

menyentuh langsung realitas kehidupan. Estetika yang bersifat liris itu sering mendapatkan kritik terlampau steril dengan masalah kehidupan. Tetapi, seniman generasi Aksera tetap meyakini bahwa tugas seniman adalah menyuguhkan realitas kehidupan melalui bahasa estetika yang indah, imajinatif, dan tidak provokatif.

Sebagai pendidikan yang bertujuan mencetak calon seniman, Aksera berhasil melahirkan seniman-seniman yang memiliki orisinalitas gaya yang kuat. Tetapi, Aksera kurang mampu mengakomodasi iklim perubahan yang terjadi dalam wacana seni rupa baru yang mulai menggejala kuat pada dekade 1970-an dan setelahnya. Hal ini wajar, karena Aksera secara kelembagaan telah ditutup bersamaan dengan datangnya era pemberontakan, yang pada hakikatnya sedang mempertanyakan dominasi seni rupa modern, yang universal, linier dan hegemonistik. Pada awal dekade 1970-an dominasi kanvas sebagai media seni lukis mulai diguncang eksistensinya, seiring dengan hadirnya pandangan yang mendekonstruksi seni rupa modern yang mengajarkan prinsip-prinsip modernisme yang hegemonistik.

6. Gejala Kontemporer

Sejak memasuki dekade 1980-an terdapat tiga kecenderungan yang paling menonjol. Pertama, adanya kecenderungan pencarian bentuk alternatif sebagai kelanjutan dari seni rupa pemberontakan pada dekade 1970-an, yang dimotori oleh Gerakan Seni Rupa Baru. Kedua, munculnya kecenderungan seni lukis Suralis sebagai dampak perkembangan media cetak yang hasilnya banyak digunakan dan mengilhami perupa-perupa realis dalam mengeksplorasi kemungkinan estetika lebih jauh. Ketiga, munculnya pasar lukisan (*art market*) yang didorong oleh pertumbuhan ekonomi Indonesia yang meningkat tajam serta munculnya sejumlah konglomerat yang diam-diam menjadi patron di level pasar lukisan.

Kecenderungan pertama mencapai akumulasi ketika diselenggarakan Biennale Seni Rupa Jakarta IX. Peristiwa ini sempat menjadi polemik berkepanjangan, karena dianggap pameran ini sebagai bentuk legitimasi kehadiran seni rupa yang berbasis pada posmodernisme. Jim Supangkat sebagai kuratornya jelas-jelas mengatakan menolak anggapan itu. Dia menyatakan bahwa pameran ini merupakan bentuk seni rupa kontemporer Indonesia, sebagai kelanjutan seni rupa modern Indonesia.

Kendati merupakan kelanjutan dari seni rupa modern, seni rupa kontemporer memperlihatkan pola perkembangan yang berbeda. Bila seni rupa modern mengenal pola perkembangan linier, gaya, aliran dan kecenderungannya berhubungan satu dengan lainnya sebagai kontinuitas berdasarkan pengaruh atau kontradiksi—seni rupa kontemporer meninggalkan pola perkembangan linier.¹⁶

Dalam seni rupa kontemporer muncul pengkajian ulang semua kesepakatan yang merupakan hal mendasar dalam seni rupa. Pengkajian ini dikenal sebagai *discourse* (= membicarakan kembali kekuatan dasar sebuah proses). Maka dalam seni rupa kontemporer bermunculan berbagai konsep redefinisi—atau dedefinisi—seni rupa, baik secara estetika maupun konsep berkarya yang personal.¹⁷

Dengan mencermati tiga kecenderungan tersebut, perkembangan seni rupa di Surabaya dalam konteks wacana seni rupa 1980-an tampak mengikuti kecenderungan kedua dan ketiga, yaitu kecenderungan Suralisme dan kecenderungan pasar lukisan. Perupa-perupa generasi pasca Aksera memiliki kecenderungan muncul bersamaan dengan bahasa ucap surealistik. Mereka itu adalah Ivan Hariyanto, Andhi L Hamsan, Anang Timur, Satya Budi, Hening Purnamawati. Namun, di antara mereka ada yang segera berubah karena muncul kecenderungan pasar sebagai dampak *boom* yang mulai terasa kuat efeknya di Surabaya.

¹⁶ Jim Supangkat. *Seni Rupa Kontemporer Indonesia, Perkembangan 80*. Makalah diskusi Biennale Seni Rupa Jakarta IX, 10 Januari 1993, hlm. 1

¹⁷ *Ibid.*, hlm. 1

Sejumlah *art dealer* tiba-tiba tumbuh menjamur di Surabaya. Mereka aktif mendatangi pameran lukisan dan sering membeli lukisan dengan jumlah cukup banyak. Mereka menjualnya kembali ke para pembutuh lukisan—orang-orang kaya yang memiliki rumah di kawasan perumahan elite dan berbagai kantor bank yang kala itu jumlahnya melonjak tajam. Ini disebabkan peraturan pemerintah yang mempermudah pendirian bank swasta, lembaga permodalan, dan peningkatan pembangunan sektor informal.

Kecenderungan pasar yang demikian kuat ini akhirnya mendorong sejumlah perupa untuk mengubah gaya lukisannya, yang sekiranya mudah dipahami dan dikehendaki pasar. Perupa-perupa yang pada awalnya berangkat dari gaya surealistik kemudian berubah kepada corak dekoratif dengan warna-warna cemerlang dan pastel. Kecenderungan ini kemudian terus terjadi hingga mencapai puncaknya ketika Bank Duta Surabaya menggelar Gelar Akbar Seni Lukis Jatim 1990. Pameran ini diikuti sekitar 150 perupa dengan jumlah karya lebih dari 350 buah. Tidak lama setelah pameran ini selesai digelar, Bank Duta dilikuidasi oleh pemerintah. Pada pameran ini juga digelar diskusi dengan pembicara Sanento Yuliman, Fadjar Sidik, Agus Dermawan T., dan M. Ruslan. Pada diskusi itu Sanento membahas soal gejala *boom* seni lukis di Indonesia. Setelah Bank Duta tumbang, posisinya kemudian digantikan oleh BRI Cabang Kaliasin Surabaya.

Pada saat situasi seni rupa diliputi euforia *boom* tersebut, akhirnya menyebabkan aktivitas pameran meningkat tajam. Jakarta sebagai pusat ekonomi dijadikan ikon untuk penyelenggaraan pameran. Hal ini berkaitan dengan menjamurnya pertumbuhan galeri di Jakarta. Sejumlah perupa membentuk kelompok untuk menyelenggarakan pameran bersama.

Kecenderungan pasar yang begitu kuat dalam skala global merupakan "efek domino" dari sejumlah konglomerat Jepang yang memborong karya-karya master seni lukis dunia. Mereka memborong karya

Monet, Vincent van Gogh, Cezanne, Degas dari rumah lelang Christie's dan Sotheby's. Mereka berani memborong karya master dunia, tidak lain gara-gara *boom* ekonomi Jepang dan juga ada semacam "desain besar" agar terjadi pergeseran pusat seni rupa kontemporer berada di Jepang. Untuk tujuan ini, Jepang dengan dukungan penuh pemerintah membangun segala infrastruktur dan superstruktur seni rupa melalui *The Japan Foundation*.

Gejala ini secara cepat berdampak pada dinamika seni rupa terutama di kawasan Asia Pasifik. Nyatanya dampak itu merembet sampai ke Indonesia. Sejumlah konglomerat yang kebingungan menginvestasikan uangnya tiba-tiba beralih sebagai pemburu lukisan yang dianggap kelas master, seperti lukisan Hendra Gunawan, Sudjojono, Affandi, Lee Man Fong. Soal harga bukan persoalan, yang penting perupanya terpampang dalam buku sejarah seni rupa. Gejala semacam ini di kemudian hari oleh Sanento Yuliman ditengarai sebagai *boom* seni lukis.

Secara sosiologis, *boom* seni lukis ini berdampak pada perubahan sosial yang cukup signifikan di kalangan perupa. Para perupa yang telah terkooptasi oleh pasar secara sadar menjadikan kolektor, *art dealer* dan galeri sebagai patron. Dengan demikian terbentuklah hubungan timbal balik antara patron (kapitalis) dengan perupa (klien). Tetapi, hubungan yang terjadi sebenarnya lebih memperlihatkan hubungan eksploitatif—patron mengeksploitasi klien. Hubungan ini paralel dengan gambaran masyarakat kapitalistik seperti dikatakan Marx, yaitu terbentuknya golongan kapitalis (kelas borjuis) yang menguasai alat-alat produksi. Perupa dalam konteks ini tidak lain ialah bagian dari alat-alat produksi yang siap bekerja terus-menerus demi keinginan kalangan borjuis.

Boom lukisan yang fenomenal ini sempat merisaukan sejumlah perupa muda yang masih gamang menerima situasi yang tak terbayangkan sebelumnya, walaupun sebenarnya mereka tidak menolak gejala *boom* itu. Sikap keprihatinannya ini tercetus dalam pameran "Harga Diri Lima Pelukis Surabaya", pada

20–26 Mei 1993. Perupa yang terlibat; Setyoko, Heri Suyanto, Satya Budhi, Tiko Hamzah, Masdiybo.

Gajala *boom* yang semakin kuat ini pada kenyataannya mempengaruhi aktivitas perupa Sanggar Sangkakala yang berdiri pada awal tahun 1979. Sanggar ini beranggotakan perupa-perupa muda yang rata-rata masih duduk sebagai mahasiswa seni rupa IKIP Surabaya. Mereka ialah Setyoko, Kris AW, Tiko Hamzah, Heri Suyanto, Hanavi. Perupa muda ini sebenarnya merupakan representasi dari tradisi berkesenian Aksera. Dalam titik tertentu, Sanggar Sangkakala merupakan titik peralihan antara generasi Aksera dan generasi pasca Aksera. Pada awal berdirinya sanggar ini mendominasi aktivitas pameran perupa muda sampai akhir tahun 1980-an. Akan tetapi, bersamaan dengan semakin kuatnya dampak *boom*, aktivitas sanggar ini semakin menyurut. Aktivitasnya kemudian berbentuk aktivitas individu, yang sebagian ikut dalam euforia *boom* seni lukis.

Gejolak *boom* pada bagian lain mengilhami sejumlah perupa muda untuk membentuk kekuatan bersama dan dapat dinyatakan sebagai paguyuban perupa Surabaya dalam rangka ingin membentuk citra bahwa seni rupa di Surabaya tumbuh dan berkembang dengan baik, sehingga dalam arti lain pasar pun dapat merespons potensinya. Paguyuban ini bernama Himpunan Pelukis Surabaya (Hipbaya). Didirikan pada awal tahun 1990-an, diketuai Ivan Hariyanto, perupa lulusan STSRI 'ASRI' Yogyakarta. Namun, Hipbaya umurnya begitu pendek. Setelah mengadakan pameran keliling di sejumlah kota pada tahun 1992, diikuti oleh 30 pelukis, aktivitasnya kemudian tidak terlihat. Sebabnya antara lain, di dalam Hipbaya terjadi perbedaan pandangan antara perupa yang ingin tetap bersikukuh dengan prinsip keseniannya dengan perupa yang cenderung mengakomodasi pasar.

Memasuki dekade 1980-an seiring dengan masuknya wacana posmodern, yang merayakan pluralitas dan menolak universalitas, seni rupa kontemporer semakin mendapat suntikan wacana untuk

memperkokoh identitasnya. Seni rupa kontemporer yang berkembang di berbagai tempat (termasuk di Barat) secara prinsip menolak prinsip-prinsip modernisme. Penolakan ini sama artinya, seni rupa kontemporer berkembang di luar mainstream.

Munculnya seni rupa kontemporer secara historis dan konseptual berangkat dari krisis seni rupa modern. Krisis ini terjadi karena penciptaan karya menjadi terlalu mudah, ada lukisan yang hanya berupa percikan-percikan warna saja, ada pematung yang menyorongkan dirinya (tubuhnya) sebagai karya patung, ada perupa yang memasang kanvas kosong lalu dengan kecanggihan bersilat lidah kanvas kosong itu diklaim sebagai karya seni dan lain sebagainya.

Akibat buruk dari keadaan di atas adalah munculnya banyak gaya perseorangan (*personal style*) yang tidak begitu menonjol, tidak lahirnya gaya periode (*period style*) yang penting, tidak munculnya banyak perupa besar, dan terlepasnya seni rupa dari konteks-konteks kehidupan. Keadaan demikian yang mendorong sejarawan seni rupa Hans Belting mengatakan sejarah seni rupa telah berakhir, yang berakhir bukan sejarah seni rupa sebagai disiplin humanistik, tetapi sejarah seni rupa sebagai sebuah rantai perkembangan gaya periode.¹⁸

Di Indonesia perkembangan seni rupa kontemporer bukan disebabkan seni rupa modern Indonesia mengalami krisis seperti yang terjadi di Barat, tetapi laju perkembangan itu lebih didorong pengaruh gerakan-gerakan seni rupa radikal yang berkembang di Barat. Transformasi ini masuk secara cepat melalui literatur, internet, dan media lainnya.

Dengan semakin kuatnya posisi seni rupa kontemporer menyebabkan kekhawatiran lama mengenai identitas dipersoalkan kembali. Kaum pemikir tradisional menganggap seni rupa kontemporer tidak memiliki akar budaya yang jelas.

¹⁸ Sumartono, "Penelitian Sejarah Seni Rupa setelah Krisis Modernisme", dalam *SENI, Jurnal Pengetahuan dan Penciptaan Seni*, 1/01 – Mei 1991, Yogyakarta: BP ISI, hlm. 55.

Mereka dituduh hanya main-main belaka dengan kedok ingin mengembalikan fungsi seni sebagaimana mestinya. Gerakan-gerakan mereka sering dicurigai berafiliasi dengan kepentingan-kepentingan politik tertentu. Sebab, memang dalam praksis seni rupa kontemporer Indonesia secara tematik mengangkat persoalan-persoalan masyarakat yang termarginalisasikan akibat praktik pemerintahan yang bobrok dan korup, praktik politik yang memihak pada golongan elite, praktik ekonomi yang sentralistik, praktik hukum yang tidak adil dan sebagainya.

Sesakan-akan praksis seni rupa kontemporer hanya mementingkan pesan atau komunikasi publik. Praksis seni rupa kontemporer seolah-olah mengesampingkan penggarapan bahasa rupa yang unik. Akhirnya, seni rupa kontemporer dianggap tidak berbasis pada wacana estetika.

Seni rupa kontemporer sebenarnya bentuk seni yang demokratis. Seni ini berusaha membongkar tridisi *high art*, yang didewa-dewakan seni rupa modern. Tradisi ini hanya mengakui seni lukis, seni patung dan seni grafis sebagai seni tinggi. Karena itu, seni semacam keramik, ukiran, batik, sungging wayang, seni topeng, digolongkan seni *sudra*, maka harus dimarginalkan. Seni tersebut dengan semena-mena dikelompokkan pada ketukangan belaka, karena itu ia tidak termasuk art.

Dalam latar belakang demikian, maka seni rupa kontemporer lebih melihat persoalan seni rupa bukan pada persoalan dikotomi antara seni tinggi dan seni rendah, tetapi lebih cenderung melihat pada konteks *visual art* (seni rupa). Artinya, segala tradisi yang menghasilkan bentuk (*form*), yang diolah dengan cita rasa estetika, ia adalah seni rupa.

Namun, persoalannya tidak sesederhana itu. Ia masih dibebani oleh sejumlah persoalan yang menyangkut mediasi, kesiapan masyarakat apresiasinya, wacananya, *art critic*-nya, konteks ruang dan waktu keberadaannya. Dan dalam konteks persoalan terakhir inilah, seni rupa kontemporer Surabaya harus dilihat keberadaan dan proses aktualisasinya.

Dalam konteks ini, kemunculan seni rupa alternatif di Surabaya ditandai oleh serangkaian pameran karya perupa Saiful Hadjar, Agus Koecink, Hary Prayitno, A. Hadi Mas'ud, yang digelar antara tahun 1994 – 2000. Pada saat itu dunia seni rupa kontemporer di Yogyakarta dan Bandung sedang mengalami ekskalasi perkembangan yang fenomenal. Di tahun itu Yogyakarta dan Bandung tumbuh infrastruktur yang menunjang perkembangan wacana dan praktik seni rupa kontemporer, seperti munculnya Cemeti (Yogyakarta), Rumah Nusantara (Bandung), Rumah Proses (Bandung).

Persinggungan generasi awal seni rupa alternatif dengan wacana seni rupa kontemporer akibat kedekatan mereka dengan Moelyono, seorang tokoh seni rupa penyadaran. Di sejumlah proyek seni rupa yang dikerjakan Moelyono, mereka aktif membantu. Dari situlah pengetahuan, paradigma dan praktik seni rupa kontemporer mulai mempengaruhinya. Sementara Moelyono waktu itu tercatat sebagai pengajar di STKW.

Diskusi kecil sering diadakan dengan mengkaji literatur yang berkaitan dengan seni rupa kontemporer. Mereka juga aktif mengakses situs internet yang menyediakan informasi mengenai sumber-sumber wacana seni rupa kontemporer. Seni rupa alternatif dalam konteks perkembangan seni rupa pasca Aksera merupakan bentuk seni rupa pemberontakan. Basis wacana mereka berbeda dengan generasi sebelumnya. Kata alternatif dipahami sebagai bentuk perbedaan yang nyata, baik pada dataran wacana maupun praktik. Karya mereka sering muncul berupa karya instalasi. Seni lukis masih dipakai sebagai medium penyampaian gagasan, tetapi kehadiran seni lukis di sini lebih mengarah pada citra pemikiran dari pada hanya menyoalkan keindahan liris. Kelompok perupa yang tergabung dalam seni rupa alternatif inilah yang mewarnai wacana dan praktik seni rupa pada akhir dekade 1990-an hingga 2000-an di Surabaya.

Tradisi berkesenian Aksera yang kukuh memang sangat mewarnai citra berkesenian pada tahun

1970-an dan 1980-an. Namun, seiring dengan semakin kuatnya wacana seni rupa kontemporer, sikap berkesenian *a la* Aksera mulai mendapatkan perlawanan. Pemikiran-pemikiran yang bernada menggugat yang mulai menggejala awal 1990-an, sebenarnya refleksi dari kekusaran sejumlah perupa generasi pasca Aksera terhadap perkembangan seni rupa dewasa ini yang cenderung dekonstruktif terhadap wacana lama. Kecenderungan itu sampai hari ini berwujud aksi-aksi sekelompok perupa tertentu, seperti Hary Prayitno, Agus Koecink, Syaiful Hajar, Agung Suryanto, Fibri Andrianto, Arifin Petruk.

Kelompok perupa muda tersebut menawarkan ide-ide baru yang lebih progresif dan menawarkan alternatif yang dianggapnya baru. Mereka meyakini, bahwa berkesenian itu haruslah berangkat dari konteks persoalan yang sedang menggejala di tengah masyarakat. Seni menurut mereka harus merefleksikan keresahan sosial yang diderita masyarakat. Seni menurut keyakinan mereka dapat berfungsi untuk menyuarakan kompleksitas persoalan sosial. Dengan demikian, karya kelompok seni rupawan alternatif ini mengetengahkan konsep estetika kontekstual. Mereka mempertanyakan fungsi seni dalam kaitannya dengan dinamika hidup masyarakat pendukungnya.

Dalam diskusi-diskusi kecil, tampak sekali mereka begitu progresif. Bahkan di antara mereka muncul pemikiran yang mengambil jalur konfrontatif dengan perupa generasi Aksera dan sebelumnya. Mereka menuding generasi Aksera dan sebelumnya gagal menciptakan suasana seni rupa di Surabaya yang agresif, dekonstruktif dan masuk dalam arus perdebatan wacana seni rupa yang terus-menerus berubah.

Sementara itu, keberadaan dan proses berlangsungnya seni rupa kontemporer di Surabaya, bersamaan dengan semakin kuatnya hembusan wacana seni rupa kontemporer di berbagai wilayah, terutama di Bandung dan Yogyakarta. Dalam proses itu, sikap berkesenian *a la* Aksera mulai direinterpretasi oleh generasi yang mulai muncul

pada 1990-an. Generasi baru ini merefleksikan ide-ide yang bernada menggugat pada kekukuhan dominasi suatu generasi dan ideologi seni yang diusungnya.

Dari paparan di atas tampak bahwa seni rupa modern pasca Aksera terdapat dua generasi yang menonjol. Generasi pertama lahir pada dekade 1980-an bersamaan dengan munculnya, pertama; kecenderungan seni rupa pasca pemberontakan sebagai rentetan Gerakan Seni Rupa Baru pada dekade 1970-an. Kedua, kecenderungan seni lukis surealis sebagai rentetan perkembangan media cetak, terutama berupa fotografi. Ketiga, kecenderungan *boom* seni lukis sebagai rentetan dari laju pertumbuhan ekonomi di berbagai kawasan Asia Pasifik. Keempat, kecenderungan mengkaji kembali wacana modernisme bersamaan datangnya wacana posmodern yang mendasari wacana seni rupa kontemporer.

Generasi kedua lahir pada dekade 1990-an dengan ditandai hadirnya kelompok seni rupa alternatif sebagai keniscayaan berlangsungnya wacana seni rupa kontemporer yang telah menggejala kuat pada dekade 1980-an. Generasi 1990-an ini merupakan perupa yang ingin membawa seni rupa dalam medan makna yang langsung berkaitan dengan keadaan sosial-politik masyarakat. Karena itu, generasi ini sangat getol mengangkat tema sosial politik dengan bahasa ucap baru, yang sebagian besar berupa seni instalasi. Mereka memiliki kecenderungan meninggalkan bahasa ucap konvensional, seperti seni lukis yang bersifat liris dan sering tidak kontekstual dengan persoalan lingkungan sekitarnya.

Kesadaran antar dua generasi sangat berbeda. Kesadaran generasi 1980-an masih berkisar pada kesadaran lirisisme. Sedangkan kesadaran generasi 1990-an adalah kesadaran non-lirisisme. Kesadaran pertama terbentuk oleh hegemoni pasar, yang secara nyata memperlakukan lukisan sebagai komoditas. Sedang kesadaran kedua terbentuk oleh wacana seni rupa kontemporer yang mengangkat isu penentangan terhadap modernisme yang universal dan linier.

Karena itu, kesadarannya terwujud melalui keyakinan tentang pluralitas—bukan universalitas dan bukan linier.

T. Sekitar Surabaya

Sebagai ibu kota provinsi Jawa Timur, Surabaya secara sosial-historis telah menjadi medan pertemuan perupa dari berbagai daerah di provinsi yang berpenduduk lebih dari 30 juta ini. Sebagai kota nomor dua terpenting setelah Jakarta, agaknya Surabaya telah menjadi magnet bagi proses pembentukan eksistensi kesenirupaan oleh sebagian besar perupa di Jawa Timur. Sebagian besar perupa Jawa Timur sebelum memasuki orbit seni rupa nasional hingga internasional, Surabaya telah dijadikan medan pembentukan arah orientasi kesenimanannya. Nama-nama sohor seperti Tedja Suminar (Surabaya), Moelyono (Tulung Agung), Dwijio Sukatmo (Surabaya), Makhfoed (Surabaya), Masdiabyo (Tuban), Asri Nugroho (Surabaya), Joni Ramlan (Mojokerto), S. Yadi K (Banyuwangi), Ivan Hariyanto (Surabaya), Hening Purnamawati (Sidoarjo), Agus Kacik (Surabaya), Beny Wicaksono (Surabaya), Jipram (Surabaya), Ojite Budi Sutarno (Malang), Slamet Hendro Kusumo (Batu), Hanavi (Gresik), Mas Puar (Madiun), Lini Natalini Widhiarsi (Surabaya) dan masih banyak lainnya, tidak bisa dilepaskan dari dinamika pertumbuhan seni rupa modern/kontemporer di kota pahlawan ini. Mereka dengan sendirinya masing-masing telah mampu memperlihatkan sebagai sosok perupa yang punya otonomi estetik, karena itu mereka memiliki reputasi yang tidak bisa diragukan lagi.

Dengan kata lain, para perupa yang tinggal tersebar di sejumlah daerah Jawa Timur, pada umumnya memiliki hubungan kesejarahan dengan berbagai peristiwa seni yang diselenggarakan di Surabaya. Eksistensi kesenimanannya mereka, baik langsung maupun tidak langsung secara paradigmatis dipengaruhi oleh dinamika seni rupa yang berlangsung di kota Surabaya. Fakta ini dibuktikan melalui berbagai pameran berskala individu

(tunggal), kelompok, hingga pameran berskala provinsi semacam pameran Gelar Akbar, Festival Seni Surabaya, Holopis Kuntul Baris, Pameran Lukisan Bang Wetan (Kompetisi Pelukis Muda Jawa Timur), hingga pameran *Jatim Art Now* (2012) yang pameran berkeliling di Galeri Nasional Indonesia (Jakarta), Galeri Soemardja (Bandung), dan Bentara Budaya Bali. Selain itu, sejumlah pameran di luar kota Surabaya juga menarik untuk dicatat, misalnya; pameran karya perupa eks Karesidenan Madiun di Madiun (1994) dan di Magetan (1995), Silaturahmi Budaya 2000 (Gresik), pameran "Rindu Langit Rindu Bumi" 2014 (Pasuruan), pameran karya perupa Malang Raya di Malang, Kepanjen, dan Batu yang diadakan dalam periode tertentu sepanjang tiga dekade terakhir, serta pameran kelompok perupa Pasuruan "*Gandheng Renteng*" yang makin dinamis. Dari berbagai pameran tersebut tercatat wacana dan praktik seni rupa yang semuanya mengindikasikan cara kerja dan cara bereksplorasi dalam tradisi seni rupa modern/kontemporer yang khas. Sekalipun seni lukis tampak dominan, tapi dari pameran-pameran tersebut gejala dominasi seni lukis mulai cair sejak dekade terakhir ini. Gejala tersebut muncul seiring mulai menggejalanya wacana dan praktik seni multi media, media baru (*new media art*), hingga gejala *intermedia art*.

Munculnya berbagai gejala praktik seni rupa tersebut cukup mengejutkan, jika ditilik dari teori *art ecosystem* dalam konteks seni rupa kontemporer yang tumbuh di kota-kota besar. Sementara, dalam kasus Jawa Timur, satuan kota besar tidak terlalu memiliki relevansi pokok. Para perupa lebih mengandalkan kerja berbasis jejaring dengan pola-pola kelompok dalam lingkup daerah di mana mereka bertempat tinggal (saya menandainya sebagai kelompok *off line*).

Juga komunikasi berbasis internet yang menyediakan berbagai kemungkinan cara berkomunikasi lewat media sosial (saya menyebutnya sebagai kelompok *on line*). Dua kelompok ini memiliki kecenderungan berbeda dalam hal wacana dan praktik seni rupa. Kelompok pertama lebih bertolak pada eksplorasi

seni yang bersifat konvergen (monodisiplin), yaitu mengandalkan ketrampilan manual dan gaya ungkap individual-intuisional. Sedangkan kelompok kedua lebih berpola kolaboratif, divergen, teknologis, dan menekankan wacana diskursif dan bahasa ungkap "baru".

Kata "baru" sengaja ditulis dalam tanda kutip, karena dalam kata tersebut tersembunyi makna yang berlapis. Kata "baru" tersebut lebih menggambarkan hiruk-pikuk praktik pinjam-meminjam tanda visual (appropriasi) dari manapun yang lazim dilakukan dalam seni rupa kontemporer. Praktik ini menunjukkan bahwa dalam seni rupa dalam konteks kelompok yang saya sebut 'kelompok on line' tersebut lebih menegaskan adanya semacam reinterpretasi, reformulasi, reproduksi, hingga pada redefinisi. Kelompok ini secara terbuka memperlihatkan pola-pola kreasi yang mendekonstruksi apa saja yang dianggapnya kanon dan menghegemoni. Mereka merayakan berlimpahnya media, teknologi, hingga budaya visual yang berlimpah-ruah, tanpa berpretensi untuk membakukan dalam identitas personal.

Memang, dalam konteks global, seni rupa kontemporer lebih memperlihatkan pola bermain, ketimbang upaya reflektif individual atas suatu pengalaman. Seni rupa kontemporer justru tampak mengaduk-aduk refleksi atas pengalaman itu sendiri untuk selanjutnya memperkarakan pengalaman tersebut. Artinya, seni rupa kontemporer lebih menyuguhkan permainan kode-kode, atribut-atribut, artefak-artefak, atau tanda-tanda visual yang dianggap mampu memprovokasi atas pengalaman baru.

Dalam konteks wacana yang berlapis seperti terurai di atas, Biennale Jatim 6 sengaja membuat kategori; (1) berdasarkan dimensi "kelompok *off line*" yang telah menjadi semacam "episteme" dalam konteks seni rupa di Jawa Timur; (2) berdasarkan dimensi "kelompok *on line*" yang asyik dengan semacam "doxa". Kategori macam ini memang tidak sepenuhnya bisa untuk membaca kredo individu

perupa. Bisa jadi seorang perupa masuk di antara dua kategori tersebut secara bersama-sama. Untuk sekadar contoh, Moelyono, Agus Koecink, Beny Wicaksono, misalnya. Dia perupa yang dengan sadar tetap berpijak pada kelompok lokal (*off line*), tetapi di pihak lain dia juga cerdas mengeksplorasi kekuatan kelompok global (*on line*).

Dua kelompok ini menarik dihadirkan dalam Biennale Jatim 6 ini agar publik menyadari bahwa kemodernan dan kekontemporeran seni rupa di Jawa Timur, sejatinya memiliki dimensi sejarah (wacana dan praktik) sendiri. Seni rupa di wilayah Jawa Timur tidak bisa dipahami sepenuhnya berdasarkan "apa yang seharusnya" dengan menyandarkan konsep-konsep teoretis untuk membangun cara berpikir *a priori*. Namun, seni rupa di Jawa Timur dengan bermacam-macam ekosistem seni yang ada, tidak bisa direduksi atau dimarjinalisasi dalam sejarah seni rupa Indonesia, karena ia telah tumbuh dan berkembang dalam bab tersendiri.***

Catatan: Naskah ini sebagian dipetik dari naskah buku saya berjudul "Seni Rupa Modern Surabaya" yang sedang dalam proses penulisan. Semoga buku tersebut segera bisa diterbitkan.