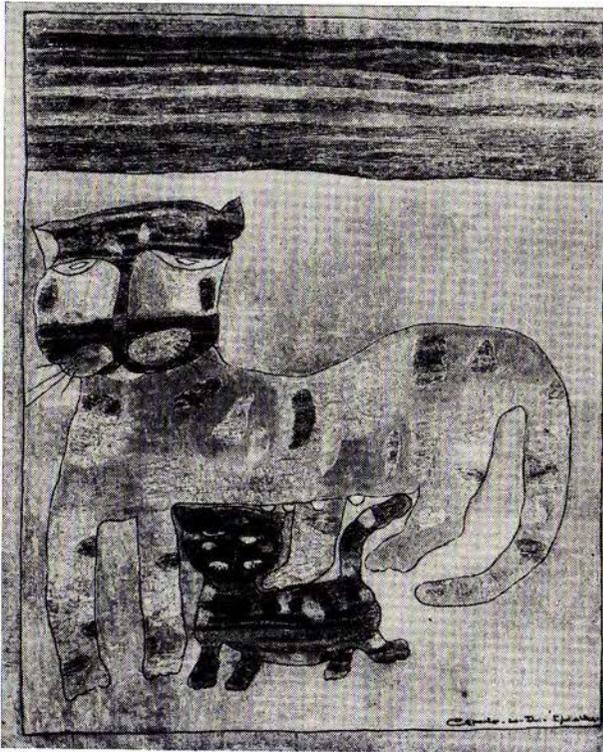
gb. 29 Oesman Effendi, 1958 — "Twig With Flower", (54 × 36)



gb. 30 Zaini, 1967 — "Monoprint", (47 × 46)



gb. 31 A.D. Pirous, 1972 — "Ayat Diatas Putih", (140 × 100)



gb. 32 Suparto, 1965 — "Kucing", (38 × 58)



gb. 33 Oesman Effendi, 1970 — "Alam Perahu", (91 × 102)

nunjukkan bagaimana pelukis ini memandang lukisannya, atau menunjukkan pengalaman apa yang menjadi sumber seninya. Lukisan seperti ini merupakan pengalaman liris, tentang alam atau kehidupan tanpa melukiskan alam atau obyek dalam kehidupan itu sendiri.

Banyak pelukis mengungkapkan pengalamannya tentang alam tanpa melukis benda-benda dalam alam itu sendiri. Mereka mengandalkan daya ungkap elemen-elemen rupa serta susunannya. Sekalipun demikian seringkali, oleh pembagian bidang yang membentuk horison, oleh warna warni yang tidak murni dan kaya dengan nuansa, oleh corak teksturnya, oleh ketidak-teraturan dan oleh variasi dalam bentuk dan juga susunan, lukisan-lukisan ini memperlihatkan rupa yang mempunyai prototipenya dalam alam. Pelukisnya tidak melukis alam, namun lukisannya mempunyai asosiasi dengan, dan, perasaan akan alam.

Dalam kategori demikian ialah lukisan abstrak But Muchtar, Mochtar Apin, A.D. Pirous, Jusuf Affendy dari masa sekitar 1968—1969.

A.D. Pirous, sejak 1970 mengambil kaligrafi Arab sebagai pokok lukisannya. Di sini kita menemukan seni lukis yang mengambil seni lain sebagai sumber ungkapan: seni tulis Arab pada manuskrip dan batu nisan, seperti banyak terdapat di Aceh, daerah kelahiran Pirous. Kadang kadang Pirous mengambil suatu ayat suci, mencoba memadukan maknanya dengan seluruh elemen rupa lukisannya. Kadang-kadang dari kaligrafi itu ia hanya mengambil gerak dan iramanya.

Kita tidak bermaksud membicarakan para pelukis abstrak seorang demi seorang. Maksud utama pembicaraan di atas ialah memberi gambaran tentang beberapa corak yang muncul di Indonesia sesudah 1960.

Kita telah menandai masa ketiga, yakni sejak sekitar 1960 sebagai masa berkembangnya seni lukis abstrak di Indonesia. Dari cara kita membagi-bagi masa, jelaslah bahwa bukan maksud kita hendak mengatakan hanya seni lukis abstraklah yang terdapat dalam masa ketiga itu. Akan tetapi setidaknya-tidaknya boleh dikata, seni lukis abstraklah yang merupakan perwujudan atau manifestasi yang paling kuat, dan yang dalam perkembangannya sesudah 1960 nampaknya sangat menonjol.

Munculnya seni lukis abstrak memperlihatkan berubahnya arah perhatian pelukis, dari perhatian akan segi pengalaman yang terikat pada hadir-

nya benda-benda atau obyek-obyek: pemandangan, orang di pasar, pohonan, perahu dan lain-lain ke perhatian akan segi pengalaman yang lebih abstrak.

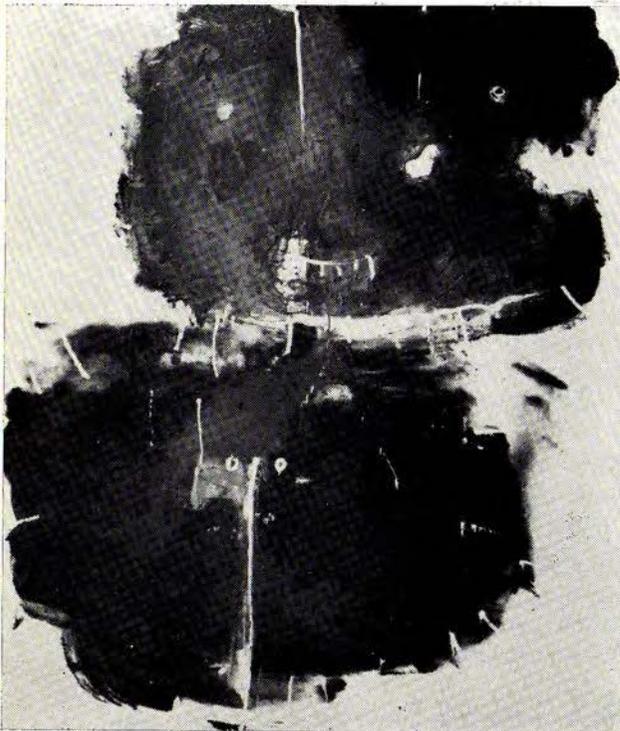
Pengalaman yang "dipancarkan" oleh lukisan Sadali, misalnya, bukanlah kejadian dalam kehidupan sosial, ataupun pengalaman tentang sepotong pemandangan alam, ataupun ungkapan emosi-emosi yang tergugah oleh hal-hal yang demikian. Yang dipancarkannya ialah pengalaman yang timbul oleh suatu penglihatan tentang proses perusakan dan penghancuran dalam alam dan kehidupan, bukan perusakan dan penghancuran obyek ini atau itu, proses perusakan itu sendiri. Jika Oesman Effendi melukis "Alam Perahu" atau "Pemandangan", perhatiannya bukanlah kepada segi pengalaman yang terikat oleh, atau, melengket pada rupa perahu atau pemandangan. Ia tertarik pada segi pengalaman yang lebih berupa sari, lebih bersifat musik. Demikianlah, seperti telah kita sebutkan, banyak pelukis mengungkapkan pengalamannya tentang alam tanpa melukis obyek-obyek dalam alam itu sendiri.

Dorongan yang merubah perhatian kepada segi pengalaman yang lebih abstrak itu pula yang menyebabkan kuatnya kecenderungan ke abstraksi yang lebih besar sesudah 1960.

Popo Iskandar segera tampil dalam pikiran kita. Pelukis ini tetap bertolak pada pengalaman liris akan alam dan kehidupan dan tetap mempertahankan hubungan dengan obyek-obyek tertentu dalam alam: pantai, sepotong pemandangan, bunga, kucing, pohon bambu. Namun, sesudah 1970 ia mengungkapkan pengalaman lirisnya dengan sesedikit mungkin alat ekspresi (sesedikit mungkin warna, sesedikit mungkin garis dan sebagainya). Maka pohon-pohon bambu menjadi garis-garis lengkung putih di atas bidang putih.

Beberapa pelukis lainnya mengerjakan lukisannya mula-mula secara improvisasi tanpa memikirkan sesuatu pokok. Kemudian, bila muncul sesuatu rupa, ia mengembangkannya menjadi rupa yang sedikit atau banyak membawa pikiran kita kepada obyek yang kita kenal, walaupun tak pernah demikian jelas dan tegas seperti obyek-obyek lukisan masa sebelum tahun 1960. Pelukis-pelukis itu di antaranya: A.D. Pirous, Jusuf Affendy, Rustam Arief, pada periode 1960—1970 dan juga Amri Jahja, D.A. Peransi dan lain-lain.

gb. 34 Popo Iskandar, 1975 — "Kucing", (140 × 150)





gb. 35 Nashar, 1974 — "Tiga Naga", (89 × 138)

Ada pula pelukis, di masa ketiga ini, yang menciptakan "fantasi abstrak". Pada bidang kanvas diciptakan "dunia" yang dihuni oleh obyek-obyek dan figur yang bergerak-gerak, namun tak dapat dikenali identitasnya. Suatu fantasi yang jauh dari dunia nyata yang kita kenal. Ini dapat dilihat pada lukisan O.H. Supono.

Kebebasan baru, yang kita sebutkan ini, juga berarti kebebasan untuk menjajarkan, atau mengumpulkan pada tingkat yang sama, imaji obyek-obyek yang berasal dari tingkat kenyataan yang berbeda-beda. Misalnya imaji dari dunia benda dan imaji dari dunia lambang dan tanda-tanda. Ini nampak misalnya pada beberapa lukisan Srihadi, dan pada karya beberapa pelukis muda seperti Siti Adyati, lebih-lebih pada Suatmadji, yang mengumpulkan imaji-imaji yang bukan saja berasal dari tingkat kenyataan yang berbeda, melainkan juga yang bergaya berbeda-beda.

Dibebaskan dari ikatan dengan obyek-obyek, pelukis menjelajahi berbagai segi dan berbagai jenis pengalaman. Pelukis bahkan dapat mengembangkan kepekaan akan berbagai jenis bahkan dapat mengembangkan kepekaan akan berbagai jenis pengalaman, mengambil sudut pandang baru dan melihat bermacam "dunia pengalaman" itu sekaligus. Dengan demikian kita seolah-olah diminta agar secara cepat meloncat dari dunia pengalaman yang satu kepada yang lain, dari sebuah gaya yang lain dalam satu kesempatan pengalaman, yakni dalam satu lukisan.

Dapat dikatakan, bahwa dewasa ini tumbuh sejenis kepekaan baru yang mempunyai sifat yang lebih majemuk, penjelajahan pengalaman yang lebih kompleks. Dorongan kearah ini menjelaskan mengapa perubahan gaya pelukis sesudah PERSAGI lebih dinamis dari pada pelukis yang lebih tua. Dibanding perubahan gaya Sadali, Srihadi atau Fadjar Sidik, perkembangan gaya Sudjojono, Affandi, Hendra terasa statis.

Dari uraian di atas, kiranya cukup jelas, bahwa kita menyaksikan adanya eksperimen dalam pengalaman, dan hal itu sekaligus berarti eksperimen dalam rupa. Berbagai rupa dijelajahi, dicoba. Pelukis pada masa ketiga ini, dibanding pelukis pada masa sebelumnya, nampak punya perhatian dan keasyikan akan elemen-elemen rupa dan berbagai kemungkinannya. Pada banyak pelukis muda, permasalahan rupa nampak memegang peran utama. Pada lukisan Aming Prayitno misalnya, ada waktunya ia hanya bereksperimen dengan tekstur. Eksperimen pada masa ketiga ini, berarti pula eksperimen dengan bahan dan tehnik. Melukis tidak

lagi dengan sendirinya berarti mengulaskan cat dengan kwas, seorang pelukis dapat menempel-nempel potongan kertas, kain, kaca, logam dan lain-lain. Pelukis menjahit, mengelas, melubangi kanvas dan lain-lain. Pelukis bisa bertindak sebagai perakit yang menghubungkan berbagai potongan dari macam-macam barang dan bahan dengan teknik yang sangat berkembang, ini misalnya terlihat pada karya-karya Saptohudoyo. Sejumlah pelukis lainnya mencoba bereksperimen dengan teknik batik, di antaranya Abas Alibasyah, Amri Jahja, Bagong Kusudiardjo, Mudjita, Mustika dan lain-lain.

"Semangat bereksperimen" begitu barangkali istilah yang tepat untuk menyebutkan dorongan penting dalam seni lukis sesudah 1960. Mochtar Apin adalah salah seorang pelukis yang jelas menampakkan ini. Ia menempuh beberapa gaya sekaligus dalam suatu masa yang singkat. Barangkali inilah pertanda keresahan dalam penjelajahan pengalaman. Bagi Mochtar Apin, berkarya tidaklah didasarkan atas titik-tolak tahu-positif, tapi merupakan suatu proses yang berkembang dengan lambatnya sambil meraba-raba, yang dimaksudkannya untuk memberi bentuk pada sesuatu yang terletak di bawah sadar. Dan seluruh aktivitas ini, merupakan eksperimen.¹²⁾

TINJAUAN UMUM MASA KETIGA

Seni lukis abstrak pada masa ketiga ini, sekalipun macam-macam coraknya, disatukan oleh satu ciri, yaitu "lirisisme". Semua itu merupakan ungkapan emosi dan perasaan pelukis dalam mengalami dunia. Sebuah lukisan merupakan bidang ekspresif, tempat seorang pelukis seakan-akan "memproyeksikan" emosi dan getaran perasaannya, merekam kehidupan jiwanya. Bidang lukisan demikian itu dipandang sebagai dunia imajinasi yang memiliki kodrat sendiri, dunia imajiner ataupun "irreal".

Dunia yang tampil pada bidang lukisan itu tidak menyambung dan tidak pula merupakan salinan dari dunia nyata-kongkrit di mana kita, penanggap lukisan, berada. Ia hadir dalam ruang "maya". Seakan-akan hendak memperkuat sifatnya yang imajiner itulah maka lukisan dibatasi bingkai, "mengucilkan diri" di dinding. Dengan begitulah ia menyajikan rupa yang bukan gambaran benda-benda yang kita kenal sekitar kita, melainkan dunia imajinasi, yang dalam lingkungan pigura itu dipandang sebagai penjelmaan perasaan dan batin pelukis dalam mengalami alam dan dunia nyata. Sebuah lukisan ialah dunia imajinasi, dunia liris. Di dalamnya pengalaman emosi mengalami penyaringan dan penjelmaan.

¹²⁾ Lihat Katalog "Pameran Grup 18; 18-27 Agustus 1971, Jakarta".

Akan tetapi, pada masa ketiga ini, kita patut mencatat gejala lain yang berlawanan dengan lirisisme itu pada sejumlah seniman muda. Gejala ini nampak sesudah 1970. Anti lirisisme ini, terwujud dalam dua macam kecenderungan.

Dalam macam yang pertama, asosiasi dengan alam dan hidup juga emosi disingkirkan. Tentu terdapat juga perasaan di sini, yakni akan rupa, atau dalam hal ini: perasaan akan tertib matematis, akan rasionalitas dalam rupa. Lukisan menjadi susunan dua atau tiga macam bentuk geometris sederhana yang diulang dan disusun mengikuti suatu aturan matematis. Ini nampak pada lukisan-lukisan B. Munni Ardhi, Harsono, Nanik Mirna pada tahun 1970—1973. Dalam hal lain, melukis ialah meneliti, menganalisa, mengukur dan menghitung, dalam rangka mencari dan menimbulkan gejala optis dalam struktur yang bersifat sistem, seperti pada lukisan-lukisan Anyool Subroto dan Sugeng Santosa.

Pada tahun 1973 Danarto memamerkan sejumlah kanvas kosong berukuran besar dalam beberapa bentuk geometris, tanpa pigura. Dalam percobaan ini lukisan menjadi lingkungan si penanggap sendiri, membentuk ruang tempat ia berada dan bergerak. Lukisan tidak lagi berjudul sepotong dunia imajinasi yang terkucil di dinding, dibatasi pigura dan direnungi dari suatu jarak. Lukisan menjadi struktur lingkungan konkrit itu sendiri, di mana penanggap mengamati dan bergerak. Seperti dikatakan Danarto, ia memaksudkan karyanya "sekaligus sebagai arsitektur, lukisan dan patung". Percobaan Danarto dapat dipandang sebagai menjembatani rupa murni (tanpa asosiasi dengan alam dan hidup, tanpa emosi) dengan anti-lirisisme macam yang kedua.

Dalam macam yang kedua ini, anti-lirisisme terwujud dalam kecenderungan kepada keaktuilan atau kekongkritan. Jika lirisisme menyaring dan menjelmakan (mentransformasikan) pengalaman serta emosi ke dalam dunia imajiner, maka dalam kecenderungan ini seakan-akan seniman menghindari penyaringan dan transformasi. Bukan gambaran benda-benda yang diperlihatkan, melainkan benda itu sendiri disuguhkan. Bukan rasa jijik yang tersaring dan memuaskan imajinasi, melainkan rasa jijik yang nyata dan tanpa jarak yang ditampilkan, yang membuat orang berpaling dengan rasa muak. Pengalaman hendak dicapai sekongkrit dan seaktual mungkin. Karya seni bukanlah sepotong dunia imajiner yang direnungi dari suatu jarak, melainkan obyek kongkrit yang melibatkan penanggap secara fisik. Hal ini nampak dalam "Pa-

meran Seni Lukis 74" (B. Munni Ardhi, Harsono, Nanik Mirna) dan "Pameran Seni Rupa Baru Indonesia 75" (Jim Supangkat, Hardi, Harsono, B. Munni Ardhi, Siti Adyati dan lain-lain). Kalau kita harus menyebut karya-karya mereka "seni lukis", perlu dicatat bahwa karya mereka itu sudah bukan "lukisan" dalam pengertian yang lazim.

LATAR BELAKANG SENI LUKIS INDONESIA BARU

Karya seni lahir dari jiwa seorang seniman, melalui pengolahan media, yaitu pengerjaan bahan, alat dan teknik tertentu. Tak disangsikan karya seni seringkali menampilkan hal-hal yang khas dan unik dari suatu pribadi. Tapi jiwa seorang seniman, dari mana karya seni lahir, tumbuh dan memperoleh bentuknya, adalah seumpama acuan yang padanya telah bekerja kekuatan-kekuatan sejarah. Di sinilah terletak penghubung yang menyatukan masalah seorang seniman dengan orang lain yang bukan seniman. Dan juga mengakibatkan tampaknya sehubungan suatu konsep dari suatu kecenderungan dengan konsep dari kecenderungan lainnya.

Seni lukis Indonesia Baru, yang berkembang di Indonesia, seperti juga kesenian umumnya, tidak dapat sepenuhnya dipahami tanpa menempatkannya dalam keseluruhan kerangka masyarakat dan kebudayaan Indonesia. Dengan kata lain, tanpa menempatkannya dalam keseluruhan kekuatan sejarah. Beberapa kekuatan sejarah yang bekerja pada perkembangan Seni Lukis Indonesia Baru adalah:

Pertama, warisan budaya: Pada pokoknya, warisan budaya merupakan bagian dalam pembentukan watak seorang manusia yang berdasar pada hubungan manusia itu dengan realitas di sekelilingnya, di dalamnya terkandung hubungan kejiwaan antara intuisi manusia, emosi manusia dengan realitas yang tak terumuskan. Hubungan ini, di Indonesia, lebih-lebih di masa silam, tak pernah berupa hubungan empiris, rasionil, lugas dan obyektif. Masyarakat Indonesia, kendati perubahan yang terjadi di abad ini (terutama di kota besar, tempat seni lukis berkembang) tetap memperlihatkan bertahannya sejumlah elemen dari pola

Kebudayaan lama. Untuk menyebutkan beberapa perwatakan, bisa terlihat kesukaan akan pesona pada sesuatu yang dahsyat, kecenderungan untuk menampilkan sesuatu yang angker dan gaib, dan pendekatan lewat sesuatu yang misterius. Dalam seni rupa salah satu peran warisan budaya yang dapat dilihat paling jelas, ialah pada seni lukis yang kita katakan "bergaya hias". Kecenderungan watak ini ada sudah sejak lama walaupun dengan dasar yang berbeda.

Yang lain adalah kekuatan sejarah yang berupa kejadian-kejadian dan gejala-gejala sosial yang sedang berlangsung di sekeliling seniman, kehidupan sosial dengan pergolakan-pergolakan, perjuangan nasional, terbongkarnya keutuhan masyarakat tradisional yang komunal, kesadaran nasional yang menggerakkan perubahan, pergolakan dan pembaharuan-pembaharuan dan cita-cita kemasyarakatan; semua ini menimbulkan iklim kejiwaan yang tegang dan gelisah. Ini tercermin dalam gaya seni lukis masa kedua. Tumbuhnya kesadaran nasional yang mencetuskan Sumpah Pemuda pada tahun 1928 juga merupakan gejala masyarakat yang menjadi dorongan kuat di masa awal perkembangan Seni Lukis Indonesia Baru. Ini membangkitkan semangat untuk menciptakan seni baru yang berbeda dari seni tradisi yang hidup dalam rangka kebudayaan daerah, dan juga, semangat untuk memperlihatkan kepada dunia bahwa orang Indonesia sebagai bangsa dapat menciptakan seni lukis sendiri.

Pengaruh Barat adalah kenyataan yang juga merupakan kekuatan sejarah. Masa penjajahan misalnya, mengakibatkan persentuhan antara seni lukis Indonesia pada awal pembentukannya dengan seni lukis Barat. Lalu, majunya media komunikasi dunia dan percampuran peradaban dunia mengakibatkan seni rupa menjadi masalah khusus. Maka tampaklah dalam perkembangan Seni Lukis Indonesia Baru semangat untuk mencari kemungkinan-kemungkinan baru dalam dunia seni lukis lewat sejarah perkembangan Seni Lukis Modern Eropah Barat yang sudah tersusun secara sistematis. Akan tetapi tidak semua yang ada dalam seni lukis Barat punya pengaruh di Indonesia. Para pelukis masa kedua misalnya, mengenal berbagai corak seni lukis Barat, tetapi mereka tidak menggarap semuanya. Pelukis barat yang paling populer di antara mereka ialah Vincent Van Gogh, pelopor ekspresionisme yang hidup di abad sembilan belas. Contoh lain adalah corak lukisan yang memperlihatkan sifat analitis, rasional, geometris sudah tumbuh di Barat sejak permulaan

abad dua puluh, tapi tak seorangpun pelukis Indonesia, sebelum tahun-tahun menjelang 1960 memperlihatkan pengaruh dari corak ini. Baru sesudah 1970 kita mulai melihat adanya pengaruh Barat ini. Proses perubahan masyarakat Indonesia dengan iklim kejiwaan yang menyertainya, menerangkan adanya "seleksi" ini.

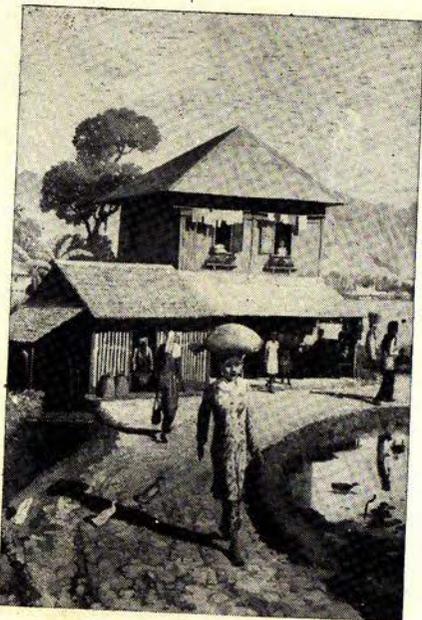
Seni lukis baru yang tumbuh di Indonesia, bagaimanapun adalah "Seni Lukis Indonesia". Yang berarti ia dibentuk oleh kekuatan-kekuatan sejarah Indonesia. Memang ini belum kokoh betul hidupnya, karena masih berdiri di atas tiang-tiang pendukung yang masih lemah. Ia terkucil di kota-kota besar, dan di sana ia terkucil pula pada sebagian kecil kaum terpelajar dan kaum kaya.

Akan tetapi, meskipun begitu, pranata (institusi) seni lukis, sekalipun tak kuat, tumbuh semakin banyak. Lembaga-lembaga pendidikan seni rupa bertambah jumlahnya, terpenting di antaranya STSRI "Asri" Yogyakarta, Departemen Seni Rupa ITB, dan Akademi Seni Rupa, Lembaga Pendidikan Kesenian Jakarta. Galeri untuk pameran hidup di beberapa kota besar, di antaranya yang terpenting Balai Seni Rupa Jakarta, Ruang Pameran Taman Ismail Marzuki, dan Balai Budaya, di Jakarta. Muncul pula beberapa kolektor di beberapa kota yang memiliki koleksi yang cukup menarik.

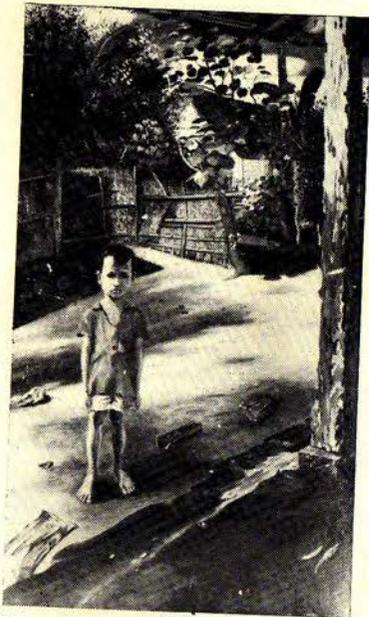
Masalah tentang seni rupa dan seni lukis, juga menampakkan perkembangan. Sudah ada sejumlah pendekatan lewat penyelidikan sejarah dan pemikiran-pemikiran yang lebih teratur. Ini tentunya dapat mengisi kekosongan masalah yang dulunya banyak diisi masalah seni lukis Barat. Dan juga mengisi alasan (argumentasi) Seni Lukis Indonesia yang sudah sering dicanangkan lewat kecurigaan.

Begitulah, banyak tanda menunjukkan, bahwa lambat tapi pasti, seni lukis Indonesia tetap berkembang.

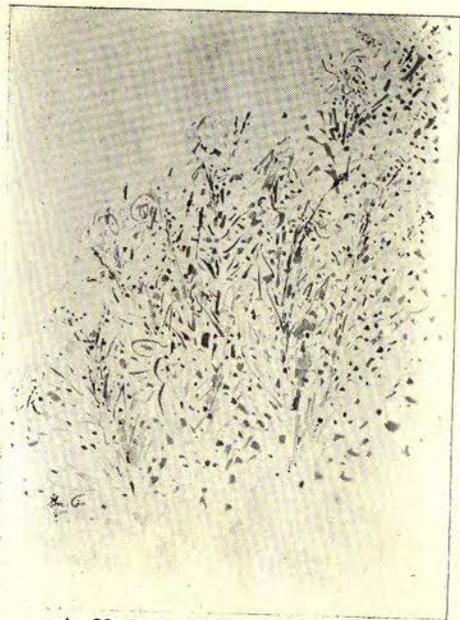
ALBUM LUKISAN



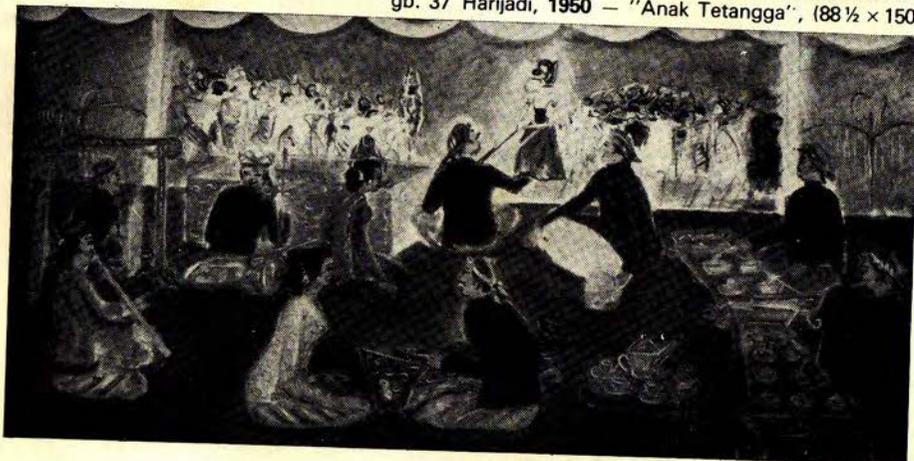
gb. 36 Wakidi, ± 1950
".....", (63 × 90)



gb. 37 Harijadi, 1950 — "Anak Tetangga", (88 ½ × 150)



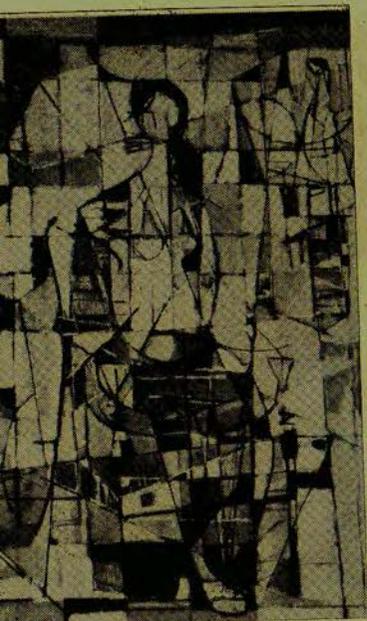
gb. 39 Rusli, 1956 — "Flower", (33 × 43)



gb. 38 Otto Djaja, 1954 — "Wayang", (51 × 98)



gb. 40 Nashar, 1957 — "Taman", (40 × 50)



gb. 41 Mochtar, 1957 — "Wanita", (80 × 90)



gb. 42 Jusuf Affendi, 1957 — "Pemandangan", (50 × 72)



gb. 43 Batara Lubis, 1957 — "Gadis", (48 × 68)



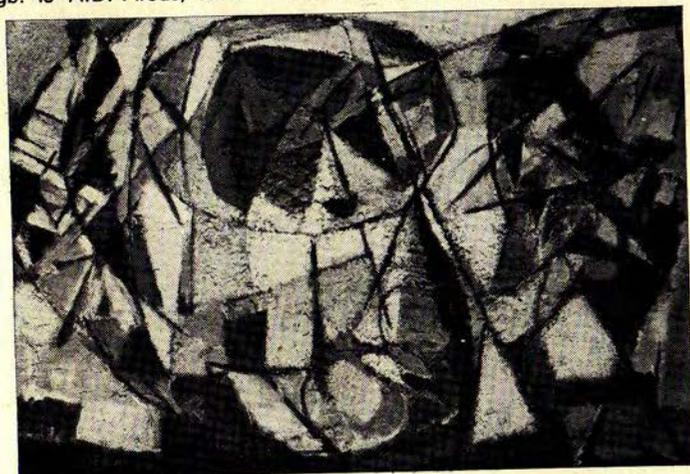
gb. 44 Hendra Gunawan, 1959 — "Gadis Di Pantai", (98 × 158)



gb. 49 A.D. Pirous, 1963 — "Kota Malam", (60 × 102)



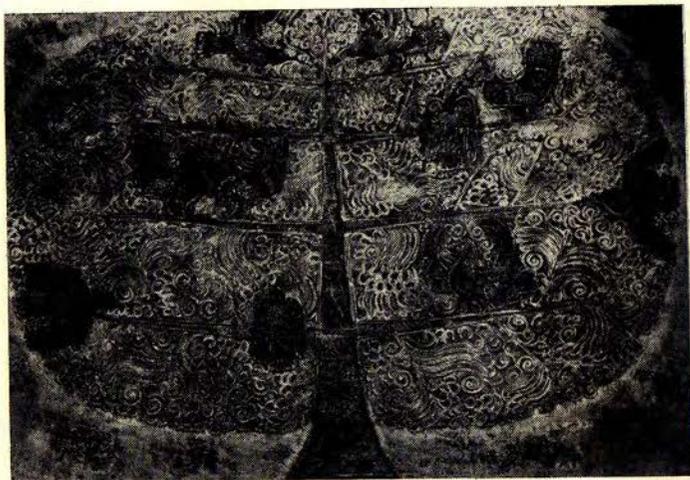
gb. 50 Zaini, 1964 — "Taman", (67 × 97)



gb. 51 Mochtar Apin, 1964 — "Komposisi Garis-Garis", (40 × 58)



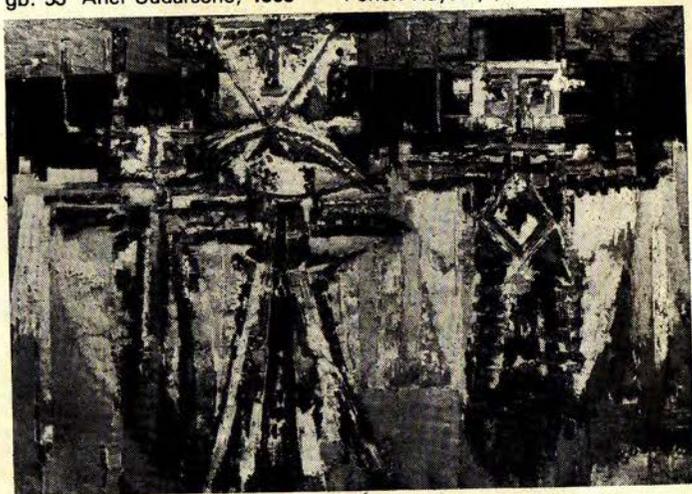
gb. 52 Widayat, 1965 — "Burung Phoenix", (66 × 98)



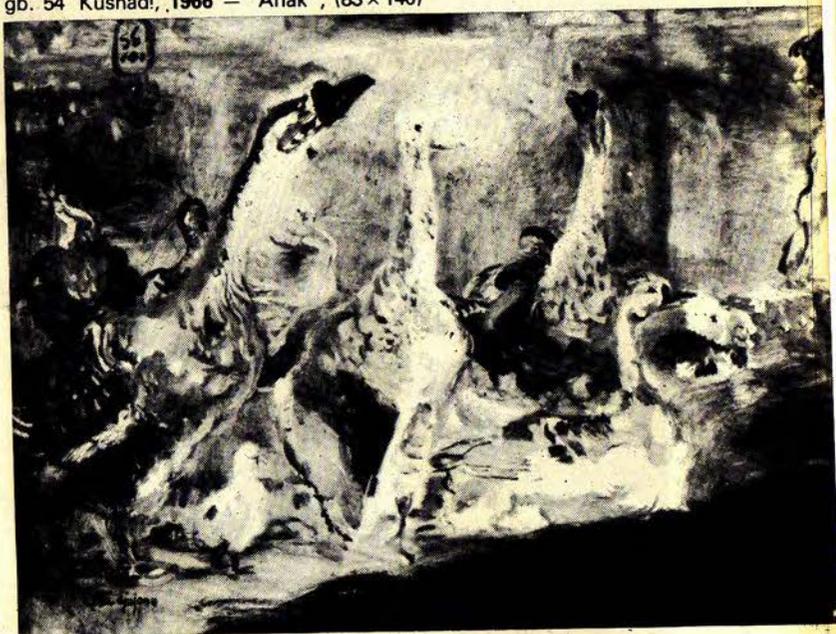
gb. 53 Arief Sudarsono, 1965 — "Pohon Hayat", (90 × 100)



gb. 54 Kusnadi, 1966 — "Anak", (83 × 140)



gb. 55 Abas Alibasyah, 1967 — "Balinese Scarecrow", (58 × 63)



gb. 56 S. Sudjojono, 1967 — "Angsa-Angsa", (85 × 100)



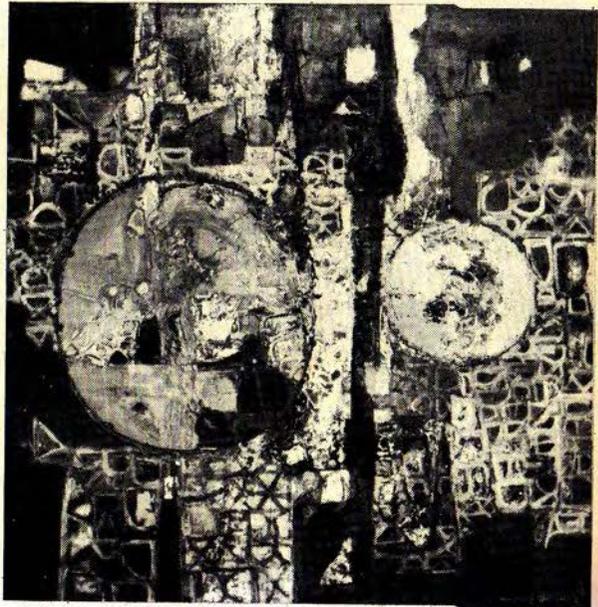
gb. 57 Affandi, 1968 — "Kuda Putih", (98 x 118)



gb. 58 A.D. Pirous, 1969 — "Festive Prince", (51 x 144)

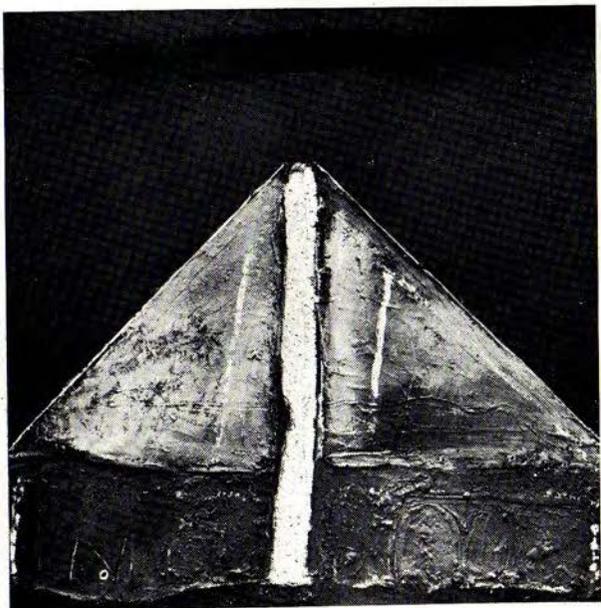


gb. 59 S. Sudjojono, 1970 — "High Level", (83 x 104)

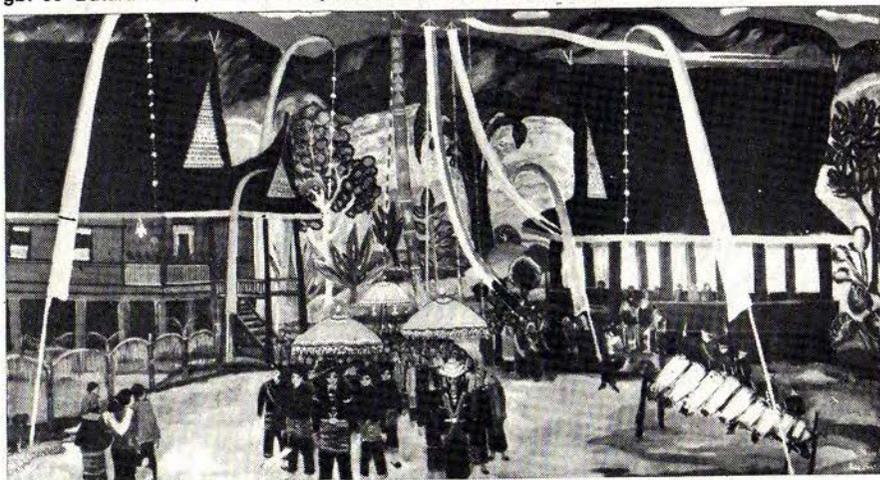


gb. 60 Bagong Kusudiardjo, 1970 — "Tangki Minyak", (84 ½ x 89)

gb. 65 A. Sadali, 1972 — "Celah Emas", (80 × 80)



gb. 66 Batara Lubis, 1972 — "Upacara Adat Batak", (77 × 143)



gb. 67 Dullah, 1972
"Menyusu", (80 x 123)



gb. 68 Zaini, 1973 — "Pemandangan", (39 × 49)



gb. 69 Zaini, 1973 — "Pemandangan", (65 x 95)



gb. 70 Rusli, 1974 — "Rumah Rakit Di Sungai Lais", (50 x 65)



gb. 71 Nashar, 1975 — "Model", (89 x 139)



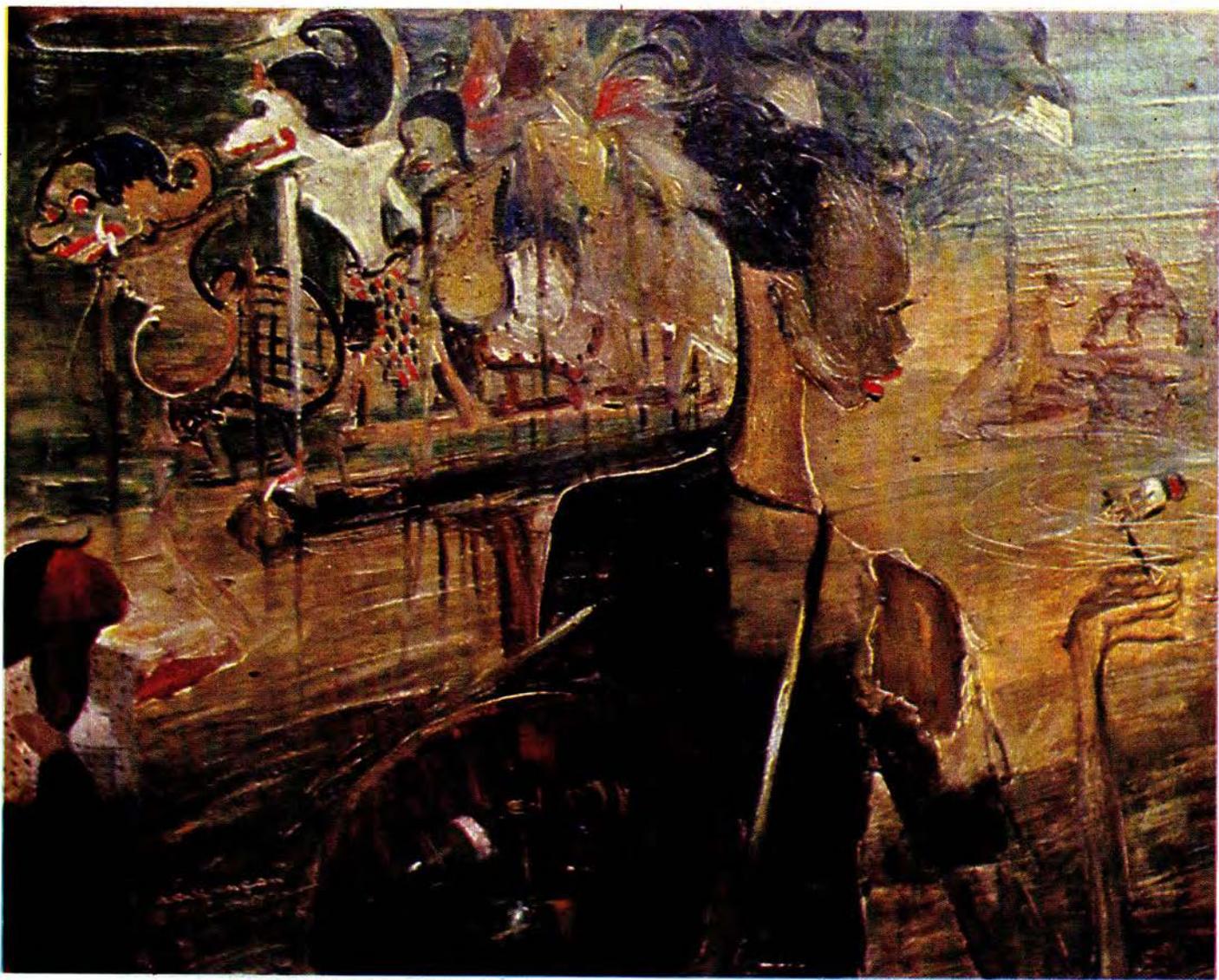
gb. 72 A. Sadali, 1975 — "Gold And Brown", (65 x 85)



Raden Saleh, "Badai di Lautan"
(koleksi Dep. P.K).



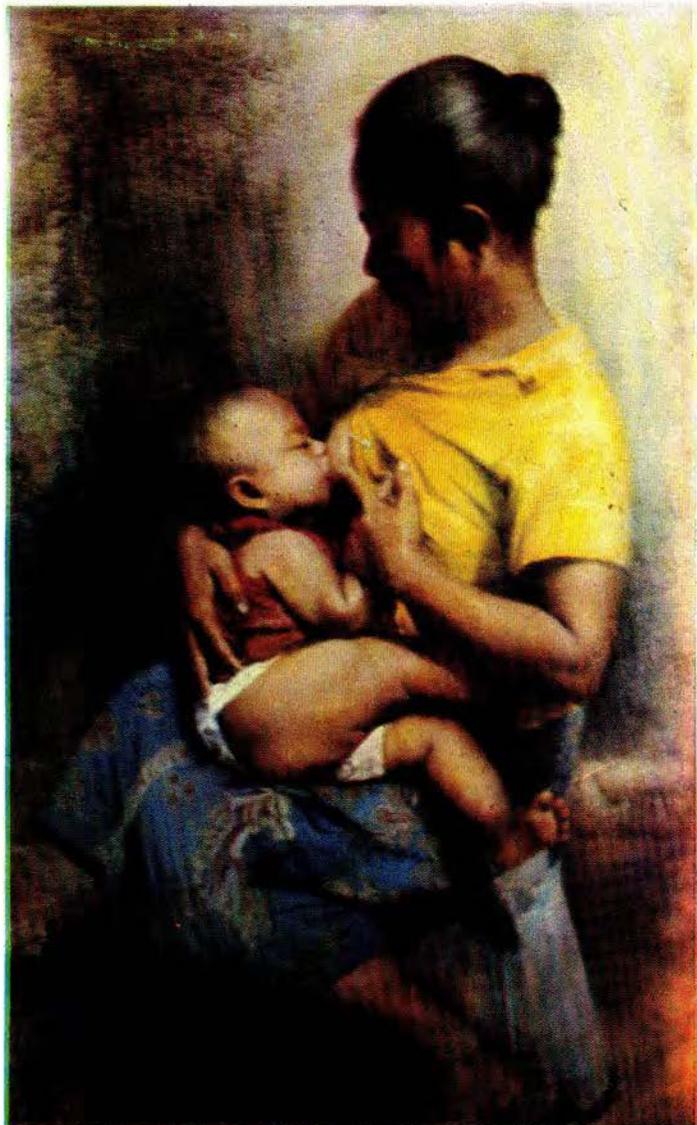
Abdullah SR, "Dataran Tinggi Bandung"
(koleksi Istana Kepresidenan RI).



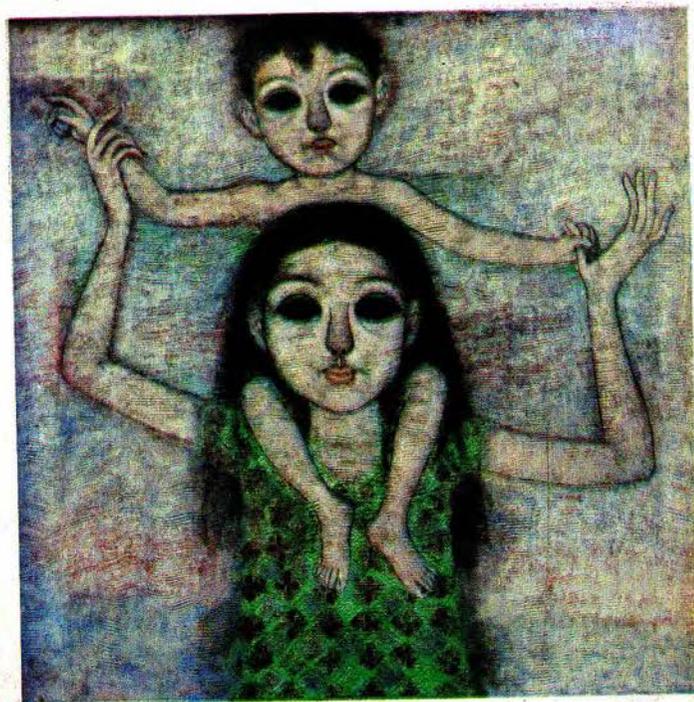
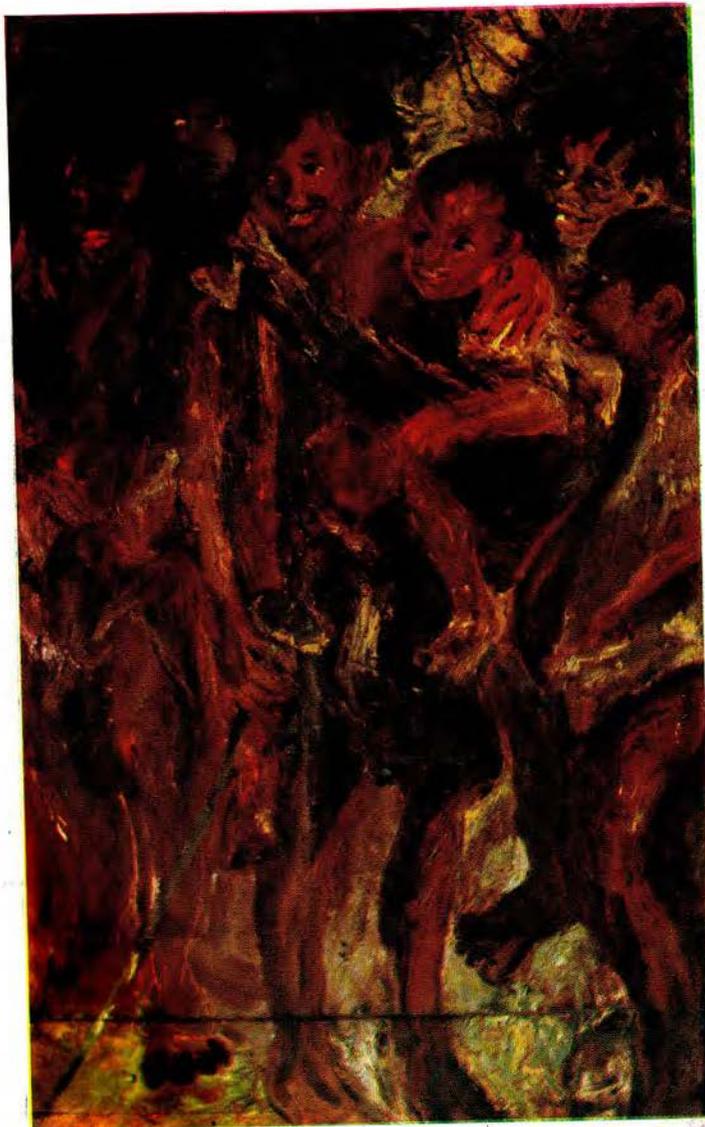
Sudjojono, "Wawayangan" (koleksi Alex Papadimitrou).



Trubus, "Penari" (koleksi Yayasan Mitra Budaya).

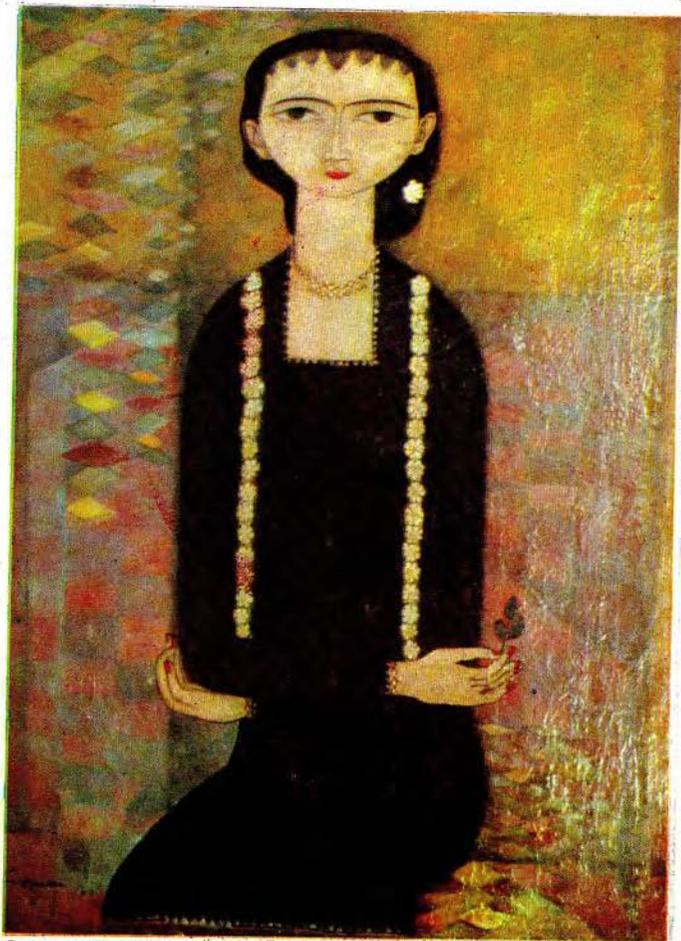
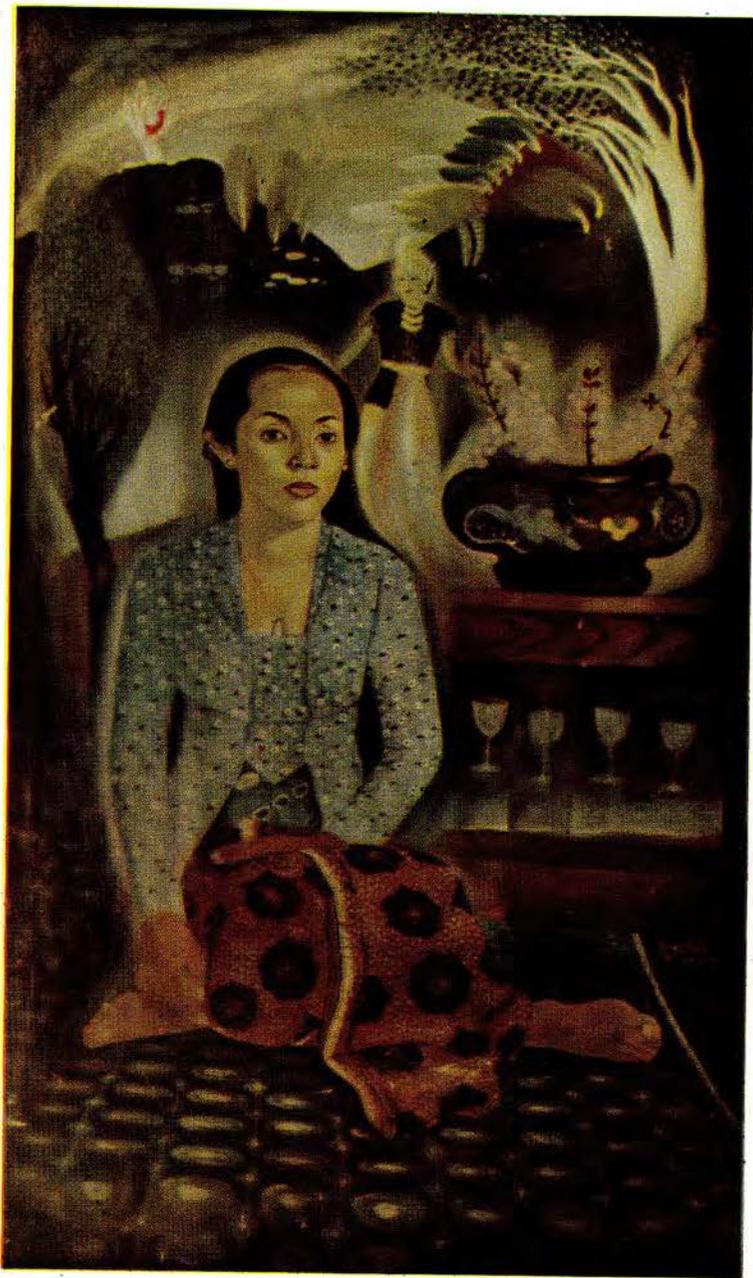


Dullah, "Menyusu" (koleksi Adam Malik).



Muljadi W, "Kakak Beradik" (koleksi Dir. Pembinaan Kesenian Dep. PDK).

Hendra Gunawan, "Keluarga Pengungsi" (koleksi Dewan Kesenian Jakarta).



Suparto, "Wanita Duduk" (koleksi Alex Papadimitrou).

Sudibjo, "Wanita Duduk" (koleksi Istana Kepresidenan R.I.).



Kartono Yudhokusumo, "Taman" (koleksi Dir. Pembinaan Kesenian Dep. PDK).



Kartono Yudhokusumo,
"Bertamasya di Dieng"
(koleksi Istana Kepresidenan RI).



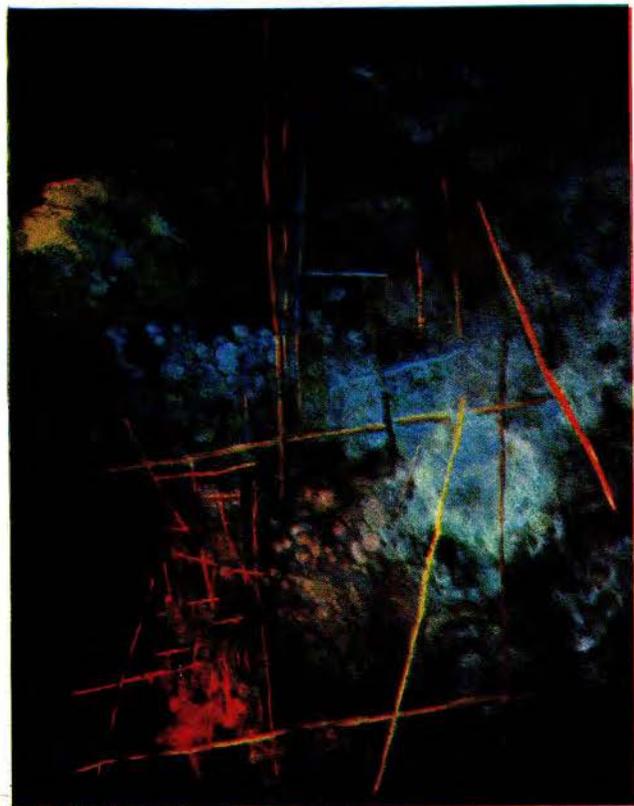
Muljadi W,
"Gadis Duduk" (koleksi Dewan Kesenian Jakarta).



Affandi, "Penyu" (koleksi Dewan Kesenian Jakarta).



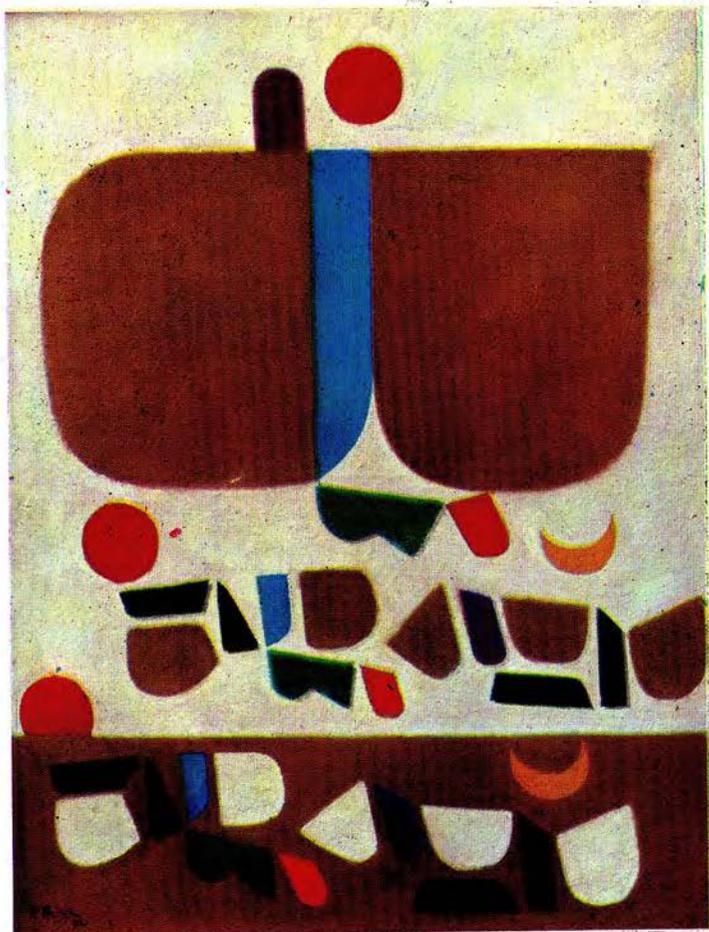
But Mochtar, "Keluarga" (koleksi Dewan Kesenian Jakarta).



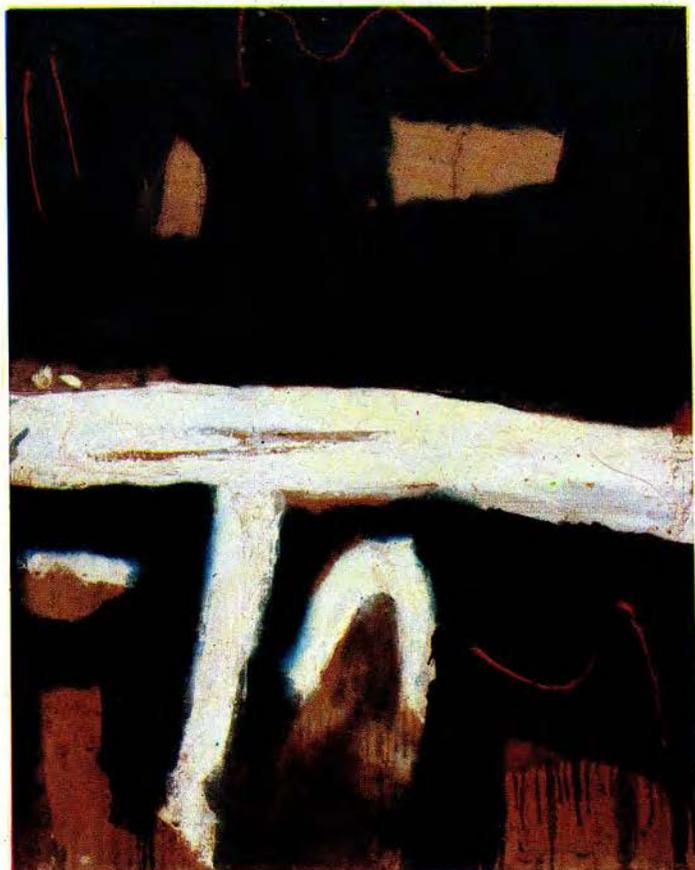
Mochtar Apin, "Komposisi" (koleksi Dewan Kesenian Jakarta).



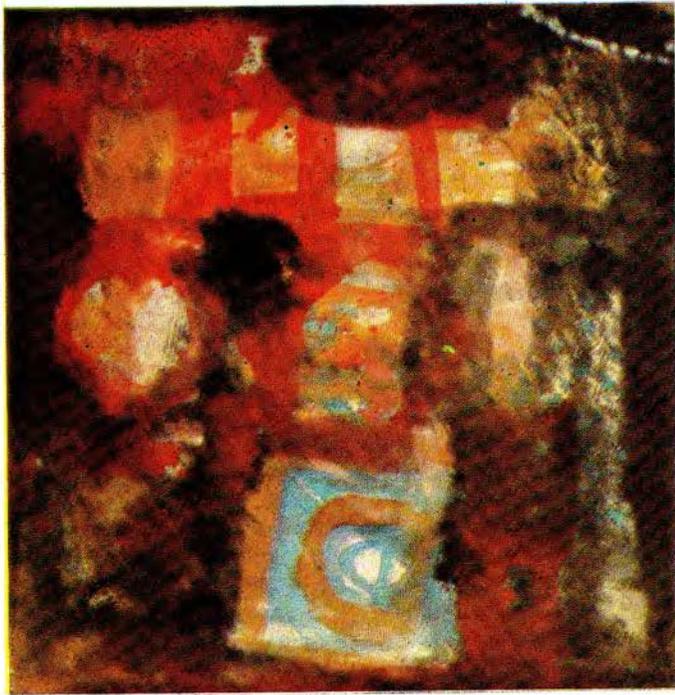
Zaini, "Kuda" (koleksi Yayasan Mitra Budaya).



Fajar Siddik, "Dinamika Keruangan" (koleksi Dir. Pembinaan Kesenian Dep. PDK).



Srihadi, "komposisi" (koleksi Dir. Pembinaan Kesenian Dep. PDK).



AD Pirous, "Kaligrafi" (koleksi Alex Papadimitrou).

Kiri atas - Srihadi
"Komposisi" (Koleksi Alex Papadimitrou).

A. Sadeli, "Perahu di Pantai Bali" (koleksi Yayasan Mitra Budaya).

SANENTO YULIMAN'S VIEW ON THE NEW INDONESIAN PAINTING

by Jim Supangkat

The term "New Indonesian Painting" covers the following meanings. The predicate, "Indonesian" is based on the proposition that whatever art of painting has developed in Indonesia belongs to the Indonesian Art of Painting. Although there has been no adequate argument on what typical Indonesian characteristics to find in the art of painting, its development implies historical forces that play a role in it. Indonesian painting is closely tied with the emergence of nationalistic painting: a combination of the view that wanted to change the traditional pattern of life and one that is a cultural heritage of the past. Another criterion is: This kind of painting, as a part of the fine arts, must be limited to the fine arts in its general sense. It must be separated from the forms of Indonesian fine arts that take their roots in the traditional arts, because the traditional forms of fine arts are still widely practised in Indonesia.

There are two kinds of new painting that have been developing in Indonesia today. One has been developing in Bali and while still showing characteristics of Balinese culture it is yet different from the old Balinese style of painting; the other kind is the art of painting that has been developing in the large cities such as Jakarta, Bandung, Yogyakarta and Surabaya.

This book mainly deals with the new Indonesian painting that has been developing in the large cities mentioned.

The legendary Raden Saleh Syarif Bustaman (1807-1880) is often regarded as the pioneer of the new Indonesian painting, for it was he who first used the new style, techniques and esthetics never before known in Indonesia. Raden Saleh studied painting from a A.A.J. Payen, a Belgian painter, and he had lived in Europe for a long time (1830-1851) where he was influenced by the European Romantic movement.

But it is actually difficult to regard Raden Saleh as the pioneer of the development of the new Indonesian painting, for there was a gap of approximately half a century between him and the painters who emerged next; and especially because we see nothing in common between his style and those that appeared later. There was no continuity. His trend and style have not been emulated, developed, nor challenged.

Beginning with the painting activity after Raden Saleh, around 1900, until now, we can divide the development of the new Indonesian painting into three periods:

THE FIRST PERIOD (1900-1940)

What characterizes this period is the trend of painting landscapes. There were various factors that gave rise to this trend: the taste of the European middle class, represented by the Dutch in Indonesia who disliked pictures from biblical stories or classical literature in painting (marks of aristocracy at that time) and preferred everyday sceneries, including landscapes. This taste was transferred overseas by a number of Dutch and other European painters who came to Indonesia. To the average European, Indonesian landscapes evoked great admiration and the urge to immortalize it.

Those who belonged to this first period are a few Indonesian painters like Abdullah Surio Subroto (1878-1941), Mas Pirngadi (1875-1936) and Wakidi. Their outlook in painting was the "imitative principle", in which "Nature" becomes immortalized and idealized. This principle familiar in Europe was strengthened by the "Eastern" view of Indonesian painters who often "identified" Nature with peace of mind. The painting technique they had been using was the standard and formal technique used in painting lessons at various painting academies in Holland: precise perspectives and anatomy, accurate color mixes, etc.

This trend of painting has continued until today, and has even gained widespread appreciation. Beside Wakidi, one of its protagonists still alive today, there have been other younger painters such as Basuki Abdullah, Wahdi Sumanta and Omar Basallamah.

THE SECOND PERIOD (1940-1960)

What marks the second period is a higher "emotional" content in the paintings, compared to the paintings of the first period. In addition, there were also differences of opinion and differing images between the artists of the first period and those of the second, probably effected by several exhibits showing the development of European painting. With the emergence of the PERSAGI (Association of Indonesian Painters) in 1943, a movement came about that regarded the landscape painters as showing an "Elitist" attitude. The trend of landscape was mockingly named "Mooi Indie" (The Pretty Indies). The emergence of nationalistic feelings and the desire to be treated equal were among the reasons that gave rise to the schism. And by placing the trend of landscape painting in the "Western" camps, it seems that the new movement found its motivation in the national sentiment.

This conflict of principles was accompanied by a conflict of painting techniques. Sudjojono, one of the second period's protagonists, manifested the idea that "painting is the soul visualized." Then another tenet in painting emerged: A stronger belief in the line-drawings and brush-strokes than in the accuracy of depicting an object; and painting became the reflection of the soul's "vibration," thereby replacing landscapes with depiction of the surroundings including the social environment.

The arrival of the Japanese in 1942 that aroused the Eastern spirit (by establishing a cultural center, the Keimin Bunka Shidoso) and also the turmoil of the Revolution in 1945, formed a fertile climate for the trend of "expressing emotions". Tense and restless spirits included by the situation produced paintings with dark colors, bleak and full of swarming, expressive lines. Themes of the revolution appeared a lot in the paintings. At that time the artists had a close relationship with several revolutionary institutions, among others the POETRA (Center of the People's Manpower).

There were a number of associations that emerged during this period: SIM (Young Indonesian Artists), PTPI (Center of Indonesian Painters), People's Painters, Indonesian Artists Combine, etc. At that time, painters like Sudjojono, Affandi, Agus Djaja and Hendra Gunawan played a great role in shaping the Indonesian art of painting. Other painters who emerged during that period were: Sukirno, Emiria Sunasa, Sudibyo, Otto Djaja, Kartono Yudhokusumo, Henk Ngantung, Baharudin, Rusli, Mochtar Apin, Dullah, Kusnadi, Trubus, Oesman Effendi, Zaini, Nashar, Djajengasmoro, Suparto, Srihadi, Batara

Lubis, Abass Alibasjah, Amrus Natalsja, Fadjar Sidik, Trisno Sumardjono and many others.

Later, after the martial mood had passed several painters began to be interested in the problem of the "authority of visual elements". This was substantiated by the emergence of various Academies of Fine Arts in Bandung (now the Department of Fine Arts of the Institute of Technology in Bandung) and in Yogyakarta (now the "Asri" College of Fine Arts) in the 1950's.

This interest created the trend of deformation and abstraction in painting. This new development naturally generated debates and polemics among the artists. On one side there were those who kept defending the "expression of emotion" and the portrayal of moods, on the other were those who wanted to show the "visual" aspect of paintings. But the trend of abstraction kept growing; by the end of the second period (1955-1960) the trend of "expressing emotions" acquired a new form — a form that led toward abstractions. The artists who displayed this trend were Oesman Effendi, Mochtar Apin, Srihadi, Achmad Sadali, But Mochtar, A.D. Pirous, Yusuf Affendi, G. Sidharta, Fadjar Sidik, Handrio, Abas Alibasjah and others. Their paintings are not abstract in the non-figurative or non-objective sense, but the deformations they made show that the objects they painted are unimportant and hardly recognizable, for example by being intersected with lines.

THE THIRD PERIOD (AFTER 1960)

It would be difficult to say that this period has any particular characteristic, for during this time almost all the trends in Indonesia had been equally growing. Moreover, in the third we notice a spirit of experimentation, a search for every possibility in painting; the search for the quality of the media "form" to work with as well as for the right media. As a result, changes that happened in painting styles appeared much more dynamic than during the second period, and there had been many instances in which a painter employed various styles within a short span of time.

However, from the perspective of the continuity of the growth of New Indonesian Painting, the third period is marked by the growth of abstract painting.

Interest in the problem of the "authority of visual elements" by the end of the second period naturally made the painter more interested in what is happening on his canvass. There is a certain analytic attitude here that led them to recognize the "visual effects" of the art of painting, such as its elemental structure, dynamic impressions, rhythm, impressions of movement, etc. And added to the third period is the influence of "Esthetics" that starts from the

"hidden realities" of various objects, like microscopic objects, cracks-of decay, a bird-view of nature, X-ray effects, etc. Thus the emergence of abstract paintings has had plenty of reasons, the issue of the art of painting shifted to the issue of its visuals. Nuances in-between, the one end still shows its objects and the other becomes completely abstract; started by Srihadi in 1960, the trend of abstracts continued until the seventies. What Srihadi presents is movement, Sadali decay in textures, Fadjar Sidik the dynamics of the painting space and A.D Pirous tries to process Arabic calligraphy in his paintings.

With all the variety of trends that resulted either from experimentation or from the interest in the planes of painting, the third and the previous periods have one thing in common, namely the "feeling", that underlines the work of painting. This feeling is "lyrical". However dynamic a movement is depicted, however busy the brush-strokes appear, the paintings produced always present a sweet and attractive structure. It is a harmony filled with lyrical sense.

From this point we notice another development. In the seventies during the third period, a tendency that opposes this "lyricism" has appeared. There are two forms of opposition. The one tries to eliminate "emotion" from painting, by making systematic "geometrical" shapes, sometimes even representing mathematical calculations. The other abandons the nature of painting and is moving toward three-dimensional figures that present a "no-distance" experience. This three-dimensional form does not ask the viewer to meditate on the work, but attacks the actual world of the viewer.

Whether these two forms of the third period will survive remains to be seen, but it might not be impossible that theirs will be a new period in the following development.

It cannot be denied that the new art of painting that has emerged in Indonesia resulted from contacts with Western painting. But it is also undeniable that this is a matter of adaptation rather than imitation. Certain elements might be the "Indonesian image" or the environment as a historical element. And when we take a look at these two aspects we see an empirical growth, including the technique of drawing. And we will note that adaptation is based on careful selectivity.

At any rate, Raden Saleh and the other landscape painters had shown the Indonesian image in their paintings. We have often heard arguments about them. Compared to paintings done by foreign artists in Indonesia, theirs show a deeper involvement with the character of the Indonesian nature. The landscape painters for example, showed a deep interest in the "time" during which the landscape is painted, whether it be evening, noon or morning. In the technique

of painting, a landscape painting does not show any particular characteristic; but in the course of the development of the New Indonesian Painting, this painting technique is what initially brought the conflict about.

Sudjojono (from the second period), a student of Mas Pirngadi's (from the first period) started painting with bleak colors, in a more expressive style. Later during the second period this kind of dissension became widespread. With the 1927 Oath of Youth the atmosphere became turbulent. The restless souls it produced made the expressive style more popular. The heated atmosphere surrounding the painter (the objects around him) became more important than the tranquility often reflected in landscapes.

This gave rise to a new trend that can be viewed as follows: In responding to an object, subjectivity becomes important. This trend that continued during the entire second period had these nuances: At first objectivity is still highly visible, the objects depicted are still clearly shown and only the brush-strokes are expressive. Next, subjectivity becomes larger, the brush-strokes become louder, and the objects are becoming vague. (Affandi, a figure of this trend in the latter part of the period, makes virtually abstract paintings because his objects almost vanish). The next stage shows an even greater subjectivity, where the connection between subject and object almost vanishes, and where the paintings produced become representations of fantasies with the objects merely serving as strating points. In the painting, the objects have their own relationship, often illogical. Agus Djaja for one, painted his figures as angels.

With all the varieties, one quality of relationship between subject and object needs to be excepted. This excepted subjective emotion is a more peaceful feeling, a sense of lyrics and the inclination for ornamentals. This trend could be called typical Indonesian, if we looked back to the inclination for ornamentals in traditional Indonesian Art. Kartono Yudhokusumo and his disciples who painted in this tradition obtained their idea from old Balinese paintings.

We can also discover incidentally in the painting here a two-dimensional quality, though not, of course analytically. At the same time, however, in various painting academies, the authority of the visual elements that is the characteristic of modern painting is being questioned. From this mix, the processing, search for quality and experimentation in the art of painting becomes intensive (the third period of modern Indonesian painting). Later, over a certain period, experimentation is combined with the desire to seek the proper media for presenting the Indonesian characteristic. There has been an effort to inject some Indonesian ornamentals in paintings, to experiment with traditional techniques of painting (batik), as well as actual social events. Thus, what is noticeable during recent is the element of searching, the desire to try the capacity of the painting media, the search for appropriate ideas and Indonesian characteristics.

Translated by Arwah Setiawan

KATA PENGANTAR

Buku ini hendak mengantar secara singkat kepada seni lukis Indonesia masa sekarang. Ia hendak memberi gambaran yang ringkas, tetapi juga harus bisa membuat perkembangan seni lukis itu terfahami.

Gambaran demikian mau tidak mau membutuhkan kerangka tinjauan yang tidak rumit. Dibutuhkan generalisasi yang disana-sini barangkali tidak cukup adil terhadap ikhwal yang khusus dan khas. Dibutuhkan serangkaian tekanan yang tentunya tempat dan kekuatannya berbeda dengan apabila orang menggunakan kerangka tinjauan lain. Lebih-lebih lagi, kerangka demikian haruslah diuji oleh penelitian dan analisa yang cukup luas, yang dalam hal seni lukis di Indonesia, boleh dibilang masih harus dimulai.

Tetapi pengantar ini memang sebuah permulaan. Kerangka tinjuannya masih dapat diperhalus dan diperkaya, beberapa ideanya masih dapat dikembangkan, analisisnya diperluas dan diperdalam dan kekurangannya diisi. Pengantar ini tidak lebih dari sebuah sketsa.

Terima kasih saya sampaikan kepada para pelukis, kolektor dan lembaga-lembaga yang mengizinkan pemotretan lukisan milik mereka. Juga kepada para pelukis yang telah menyediakan waktu untuk wawancara. Terima kasih saya tujukan pula pada perpustakaan Departemen Seni Rupa ITB yang telah membuka kesempatan seluas-luasnya pada saya untuk menggunakan dokumentasinya dan mempelajari sejumlah tesis.

Buku pengantar ini tidak mungkin jadi tanpa bantuan teman-teman. Saya tidak tahu bagaimana harus mengucapkan terima kasih kepada Jimi Supangkat, yang telah memberi perhatian yang begitu besar kepada naskah saya, meluangkan waktu untuk diskusi yang hangat, memberikan dorongan dan saran, sampai-sampai berbaik hati menyumbangkan tenaga, fikiran dan waktunya hingga buku ini memperoleh bentuknya seperti sekarang. Untuk bantuan pemotretan lukisan, terima kasih saya sampaikan kepada Priyanto S.

Akhirnya terima kasih kepada Dewan Kesenian Jakarta, yang telah mempercayakan kepada kami penyusunan buku pengantar ini.

Sanento Yuliman.

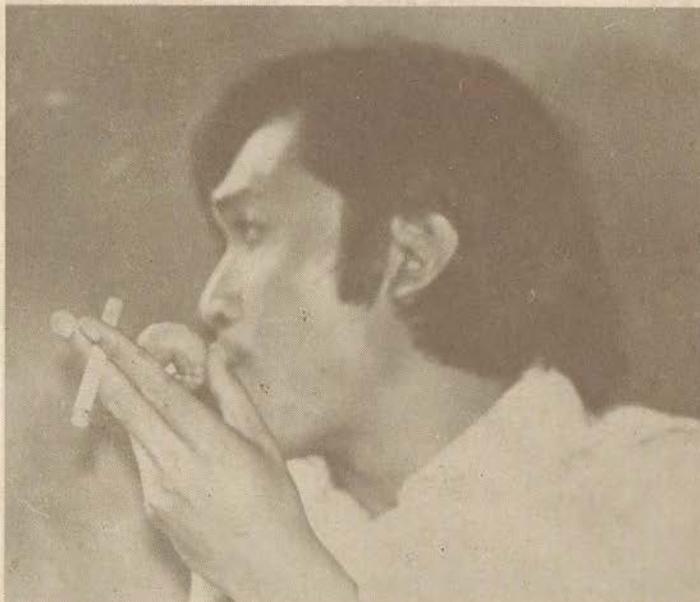
2.000,-

SANENTO YULIMAN HADIWARDYO, dilahirkan tanggal 14 Juli 1941 di Jatilawang, 1960-1968 belajar di Departemen Seni Rupa ITB, mengambil jurusan Seni Lukis. 1968 mendapat gelar sarjana dengan mengutamakan penulisan skripsi "Beberapa Masalah Dalam Kritik Seni Di Indonesia", yang mendapat predikat baik serta penghargaan.

Hingga kini mengajar (Tinjauan Seni Umum, Tinjauan Seni Khusus - Patung, dan Filsafat Seni) pada Departemen Seni Rupa ITB. Pernah pula menjabat Ketua Jurusan Komunikasi-Seni Rupa di lembaga yang sama. Tahun 1976 mendapat beasiswa untuk belajar di negara Prancis.

Sejak 1966 banyak menulis dan menjadi redaktur sejumlah Mingguan dan majalah, diantaranya "Mahasiswa Indonesia" (1966-1969) dan "Horison" (1972). Beberapa tulisannya mengenai seni yang telah dipublikasikan "Mengenang Penyair Filsut Islam Sir Mohammad Iqbal" (Mahasiswa Indonesia, edisi Jawa Barat tanggal 18 September 1966), "Mencari Indonesia Dalam Seni Lukis Indonesia" (Budaya Djaya, th II no. 18, Nopember 1969), "Seni Lukis Indonesia, Persoalan Persoalannya Dulu dan Sekarang" (Budaya Djaya, th III no. 31, Desember 1970), "Menuju Kepengasihan Seni" (Harian Kompas, 16 Juni 1969 dst), "Tekan Tekan Nilai Seni" (Minggu Indonesia Ekspres, 21 Juni 1970).

Selain sebagai penulis artikel, ia dikenal pula sebagai penyair dan pelukis. Sajak "Laut"-nya pernah mendapat srotan dan ramai dibicarakan. Sebagai pelukis ia pernah mengikuti beberapa pameran antara lain bersama "Grup 18" dari Bandung. Kini, agaknya ia dapat diandalkan pula sebagai pengamat Sejarah Seni Rupa Indonesia.



CIPTA

diterbitkan oleh Dewan Kesenian Jakarta, 1976

dicetak oleh : Perc. P.T. SAKSAMA