



RESPECT

VICTORY
FOR EVERYONE

Teks Kuratorial

SAAT MENULIS SEJARAH SENI RUPA SENDIRI

Djuli Djatiprambudi

Kurator Biennale Jatim 6

1. Menyoyal Biennale Jatim

Biennale Jatim tanpa terasa telah memasuki penyelenggaraan untuk kali keenam. Sejak Biennale Jatim pertama yang digelar pada 2005 hingga pada Biennale Jatim kelima tahun 2013, tampak ada kemajuan berarti. Kemajuan itu tampak pada tanggapan publik seni rupa, termasuk di dalamnya kalangan perupa, makin meningkat signifikan. Jumlah peserta Biennale dari waktu ke waktu mengalami penambahan. Hal ini juga diikuti kualitas dan ragam karya yang makin memperlihatkan elan kreatif dalam bingkai wacana seni rupa masa kini. Dominasi seni lukis telah mulai terurai, karena makin banyak perupa yang mengembangkan medium, gaya, format, ungkapan simbolik, hingga pada cara presentasinya, yang beragam dan memperlihatkan gejala "kebaruan".

Sejumlah perupa generasi pasca1990-an mulai tumbuh dinamis, terbukti mulai menggeser dominasi generasi sebelumnya untuk tampil di Biennale Jatim. Perupa generasi pasca1990-an banyak berasal dari perupa yang memiliki latar belakang akademik bidang seni rupa [pendidikan atau non pendidikan].

Gejala ini lambat-laun makin memperkuat posisi tawar Biennale Jatim di tengah perhelatan seni rupa berskala provinsi maupun nasional. Biennale Jatim akhirnya tampil sebagai pameran penting yang menandai pergeseran perubahan generasi dan yang lebih penting juga sebagai tanda mulai berkembangnya kesadaran jejaring para perupa dalam skala global. Dinamika dalam jejaring inilah secara simultan terus membentuk etos kerja keseniman yang lebih berorientasi ke luar.

Sementara itu, pada dasarnya Biennale adalah sebuah peristiwa seni rupa (*art event*) setiap dua tahun sekali. Ia mempresentasikan perkembangan mutakhir dari rentetan perkembangan seni rupa. Perkembangan itu dapat dibaca melalui perspektif diakronik (dari masa ke masa) atau sinkronik (dimensi kedalaman sosial-kulturalnya). Dengan ini, maka pameran biennale bukan lagi pameran seni rupa biasa. Ia menjadi forum pertukaran berbagai kepentingan tentang suatu ide atau visi, cara kerja, inovasi para perupa, hingga pada persoalan manajemennya.

Biennale telah menjadi bagian dari sejarah seni rupa modern atau kontemporer dan menjadi tradisi untuk membaca apa yang sedang terjadi dalam dunia seni rupa sekarang. Kata 'sekarang' menunjuk pada kekinian, yaitu berkaitan dengan capaian terkini dalam dunia seni rupa, baik itu wacana diskursif (teks) dan wacana imajerial (estetik). Akan tetapi, apa yang dicapai sekarang bukan sesuatu yang steril dengan masa-masa sebelumnya. Sesuatu itu selalu memperlihatkan jejak-jejak sesuatu yang telah ada sebelumnya, juga memperlihatkan perspektif kemudiannya. Pendek kata, karya seni yang lahir kini, pada dasarnya membawa spirit masa kini, masa lalu, dan masa depan (eklektik masa), terutama dalam kasus seni rupa Indonesia (pada umumnya di luar Barat, yang model sejarahnya non-linier).

Pada umumnya tradisi Biennale di Indonesia hendak merepresentasikan 'eklektik masa' itu. Tetapi, di sisi lain juga menelaah kanon-kanon baru dalam seni rupa. Kanon bisa jadi representasi dari 'eklektik

masa' itu. Kanon adalah sebetuk tonggak yang menandai hadirnya 'sesuatu' dalam bingkai paradigma seni. Dan 'sesuatu' itu dapat dibaca sebagai identitas, kecenderungan, gaya, ideologi, mazhab, unikum, atau yang lain. 'Sesuatu' itu memperlihatkan 'aura masa', 'aura pemikiran', 'aura estetik', dan 'aura sejarah'. Ini kalau memang 'aura' masih ada. Bukankah sekarang dunia seni rupa (Barat) berada dalam zaman '*post-auratic*', seperti yang dikatakan oleh Walter Benjamin.

Pameran Biennale belum tentu dapat dibaca secara utuh dalam relasinya dengan 'eklektik masa' tersebut. Biennale, memang bukan satu-satunya untuk membaca sejarah dan kanon seni yang lahir terkini. Ia mungkin hanya sebetuk perayaan tentang kecenderungan wacana dan praktik seni rupa. Sekadar sekelebat penanda hadirnya kecenderungan baru yang tengah terjadi di dunia seni rupa. harus disadari bahwa apapun bentuk suatu Biennale hanyalah sebuah versi, perspektif, pilihan, dan metode, untuk membaca wacana dan praktik seni rupa dalam konteks kekinian.

Biennale dalam konteks seni rupa Indonesia, memang dapat dibaca dalam bingkai apapun. Melalui peristiwa Biennale paling tidak kita akan mendapatkan persepsi, pemahaman baru, atau bahkan titik tolak baru dalam memahami 'eklektik masa'. Karya yang hadir di tengah Biennale, mungkin akan memberi kesadaran baru, kejutan, daya kritis, atau mungkin sinisme. Apapun yang terjadi di dalam Biennale, ia sebetuk potret apa yang dapat dihadirkan sekarang, berdasarkan suatu model pembacaan tertentu.

Peristiwa Biennale seharusnya tidak cukup hanya dipahami dalam lingkup seni rupa saja, tetapi lebih luas dari itu, pada lingkup kebudayaan. Ia bukan sekadar pameran, melainkan menjadi ruang negosiasi dan transaksi kebudayaan. Bukan hanya transaksi nilai, gagasan, medium atau ekspresi (hal-hal terkait dengan urusan estetika dan pemaknaan), melainkan lebih jauh dari itu, juga ekonomi dan implikasi sosial lainnya. Biennale Jatim

selama ini konsep pelaksanaannya belum dikaitkan dengan masalah-masalah di luar seni, sehingga belum terasa dampak sosial, ekonomi, politik, pariwisata, maupun budayanya.

Lebih jauh lagi, Biennale Jatim belum mencerminkan ke arah politik identitas. Dalam bingkai *cultural studies*, politik identitas dapat dimaknai sebagai pemunculan "bahasa-bahasa baru" tentang identitas dan tindakan untuk mengubah praktik sosial, yang biasanya dilakukan lewat pembentukan koalisi yang setidaknya memiliki beberapa kesamaan nilai.

Biennale Jatim 6 yang diselenggarakan pada bulan November 2015 ini tidak bisa dihindari perlu dibaca dengan perspektif *art ecosystem*. Mengingat ekosistem seni di titik-titik pertumbuhan seni rupa yang tersebar di sejumlah daerah Jawa Timur tidaklah sama. Ekosistem seni (dalam pengertian terbatas medan sosial seni/*art world*) di masing-masing daerah tidak bisa dipahami berdasarkan model berpikir a priori khas pemikiran seni rupa modern, yang menyeragamkan ketersediaan medan seni yang "seharus"-nya ada. Ekosistem seni di Jawa Timur harus dipahami secara a *posteriori*, yaitu memahami pertumbuhan seni rupa berdasarkan logika-logika pertumbuhan yang tersedia di masing-masing daerah. Dengan pembacaan model terakhir ini, didapat sebuah sosok pertumbuhan seni rupa yang memiliki kekhasan, baik dalam bingkai wacana, praktik, hingga dimensi historisnya. Melalui pemahaman macam itu, Biennale Jatim bisa dipahami sebagai upaya menulis sejarah seni rupa sendiri.

Lebih jauh, perspektif ini memandang pertumbuhan dunia seni rupa bukan semata-mata digerakkan oleh seniman. Dalam konteks ini seniman tidak dijadikan titik fokus yang dominan, tetapi seniman diposisikan sebagai salah satu titik atau entitas dari banyak entitas lain yang membentuk dinamika dan arus perkembangan seni rupa. Dengan kata lain, seniman tidak menjadi satu-satunya pusat kajian. Namun, justru sebaliknya. Perspektif *art ecosystem* memandang seniman merupakan salah satu unsur/

unit/entitas dari jalinan operasional dalam matra sosial-historis-kultural.

Arts ecosystem memandang praktik seni bukan sebagai praktik yang semata-mata personal (seniman), tetapi melibatkan jejaring sosio-kultural yang masif dan terus-menerus. Dalam bingkai *art ecosystem*, seniman bukan lagi sebuah subjek yang otonom, tetapi subjek yang berelasi aktif dengan medan seni dalam rangka mengukuhkan posisi dan reputasinya.

Arts ecosystem dalam konteks modal budaya didasarkan pada realitas multikultural Jawa Timur yang terdiri dari budaya Mataraman (Kejawen), Pesantren, Pesisiran, Madura, Malangan, Surabayaan, Tengger, Pandalungan, Osing, Samin. Realitas multikultural ini memiliki keunikan ungkapan simbolik, teknik, medium, hingga konsep estetika-sosial-filosofis.

Arts ecosystem dalam konteks budaya visual (artefak) di Jawa Timur memperlihatkan keragaman, seperti; candi, relief, arca, patung, menhir, topeng, kain batik, keris, ornamen, tato, grafiti, wayang beber, wayang purwa, wayang klithik, Panji, dan sebagainya. Semua itu dapat dipahami sebagai artefak yang memiliki makna identitas kelokalan yang kuat, khas, dan terjaga secara tradisi. Masing-masing artefak tersebut memiliki jalinan konseptual-filosofis dalam konteks *arts ecosystem* di Jawa Timur, karena itu budaya visual tersebut dapat dijadikan basis filosofis, simbol visual, media, teknik, dan sebagainya.

Arts ecosystem di tingkat praksis seni rupa hari ini menunjuk pada cara pandang baru dan metode baru dalam cipta seni. Cara baru itu diperlihatkan melalui semangat eksplorasi multi media, multi estetis, multi dimensi, dan multi kultural. Cara pandang dan metode baru ini mendorong terjadinya berbagai inovasi, dari tataran teknis hingga yang abstrak-konseptual. Hal ini memperlihatkan suatu kinerja yang tidak mengandalkan monodisiplin, tetapi interdisiplin, bahkan multidisiplin. Akhirnya, kerja kesenian atau cipta seni, dapat direfleksikan sebagai

laku reinterpretasi terhadap kompleksitas medan teknis, gaya, modal budaya, dan arus-arus baru dalam wacana dan praktik seni rupa kontemporer. Atas dasar makna *arts ecosystem* yang berlapis-lapis ini, Biennale Jatim 6 memiliki posisi tawar yang kuat, karena di dalamnya menawarkan lapisan-lapisan perkembangan yang divergen. Lapisan-lapisan perkembangan yang bersifat divergen ini dapat ditelusuri melalui penjelasan berikut ini.

2. Wacana Seni Rupa Modern

Modernitas yang dialami oleh masyarakat Barat, dalam hal ini para seniman, dapat dicirikan dengan sikap membelakangi tradisi dan kolektivitas serta mengedepankan teknologi dan individualitas. Prinsip ini akan menampakkan kontradiksi ketika modernisme mulai memasuki entitas budaya di luar Barat. Seperti halnya Indonesia, seni rupa modern menampakkan perkembangan ke dua arah. Pertama, seni rupa modern menampakkan proses eksogen secara total, yaitu modernitas yang sengaja tidak berbasis pada tradisi. Semua nilai-nilai modern Barat dijadikan ukuran. Kedua, seni rupa modern yang menampakkan proses endogen, yaitu menjadikan tradisi sebagai referensi penciptaan karya seni rupa modern. Dengan demikian sebenarnya, antara modern dan tradisional secara konseptual bersifat asimetris.

Akibat dari kepercayaan pada pola sejarah linier, maka sejarah seni rupa modern cenderung menafikan seni rupa tradisional dan cenderung menolak realitas seni rupa yang berkembang di luar konteks Barat. Seni rupa di luar Barat dipandang sebagai seni rupa tribalistik, yang eksotik dan tidak mengenal kebaruan dan kemajuan. Atas dasar pemahaman inilah, akhirnya seni rupa Barat percaya pada satu jalur tunggal untuk menuju kemajuan, yaitu *mainstream*. Jalur tunggal sejarah seni rupa inilah yang kemudian menyebar ke seluruh dunia secara dominan berbarengan dengan era kolonialisasi Barat ke dunia Timur.

Modernisme dalam seni rupa modern Barat tumbuh sebagai reaksi penentangan terhadap masyarakat borjuis, karenanya para seniman modernis berusaha mengalienasikan praksis seni dari masyarakat, menolak fungsi seni dalam masyarakat. Menurut mereka itulah satu-satunya cara menyelamatkan seni dari dekadensi masyarakat borjuis, sekaligus menjadikan seni sebagai satu-satunya tempat pelarian dari dunia masyarakat borjuis yang kapitalistik. Para seniman tersebut mengorientasikan seni semata-mata demi seni itu sendiri (*art for art's sake*).¹

Sementara itu, dominasi seni rupa modern pada kenyataannya menimbulkan eksekse sejarah yang ambivalen. Di satu pihak seni rupa modern terus-menerus masuk melalui berbagai pintu infrastruktur modern, seperti lembaga pendidikan, birokrasi, kerja sama ekonomi, perdagangan dunia, dan investasi. Sementara di pihak lain seni rupa modern justru menimbulkan kerancuan paradigmatik mulai dari tingkat filosofis sampai praksis. Kerancuan ini menjadi pertanyaan yang selalu mengundang polemik yang tidak berkesudahan di hampir semua entitas budaya di luar Barat.

Gejala ini menandakan dominasi wacana seni rupa modern melalui prinsip universalisme, yaitu percaya hanya ada satu seni rupa modern dunia dengan satu sistem nilai. Kejanggalan muncul karena wacana seni rupa modern yang dominan ini, yang dipercaya sebagai dasar seni rupa modern di seluruh dunia, terbentuk berdasarkan paradigma-paradigma

¹ Asmujo Jono Irianto. "Konteks Tradisi dan Sosial-Politik dalam Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta Era '90-an", dalam *Outlet: Yoga dalam Peta Seni Rupa Kontemporer Indonesia*. Yogyakarta: Yayasan Seni Cemeti, 2000, hlm. 77. Pada bagian selanjutnya, Asmujo mengatakan, "Selanjutnya seni atau gagasan seni menjadi amat dipikirkan dan dielaborasi, seluruh usaha itu bertujuan mencari esensi seni, maka bermunculanlah berbagai gaya seni dalam sejarah seni modern. [...] Orisinalitas dan kebaruan menjadi amat penting, seluruh perkembangan berorientasi pada usaha mencari kebaruan agar sampai pada hakikat seni. Modernisme juga menganggap dirinya universal, karena tidak berbasis pada tradisi etnisitas, melainkan pada objektivitas seni. Karenanya seni rupa modern melampaui batas-batas negara".

Ero-Amerika sentris dan karena itu sulit diterapkan di luar Eropa dan Amerika.²

Dominasi itu bahkan dapat dilihat sebagai hegemoni tercermin pada modernisme, yang mana universalisme adalah salah satu premisnya yang fundamental. Modernisme bukan lagi sekadar ideologi dunia modern. Kumpulan teori yang menjadi rumit pada abad ke-20 ini bahkan tidak lagi mempertanyakan: apa seni rupa modern. Pemikiran-pemikirannya yang kini tersebar di seluruh dunia melalui publikasi yang massif cenderung melakukan penilaian-penilaian untuk menetapkan mana yang membawa nilai-nilai modern dan mana yang tidak. Di dunia seni rupa, pikiran-pikiran ini menacap di institusi seni rupa—lembaga-lembaga seni rupa, pameran-pameran seni rupa internasional dan akademi-akademi seni rupa di hampir seluruh dunia.³

Dalam seni rupa modern, modernisme menampakkan diri terutama melalui prinsip *avant-garde* yang menandakan pemujaan pada kebebasan individu dan kecurigaan pada standar-standar komunal yang dianggap penyebab kemapanan dan penghambat kemajuan. Kelahiran abad modern (berproses sejak abad ke-16 melalui sekularisme) memang ditandai dengan sejumlah pemberangusan, pembunuhan, penelantaran para jenius yang dengan penuh risiko berusaha mempertahankan pandangannya. Maka seni rupa *avant-garde*, yang selalu menyebel dari ukuran-ukuran umum, bahkan ukuran-ukuran baru yang menjadi umum, mencerminkan kesadaran masyarakat modern pada betapa pentingnya kebebasan individual bagi kemajuan.⁴

Namun, sejalan dengan berkembangnya teori-teori sosial, semiotik, hermeneutik dan pemikiran filsafat

post-strukturalis akhir-akhir ini, modernisme sebagai ideologi budaya semakin dipertanyakan relevansinya bagi perkembangan budaya modern di seluruh dunia. Modernisme dikritik habis-habisan. Para pemikir kontemporer pada kenyataannya lebih mempercayai pada relativisme budaya. Avant-garde yang semula dianggap sebagai rohnya modernisme, pada tahap sekarang ini justru dipertanyakan. Pemikir semacam Suzi Gablik, secara terang-terangan menyangsikan *avant-garde* seraya menyebutnya *the death of avant-garde*.⁵

Dalam kaitannya dengan pembentukan seni rupa modern di Indonesia, pemaknaan modernisme tidak bisa begitu saja disandingkan dengan modernisme yang berkembang di Barat. Jika pemaknaan itu dibingkai oleh pemahaman prinsip universalisme dan linier dalam sejarah seni rupa Barat, akibatnya muncul pemahaman yang keliru tentang seni rupa modern yang berkembang di luar Barat, seperti halnya di Indonesia.⁶

3. Seni Rupa Modern Indonesia

Secara kasuistis, hal di atas dapat diamati, misalnya perdebatan mengenai 'seni rupa modern Indonesia' (*Indonesian modern art*) atau 'seni rupa Indonesia modern' (*Modern Indonesian Art*), masih saja mengemuka. Bahkan untuk menghindari perdebatan yang tidak berkesudahan itu, muncul frase baru, yaitu 'seni rupa modern di Indonesia' (*Modern art in Indonesia*). Hal demikian sebenarnya merupakan indikator bahwa modernitas seni rupa mengalami

² Suzi Gablik, *Has Modernism Failed?*, London: Thames and Hudson, 1984.

³ Dalam kaitan ini terdapat konsep modernisasi, yang diartikan sebagai serangkaian proses perkembangan teknologi dan ilmu pengetahuan ilmiah yang menyebabkan dunia berubah dari keadaan sebelumnya. Modernisasi mengacu pada pertumbuhan mesin-mesin dan pembangunan industri yang dipelopori oleh peradaban Barat (Eropa). Modernitas adalah suatu kondisi sosial dan kultural yang diakibatkan oleh perubahan-perubahan akibat modernisasi. Modernitas menitikberatkan pada pengalaman manusia, baik itu pengalaman pribadi maupun pengalaman sosial berupa timbulnya kesadaran akan perubahan dan adaptasi yang dilakukannya terhadap perubahan itu. Kondisi modernitas adalah aspek pengalaman yang direpresentasikan oleh nilai-nilai modernisme. Lihat, Iwan Meulia Piroos, "Makna Modernitas bagi Seniman Seni Rupa Modern Indonesia", dalam *Antropologi Indonesia, Indonesian Journal of Social and Cultural Anthropology*, Th. XXIV. No. 62, Mei-Agustus 2000, hlm. 43.

² Jim Supangkat, "Membaca Modernitas Indonesia dalam Representasi Budaya pada Seni Rupa", dalam *Modernitas Indonesia dalam Representasi Seni Rupa*, Katalogus. Jakarta: Direktorat Jendral Kebudayaan, 1998, hlm. 8.

³ *Ibid.*, hlm. 8.

⁴ Jim Supangkat, "Seni Rupa Kontemporer sebuah Resiko", dalam *Horison*, Majalah Sastra dan Seni, No. 7 Tahun XXVII - Juli 1993, hlm. 48.

banyak penafsiran. Apakah kemunculan seni rupa modern merupakan keniscayaan dari modernisasi di Indonesia atau memiliki paradigma sendiri? Apakah 'Indonesia' sebagai konsep identitas atau sebagai konsep tempat? Jika ia sebagai konsep identitas, bagaimana penjelasan operasionalnya? Jika ia sebagai konsep tempat, dimanakah perbedaannya dengan seni rupa modern Barat?

Persoalan ini memperlihatkan adanya masalah paradigmatik dalam memandang seni rupa modern di Indonesia. Namun, secara sosiohistoris, kemunculan seni rupa modern paralel dengan berlangsungnya proses transformasi modernitas di Indonesia. Kata 'di' mengandung makna bahwa proses modernitas seni rupa memiliki pengertian khusus dan terbatas dalam lingkup Indonesia. Seni rupa modern di Indonesia lahir dalam konteks penjajahan Belanda, terutama sejak awal abad ke-20. Seni rupa modern dipercaya sebagai gerakan seni untuk mendukung kemerdekaan Indonesia. Semangat ini berasal dari suasana politik ketika beberapa pemuda terdidik yang radikal menyerukan kesadaran berbangsa.⁷

Kesadaran berbangsa itu merupakan rentetan dari paham nasionalisme yang menyebar kuat ke seluruh dunia sejak awal abad ke-20. Nasionalisme memegang peranan penting dalam pembentukan seni rupa modern Indonesia berasal dari pergerakan politik mengikuti Politik Etis Belanda, yaitu suatu kebijaksanaan yang memberi peluang para pribumi mendapatkan pendidikan Belanda. Karena pendidikannya, beberapa pemuda ningkrat yang kritis menyerukan kesadaran berkebangsaan untuk mendapatkan kemerdekaan sekaligus menyebarkan pendidikan untuk rakyat banyak.

Dengan konteks tersebut dapat dipahami bahwa pembentukan seni rupa modern Indonesia pada awalnya tidak bisa dilepaskan oleh situasi politik seputar awal abad ke-20 dan peran sentral Sudjojono

dalam Persagi. Seni rupa modern yang dilandasi kesadaran kebangsaan dan nasionalisme ternyata membuahkkan citra seni rupa modern yang berbeda dengan seni rupa modern dalam bingkai mainstream seni rupa Barat.

Sementara itu, seni rupa modern Indonesia pada hakikatnya belum memiliki bentuk epistemologi yang jelas. Bentuk epistemologi ialah suatu gambaran tradisi keilmuan atau tradisi pemikiran seseorang, lembaga atau masyarakat, yang didasarkan atas kajian gejala (fakta dan data), yang disertai analisis, metode dan sistematisa dalam ruang lingkup problematika tertentu. Bentuk epistemologi ini memberikan gambaran mengenai teori, wacana, paradigma maupun tradisi keilmuan yang berlangsung pada lingkup Indonesia memasuki era modern.

Sementara itu, setiap gerak sejarah selalu terjadi simpul-simpul peristiwa dan patron-patron. Simpul sejarah pada sisi lain juga berupa teori, wacana, paradigma dan tradisi keilmuan yang terjadi dalam ruang dan waktu sejarah tertentu. Sejarah akan dapat segera terbaca secara jelas, bila di dalam ruang dan waktu sejarah, baik secara sinkronik maupun diakronik terjadi pergumulan tradisi epistemologi. Proses inilah yang biasanya menjadi sasaran kajian utama dalam historiografi. Karena dalam proses ini mencerminkan adanya suatu dialektika pemikiran yang berlangsung saat itu. Secara historis telah diketahui bahwa peran Raden Saleh dalam masa awal pembentukan seni rupa modern sampai munculnya kelompok pelukis pemandangan alam belum tampak nyata. Sepanjang masa itu tidak dikenali perdebatan wacana yang lahir dari ideologi kesenimanannya. Raden Saleh tampak menjadi tokoh besar, karena dia bergerak sendiri di antara para patron (pejabat kolonial dan bangsawan Jawa). Dia besar bukan karena dia memiliki wacana atau konsep yang dapat dibaca sebagai wacana keseniannya.

⁷Setiawaning Purnomo, "Kelahiran Seni Rupa Indonesia Baru", dalam *Dari Masa ke Masa hingga Persagi*. Jakarta: Museum Universitas Pelita Harapan, 1998, hlm. 12.

Kesadaran perdebatan wacana yang didasarkan pada ideologi baru muncul pada Persagi yang dimotori Sudjojono. Kemunculan Persagi dianggap sebagai simpul sejarah, karena di dalam Persagi terjadi dialektika pemikiran. Gerakan ini menjadi penting, karena melalui kredo-kredonya aspirasi seni rupa modern menjadi melembaga dalam suatu wacana. Melalui Persagi, modernitas seni rupa dipertanyakan secara kritis. Daya kritis ini terbentuk dalam konteks kesadaran berbangsa yang di dalamnya terdapat semangat nasionalisme. Kesadaran inilah yang kemudian mengantarkan Persagi menjadi penggerak pencarian seni lukis berkepribadian nasional dan kerakyatan. Kesadaran individual sebagai seniman modern kemudian secara nyata menjadi kesadaran kolektif.

Sementara itu, pemahaman terhadap seni rupa modern sering diletakkan berseberangan dengan seni rupa lama Indonesia—yaitu seni rupa tradisional yang hidup dan dirawat secara turun-temurun di berbagai entitas etnis. Dengan demikian, seakan-akan seni rupa modern muncul begitu saja tanpa ada semacam *conditio sine qua non*. Pemahaman semacam ini jelas mengakibatkan seakan-akan mata rantai perkembangan sejarah seni rupa Indonesia terputus (*missing link*). Seni rupa modern seakan-akan lahir dengan bentuk dan spirit tidak jelas.

Pemahaman itu menandakan adanya keraguan dalam memandang hadirnya seni rupa modern. Keraguan semacam itu memang pernah menghantui sejumlah pemikir seni rupa Indonesia. Oesman Effendi, misalnya, secara terang-terangan mengatakan, "Seni lukis Indonesia tidak ada". D.A. Peransi juga mengatakan hal senada, yaitu, "Ciri kesenilukisan Indonesia sekarang kehilangan sistematika".⁸ Dan tak kalah menariknya seorang teorikus seni rupa, Dr. Soedjoko, mengatakan dengan nada ekstrim, bahwa seni kerajinan Indonesia merupakan satu-satunya seni rupa Indonesia. Ia menyanggah kehadiran seni rupa modern dan menyangsikan

fungsinya.⁹ Bahkan pernyataan keras melesat dari pikiran Sudarmadji. Ia mengatakan, seni lukis kita tidak sampai menemukan 'ordo' dalam pencatutan seni lukis dunia, hanya sampai tingkat 'varian', belum sampai ideal, maka sulit mengatakan kini terjadi 'krisis' dalam seni lukis Indonesia. Kemudian dengan nada mengejek Sudarmadji menandakan, "Lha, pernah baik saja belum."¹⁰

Menurut Jim Supangkat bahwa keraguan semacam itu ternyata tidak khas Indonesia. Hampir semua seni rupa modern yang berkembang di luar Eropa-Amerika menghadapi masalah sama. Gejala ini menandakan dominasi wacana seni rupa modern melalui prinsip universalisme, yang percaya hanya ada satu seni rupa modern dunia dengan satu sistem nilai. Kejanggalaan muncul karena wacana seni rupa modern yang dominan ini, yang dipercaya sebagai dasar seni rupa modern di seluruh dunia, terbentuk berdasarkan paradigma-paradigma Ero-amerikasentris dan karena itu sulit diterapkan di luar Eropa, Amerika.¹¹

4. Awal Seni Rupa Modern di Surabaya

Sebagai tempat yang strategis dan berada di tepi pantai, pada zaman kolonial Belanda, Surabaya dijadikan pelabuhan armada maritim dan dagang yang penting. Di tempat ini, Belanda membangun berbagai suprastruktur dan infrastruktur modern untuk menancapkan pengaruh dan kekuasaannya. Maka, dalam waktu tidak terlalu lama di Surabaya banyak berdiri bangunan-bangunan megah yang berciri arsitektur Eropa, seperti kantor pemerintahan, gedung konser dan dansa, kantor pos, kantor bank,

⁹ Ungkapan Dr. Soedjoko itu pernah saya bicarakan dalam "Menggugat Dominasi Seni Murni", *Jurnal Prasasti*, No. 21 Th. V – Januari 1996, Surabaya: FBS Unesa, hlm. 345-350.

¹⁰ Pernyataan Sudarmadji ini dapat dilihat dalam majalah *Dialog Seni Rupa* No. 3 Th. I – Januari 1991, Jakarta: Yayasan Dialog Seni Rupa, hlm. 7.

¹¹ Pendapat Jim Supangkat ini terdapat dalam teks pengantar *Pameran Koleksi Galeri Nasional*, berjudul "Membaca Modernitas Indonesia Dalam Representasi Budaya Pada Seni Rupa".

⁸ Lihat, D.A. Peransi, "Lee? Levi? Amco? Texwood? (Seni Lukis Kita Masa Kini Dalam Pertimbangan Kritis)", dalam *Berkala Seni Rupa*, No. 2 – 1982, Jakarta: DKJ, hlm. 1-7.

pelabuhan, hotel, kantor telpon, restoran, rumah sakit, dan pertokoan.¹²

Dari lintasan sejarah itu, kiranya cukup memberi gambaran bahwa Surabaya sudah lama menjadi pintu masuk berlangsungnya transformasi budaya dari berbagai anasir budaya. Menurut Denys Lombard, Surabaya dalam konteks modernitas di Indonesia dirancang sebagai pintu masuk proses pembaratan (modernisasi menurut Barat) selain Batavia (Jakarta).¹³

Sementara itu, pada awal abad ke-20 (seputar 1923-1935) aktivitas budaya modern, seperti aktivitas kesenilukisan mulai tumbuh bersamaan dengan tumbuhnya masyarakat urban yang kapitalistik. Di bawah pimpinan perupa Maskan, di Surabaya berdiri *Perkumpulan Seni Raden Saleh*. Sejumlah perupa yang aktif saat itu ialah Soepardi, Pik Gan, Slamet dan Djojowisastro. Mereka rata-rata melukis pemandangan alam dengan corak *Mooi Indië*.¹⁴

Kesadaran ini kemudian disusul hadirnya seorang pelukis Belanda sekitar tahun 1940-an, Gerald P. Adolfs, yang bermukim di Surabaya dan mengerjakan karya-karyanya hampir sepanjang hayatnya. Aktivitas kesenimanannya dan gaya kesenilukisannya mempengaruhi sejumlah perupa Surabaya, antara lain Karyono, Kasenda, Kentarjo. Tapi, gaya kesenilukisan Adolfs tampak berpengaruh kuat khususnya pada pelukis Koempoel, yang memang pernah berguru secara langsung pada Adolfs. Berkat kehadiran Adolfs sedikit banyak telah memberikan pengetahuan teknik melukis cara Barat kepada pelukis Surabaya.

Surabaya sebagai kota modern, tahun 1950-an semakin banyak dikunjungi perupa dari berbagai daerah Indonesia dan luar negeri untuk

memamerkan karya-karyanya. Pada dekade itu berdiri *Pik Gan Art Gallery* sebagai tempat penting untuk pameran seni rupa. Galeri ini milik seorang pedagang barang-barang antik keturunan Cina, yang sudah menetap lama di Surabaya. Di galeri ini selain sebagai tempat pameran juga menyimpan sejumlah koleksi lukisan modern Eropa, lukisan klasik Cina, dan tentu saja sejumlah karya perupa Surabaya dan kota-kota lainnya.

Di luar galeri tersebut terdapat kelompok perupa yang bernaung dengan nama *Keluarga Prabangkara* (1950-1957), didirikan perupa Karyono Ys., Bandarkoem dan Wiwiek Hidayat, dan *Sanggar Angin* (berdiri 1957). Kelompok terakhir ini beranggotakan perupa-perupa muda saat itu, seperti Tedja Suminar, Daryono, O.H. Supono, Krishna Mustajab, dsb. Setelah itu pada 1961 lahir *Kegiatan Kebudayaan Indonesia* (KKI), yang di dalamnya aktif sejumlah perupa, Tedja Suminar, Boedi Sr, Ipe Ma'roef, Hardjono. Tahun 1966, menyusul lahirnya Kelompok, yang sebagian besar anggotanya juga perupa yang pernah bergabung dalam wadah sebelumnya.¹⁵

Aktivitas perupa yang tumbuh silih berganti itu, sebenarnya hanyalah himpunan perupa yang bersifat sporadis atau temporal, yang bertujuan semata-mata untuk menggalang pameran. Kelompok-kelompok ini tidak berbasis pada ideologi tertentu, yang bertujuan mengobarkan suatu wacana. Karena itu, simpul-simpul kesejarahannya kurang bergaung. Kelompok-kelompok tersebut tidak satupun menciptakan kesan sebagai suatu gerakan kesenian, yang pada akhirnya melahirkan suatu genre.

Sementara itu, setelah munculnya *Pik Gan Art Gallery*, secara berangsur-angsur mulai bermunculan kolektor dan *art dealer* yang berasal dari beragam profesi. Para kolektor ini sedikit banyak telah ikut mendorong percepatan perkembangan seni rupa modern Surabaya. Mereka itu misalnya, Oesman Nabhan, Oei Boen Po, Mardanus, Santana, Soedarmadi, Soenarjo Oemar Sidik, Sani, Pik Gan,

¹² Lihat, Hardjono. *Perkembangan Kota dan Arsitektur Kolonial Belanda di Surabaya 1870-1940*. Surabaya: Universitas Kristen Petra dan Yogyakarta: Andi, 1996.

¹³ Lihat, Denys Lombard. *Nusa Jawa: Silang Budaya, Batas-batas Pembaratan*. Edisi Bahasa Indonesia. Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama, 1996.

¹⁴ Rudi Isbandi. *Perkembangan Seni Lukis Di Surabaya Sampai 1975*. Surabaya: Dewan Kesenian Surabaya, 1975, hlm. 9.

¹⁵ Rudi Isbandi, *op. cit.*, hlm. 10-15.

Sampan Suwiryono. Khususnya peranan Soenaryo Oemar Sidik, seorang kolektor berwibawa, mampu berperan sebagai patron. Ia bukan hanya mengoleksi lukisan karya perupa Surabaya, tapi ia juga mengoleksi karya Affandi, Hendra, Sudjojono, Basuki Abdullah, dsb.

Koleksi lukisan Soenaryo Oemar Sidik yang cukup banyak dan meliputi beragam gaya, di pihak lain dijadikan referensi bagi kalangan kolektor sendiri dan para perupa. Seorang perupa seolah-olah baru menjadi perupa sejati kalau karyanya sudah dikoleksinya. Dengan demikian sebenarnya sebelum tahun 1970-an, medan sosial seni telah terbentuk. Hal ini ditunjukkan adanya institusi galeri, kolektor, seniman, sanggar, yang kemunculannya telah dirintis sejak awal abad ke-20. Fakta ini menunjukkan bahwa Surabaya sebagai kota modern aktivitas kesenirupaannya ditunjukkan lewat aktivitas kelompok, pameran dan pengoleksian.

Aktivitas kesenirupaannya sebelum tahun 1970-an dalam bingkai perkembangan seni rupa di Indonesia terimbas oleh wacana seni rupa berkepribadian nasional—rentetan pengaruh ideologi Persagi. Selain itu, wacana seni rupa berkonteks momentum perjuangan bangsa dan kerakyatan juga mengilhami penciptaan karya para seniman kala itu. Kemudian tidak kalah pentingnya, yaitu pengaruh wacana seni harus berafiliasi dengan politik atau seni hanya mengabdikan pada seni itu sendiri—rentetan pengaruh perdebatan kelompok Manikebu dan Lekra tahun 1960-an, juga menjadi pokok soal yang mengilhami gagasan dan proses kreasi mereka.

Wacana tersebut ternyata pada tataran praksis sangat berpengaruh. Karya-karya perupa Surabaya sebagian ada yang menunjukkan pada kecenderungan menggali tradisi lama sebagai sumber penciptaan, guna menggapai angan-angan identitas, seperti terlihat pada karya Soedibio. Namun, sebagian dari mereka juga berkarya dengan tema-tema perjuangan dan karya-karya yang secara kental mengangkat realitas kehidupan masyarakat pedesaan dan perkotaan, seperti pada lukisan

Koempoel. Atau mereka ada yang cenderung melukis dengan membebaskan diri dari konteks sosial, seperti pada Wiwik Hidayat.

5. Jadilah Dirimu Sendiri

Perdebatan mengenai wacana nasionalisme dalam seni rupa dalam konteks perkembangan seni rupa modern di Surabaya terus berlangsung hingga dekade 1970-an. Akan tetapi, paham nasionalisme ini lebih dipahami sebagai bentuk pencarian identitas dalam seni rupa. Nasionalisme tidak lagi dipahami dalam konteks pergerakan dan perjuangan bangsa dalam menghadapi kolonialisme. Pergeseran pemahaman ini juga didorong oleh pernyataan-pernyataan Sudjojono dalam konteks gagasan seni lukis yang beridentitas nasional. Dalam hal mengidentifikasi pengertian seni lukis yang beridentitas nasional itulah, maka memunculkan beragam pandangan mengenai konsep dan praksis untuk menuju kepada kondisi tersebut.

Sementara itu, pada masa transisi, yaitu pergeseran dari rezim Orde Lama ke rezim Orde Baru pada akhir tahun 1960-an, perdebatan tentang nasionalisme dan identitas masih kuat. Hal ini disebabkan oleh friksi politik yang begitu tajam, seperti terlihat pada perbedaan pandangan antara kelompok komunis, agamais, nasionalis dan sosialis. Friksi ini kemudian merembet pada perbedaan pandangan tentang ideologi berkesenian. Karena itu, nasionalisme dianggap ideologi yang dapat mengatasi perbedaan pandangan tersebut.

Dengan latar wacana seperti itulah Akademi Seni Rupa Surabaya (Aksera) lahir pada tahun 1967. Akademi ini sebenarnya kelanjutan dari bentuk paguyuban seniman yang sebelumnya pernah ada di Surabaya. Hanya saja, Aksera sesuai dengan watak sebagai lembaga pendidikan seni lebih dirancang secara terstruktur dan terprogram. Akademi ini didirikan oleh sejumlah seniman Surabaya yang kala itu tidak terlalu memiliki perbedaan tajam akan ideologi berkesenian. Mereka itu adalah Gatot

Kusumo, Amang Rahman, M. Daryono, M. Ruslan, dan Krishna Mustajab. Mereka ini lebih melihat seni sebagai bentuk pengucapan universal tanpa dibebani muatan politis. Bahkan, Gatot Kusumo selalu berkata, jangan mencampuradukkan urusan politik dengan urusan seni atau estetika.

Dari pengelolaan model sanggar tersebut, Aksera ternyata tidak bisa mempertahankan eksistensinya sebagai lembaga pendidikan seni. Bersamaan dengan berdirinya Dewan Kesenian Surabaya (DKS) tahun 1971, Aksera secara institusional berangsur-angsur tenggelam. Selama itu Aksera hanya mendidik mahasiswa sebanyak enam angkatan, yaitu angkatan 1967 sampai dengan angkatan 1972. Namun, dari usianya yang pendek itu, Aksera telah berhasil menciptakan etos kesenimanannya yang sangat berpengaruh sampai saat ini. Sejumlah lulusannya di kemudian hari boleh dikatakan mendominasi praksis seni rupa modern di Surabaya, terutama pada era 1970-an hingga 1980-an. Di antara lulusannya yang muncul secara fenomenal adalah Makhfoed, Dwijo Sukatmo, Nunung Ws., Nuzurlis Koto, Serudi Sera.

Salah seorang dosennya yang berpengaruh, yaitu Gatot Kusumo (dikenal sebagai tokoh Partai Sosialis Indonesia, budayawan dan stradara film), yang sehari-hari mengajarkan Filsafat Seni, berhasil membentuk kepribadian dan etos kerja kesenimanannya mahasiswa Aksera. Kata-katanya yang selalu "memprovokasi" mahasiswanya, yaitu, "Jadilah dirimu sendiri!" Ajaran inilah pada gilirannya memacu setiap mahasiswanya untuk menggal potensinya agar muncul karakter kesenirupaannya yang khas. Pencarian identitas pribadi (*personal style*) memang ditegakkan di Aksera. Ajaran Aksera ini sangat kuat pengaruhnya kepada generasi sesudahnya.

Peranan Gatot Kusumo memang sangat sentral. Dia adalah patron yang berwibawa dalam membentuk perilaku calon-calon seniman pada dekade 1970-an. Pikiran-pikiran mantan pejuang 1945 ini tampak berada dalam dua kutub, yaitu kutub modernisme yang melihat seni sebagai fenomena universal, dan kutub nasionalisme yang melihat seni sebagai

fenomena lokal, berkaitan dengan gagasan-gagasan identitas budaya bangsa. Prinsip ini diajarkan secara pragmatis dalam bentuk pembentukan wawasan dan sikap berkesenian yang mempertimbangkan nilai-nilai budaya bangsa, konteks sosial, ideologi bangsa, serta cita-cita bangsa. Hal ini menandakan bahwa adanya pikiran-pikiran modern yang semangatnya tetap Indonesia (lokal dan plural).

Dalam berkesenian para eksponen Aksera tampaknya benar-benar menghayati adagium "jadilah dirimu sendiri". Hal ini terlihat jelas pada tipe ekspresi mereka yang satu sama lain memiliki 'aura' estetika yang berbeda, karena itu dunia seni lukis generasi Aksera sangat bervariasi dalam gaya dan tema. Walaupun karya mereka berada dalam ruang lingkup gaya tertentu, kenyataannya mereka mampu melahirkan karakter pribadi yang kuat, baik dilihat dari segi ideoplastis maupun fisioplastis. Dengan ini Aksera telah mengobarkan semangat berkesenian yang bersifat total, mandiri dan berkepribadian.

Sekali lagi generasi Aksera merupakan generasi perupa Surabaya yang lahir dari latar wacana nasionalisme, yang secara pragmatik diterjemahkan ke dalam bentuk pencarian identitas personal pada karya seni mereka. Keyakinan akan pentingnya identitas personal (*personal style*) dalam karya seni bersumber dari wacana tentang cita seni lukis nasional atau cita seni lukis berkepribadian nasional yang sejak lama dihembuskan oleh Persagi. Sumber keduanya adalah keyakinan pada prinsip-prinsip seni lukis modern, bahwa seniman adalah pusat dari aktivitas budaya. Individu menjadi sesuatu yang sentral. Karena itu, ajaran pokok di Aksera ditekankan pada dialektika pencarian jati diri. Setiap seniman dituntut dapat melahirkan bahasa ucap atau idiom estetika yang memiliki unikum tertentu.

Kecenderungan pencarian jati diri ditempuh dengan berbagai cara, yaitu dengan kembali ke akar tradisi, mengeksplorasi elemen visual secara formal, mengeksplorasi realitas sosial. Kecenderungan sikap berkesenian yang total mempersoalkan estetika ini, pada gilirannya karya-karya generasi Aksera kurang