



SEMINAR ESTETIK #3
GALERI NASIONAL INDONESIA

Masa Depan
Keindahan
dalam Rezim-Rezim
Seni Kini

SURAKARTA
21-22 FEBRUARI 2017

Rektorat
Pendidikan

SEMINAR ESTETIK #3
GALERI NASIONAL INDONESIA

Masa Depan
Keindahan
dalam Rezim-Rezim
Seni Kini

SURAKARTA
21-22 FEBRUARI 2017



KEMENTERIAN
PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN



GALERI
NASIONAL
INDONESIA



INSTITUT SENI INDONESIA
SURAKARTA

DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN
KEMENTERIAN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
GALERI NASIONAL INDONESIA

Bekerjasama dengan

INSTITUT SENI INDONESIA SURAKARTA

Prosiding seminar ini dibuat berdasar kegiatan

SEMINAR ESTETIK #3
GALERI NASIONAL INDONESIA

Masa Depan
Keindahan
dalam Rezim-Rezim
Seni Kini

Galeri Seni Kampus FSRD
Institut Seni Indonesia - Surakarta
21-22 Februari 2017

Diselenggarakan oleh:
Galeri Nasional Indonesia
Direktorat Jenderal Kebudayaan - KEMENDIKBUD

Bekerja sama dengan:
Institut Seni Indonesia - Surakarta

Pengarah:
Tubagus Sukmana, M.Kom
Prof. Dr. Sri Rochana W, S.Kar, M.Hum

Penanggungjawab Kegiatan:
Firdaus

Ketua Pelaksana:
Rizki A. Zaelani

Koordinator:
Irwan Sahabuddin

Kesekretariatan:
Margaretha Kurniawaty
Yuni Puji Lestari
Kartika Sari
Bayu Genia Krishbie

Panitia FSRD ISI Surakarta
Ranang Agung Sugihartono
(beserta Jajaran Staf FSRD ISI Surakarta)

Publikasi dan Acara:
Desy Novita Sari

Perlengkapan:
Trisno Wilopo Sudono
Amsani

Dokumentasi:
M. Syofri Ihromi
Rezki Perdana
Tim FSRD ISI Surakarta

Narasumber:
Hilmar Farid (Keynote Speaker)
Bambang Sugiharto
St Sunardi
Dharsono Sony Kartika
Nirwan Dewanto
Bambang Qomaruzzaman
Adam Wahida
Diyanto

Moderator:
Suwito P. Guntur
Rizki A. Zaelani

Editor:
Rizki A. Zaelani

Desain:
Sudi Harsono

ISBN 978-602-14830-9-1

© Hak Cipta Dilindungi Undang-undang

Galeri Nasional Indonesia
Jl. Medan Merdeka Timur No.14
Jakarta 10110 - Indonesia
Tel: +62 21 34833954 / 348 339955 / 381 3021
Fax: +62 21 381 3021
Email: galeri.nasional@kemdikbud.go.id
Website: galeri-nasional.or.id



Bumi III
G. Sidharta Soegijo
1975
Serigraphy on paper
46 x 54 cm

Daftar Isi

Colophon	ii
Daftar Isi	v
Sambutan:	
Galeri Nasional Indonesia Tubagus Andre Sukmana	vii
Rektor ISI Surakarta Prof.Dr. Sri Rochana W., S.Kar., M.Hum.	ix
Panitia Lokal Ranang A. Sugihartono, M.Sn.	xi
Pengantar Rizki A. Zaelani	1
Keindahan dan Masalah Kebangsaan	9
Keynote speaker Hilmar Farid	
Nasib Keindahan Kini	
Dinamika Hubungan Keindahan dan Seni	17
Bambang Sugiharto	
Keindahan, Cinta, dan Seni	25
Bambang Qomaruzzaman	
Estetika Sanggit	
Perjumpaan Tradisi Modern dalam Paradigma Kekaryaannya Seni Lukis	41
Dharsono Sony Kartika	
(Tidak) Dalam Segala Cuaca	
(Sebuah Percobaan Menuju Keindahan)	57
Nirwan Dewanto	
Keindahan Dalam Keseharian dan Peduli Lingkungan	
Melalui Proyek Seni	77
Adam Wahida	
Seni Lukis: Takdir dan Keniscayaan Parasit Makna	107
Diyanto	
Penutup.....	121
St Sunardi	
Biodata	125
Ucapan Terima Kasih	137
Profil Galeri Nasional Indonesia	138



SAMBUTAN | Galeri Nasional Indonesia

Assalaamualikum wr.wb.
Salam sejahtera untuk kita semua.

Penyelenggaraan kegiatan Seminar Estetik Galeri Nasional Indonesia di Fakultas Seni Rupa dan Desain - Institut Seni Indonesia, Surakarta ini merupakan bagian dari suatu rangkaian perjalanan mengemban misi bagi Galeri Nasional Indonesia dalam membangun kerja sama dan interaksi yang dinamis dengan jaringan perguruan-perguruan tinggi seni di Indonesia. Keberhasilan kami dalam menjalankan tugas dan fungsi sebagai institusi permuseuman nasional, sebagai lembaga budaya negara yang berfungsi untuk meningkatkan pelestarian dan daya saing kebudayaan, terkait erat dengan berbagai keluaran (produk pengetahuan) yang dihasilkan oleh lembaga-lembaga pendidikan seni rupa di Indonesia.

Tema “Masa Depan Keindahan dalam Rezim-Rezim Seni Rupa Kini” dalam kegiatan seminar Estetika ketiga ini telah berhasil menghimpun berbagai pendapat para ahli serta sekaligus mengupas dan mendiskusikannya melalui suatu proses dialog yang hangat sekaligus juga memunculkan berbagai inspirasi pemikiran yang bermanfaat. Kami berharap tema pembicaraan mengenai keindahan yang telah menjadi tulang punggung bagi setiap pembahasan maupun berbagai jenis praktek seni rupa hingga saat ini, ini mampu memberikan sumbangan nyata bagi peningkatan proses-proses kreatif yang dilakukan para seniman. Selain itu dari dialog yang mengemuka kiranya mampu memberikan pemahaman apresiatif yang semakin baik dari para pemerhati seni rupa Indonesia pada khususnya.

Galeri Nasional Indonesia mengucapkan terima kasih kepada bapak Hilmar Farid, Direktur Jenderal Kebudayaan yang telah berkenan menjadi pembicara utama (*keynote speaker*) acara seminar ini, pimpinan serta seluruh staf pengajar Fakultas Seni Rupa dan Desain - Institut Seni Indonesia, Surakarta, para pembicara dan nara sumber ahli, serta seluruh peserta kegiatan yang telah turut serta mensukseskan acara kegiatan ini. Semoga keberhasilan penyelenggaraan kegiatan seminar nasional di bidang Estetika yang ke tiga ini menjadikan dorongan yang produktif bagi kami untuk terus meningkatkan kualitas pelaksanaannya di masa mendatang.

Terima kasih
Wassalaamualikum. wr. wb



Tubagus Sukmana
Kepala Galeri Nasional Indonesia



SAMBUTAN | Institut Seni Indonesia Surakarta

Puji syukur senantiasa kami panjatkan ke hadirat Allah SWT, Tuhan Yang Maha Esa, karena atas berkat dan rahmat-Nya semata, sehingga kita dapat dipertemukan dan berkumpul bersama dalam acara Seminar Nasional dengan tema “Masa Depan Keindahan dalam Rezim-Rezim Seni Kini” di Galeri Seni, Fakultas Seni Rupa dan Desain (FSRD), Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta.


Seminar Nasional ini merupakan implementasi kerjasama antara FSRD ISI Surakarta dengan Galeri Nasional. Pada kesempatan ini saya menyampaikan apresiasi setinggi-tingginya atas kepercayaan Galeri Nasional kepada ISI Surakarta sebagai penyelenggara seminar tersebut. Hal ini sekaligus membuktikan bahwa Galeri Nasional memiliki kepedulian terhadap keberadaan perguruan tinggi seni. Oleh karena perguruan tinggi seni adalah wadah lahirnya seniman dan karya seni. Galeri Nasional berperan sebagai wadah pengembangan karir seniman dan mutu karya seni.

Sebagai perguruan tinggi seni negeri, ISI Surakarta memiliki tugas dan fungsi menyelenggarakan Tri Dharma Perguruan Tinggi, yang mencakup pendidikan, penelitian dan pengabdian kepada masyarakat. Secara khusus bidang seni menjadi inti pelaksanaan Tri Dharma Perguruan Tinggi ISI Surakarta. Dalam konteks demikian ISI Surakarta bertanggung jawab terhadap pelestarian seni di satu sisi dan pengembangan seni di sisi lain. Dua ranah ini diimplementasikan ISI Surakarta melalui aktivitas pengkajian (keilmuan) dan aktivitas penciptaan seni. Kedua ranah tersebut meniscayakan penguasaan dan/atau kepekaan estetika bagi civitas akademika ISI Surakarta.

Seminar Nasional ini memiliki kedudukan penting dan strategis bagi ISI Surakarta. Oleh karena seni dan estetika merupakan dua yang tidak terpisahkan. Dalam karya seni terdapat seperangkat nilai yang diekspresikan. Melalui seminar ini diharapkan menjadi medan pencerahan bagi sivitas akademika ISI Surakarta. ISI Surakarta terus membuka diri dan pintu kelangsungan kerjasama dengan Galeri Nasional di waktu mendatang.

Akhirnya selamat mengikuti seminar dan berwacana tentang keindahan.

Surakarta, Pebruari 2017
Rektor



Prof. Dr. Sri Rochana W., S.Kar., M.Hum
Rektor ISI Surakarta



SAMBUTAN | Panitia Lokal

Assalamu'alaikum warahmatullahi wabarakatuh
Salam sejahtera untuk kita semua

Yang kami hormati :

Dirjen Kebudayaan atau yang mewakili;
Rektor ISI Surakarta beserta jajarannya;
Kepala Galeri Nasional Indonesia beserta jajarannya;
Para narasumber dan moderator; dan
Para peserta seminar dan hadirin yang mulia...

Kami mengucapkan Selamat Datang di kampus Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Surakarta yang hijau, sejuk, dan indah ini. Juga selamat menikmati keelokan Solo sebagai kota budaya, “Spirit of Java” menjiwa dalam kehidupan segenap wong Solo.

Seminar Nasional Estetika #3 yang mengambil tema “Masa Depan Keindahan dalam Rezim-Rezim Seni Kini” yang diselenggarakan di Galeri Seni FSRD ISI Surakarta ini menjadi momentum penting bagi kota Solo, dimana kampus seni Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta eksis dan berkembang sebagai dinamisator seni budaya. Terlebih bagi dunia akademis (mahasiswa dan dosen), budayawan, seniman, dan pemerhati seni di kota Solo dan sekitarnya.

Seminar yang disajikan oleh para pembicara kredibel dan dihadiri peserta (budayawan, seniman, kurator) dari berbagai kota (Bandung, Jakarta, Yogya, Surabaya) ini telah mampu mengangkat Solo ke atas 'jagad diskursus kesenirupaan' Indonesia. Diskursus kesenirupaan Indonesia khususnya tentang Estetika yang lazim terjadi di ruang dan kalangan khusus, kini telah hadir di Kota Budaya, yang 'warga'-nya semula semata khusyuk di 'jagad' karya seni saja. Kehadirannya menjadikan pembuka bagi tumbuh berkembangnya diskursus kesenirupaan di kota Solo.

Spirit untuk berfikir kritis atas estetika seni akan menjadi air kehidupan bagi perkembangan seni rupa di Solo. Selama ini Solo telah melahirkan seniman-seniman kesohor dengan karya-karyanya, dan dengan seminar ini, semoga kedepan Solo akan menelorkan kurator dan kritikus seni yang handal.

Apresiasi yang setinggi-tingginya diberikan kepada para pembicara, meliputi Prof Dr I Bambang Sugiharto, Bambang Q-Anees, Nirwan Dewanto, St Sunardi, Adam Wahida, Prof Dr Dharsono “Sony Kartika”, dan Diyanto. Selain itu juga kedua moderator seminar yaitu Rizki A. Zaelani M.Sn dan

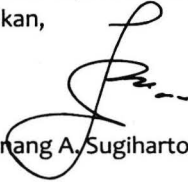
Dr. Guntur, M.Hum. Paparan atas wawasan keindahan masing-masing pembicara dan kehangatan diskusi dapat memberikan pencerahan dan inspirasi bagi peserta seminar.

Ucapan terima kasih yang mendalam dan khusus disampaikan kepada Kepala Galeri Nasional Indonesia (Bpk Tubagus Andre Sukmana), segenap panitia baik Tim Pelaksana Galeri Nasional Indonesia yang dikomandani oleh Bpk Firdaus, dan maupun Tim Pelaksana FSRD ISI Surakarta yang dipimpin oleh Bpk NRA Candra DA M.Sn. Kerjasama dan kekompakan yang terjalin telah mampu mengantarkan kegiatan seminar ini dapat diselenggarakan dengan baik. Semoga hal itu ditulis indah sebagai amal kebaikan oleh-Nya, Amiin.

Wassalamu'alaikum warahmatullahi wabarakatuh

Surakarta, 21 Pebruari 2017

Dekan,



Rantang A. Sugihartono, M.Sn.

Minangkabau
Arby Samah
1959
Oil On Canvas
52 x 61 cm





Pengantar

Rizki A. Zaelani

“Art would still appear to speak of the human and the concrete, providing us with a welcome respite from the alienating rigours of other more specialized discourse, and offering, at the very heart of this great explosion and division of knowledges, a residually common world”

—Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (1990)

Adakah masa depan bagi keindahan dalam perkembangan seni rupa kini? Keraguan semacam ini mungkin saja bisa memicu pertanyaan-pertanyaan lain. Kenapa keindahan dipertanyakan, bukankah seni adalah persoalan mengenai keindahan? Bukankah sikap meragukan soal Yang Indah (*the beauty*) juga bermakna sebagai keraguan atas keadaan perkembangan seni itu sendiri? Tak akan ada keraguan jika tak ada petunjuk yang memunculkannya. Dalam prakteknya, khususnya berlangsung di medan sosial seni rupa metropolit, perkembangan seni rupa kini terbukti mampu terus melaju tanpa membicarakan bahkan mengingat persoalan keindahan. Dalam konteks pemahaman mengenai pertumbuhan seni rupa Indonesia secara melebar, situasi ini seakan menjelaskan sifat perkembangan seni rupa yang terbelah. Bagi sebagian besar, masalah seni rupa sebagaimana halnya masalah tentang kesenian terkait erat pada ekspresi keindahan; namun bagi sebagian lainnya, soal keindahan justru hanya dianggap sebagai pilihan masalah dalam pembahasan perkembangan seni rupa masa kini. Keraguan atas masa depan keindahan menghasilkan suatu keadaan dengan situasi persoalan yang serius: jika saja kita melupakan soal Yang indah atau padanan kata-kata lain yang menggantikannya, lalu seperti apakah masa depan pembicaraan dan pemahaman kita ihwal ekspresi seni rupa?; jika hal soal Yang indah hanya jadi pilihan dalam pokok perbincangan dan kajian seni, maka bagaimanakah peran dan posisi dari potensi seni maupun ekspresinya secara keseluruhan sehingga bisa terbedakan dengan hasil kajian filsafat maupun teori ilmu pengetahuan?

Penghayatan maupun pemikiran ihwal Yang indah memang mendahului kelahiran dan perkembangan persoalan tentang seni. Bagi sebagian besar pihak, keadaan asali itu merupakan pemahaman yang menetap hingga kini; namun bagi sebagian lain, kemajuan seni justru dianggap bisa dinyatakan dengan cara melampaui persoalan Yang indah. Kelompok pertama bahkan menganggap bahwa hal soal Yang indah tak hanya berurusan dengan pengalaman yang bersifat fisik tetapi juga tentang penghayatan yang bersifat metafisikal dengan jangkauan sifat maupun dampaknya yang meluas sehingga soal Yang indah tak hanya berkaitan dengan seni tapi juga persoalan dalam penciptaan semesta luas. Intensitas kajian estetika yang makin mengerucut pada persoalan tentang seni kemudian menggeser lingkup pembahasan ihwal Yang indah dan menempatkannya untuk langsung berhadapan dengan berbagai persoalan praktek seni rupa yang berkembang. Menimbang sikap ragu atas masa depan keindahan tak hanya ingin menengok kembali secara kritis peran dan posisi Yang indah dalam pembicaraan seni pada alur tradisi pemikiran estetika, tapi juga mengaitkannya dengan perubahan-perubahan praktek dan teorisasi seni dalam denyut hidup sosial-budaya dan perkembangan sejarahnya.

Teoritis Terry Eagleton suatu saat pernah menjelaskan, bahwa "*seni akan senantiasa menyuarakan persoalan manusia maupun dasar pijakannya, melengkapi kita dengan suatu perhentian yang menggembirakan dari [kungkungan] berbagai spesialisasi wacana lain yang bersifat ketat dan justru bisa mengasingkan sifat kemanusiaan kita, serta menawarkan, tepat dalam pokok cara pengembangan dan pembagian pengetahuan-pengetahuan yang terjadi luar biasa saat ini, suatu kesamaan yang masih tersisa mengenai dunia*" (Eagleton, 1990:2). Seni, di dalam dirinya, memiliki kapasitas dan potensi untuk menemukan kesamaan-kesamaan wilayah pengalaman hidup maupun tentang dunia yang secara umum bisa saja dipahami sebagai aneka kemungkinan dari hubungan perbedaan-perbedaan. Praktek-praktek seni rupa yang berkembang dan bisa ditafsirkan sebagai kemungkinan makna yang bersifat jamak saat ini pada dasarnya akan tetap terkait pada landasan potensi dan kapasitas yang dimiliki oleh seni itu sendiri. Pemikiran maupun kajian estetika, dalam hal ini, membantu praktek seni rupa untuk menyadari potensi maupun kapasitas yang dimilikinya dalam pengertiannya yang meluas sehingga melibatkan faktor-faktor ruang dan waktu dalam membentuk struktur pemahaman tentang bagaimana segala sesuatu nampak terlihat. Pengertian *aisth sis*, sebagaimana dimaksud teoritis Jacques Ranc re, yang ditetapkan melalui pembagian-pembagian ruang dan waktu tersebut

pada dasarnya bersifat politis karena pada akhirnya estetika akan menarik semacam gambaran tentang batas-batas dari apa Yang dianggap pantas (*sensible*), Yang bisa dipahami (*intelligible*), maupun Yang mungkin (*possible*)—yang bisa dihayati baik dari hal pertama maupun yang kedua. Dalam pengertiannya sebagai suatu keadaan dari pembentukan dan pergulatan (*formation and contestation*) kesadaran tentang dimensi ruang serta waktu itulah maka seni bisa dikatakan mengandung suatu kapasitas politis (*a political capacity*) (Joseph J. Tankle: 2011, 5). Setiap ekspresi seni rupa —tidak dibedakan apakah karya tersebut menyatakan tema atau *subject matter* tentang persoalan sosial dan politik maupun tidak— akan mampu bermakna dalam kapasitasnya yang bersifat politis.

Proses penciptaan karya-karya seni rupa memang bisa tak secara langsung berkaitan dengan kerumitan kajian dan pemikiran estetika, namun keduanya tetap saling terkait dan turut menentukan satu sama lainnya. Eagleton bahkan menganggap bahwa kepelikan wacana estetik sering kali justru bersifat bertolak belakang dengan bahasa dari ekspresi seni itu sendiri. Namun demikian, wacana estetik, bagi Eagleton, mampu memelihara akar-akar ekspresi seni dalam dunia pengalaman hidup keseharian kita; lebih jauh bahkan mengangkat dan menjalin kaitan pengalaman yang sepertinya berlangsung alamiah dan dianggap sebagai ekspresi spontan itu ke dalam bingkai pemahaman mengenai seluk-beluk pemikiran disiplin intelektual. Memang, tak ada penjelasan yang mampu menggambarkan secara persis, akurat, apalagi bisa dianggap 'benar', misalnya, tentang bagaimana Yang indah dicerap, dihayati, dan bermakna bagi seseorang seniman maupun apresian hasil karyanya. Meski demikian, pemikiran dan kajian estetika akan tetap berkembang bukan hanya untuk jadi semakin dekat pada kualitas pengalaman yang bisa dialami oleh seseorang tetapi juga demi melebarkan makna-makna dari hasil penghayatan terhadap hasil-hasil seni. Istilah 'rezim-rezim seni' (*regimes of art*) —yang ditemukan pada pemikiran Rancière— digunakan untuk mengundang penjelasan tentang model artikulasi yang meliputi tiga pokok pengertian, mencakup: (i) cara-cara mengerjakan dan membuat [karya] seni; (ii) hubungan pada aspek 'keterlihatan' (*visibility*) bentuk-bentuknya; serta (iii) cara-cara menyatakan konseptualisasi keduanya, baik yang pertama maupun yang kedua. Praktek seni rupa masa kini yang telah berkembang membunch sekaligus juga terbagi-bagi dalam sekat-sekat pemahaman yang bersifat tertentu pada kenyataannya telah menghasilkan rezim-rezim seni dengan konstruksi sudut pandang pemahaman yang berbeda-beda.

Membicarakan kembali perihal keindahan saat ini setidaknya bisa melebarkan dua arah perhatian kita, yaitu: (i) mengenal serta mengartikulasikan secara lebih tegas berbagai tradisi nilai dan kepercayaan yang mendasari pembicaraan tentang keindahan di Indonesia —yang menyokong pemahaman tentang seni— yang bersumber dari 'luar' tradisi pemikiran estetika (filsafat seni) sebagaimana umumnya telah dikenal; serta (ii) memahami peta perubahan sikap dan cara pemahaman kita tentang keindahan dalam peta perubahan praktek dan teorisasi seni rupa saat ini. Perhatian pertama tak hanya akan menegaskan soal struktur pemaknaan teoritik yang bisa bersifat lain, khas, serta kontekstual, dalam bingkai pemahaman proses kreasi para pelaku seni di Indonesia —baik bersumber dari akar nilai tradisi budaya maupun agama—; juga akan menjelaskan berbagai persepsi tentang praktek dan teorisasi seni (*art*) sebagaimana konsep tersebut diterima, diserap, dimodifikasi, serta dipraktekkan. Perhatian kedua berkaitan dengan iklim pemahaman teoritik mengenai perkembangan seni rupa masa kini yang dikenal sebagai era 'akhir dari cita rasa' (*the end of taste*) yang dalam situasi pemahaman semacam ini maka soal Yang indah dianggap sebagai 'keindahan yang bersifat sebagai pilihan' (*optional beauty*). Jika sejarah pemikiran estetik dan seni pada masa sebelum masa kini memiliki kesibukan mencari, menggali, dan merumuskan prinsip keindahan untuk kemudian dilawan atau diingkari; maka paradigma seni rupa kini bahkan meninggalkan perkara keindahan dan hanya meletakkannya sebagai salah satu pilihan bagi pemahaman tentang seni.

Secara mendesak, kini kita membutuhkan cara untuk mengenal kembali semacam 'peta tentang keindahan' untuk mengenali gejala-gejala perkembangan seni rupa kini yang berubah cepat. Peta semacam ini setidaknya akan bisa memperjelas cara pengenalan dan penilaian kita ihwal Yang indah sebagai (a) hakikat keadaan, (b) sebuah kualitas dari pengalaman, atau (c) sebuah paradigma pemahaman, perenungan, ataupun pemikiran. Pengenalan terhadap peta itu —meski hanya bisa ditetapkan secara teoritik saja— dapat membantu kita menemukan jalan penelusuran berbagai bentuk-bentuk praktek maupun teorisasi seni rupa dalam sekat-sekat ruang dan waktunya di Indonesia. Pengenalan kembali peta tentang keindahan ini, dalam konteks perkembangan seni rupa Indonesia yang bermakna meluas, menjadi penting untuk menyangi perkembangan arus seni rupa global yang kian kompleks. Ihwal masa depan keindahan tentu saja bukan untuk menemukan definisi-definisi baru mengenai keindahan, melainkan menemukan kembali kesadaran dan cara penghayatan mengenainya secara lebih kaya sekaligus mendalam.

Masa depan keindahan tak hanya ingin memperkarakan tantangan atau persaingan terhadap persoalan Yang indah, tetapi juga membicarakan kembali ihwal penghayatan kita diantara dua bukit paradigma keindahan sebagaimana pernah disebut Arthur Danto sebagai 'keindahan alami' (*natural beauty*) pada tanda-tanda di alam semesta dan 'keindahan estetik' (*aesthetical beauty*) sebagai tanda-tanda dalam penciptaan karya-karya seni rupa. Masa depan keindahan tentu bukan hanya pembahasan mengenai nasib keadaan keindahan saat ini melainkan justru tentang harapan yang mampu diterbitkan olehnya.

Seminar Estetik Galeri Nasional Indonesia #3 (2017), dengan tema “Masa Depan Keindahan dalam Rezim-rezim Seni Kini”, mengundang tanggapan pemikiran secara terbuka melalui dua arah kemungkinan. Pertama, menyatakan kajian maupun pandangan yang berkaitan dengan perkembangan pemikiran dalam tradisi pemikiran estetik secara teoritik, baik berkaitan dengan perkembangan kajian filsafat maupun tradisi pemikiran di luar tradisi pemikiran Barat. Kedua, membuat kajian secara mendalam tentang contoh atau pilihan karya-karya seni rupa yang dikerjakan para seniman Indonesia dengan menggunakan pisau bedah kajian pemikiran estetik—baik bersumber pada rujukan tradisi estetika Barat maupun di luar Barat. Kedua arah pengkajian ini diharapkan bisa menyumbangkan perspektif pemahaman yang lebih meluas maupun mendalam sehingga mampu menempatkan perkembangan seni rupa Indonesia ke dalam bingkai pemahaman yang terus berkembang.

Rujukan Bacaan :

1. Danto, Arthur, 2006 (edisi ke-4), *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the concept of art*, Illinois, Open Court - Carus Publishing.
2. Eagleton, Terry, 1990, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford, Mass: Blackwell Publisher.
3. Tinkle, Joseph J, 2011, *Jacques Rancière: An Introduction*, New York-London, Continuum.

Tanah Lot
Rusli
1977
Oil on canvas
65 x 50 cm





SEMINAR ESTETIK #3
GALERI NASIONAL INDONESIA

Masa Depan
Keindahan
dalam Rezim-Rezim
Sesuai
Kini

PEMILICARA:
Hilmar Farid
I. Bambang Sugiharto
St. Sunardi
Dharsono Sony Kartika
Nirwan Dewanto
Bambang Q-Anees
Adam Wahida
Diyanto

MODERATOR:
Guntur
Rizki A. Zaenah

21-22 FEBRUARI 2017
Galeri Seni Nasional, Kampus FSRD ISI Surab
Jl. Rinn... Mojoseno, Surakarta



Keindahan dan Masalah Kebangsaan

Keynote Speaker

Hilmar Farid

Keragaman Makna Keindahan dan Keluasan Estetika

- Estetika sebagai disiplin filsafat seni telah mengalami banyak perubahan sepanjang abad ke-20. Sejak kemunculannya sebagai pendekatan berkat Alexander Baumgarten di abad ke-18 sampai dengan akhir abad ke-19, estetika cenderung dimaknai sebagai *filsafat keindahan* atau setidaknya filsafat seni yang berorientasi pada klarifikasi atas tetek-bengek keindahan. Masalah-masalah yang dibahas cenderung terbatas pada tiga hal ini:
 - Nilai estetis karya seni (utamanya keindahan dan kesubliman)
 - Pengalaman estetis (dalam menghasilkan dan mencerap keindahan)
 - Evaluasi estetis (dalam mengapresiasi karya seni secara 'tanpa pamrih')
- Diskusi tentang ketiganya cenderung menjadi sesuatu yang sangat elit sebab piranti wacananya hanya dikuasai oleh sekelompok orang tertentu yang standar selernya dianggap telah terberadabkan. Di kalangan elit budaya itu, tercipta konsensus bahwa urusan seni adalah semata keindahan dan hal-hal yang memungkinkan persepsi atas keindahan.
- Cara pandang semacam ini dibuat jadi bermasalah sejak abad ke-20, yakni ketika praktik seni rupa tak lagi berkuat pada urusan keindahan belaka, tetapi kian merambah masuk ke masalah-masalah hubungan sosial dan intervensi ke lingkungan sekitar. Di situ keindahan tidak lagi menjadi satu-satunya norma yang diacu dalam praktik seni.
- Di awal abad ke-21 ini, praktik seni dan kajian estetika menjadi begitu luas sampai-sampai kita sulit menentukan kerangka acuan untuk menilai keadaan. Atas dasar apa kita menilai perkembangan seni rupa kita? Pertanyaan ini menjadi penting terutama bila kita tempatkan dalam konteks usaha negara untuk mengembangkan seni rupa. Kita perlu menemukan titik berangkat untuk mempertemukan kesenian dan diskursus keindahan, di satu sisi, dan proyek besar kebangsaan Indonesia, di sisi lain.

Kembali Ke Sudjojono

- Apabila kita hendak membicarakan keindahan dengan mendudukkannya pada masalah kebangsaan Indonesia yang konkret, maka kita harus berangkat dari Sudjojono. Sebab ia adalah peletak dasar dari segala diskusi estetika yang berkembang di Indonesia.
- Pemikiran estetika Sudjojono dapat kita temukan dalam bukunya, *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*, yang terbit tahun 1946 oleh sebuah penerbit bernama Indonesia Sekarang. Latar belakang dari penjelajahan estetika Sudjojono adalah respon kritis terhadap corak lukisan yang disebutnya 'Hindia Elok' (*Mooi Indië*). Corak lukisan semacam itu kita temukan sejak dalam karya-karya Raden Saleh hingga Mas Pirngadie dan Abdullah Soerjoseobroto. Dalam amatan Sudjojono, lukisan-lukisan mereka seakan-akan menggambarkan sebuah situasi di mana, tulis Sudjojono, “semua serba bagus dan romantis bagai di surga, semua serba enak, tenang dan damai. Lukisan-lukisan tadi tidak lain hanya mengandung satu arti: Hindia Elok.” Ia menyebutnya “kesenian turisme yang tidak berwatak”.
- Sudjojono mengomentari bahwa dalam lukisan-lukisan Basuki Abdullah, sosok yang ada cenderung dihadirkan “cantik, bersih, manis senyumannya, mandi di air susu saja macamnya, makan bawang sekali setahun, sakit kudis, kadas tak pernah, pilek pun jarang rupanya.” Tentang salah satu lukisan Basuki Abdullah Sudjojono menulis: “Dia membuat lukisan berjudul 'Indonesië' umpamanya. Saya tengok lukisan apa itu. Rupanya gambar jembatan biasa dengan gunung biru di belakang. Bukanlah maksud saya bahwa sebuah jembatan itu tak bisa untuk menjadi alat menggambarkan ide 'Indonesië', tidak, tetapi cara menggambarnya tak cocok dengan perkataan tadi. Dia tak mengerti sama sekali rupanya pada hidup masyarakat kita.”
- Dari situ bisa disimpulkan bahwa diskusi estetika modern pertama di Indonesia dimulai dengan *interogasi kritis atas keindahan*. Sudjojono menggugat keindahan formal yang tercipta dari penerapan pakem-pakem seni yang diekspor oleh kolonialisme. Ia menekankan bahwa keindahan tidak boleh diceraikan dari kebenaran.
 - Kutipan: “Kebagusan dan kebenaran ialah satu. [...] Dari itu tak heran kita mengapa anak kecil yang lari-lari telanjang di tengah jalan, kelihatan segala-galanya, toh tetap bagus. Dan muka mereka meskipun penuh ingus toh simpatik. Sebab apa? Sebab *barès* [terus terang], sebab tak berlagak, sebab benar dan dengan sendirinya bagus. Tetapi bagus yang hendak bagus saja yang tidak mengandung kebenaran di dalamnya, biasanya malah tidak bagus.

Kalau pembaca tidak percaya, cobalah anak tuan yang baru berumur 6 bulan, tuan pangkas, tuang potong polka, lalu tangannya tuan tolak-pinggangkan, dan tuan tengokkan kepalanya ke kanan dan ke kiri sebagai mandor besar kebun mengontrol pekerjaan kuli-kulinya, tuan terkejut akan efeknya. Tuan ketawa melihat anak tadi. Sebab 'kebagusan' tadi tidak mengandung kebenaran.”

- Kebenaran yang disandingkan Sudjojono dengan keindahan adalah *kebenaran sosio-historis*, yakni mengacu pada kenyataan bangsa Indonesia yang mau merdeka. Ia sadar betul, nasib seni rupa Indonesia bergantung sepenuhnya pada nasib Indonesia merdeka.
 - Kutipan: “Kalau kita kalah dan Republik Indonesia tidak ada, apa Saudara-saudara pelukis sekarang ini jadi pelukis? Apa Saudara-saudara sangka kober [sempat] bisa punya cita-cita jadi seniman? [...] Satu-satunya impian kalau jadi anak-anak jajahan adalah rekes kanan rekes kiri hanya minta kerja jadi juru tulis. Kalau tidak ada, apapun mau. Akhirnya paling banyak jadi supir taxi. Kalaupun jadi pelukis macam saya dulu, tapi terhina: menjajakan lukisan di sore hari, dilepasin anjing oleh Belanda yang sedang menikmati minum teh sore dengan biniknya di halaman depan rumahnya penuh bunga-bunga bagus.”
- Sudjojono hendak menjalankan suatu *dekolonisasi estetika*, suatu *dekolonisasi keindahan*. Ia ingin membumikan keindahan dan praktik kesenian ke pergerakan kebangsaan konkrit yang mengelilingi sang seniman. Dengan kata lain, yang digagasnya adalah keindahan yang *punya sikap*.
 - Kutipan: “Pada tahun 1947, Trisno Sumardjo tidak mau di-'dikte' pemerintah RI kita, pada waktu kita harus membuat lukisan-lukisan perjuangan. Saya lalu bertanya padanya: 'Djo, apa beda seniman dari orang biasa. Kalau memang ada bedanya, apa?' Dia jawab: 'Rasa!' 'Baiklah buat sementara,' kata saya. Saya sekarang tanya: 'Kalau kamu baca tentang anak muda dari Bandung Selatan membawa bahan peledak masuk gudang mesiu Belanda, lalu dia turut meledak bersama bomnya, hancur badannya, tinggal kelihatan macam ribuan cipratan perkedel besar pecah, tapi mesiu Belanda juga semua habis, bulu kuduk kamu berdiri tidak karena haru dan hormat?' Dia diam sesunyi kuburan. Dia tidak menjawab. Saya baru mengerti suara diamnya ketika saya dapat laporan bahwa dia di waktu *Clash II* [maksudnya, agresi militer Belanda kedua] bekerjasama dengan Notosuroto di Solo ini, sedang Srihadi

Sudarsono, sebaliknya, ditangkap Belanda sebab membawa granat satu peti di becak di kota ini juga. SIM [Seniman Indonesia Muda] terpaksa memecat Trisno Sumardjo.”

- Orientasi untuk menjalankan “dekolonisasi keindahan” inilah yang membuat *visi keindahan Sudjojono berciri politis*. Secara terbuka ia menyatakan bahwa “kita harus tidak bisa hormat” kepada pelukis “yang enak-enak saja menggambar lembah-lembah dan gunung-gunung tinggi mencapai awan dan mimpi surga dunia berkata: 'Oh Priangan yang romantis', tetapi tak mau mendengarkan di belakang dekat dia pak tani mengeluh, merintih, menangis, sebab kakinya kena pacul, berdarah, luka parah.” Sebagai alternatif, Sudjojono membayangkan sosok seniman yang berhasil menjalankan dekolonisasi keindahan ini sebagai berikut:
 - Kutipan: “Benda tidak diatur-atur digambarkan secara sederhana, tetapi secara benar. Barang yang jelek digambar jelek. Pelukis ini tak lagi ke gunung untuk mencari kebagusan, tetap di kota mereka menunjukkan hidup di sekeliling hidup mereka. Botol, panci, sepatu, kantor, kursi, adik-adik, ibu-ibu, kota, jembatan busuk, selokan, jalan-jalan dan kuli-kuli melarat menjadi benda-benda gambar-gambar mereka. Digambarkan terang-terang semua itu sebagai lambang kebenaran, untuk membuat dasar yang terang dan bagus bagi masyarakat baru yang akan datang. [...] Dia akan memprotes barang yang salah, dia akan memprotes keadaan yang tak adil dan dia akan dengan rela hati menjeritkan rasa pedih manusia, bangsa dan tanah tumpah darahnya dengan alat seninya, sebab rasa pedih tadi tak enak, sebab rasa pedih tadi tak bagus, sebab rasa pedih tadi tak berharmoni dan sebab rasa pedih tadi tak benar—dan berarti bertentangan dengan tabiatnya cinta pada kebenaran.”

Estetika dan Masalah Kebangsaan

- Dari Sudjojono kita belajar bahwa keindahan harus selalu diinterogasi secara kritis. Keindahan bukanlah sebuah nilai universal tetapi tersituasikan secara sosio-historis. Karena itu, diskursus keindahan tidak bisa sepenuhnya dipisahkan dari masalah kebangsaan.
- Apabila kita menempatkan kesenian dalam konteks kebangsaan dan hendak menggagas bentuk kebijakan negara yang mau memajukan kesenian, maka kita mesti berangkat dari kebutuhan konkret masyarakat kita. Mayoritas bangsa Indonesia masih kekurangan akses pada ekspresi kesenian. Apa yang kita perlukan bukan hanya literasi

visual bagi rakyat banyak, tetapi juga praktik-praktik kesenian yang melibatkan warga, memperluas akses bagi kaum yang terpinggirkan. Maka itu, seluruh eksperimen kesenian yang mau mengangkat partisipasi warga harus terus didorong dan kajian-kajiannya diperdalam.

- Apabila Sudjojono dulu mengupayakan keterlibatan seniman pada masalah kebangsaan dengan cara menggambarkan Indonesia apa adanya, kini tantangan seniman-seniman kita bukan hanya pada penggambaran realitas kebangsaan tetapi ikut terjun mengubah realitas tersebut dengan menyelenggarakan praktik berkesenian bersama warga.
- Praktik seni partisipatoris sejak Moelyono di era 1980-an kini telah berkembang pesat dalam berbagai bentuknya, walaupun masih dalam skala kecil-kecilan. Mereka, seperti misalnya kolektif seni Jatiwangi Art Factory, mengupayakan solusi bersama atas masalah-masalah sosial melalui aktivitas kesenian. Dalam praktik seni partisipatoris macam itu, diskursus keindahan betul-betul tertanam pada aktivisme kebangsaan. Para pengkaji estetika mesti memperhatikan mereka agar estetika kita tidak hanya berhenti sebagai estetika “mandor kebun” tetapi betul-betul menjadi estetika yang bernafaskan kebangsaan.

Kampung
Rusli
1973
Chinese Ink On Canvas,
23 x 19,5 cm





Nasib Keindahan Kini

Dinamika Hubungan Keindahan dan Seni

Bambang Sugiharto

Terlalu lama 'keindahan' diidentikkan dengan 'seni', padahal baik secara ontologis maupun historis tentu saja kedua hal itu berbeda. Dalam perkembangannya -khususnya di dunia barat- hubungan antara seni dan keindahan memang problematis. Tulisan ini akan menelusuri baik keterkaitan maupun keterpisahan antara keduanya, beserta permasalahannya kini.

Perspektif Ontologis dan Historis

Secara ontologis sudah jelas bahwa keindahan lebih luas daripada seni, karena alam fisik bisa indah, peristiwa bisa disebut indah, bahkan perbuatan atau sikap tertentu pun kadang disebut 'indah'. Sebaliknya, seni, terutama dalam perkembangan modern dan selanjutnya, juga kerap kali tidak indah. Seni lebih luas daripada kategori keindahan karena tidak selalu bekerja melalui keindahan. Dari sisi lain, 'keindahan' mengacu pada reaksi dari apresiator, sementara 'seni' mengacu pada kreasi dari pencipta atau senimannya.

Dari perjalanan sejarah akan terlihat juga bahwa hubungan antara keindahan dan seni bukanlah sesuatu yang inheren. Hubungan antara keduanya sangatlah dinamis: kadang berseteru, kadang menyatu, saat lain sekedar bersinggungan saja. Pada pemikiran Plato misalnya, keindahan bukanlah perkara 'bentuk' fisik, melainkan soal sikap hidup. Yang indah adalah bila dalam hidupnya, seseorang akhirnya dapat berkomitmen pada nilai kebaikan tertinggi yaitu 'cinta', bersikap moral terarah pada keutamaan yang tepat, dan karenanya, hidup secara ughari. Dari sudut ini seni justru dilihat sebagai penggoda yang mudah mengecoh disposisi moral seseorang, sebab seni cenderung merangsang kenikmatan inderawi belaka, kenikmatan populis yang umumnya rendah, cenderung korup dan ilusoris. Dalam konteks ini jelas 'keindahan' justru bertentangan dengan 'seni'.

Dalam pemikiran Aristoteles 'keindahan' juga bukan semata-mata perkara bentuk visual fisik. Keindahan adalah perpaduan harmonis, simetris, dan jelas antara semua unsur dalam suatu keseluruhan; dan itu terutama

terdapat dalam matematika dan drama tragedi. Seni pada dasarnya adalah mimesis, peniruan, tapi ketika dalam bentuk drama tragedi yang mengandung 'keindahan' macam di atas itu, seni berguna untuk pendidikan moral dan *katharsis* (penjernihan batin).

Pada Plotinus keindahan bahkan lebih luas lagi, bukan sekedar perkara simetri, katarsis, dsb. Keindahan adalah intelegensi ilahi yang memancar dan merasuki segala hal dalam semesta; kebaikan tertinggi yang menerangi jiwa. Keindahan itu memang juga tampil dalam seni. Seni adalah perpaduan idea dan bentuk berdasarkan 'prinsip intelektual'.

Di era skolastik abad pertengahan perspektif berubah lagi. Keindahan cenderung dikaitkan dengan 'kesenangan'. Keindahan adalah kesenangan intelek akibat indera menangkap harmoni, proporsi dan integritas. Sementara 'seni' dilihat sebagai keutamaan intelek praktis atau skill; keterampilan untuk menciptakan atau mewujudkan sesuatu yang indah itu. Skill/'ars' ini terdapat dalam kemampuan membangun arsitektur atau kapal, tapi juga dalam mengolah Logika, Matematika, Retorika dan Musik.

Selanjutnya di jaman Renaisans, keindahan cenderung dikaitkan dengan konsep 'kesempurnaan', kesempurnaan bentuk ideal. Di kemudian hari, pada abad 18, teolog Malebranche berpendapat, bahwa keindahan sebagai kesempurnaan itu adalah nilai dasar seluruh semesta kehidupan. Sementara bagi filsuf Shaftesbury, keindahan semesta kehidupan itu sekaligus menunjukkan bahwa realitas pada dasarnya bersifat rasional, dan karena itu manusia pun pada kodratnya terarah pada nilai-nilai keutamaan. Alexander Baumgarten, yang mengawali istilah 'Aesthetica', memberi rincian pengertian atas 'keindahan' itu juga sebagai 'kesempurnaan' namun dalam arti keutuhan realitas konkrit dalam kompleksitasnya. Baginya pencerapan indrawi itu penting karena mampu menangkap realitas konkrit dalam kepenuhannya, dalam beragam aspek dan keterkaitannya. Sebuah bunga itu indah bukan hanya karena tampanya, tapi juga karena baunya, hubungannya dengan ranting dan dedaunan, gerakannya saat diterpa angin, tapi juga proses pertumbuhannya bertalian dengan kehidupan di sekelilingnya. Keseluruhan konkret dan unik, yang berbeda pada tiap bunga, itulah 'keindahan' (*pulchritudo*). Pada filsuf Immanuel Kant konsep keindahan ditarik ke sisi yang berbeda lagi, ke pengalaman tentang 'yang sublim'. Indah akhirnya adalah pengalaman mendalam tentang realitas alam semesta, yang tak

terkatakan; tapi juga tentang karya para seniman genius, yang dapat melebihi alam. Dalam kerangka ini seni adalah karya kontemplatif, yang dibuat dengan 'tujuan tanpa tujuan' (*purposiveness without purpose*) dan sikap dasar 'tanpa pamrih' (*disinterested*).

Sejak munculnya gelombang seni modern di akhir abad 19 dan berlanjut hingga akhir abad 20, ada tegangan paradoksal dalam dunia seni. Di satu pihak seni ingin semakin dalam memasuki dunia batin, dan dengan begitu aspek 'bentuk' semakin dirusakkan, di-deformasi, sementara aspek materi kian di-dematerialisasi. Di pihak lain perjalanan seni justru makin berfokus pada formalisme dan problem medium juga, sehingga memberi kesan justru ia cenderung berkulat di permukaan, bukan di kedalaman. Klimaks tendensi paradoksal macam itu terlihat pada Abstrakisme. Sebagian pengikut Abstrakisme, macam Kandinsky atau Rothko, meyakini bahwa melalui lukisan abstrak, mereka sedang menyelam ke lapisan batin terdalam. Namun untuk sebagian seniman lain, abstrakisme justru berarti semata-mata bermain dengan permukaan saja, bermain dengan titik, garis, warna, tekstur, dsb. tanpa dibebani pesan atau pretensi kedalaman apa pun. Sejak itu 'keindahan' makin tidak penting dalam seni, sekurang-kurangnya dalam arti material-formalnya. Seni yang mendalam tak harus 'indah'. Seni bergerak semakin 'konseptual', personal, memburu kebaruan, dan bermain dengan visi-visi pribadi. Itu sebabnya sejak abad 20, dunia seni ditandai bermunculannya mazhab demi mazhab yang susul menyusul.

Dalam situasi kontemporer, dunia seni semakin otonom, memiliki institusi tersendiri. Sifatnya yang konseptual membuat seni kontemporer makin tergantung pada kualitas pewacanaan diskursifnya ketimbang konfigurasi fisik-materialnya. Pada akhirnya dapat dikatakan, bahwa 'seni' adalah wacana dunia seni, tentang dirinya sendiri, dan mengacu pada dunianya sendiri, alias bersifat 'tautologis'. Sejak itu seni menjadi 'percaturan ide' terus-menerus, dan pada saat yang sama menjadi 'apa pun juga' (terutama sejak Andy Warhol).

Inti Perkaranya

Yang biasa kita sebut 'keindahan' sebenarnya adalah perkara persepsi atas realitas, fisik maupun non fisik. Nyatanya kata 'indah' dikenakan pada bentuk tertentu, peristiwa tertentu, tapi juga pada sikap atau pun teori tertentu (suatu persamaan matematis yang tepat biasa disebut indah

atau elegan juga). Kata 'indah' menunjuk pada reaksi keterpesonaan kita atas sesuatu yang secara spontan -dan misterius- kita anggap sebagai sesuatu yang 'ideal', yang 'dapat diinginkan' atau 'mengagumkan' (*desirable, admirable*). Meskipun demikian dalam kenyataannya persepsi atas keindahan itu terikat pada kerangka budaya tertentu, bersifat sangat 'culture-specific', sehingga hal yang dianggap indah pada suatu komunitas dapat dilihat sebagai buruk oleh komunitas lain. Mengganjal bibir bawah hingga tampak dower bagi para perempuan Ethiopia itu indah, sementara bagi orang lain bisa tampak mengerikan. Musik atonal itu indah bagi para musisi yang menggumulkannya, tapi bisa dialami sebagai mengganggu oleh mereka yang lebih menyukai musik yang melodi.

Dari paparan alur sejarah di atas menjadi jelas bahwa keindahan memang tidak identik dengan seni. Hubungan antar keduanya sangatlah dinamis dalam arti: kadang berpadu, seringkali berpisah, adakalanya bersinggungan, dsb. Artinya, hubungan antara keindahan dan seni nampaknya bukanlah sesuatu yang intrinsik, sekurang-kurangnya dalam tradisi seni Barat. Pada Plato, misalnya, seni cenderung dianggap bertentangan dengan keindahan (indah adalah sikap ke arah kebaikan). Sebaliknya, pada Plotinus, Baumgarten dan Kant, seni adalah jalan masuk ke arah keindahan (indah sebagai pengalaman kesubliman atau pun persepsi atas kekonkritan yang kompleks). Sementara pada seni modern, keindahan bukan lagi merupakan faktor essensial.

Bila keindahan adalah 'obyek persepsi', seni modern cenderung memperkarakan 'persepsi'nya saja. Yang diproblematikasi adalah persepsi, baik persepsi atas realitas maupun persepsi atas 'seni' itu sendiri. Dari rentetan aneka mazhab, sejak impressionisme, ekspresionisme, abstrakisme hingga pop-art, terlihat bahwa akhirnya yang diperkarakan adalah 'seni itu sebenarnya apa?'. Di sana seni di-reartikulasi dan di-redefinisi ulang kembali setiap kali. Akibatnya substansi fisiognomis seni otomatis menjadi sekunder dan akhirnya tinggal ide saja (dalam 'konseptualisme'). Dulu Hegel memang telah meramalkan evolusi seni semacam ini, yang bergerak menuju 'The end of Art'; isu yang di kemudian hari ditegaskan kembali oleh Arthur Danto, Joseph Kosuth, dan Victor Burgin, dalam konteks mutakhirnya. Namun masalahnya kekhasan seni sebagai obyek bagi persepsi inderawi jadi hilang. Sedang dari sisi keindahan, sebenarnya keindahan (fisik) adalah kualitas paling komunikatif bagi seni untuk dapat diapresiasi. Ketika dalam kerangka

kultur Barat, keindahan pun melepaskan diri dari seni, otomatis ada suatu aspek penting yang hilang darinya. Lagipula di dunia non-Barat seni umumnya masih berkait erat dengan keindahan, kendatipun nilai akhirnya bersifat spiritual atau moral. Artinya, isu 'berakhirnya seni' hanya bisa dimengerti sebagai bagian dari dinamika seni di dunia barat, dan itu berkaitan erat dengan fenomena desakralisasi alam dan denaturalisasi agama di sana, yang di luar Barat itu berbeda halnya.

Di sisi lain, dalam perkembangan kultural saat ini secara umum persepsi manusia atas keindahan justru kian luas spektrumnya, sebab manusia makin punya akses untuk menikmati keindahan alam di berbagai tempat yang awalnya tak mereka lihat. Terlepas dari aneka kritik atas dampak negatif pariwisata, tak bisa disangkal bahwa kesadaran macam itu muncul akibat industri pariwisata yang kian subur. Juga terlepas dari berragam kritik teknofobis atas fenomena tekonologi, adalah nyata bahwa dunia tekno-kultur -yang telah menjadi 'alam kedua' manusia- juga tak kalah menawan dan mengagumkannya. Mereka menciptakan keindahannya sendiri. Masalahnya adalah, secara umum, keindahan memang kerap dimanipulasi juga oleh dunia ekonomi, politik atau pun agama, sehingga apa yang sungguh dirindukan oleh jiwa, apa yang sungguh '*desirable*', kini cenderung menjadi kabur. Dalam situasi ketika demikian banyak hal kini telah teramat dibuat-buat oleh manusia, barangkali yang dibutuhkan saat ini adalah 'keindahan' dalam arti "*sense of givenness*", kepekaan atas kenyataan bahwa banyak hal dalam hidup kita sebenarnya merupakan sesuatu yang 'terberi', di luar upaya maupun kontrol kita sendiri, suatu 'anugerah', katakanlah begitu. Anugerah yang mengejutkan, kebaikan yang melebihi segala upaya kita sendiri, yang mengatasi segala kecemasan dan ketaberdayaan manusiawi kita; keindahan atau kebaikan yang pada akhirnya mendorong kita sendiri untuk mencipta dunia yang 'indah' juga. Mengembangkan kepekaan macam inilah, saya kira, yang masih merupakan tugas seni juga; tugas essensial yang keras kepala dan tak lekang jaman.

KEPUSTAKAAN

Alex grey, *The Mission of Art* (Boston & London: Shambala, 1998)

Brian Wallis (ed), *Art After Modernism* (New York: The New Museum of Modern Art, 1984)

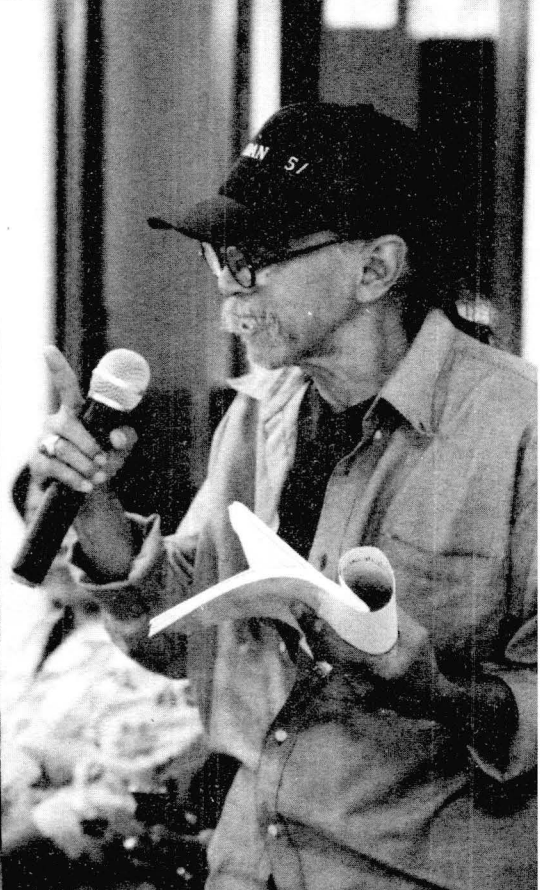
Hal Foster, *The Anti-Aesthetic* (Washington: Bay press, 1983)

James Lull (ed), *Culture in the Communication Age* (London & New York: Routledge, 2001)

Katya Mandoki, *Everyday Aesthetics* (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2007)

Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les Presses du Reel, 2002)

Stuart Sim, *Beyond Aesthetics* (New York: Harvester Wheatsheaf, 1992)



Keindahan, Cinta, dan Seni

Bambang Qomaruzzaman

*“Allah telah menuliskan keindahan di atas wajah
segala sesuatu”*

(Hadits)

*“Sebagaimana Kau Ciptakan aku sebagai Yang Indah,
Tuhanku, Jadikanlah Indah Tindakanku”*

(Hadits)

Paper ini akan dimulai dengan pertanyaan dasar proposal kegiatan ini: Adakah masa depan bagi keindahan dalam perkembangan seni rupa kini? Pertanyaan ini seperti meragukan kaitan antara seni dengan keindahan, bahwa seni rupa tak lagi mengingat hakikat Keindahan, seni rupa memang selama ini menghasilkan karya yang estetik, namun belum tentu menyajikan “Yang Indah” yang dapat menginspirasi Cinta.

Yang Indah dalam naskah-naskah klasik selalu menginspirasi Cinta. Terhadap yang Indah, Cinta tumbuh, mengejanya, seperti serbuk besi yang tersedot pada magnet. Cinta yang tumbuh bukan seperti ilalang liar, Cinta menerbitkan cara pandang baru terhadap segala sesuatu sekaligus cara hidup yang lebih baru, lebih segar, serentak kemudian membuahakan keindahan-keindahan baru. Terhadap yang Indah, potensi Cinta pada diri manusia tumbuh, melalui Cinta itu akan muncul keindahan-keindahan baru, lalu dari keindahan baru itu muncul lagi cinta yang lain. Demikian seterusnya, sampai akhirnya dunia ini hanya dipenuhi Yang Indah dan Cinta, tak ada yang lain.

Naskah pantun Sunda lama, Lutung Kasarung, kurang lebih menampilkan hal serupa. Ada Sunan Ambu, pengurus jagat raya, yang sangat Indah dan Agung, memiliki anak lelaki bernama Guruminda. Pada suatu saat, Guruminda mimpi bercinta dengan Sunan Ambu. Atas mimpinya itu, ia dikirim ke bumi untuk menyelesaikan urusan kehidupan seorang puteri raja, Purbasari, di negeri Pasir Batang yang sedang mengalami masalah suksesi kekuasaan. Purbasari adalah sosok perempuan jelita, yang kecantikannya sama dengan Sunan Ambu. Cinta pada Sunan Ambu Yang

Indah ditransformasikan pada Purbasari (manifestasi dari Sunan Ambu Yang Indah). Namun cinta butuh pengorbanan, Guruminda pun bertransformasi dalam bentuk sejenis kera (Lutung) untuk membantu Purbasari.

Pada naskah ini Yang Indah bertransformasi pada realitas lain yang juga indah, pada sisi lain Cinta membuat seseorang rela menjadi bentuk apapun demi berdekatan dengan Yang Indah. Cinta terhadap Yang Indah ini kemudian diwujudkan dalam kerja kreatif (membuat huma, menanam, menundukkan binatang liar, dan lainnya) dan kesetiaan menghadapi ujian kehidupan. Saat Lutung menunjukkan keindahan kerjasama menata alam menjadi teratur, Purbasari pun menentukan pilihannya dan menyatakan bahwa Lutung itu, sebentuk monyet itu, adalah pasangan hidupnya, belahan jiwanya.

Ada narasai tentang mata cinta pada kisah ini. Guruminda memandang penuh cinta pada Purbasari karena ia manifestasi dari Sunan Ambu, Yang Indah. Pada sisi lain, Purbasari menerima Lutung Kasarung sebagai jawaban atas doanya kepada Sunan Ambu, Lutung Kasarung sebagai manifestasi dari kepedulian Yang Indah. Kedua mata memandang jauh, melintasi yang inderawi, menemukan Yang Indah dari sekadar keindahan parsial. Setelah itu, kehidupan berubah menjadi baik, gonjang-ganjing kehidupan terselesaikan. Yang Indah mengaktualkan Cinta, Cinta mengaktualkan Mata baru dari kesadaran baru, serentak kehidupan pun mendapatkan perkahnyanya dalam bentuk pembebasan dari tirani.

Yang Indah sebagai Yang Awal

Kisah pantun Sunda ini memang tipikal cara pandang yang disebut orang zaman sekarang sebagai metafisika, cara pandang “melampaui yang fisik” karena ada keyakinan bahwa apa yang tampak lebih dari apa yang terlihat. Semua hal berasal dari Yang Tunggal, Yang Indah, karena itu segala sesuatu selalu berisi sesuatu yang lain itu dengan caranya yang berbeda-beda.

Dunia tradisi meyakini adanya awal yang tunggal, dan Dia adalah Yang Maha Indah juga Yang Maha Cinta. Dalam tradisi Islam sufi ada uraian mengenai pembagian Sifat Allah ke dalam *jadal* (*tremendum*, keagungan) dan *Jalal* (*fascinans*, keindahan). Keduanya bersatu dalam Dia sebagai kamal (kesempurnaan, utuh). Keagungan bersifat keras dan tajam, menggabungkan sifat murka, kecongkakan, kekerasan, dan sejenisnya. Keindahan di sisi lain adalah sintesis dari belas kasih, kemurahan hati dan

sifat sejenisnya. Jalal membuat manusia taat dan mematuhi hukumNya, sementara Jamal membuat manusia terpesona dan jatuh cinta kepadaNya.

Al-Quran menyebut Allah sebagai bersifat *rahman* dan *rahim*, keduanya adalah aspek Jamal. Rahman-Rahim ini muasal dunia, yang juga mengurus dunia ini. Bahkan jika dibandingkan, Allah lebih banyak (lima kali lipat) menampilkan dirinya dalam sifat memesona dan Indah (Jamal) daripada Sifat Dahsyat dan Agung (Jalal). Selanjutnya, Sifat pembalasNya (yang dengan sifat ini Dia menghukum orang-orang yang berdosa) muncul hanya sekali dalam al-Quran, sedangkan sifat pengampun berulang sekitar 100 kali.

Tradisi sufi selalu menunjukkan bahwa apa yang tampak, selalu mengisyaratkan adanya yang lain, terutama karena semua hal dibangun oleh *Jamal* dan *Jalal* dengan proporsinya masing-masing. Sebagaimana Tuhan hadits Qudsi menyatakan “Kasih sayangKu mendominasi murka-Ku” realitas pun selalu mengandung dua aspek, *Jalal* dan *Jamal*. Indera bisa jadi hanya menangkap yang Jamal, padahal ia secara beramaan mengan-dung yang Jalal. Demikian pun sebaliknya. Cara pandang ini yang semakin lama semakin hilang dari kita yang modern.

Secara teologis, dapat dikemukakan bahwa cinta dan belas kasih adalah prinsip dasar bagi Yang Tunggal. Jika ada kemurkaan atau sifat-sifat Jalal, itu merupakan penerapan keadilan merupakan wujud dari cinta kasih ini. Ini dapat dipahami dari nama Allah dalam al-Quran *al-Wajid* yang memiliki arti ganda, yakni “Cinta yang kuat” dan “mewujudkan” yang dapat berarti bahwa penciptaan terkait dengan Cinta Ilahiah. Jadi pada mulanya adalah Cinta, kemudian mewujud menjadi bentuk-bentuk ciptaan Yang Indah, Yang Mempesona. Alam yang mempesona, yang indah ini, membuat manusia jatuh cinta dan penasaran pada keindahan yang lebih dari sekadar yang terlihat.

Tuhan, sebagaimana dikemukakan dalam al-Qur’an dan Hadits mengungkapkan sifat-Nya kepada kita sebagai nama Yang Indah (Jamil). Sebuah hadis yang mengungkapkan, “Tuhan itu indah dan Dia mencintai keindahan” merupakan prinsip kejadian alam sekaligus kemudian menjadi dasar estetika Sufi. Selain itu, Tuhan mengenalkan DiriNya dalam nama-nama yang terindah (*al-asmā al-husnā*), alam ini, sadar atau tidak sadar, merupakan bentuk respon terhadap nama-nama Ilahi yang indah itu. Dari sini muncul prinsip mengalami keindahan adalah mengalami Tuhan.

Dari prinsip penciptaan bahwa Yang Indah lebih dominan ditampilkan di dunia ada, dan melalui manifestasi Yang Indah kita diundang menuju Yang Indah ini, muncullah sejumlah teori keindahan dalam estetika Islam.

Keindahan adalah yang spiritual, karena pada keindahan tampak Kemegahan dan Kebenaran (*Truth*). (Schuon, 2007:26-27). Dunia tidak hanya megah, penuh cahaya, namun secara bersamaan menyimpan Kebenaran Ilahiah. Keindahan adalah kebajikan dan keselarasan, keindahan dan kebaikan bukanlah hal yang terpisah. Keindahan dan kebaikan adalah dua wajah dari satu dan realitas yang sama, dua sisi dari satu koin, sisi batin (*inward*), dan sisi lahir (*outward*). Kebaikan adalah keindahan *internal*, sementara keindahan adalah kebaikan *eksternal*. Dua yang tak terpisah ini membuat orang-orang tradisi selalu mengalami keindahan sekaligus menyaksikan kebaikan seraya mengekspresikannya.

Keindahan sebagai keselarasan dalam tradisi Sufi tidak sekadar teratur, melainkan juga sekaligus mengandung misteri. Keteraturan semesta dianggap sebagai refleksi kebahagiaan Ilahi dalam wujud keindahan. Karena itu gabungan kebahagiaan dan kebenaran ditemukan pada keindahan (Cutsinger, 2007: 24). Keindahan, menurut Schuon, adalah kristalisasi aspek-aspek kebahagiaan universal. Keindahan merupakan ketidakterbatasan yang diekspresikan dengan keterbatasan. Keindahan adalah refleksi kelegaan Ilahi. Karena itu pada keteraturan sekaligus mengandung misteri, yang melalui dua kualitas inilah keindahan menstimulasi dan pada saat yang sama menenangkan (menenangkan) inteligensi dan sensibilitas yang merupakan konformitas dengan intelegensi (Schuon, 2007: 36).

Keindahan dan cinta adalah dua aspek dari kenyataan yang sama, dari yang Jamal. Keduanya anugerah yang diberikan kepada manusia dalam bentuk pasif dan aktif. Cinta sering tampil aktif dalam bentuk api yang membakar, sedangkan keindahan seperti sebuah danau tenang dan tak terganggu. Walaupun kadangkala ketenangan dapat ditemukan dalam cinta dan kegelisahan dalam keindahan, itu karena elemen pasif di dalam sifat cinta yang aktif dan ada elemen aktif di dalam sifat keindahan yang pasif.

Tajarrud dan Mata Cinta

Dalam dunia spiritualitas, terdapat konsep tajarrud, yakni proses membebaskan diri dari kungkungan alam benda melalui sesuatu yang berasal dari alam benda itu sendiri (Hadi, 2004: 58). Apa yang indah dalam

persepsi indra bukannya ditolak, diabaikan, melainkan dijadikan “jembatan” menuju sesuatu yang lain, Yang Indah.

Mata yang menemukan Yang Indah ini dapat ditemukan dalam berbagai literature sufi, seperti Ibn Arabi dan Jalaluddin Rumi. Ibn Arabi dalam kitab *al-Asywaq* menunjukkan kisah ketersingkapannya Yang Ilahi melalui keindahan sosok perempuan yang sangat mempesona:

“Ketika aku sedang begitu asyik tawaf, pada suatu malam, hatiku gelisah. Aku segera keluar dengan langkah sedikit cepat (*al raml*), melihat-lihat ke luar. Tiba-tiba saja mengalir di otakku bait-bait puisi. Aku lalu menyenandungkannya sendiri dengan suara lirih-lirih.

*Aduhai, jiwa yang gelisah
Apakah mereka tahu
Hati manakah yang mereka miliki
O, relung hatiku
Andai saja engkau tahu
Lorong manakah yang mereka lalui
Adakah engkau tahu
Apakah mereka akan selamat
Atau binasa
Para pecinta bingung akan cintanya sendiri
Dan menangis tersedu-sedu'*

Tiba-tiba tangan yang lembut bagai sutera menyentuh pundakku. Aku menoleh. O, seorang gadis jelita dari Romawi. Aku belum pernah melihat perempuan secantik ini. Dia begitu anggun. Suaranya terdengar amat sedap. Tutur-katanya begitu lembut tetapi betapa padat, dan sarat makna. Lirikannya amat tajam dan menggetarkan kalbu. Sungguh betapa asyiknya aku bicara dengan dia. Namanya begitu terkenal, budinya begitu halus.

Begitu usai menyampaikan syair itu, perempuan itu mengatakan kepadaku: “Aduhai tuan, kau memesonaku/ Engkaulah kearifan zaman”.² Selanjutnya mengalir dialog antara kedua orang ini dalam suasana mesra, saling memuji, mengagumi dan dengan keramahan yang anggun. Sang perempuan memberikan komentar-komentar spiritualitas ketuhanan secara spontan atas puisi-puisi Ibnu Arabi di atas, bait demi bait. Sesudah pada akhirnya dia memperkenalkan dirinya sebagai Qurrah 'Ain, dia pamit dan melambaikan tangan sambil mengucapkan “salam” perpisahan lalu pergi entah ke mana.

Ibnu Arabipun terpana, seraya berkata: “*Tsumma inni 'arauftuha ba'da dzalik wa 'Aasyartuha. Fara-aiytu 'indaha min Lathaa-if al Ma'arif ma la yashifuhu waashif*” (lalu aku mengenalnya sangat dekat dan aku selalu bersama dengan dia. Aku memandang dia seorang perempuan yang sangat kaya pengetahuan ketuhanan. Pengetahuannya tentang yang ini sungguh sangat luar biasa).³

Ibn Arabi mengalami ketersingkaan Ilahiah melalui kontemplasinya pada diri Yang Indah, perempuan. Sehingga ia pernah menulis “Seluruh pengetahuan ketuhanan ini berada di balik tirai Nizam, putri guruku yang perawan, Syeikhah al Haramain, maha guru dua tempat suci dan *al 'abidah* (pengabdikan Tuhan yang tekun)”.⁴ Ia mengakui peran keindahan sebagai penyingkap kebenaran dan kemuliaan.

Sementara Rumi menuliskan sejumlah puisi yang menunjukkan pentingnya cinta dan keindahan. Pada Matsnawi kita menemukan kisah Qays atau Majenun dan Layla. Qays begitu mencintai Layla sampai ia *majenun*, ia melihat segala sesuatu sebagai Layla, kekasihnya. Ia bahkan digambarkan menciumi dinding rumah Layla dan menjilati mulut Anjingnya Layla. Seseorang yang sedang melintas melihat pemandangan ini, lalu berteriak: “O Majnun yang setengah terbakar, kegilaan apa yang kautunjukkan? Mulut anjing selalu makan kotoran. Pernahkah kau memikirkan itu sebelum menciumnya?” Majenun menjawab: “Apa yang engkau pahami tentang apa yang aku lakukan karena secara keseluruhan engkau tidak lebih dari sebuah wujud, figur, dan jasad! Masuklah ke dunia ruh dan lihatlah anjing itu melalui mataku. Apakah kau sedikit pun tak mengenali nilai anjing ini? Di dalam anjing ini, ada misteri Ilahi yang tidak mampu engkau pahami. Allah menyembunyikan di dalam hatinya kekayaan cinta dan kesetiaan yang dirasakannya terhadap tuannya. Di antara sekian banyak dusun, dia memilih untuk bertempat tinggal di dusun Laila. Anjing ini penjaga rumah Laila. Lihat aspirasinya yang tinggi dan perhatikan hatinya, jiwa dan pengetahuannya diperoleh langsung dari Allah. Ini anjing dengan wajah yang diberkati, Kitmir guaku; bukan hanya itu, dialah tempat berbagi kebahagiaan dan kesedihanku. Anjing yang menjaga rumahnya, oh, mustahil menipu pikiranku bahwa aku akan menukarkan sehelai bulunya bahkan dengan seekor singa pun. Bagiku, tanah yang dipijaknya suci. Tidak ada kemungkinan lagi untuk membicarakan ini lebih jauh. Diamlah dan selamat jalan!”

Majenun mengemukakan satu rahasia yakni “Mata Cinta yang Gila”, yang menerobos melewati yang cinta yang particular. Sebagian orang yang

tidak mengenal kebenaran ini, karena rasa kasihan terhadap Majnun, berkata: “O Majnun, tinggalkan Laila, karena banyak perempuan lain yang lebih cantik. Majnun menjawab: “Wujud, jasad dan tampilan kita ibarat kendi. Kecantikan adalah minuman ilahiah yang terdapat di dalam kendi. Ketahuilah bahwa Allah, Yang Maha Tinggi, menawarkanku minuman dari kendi Laila. Engkau hanya melihat wujud lahir Laila, tetapi tidak menyadari apa yang ada di dalamnya. Karena minuman ilahiah yang tersimpan di dalam tidak akan tampak bagi mereka yang tidak memiliki pengetahuan spiritual. Hadirnya kesetiaan seorang perempuan yang tidak tampak bagi orang-orang asing dan bagi orang-orang yang tidak mempunyai mata adalah kecantikan batin”.

Orang harus melihat Laila dengan Mata Majnun, barulah akan ditemukan Yang Indah. Mata Cinta ini bagi kalangan rasional dianggap sebagai gila (majnun) padahal tidaklah demikian, ada juga logika yang menyertainya dan ternyata dapat diterima. Rumi menuliskan dasar logis mata majnun ini dalam uraiannya mengenai kendi dan air.

“Kehadiran setiap rahmat dan derita berbeda-beda di antara umat manusia; sebagian orang melihatnya sebagai surga dan sebagian lagi melihatnya sebagai neraka.

Pada setiap benda terdapat makanan dan racun; baik itu manusia, binatang, tumbuhan ataupun benda mati. Tetapi, tidak semua orang dapat melihatnya.

Kendinya ada dan dapat dilihat. Akan tetapi, air kehidupan yang terkandung di dalamnya hanya diketahui oleh mereka yang merasakannya.

Penampakan Yusuf juga ibarat cangkir. Ayahnya mendapatkan kesenangan ketika minum dari cangkir itu. Tetapi, saudara-saudaranya meminum racun dari cangkir yang sama, dan itu menambah kemarahan dan kebencian mereka.

Zulaikha juga minum air kehidupan yang berbeda dari cangkir Yusuf dan menjadi mabuk kepayang, melampaui cinta biasa.

Anggur cinta di dalam kendi wujud berasal dari dunia gaib. Tetapi, kendinya berasal dari dunia ini. Meskipun kendinya adalah makhluk, yang ada di dalamnya tersembunyi dan hanya terjangkau oleh mereka yang layak mendapatkannya.

Karena itu Rumi menegaskan, “*Jangan menyebut kecerdasan cinta sebagai kegilaan! Jangan menyebut mereka yang terserap dalam jiwanya sebagai pendusta. Jangan menyebut laut tak bertepi sebagai cangkir. Dia lebih mengetahui hakikat nama itu*”.

Bagi paras ufi ini, pembicaraan tentang keindahan adalah pembicaraan tentang cinta, begitu pula sebaliknya. Cinta mengimplikasikan hasrat memiliki dan penyatuan dengan Yang Indah, atau setidaknya menginginkan mengalami kehadiran dan pancaran kasih keindahan. Hasrat bersatu dengan Yang Indah inilah yang kemudian menjadi puncak tertinggi dari keindahan (Schuon, 1991: 117).

Apa yang indah, yang particular, melalui cinta menjadi jembatan menuju penyatuan dengan Yang Indah. Seperti dikisahkan pada *Matsnawi* mengenai akhir dari kisah Laila Majnun. Laila merasakan kehilangan setelah bertahun-tahun. Majnun tidak menunjukkan ketertarikan padanya, tak mencarinya, tak terdengar kisah kegilaannya. Laila mendatangi Majnun dan bertanya, “Bukankah engkau yang hidup di teriknya padang pasir utukku?” Majnun menjawab, “Laila, telah pudar dan menghilang. Laila tidak lain dari sebuah bayangan”. Laila, yang menjadi satu-satunya tujuan hidup Majnun, berfungsi sebagai jendela dari cinta Ilahi yang tiada akhir. Ketika Majnun menyadari dirinya di dunia cinta ilahiah yang merupakan rahasia yang selama ini dicarinya, peran Laila akhirnya terpenuhi. Di dalam cerita *Matsnawi* Rumi qs., Laila adalah simbol cinta yang menjelma jadi cinta ilahiah yang menyatukan pencinta dan Allah. Dengan kata lain, Laila adalah horizon cinta Ilahi yang membuka hati terhadap besarnya peniadaan diri dan peleburan hasrat fisik. Dari perspektif ini, petualangan cinta yang bermula dari Laila akhirnya mencapai puncaknya pada *Maula*, Allah.

Mata Cinta ini lahir dari cara pandang yang meyakini adanya yang Kekal dan yang berubah, yang Tunggal dan yang Banyak, Yang Indah dan yang indah partikular. Manusia secara niscaya menginginkan yang kekal, yang tunggal, yang tetap, dan yang melingkupi segala sesuatu, karena itu secara naluriah manusia akan terus-menerus mencari yang sejati, bukan yang gampang pudar, sebagaimana kita yang berakal sehat tak akan tergoda hanya dengan menjilati kendinya saja seraya melupakan air yang terkandung di dalamnya.

Apa yang tampak dari dunia ini, dalam tradisi Sufi, seperti kendi dalam metafora Rumi yang mengandung air penghapus dahaga. Kendi dan air

tidak bisa dilihat terpisah sebagaimana kita sering menganggap Tuhan sebagai “yang jauh” (transenden) dan “yang dekat” (imanen). Pemisahan keduanya akan membuat kita kehilangan realitas, Tuhan semestinya transenden sekaligus Imanen. Jika kita memandang dari transenden, maka Realitas Suprim sama sekali berbeda dengan apapun, Dia independen dan absolute yang menghadirkan kesimpulan bahwa dunia dan segala isinya tidak ada sehingga muncul kesimpulan bahwa segala hal yang dilihat oleh manusia hanyalah ilusi. Di sisi lain, saat kita memandang secara imanen Realitas Suprim terhubung dengan segala yang lain, hadir di segala realitas secara tak terbatas. Cara pandang imanen ini akan memandang bahwa “segala yang ada dengan cara tertentu adalah Dia, Yang Indah” itu (Cutsinger, 1997: 105).

Filsafat Islam menyajikan dua cara pandang mengenai bentuk realitas ini, cara pandang *masa'iyah* dan *isyraqiyah* atau tasawuf.

Cara Pandang *Masa'iyah*, menurut Oliver Leaman (2005: 273), memunculkan gambar yang bersifat imajiantif, dalam pengertian menghubungkan bagian-bagian yang berbeda dari suatu proses penalaran tanpa menunjukkan semua hubungannya. Ini terlihat pada kaligrafi. Estetika *Masyaiyyah* adalah seni yang membuat penggambaran dunia betul-betul dipahami sebagai symbol dari suatu struktur yang lebih dalam (yang terletak di atas hal-hal yang tampak) dari susunan dunia ini, bukan sesuatu yang terletak di baliknya.

Dunia ini dalam pandangan Masyaiyyah cenderung digambarkan sebagai yang hampa, ada dalam kesementaraan, karena sesuatu yang konkret absolut itu hanya Tuhan, yang lain adalah tanpa makna, hampa dan kosong. Pada sisi lain, ada keyakinan bahwa setiap aspek dari alam tabiat bukan sebagai fenomena yang bercerai dari dunia kasat indera (*noumenal world*) tetapi sebagai tanda-tanda Tuhan, *vestigia Dei*. Cara pandang ini dapat dirujuk pada status ontologis dunia sebagai “yang miskin dan papa” (*al-faqir*), sementara Tuhan adalah Yang Maha Berdiri Sendiri dan Mahakaya (*al-Ghaniy*). Dari konsep ini kita memahami mesjid-mesjid dengan ruang yang tenang, ketenangannya merefleksikan kehadiran gema Firman Ilahi di dalamnya yang menentramkan, lengkungan dan kolom-kolom ruangan mesjid (Nasr, 2007: 43-44), juga pada kaligrafi.

Singkatnya, keindahan dilihat manifestasinya dalam karya seni, maka seni Islam *masaiyyah*, bentuk dan aspeknya berorientasi pada *tawhid*, yaitu “pengesaan Tuhan” di satu sisi dan “pengosongan diri” di sisi lain”. Pada

Kaligrafi kita menemukan manifestasikan keindahan dari kalimat Ilahi yang indah (Sumber segala keindahan) sekaligus menunjukkan “pengosongan” realitas benda-benda. Di hadapan kaligrafi ini kita diharapkan menjadi tercerahkan dengan kemegahan, harmoni, ritme, dan aliran bentuk-bentuk garis huruf arab yang melingkupi segala sesuatu.

Cara pandang Isyraqi berbeda dengan *masaiyyah*. Estetika isyraqi didasarkan pada gagasan yang menyatakan bahwa keindahan merupakan watak dunia objektif, suatu watak yang telah tertanam dengan kuat dalam hakikat dunia nyata dan dalam struktur moralnya (Leaman, 260). Prinsip isyraqi yang lain meyakini bahwa sebuah objek baru dikatakan objek yang sesungguhnya jika ia dapat member cahaya, dan pada tingkat keduniaan semua objek itu sama. Pembedaan derajat objek terletak pada detail (menunjukkan ia dichayai secara lebih dominan) bukan pada komposisi.

Cara pandang Isyraqi Melihat dunia keseharian tidak perlu melibatkan konsep-konsep, yang jauh berbeda dengan memikirkan dunia yang lebih tinggi, yang kita lakukan adalah menikmatinya sehingga kita akan mengetahui hakikat objek itu. Hal ini agak mirip dengan cara pandang sufi seperti Ibn Arabi. Ibn Arabi meyakini bahwa dunia yang sebenarnya bukan terletak di balik dunia keseharian, melainkan berlangsung terus bersama dunia ini.⁵ Dunia keseharian merupakan bagian dari dunia yang sesungguhnya, dan menyangkal realitas dunia keseharian berarti gagal memahami hakikat tauhid Ilahi. Jadi dunia yang terindra itu penting sebagai jembatan yang harus dialami untuk perlintasan menuju dunia yang sebenarnya. Dunia yang terindra adalah dunia biasa sekaligus luar biasa (Leaman, 273). Bagi cara pandang *Isyraqi*, kita menggapai dunia-berikutnya bukan dengan menyangkal dunia ini, melainkan dengan memahami bagaimana dunia ini menggambarkan suatu jalan ke dunia berikutnya, yakni dengan memahami betapa luar biasanya sesuatu yang biasa. (Leamen, 245-246)

Di hadapan kedua cara pandang ini, menikmati karya seni membutuhkan kesiapan jiwa yang bisa melahirkan mata cinta. Atau dengan kata lain mata cinta mensyaratkan pribadi yang penuh Keindahan, pribadi yang dapat merealisasikan Yang Indah di dunia kehidupan. Tradisi sufi memiliki istilah yang menarik mengenai pribadi penuh keindahan ini, yakni *Ihsan* (dari kata *hasan*, *husn*, yang berarti baik dan indah). Tradisi Sufi mengaitkan kesempurnaan diri sebagai sosok yang dapat merealisasikan tindakan yang indah sebagaimana prinsip *ihsan*, “seakan-akan engkau

melihat Yang Indah dan jika tidak melihat Yang Indah, maka ketahuilah bahwa Dia Yang Indah terus menatapmu”. Pribadi yang memiliki Mata Cinta adalah pribadi yang terus membawa keindahan pada dunia ini dan menghubungkannya dengan Tuhan Yang Mahaindah yang mencintai keindahan.

Untuk dapat menjadi pribadi penuh Keindahan itu, seseorang harus terus-menerus berkiblat pada keindahan. Keindahan dapat membersihkan apa yang menghalangi menuju jalan menuju kebenaran transenden, pertemuan dengan keindahan dapat menafikan dan memindahkan semua ketidakseimbangan dan keburukan dari realitas sehingga seseorang dapat “menegasikan segala sesuatu yang tidak sesuai dengan Tuhan” (Cutsinger, 1997: 106) sehingga ia bisa mengalami kontak langsung dengan kebenaran imanen yang sesungguhnya.

Pada manusia Ihsan, dirinya diliputi oleh kemuliaan hati (“kesadaran akan Tuhan”) atau kebajikan (*virtue*) dan keindahan. Kebajikan (*virtue*) adalah ruang batin jiwa saat menempuh perjalanan menuju Yang Indah, sementara keindahan adalah ruang lahir. Seorang pencari kebenaran (*salik*) bergerak di dalam kebajikan melalui keindahan. Keindahan seorang yang ihsan secara pasif menyerap kemuliaan hati lalu secara lahiriah mencipta dan menyadari keindahan sebagai yang seharusnya diaktifkan. Schuon menegaskan relasi keduanya ini sebagai kebajikan adalah keindahan jiwa, seperti halnya keindahan adalah kebajikan forma (Schuon, 2007: 30).

Keindahan inderawi dan lahiriah ini kemudian disebut dengan *akhlaq*, dalam wujud “rendah hati” yang menunjukkan kebajikan (tunduk kepada hukum universal) dan sekaligus keindahan (meniadakan semua perbuatan yang berlebihan). Kerendahan hati menekankan keseimbangan dengan yang Ilahiah dan harmonisasi dengan kehidupan. Wujud akhlak yang lain secara bersamaan adalah “murah hati” yang pada terpancar dari kemuliaan hati dan memperkaya kehidupan tanpa pernah meminta balasan. Keindahan seperti ini bisa disebut “saleh” yaitu menjadi semakin penting atau menjadi semakin esensial dengan menyebarkan keindahan atau menjelmakan arketip surgawi dalam kehidupan.

Relasi antara yang indah, mata cinta, dan pribadi ihsan ini tidak akan ada jika mereka tidak berakar dan diarahkan kepada kebenaran (*Truth*). Di sini dibutuhkan keunggulan pengetahuan dalam hubungan manusia dengan Tuhan. Kebenaran sendiri menjaga kebajikan dari menjadi persoalan

pilihan ego individual, sebagaimana kebenaran menjaga keindahan dari “kesenangan” (Esotericism, 1981:177).

REFLEKSI

Uniknya, karena keindahan identik dengan cinta inilah muncul kekhawatiran yang berlebihan mengenai seni. Cinta dapat membuat seseorang menjadi gila, memberhalakan apa yang dicintainya, apa yang dianggap sebagai yang Indah akan memabukkan. Fakta ini membuat seni dijauhi, dihindari, dan kemudian dianggap “sesat”. Seni yang mengandung keindahan dianggap dapat memalingkan Cinta Ilahiah yang seharusnya dipancarkan manusia, Seni dianggap sebagai pintu tertutup yang menyumbat perjalanan menuju Yang Indah. Alih-alih menjadi pintu untuk memasuki ruang dalam dari Yang Indah, seni dicurigai menawan kesadaran hanya pada yang indah yang partikular.

Akhirnya ruang kehidupan kita miskin oleh manifestasi Yang Indah, benda atau perilaku, yang membuat hidup penuh dengan ketidakindahan perilaku. Agama mungkin telah terkontaminasi cara pandangnya, sehingga lupa pada prinsip-prinsip Realitas. Seni kemudian diproduksi tanpa kesadaran akan Yang Indah, hanya re-aksi dari kebutuhan kesementaraan dan tanpa tanggung jawab bahwa masing-masing pribadi seharusnya memancarkan keindahan dengan penuh cinya. Pada sisi lain, khalayak tidak memahami cara memandang realitas yang dapat menyimpulkan bahwa Yang Indah adalah muasal dari Cinta dan Pembebasan. Cara pandang positif tidak menjadikan kerja indrawi sebagai 'jembatan', melainkan menjerumuskan kita pada anggapan bahwa “yang indah dari yang indra itulah yang indah, tak ada kemungkinan lain yang melampauinya”. Kita cenderung menganggap dunia ini sebagai sesuatu yang sangat penting, atau kita menolak mencari dunia lain, yakni dunia yang terletak di balik dunia ini.

Tentu tidaklah mudah untuk merealisasikan mata Cinta, karena kita sudah terbiasa melihat realitas sebagai plural semata, seraya menafikan adanya Yang Indah. Untuk bisa mengantar manusia menembus multiplisitas menuju satu aspek, maka seseorang harus belajar mendekati benda-benda atau segala sesuatu sebagai wadah seperti kendi yang menyimpan apa yang kita butuhkan. Dalam hal ini Syaikh Sadi Syirazi q.s. berkata: *“orang harus menyaksikan kecantikan Laila melalui mata Majnun.”* Majnun berarti gila, namun pada kenyataannya dia orang cerdas yang telah meluluhkan kecerdasannya di dalam cinta Ilahi. Banyak orang membatasi kecerdasan dengan rasionalitas, tetapi menggunakan rasionalitas saja

dapat mengantarkan pada kegagalan dalam membedakan antara yang benar dan salah. Kita tak bisa bertumpu pada rasionalitas berkaki kayu, demikian ungkap Rumi, rasionalitas yang hanya mengandalkan hal-hal terinderai.

Rasionalitas berkaki kayu akan menjadikan kita seperti Zalaikha dan pawra wanita Mesir dalam kisah Nabi Yusuf. Ia begitu bernafsu pada keindahan Yusuf sehingga ia lupa martabatnya, naik birahnya, hilang akal dan kebajikannya, sampai juga terpotong lengannya. Keindahan memesona dan karenanya menenggelamkan kita pada dua kemungkinan: terseret arus ragawi atau penghayatan spiritualitas yang lebih dalam. Zulaikha, kemudian, menyadari kekeliruannya, ia memuja keindahan Yusuf dengan cinta yang bukan birahi dan kelak kemudian bersatu dalam Cinta akan Keindahan yang membebaskan, sebagaimana Ya'kub yang juga Cinta pada Yusuf menemukan kembali matanya saat ia merasakan kehadiran Yusuf, Yang Indah.

Ada hadis Nabi yang menyatakan, "Allah telah menuliskan keindahan di atas wajah segala sesuatu" (Ibn Rajab t.t: 209). Jika benar demikian maka hidup ini seharusnya selalu berhadapan dengan wajah-wajah Indah, namun kenyataan yang berseberangan membuat pribadi ihsan semakin langka. Di atas kelangkaan ini, pribadi-pribadi yang menjelmakan keindahan pada apa yang telah diciptakan Tuhan menjadi penting.

Pemberi keindahan pada ciptaan yang sudah jadi adalah kerja Tuhan *al-Musyawwir*, yang bisa jadi harus terus diwujudkan oleh asisten Tuhan (*khalifatullah*): manusia. Muhammad Iqbal dalam *Javid Nama* dengan tegas menyatakan: *Tuhan menciptakan dunia dan/ Manusia membuat-nya lebih indah/ Apakah manusia ditakdirkan untuk jadi saingan Tuhan?* Ada ruang yang disisakan agar asisten Tuhan dapat bekerja melengkapi apa yang ada menjadi apa yang indah, kemudian dari apa yang indah itu jadi jembatan menuju penemuan pribadi ihsan, masyarakat yang penuh Damai (Darussalam), karena terus merasakan kehadiran Yang Indah.

¹ Ibn Arabi. *Muqaddimah Tarjuman al-Asywak*, h. 11

² *ibid*, h. 11

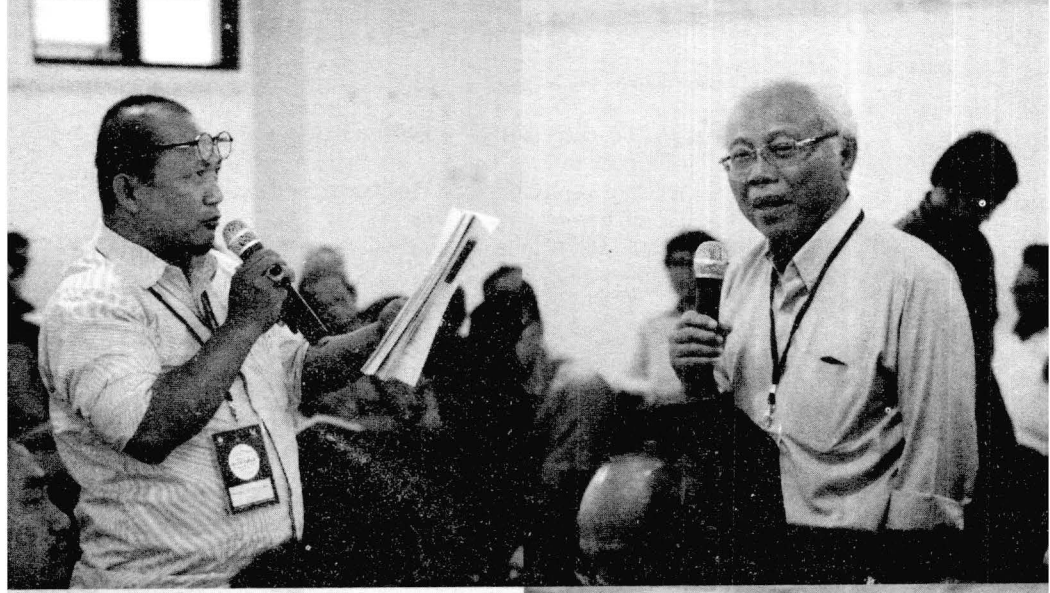
³ Tarjuman, h. 11

⁴ Ibn Arabi *Dzakhirah wa al A'laq*, h. 84

⁵ Pandangan dunia sufi ini, bagi Leman, memiliki kesamaan dengan mazhab *Isyraqi* dan berbeda dengan mazhab *Masya'i*. ,,,

Referensi

- Burckhardt, Titus. 1976. *An Introduction to Sufi Doctrine*, trans. D. M. Matheson. London : tp.
- Cutsinger, James S. 1997. *Advice to the Serious Seeker*. Albany : State University of New York Press.
- Coomaraswamy, Ananda. 1946. *Figures of Speech*. Bloomington: World Wisdom.
- _____, 2004. *The Essential Ananda K. Coomaraswamy*, ed. Rama P. Coomaraswamy. Bloomington : World Wisdom.
- Guenon, Rene. 1945. *Introduction to Study of Hindu Doctrine*, (terj.) M. Phallis, London.
- Hunnex, Milto D. 2004. *Peta Filsafat*, terj. Zubair. Jakarta: Teraju.
- Hadi WM, Abdul. 2004. *Hermeneutika, Estetika dan Religiusitas*. Yogyakarta: Matahari.
- _____, 2000. *Islam: cakrawala estetik dan budaya*. Jakarta: Pustaka Firdaus.
- Ibn „Arabi “ *On Majesty and Beauty : The Kitāb Al-Jalāl Wa-l Jamāl of Muhyiddin Ibn „Arabi*, trans. Rabia Terra Haris. Tt:tp.
- Ibn Rajab. *Jami”al Ulūm Wal Hikam*. T.t. Terj, bahasa Inggris *A Collection of Knowledge and Wisdom*. T.t. Umm alQuran.
- Leaman, Oliver. 2004. *Estetika Islam*. terj. Irfan Abubakar. Bandung: Mizan.
- Nasr, Seyyed Hossein. 1978. *Islamic Art and Spirituality*. Newyork: Golgonooza Press, Ipswich.
- _____, 1978. *An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines*. tt: Thames and Hudson.
- _____, 1994. *Traditional Islam in the Modern World*. New York: Colombia University Press.
- _____, 1989. *Knowledge and the Sacred*. New York: STUNY Press.
- _____, 2004. *The Need for Sacred Science*. London: Routledge Curzon.
- _____, 2001. *Islam and the Plight of Modern Man*. Illinois: ABC International Group.
- Rumi, Mastnawi, III :457-4601, terj. Nicholson.
- Sachari. 2002. *Estetika: Makna, Simbol dan Budaya*. Bandung: Penerbit ITB.
- Schuon, Fritjof. 1976. *Foundation of an Integral Esthetics dalam Studies in Comparative Religion*, Vol.10, No.3. World Wisdom, Inc.
- _____, 2007. *Spiritual Perspectives and Human Facts*, ed. James S. Cutsinger. Bloomington: World Wisdom.
- _____, 2007. *Art from the Sacred to the Profane: East and West*. Bloomington: World Wisdom.
- _____, 1981. *Esoterism as Principle and as Way*, terj. William Stoddart. London: Perennial Books.
- _____, 1991. *Roots of the Human Condition*. Bloomington: World Wisdom.
- _____, 2009. *Logic and Transcendence*, trans. Mark Perry, Jean-Pierre Lafouge, and James S. Cutsinger. Bloomington: World Wisdom.
- _____, 2007. *Gnosis and Divine Wisdom*, Edited by James S. Cutsinger Bloomington: World Wisdom.
- Schimmel, Annemarie. 1981. *Mystical Dimensions of Islam*. Chapel Hill: the University of North Carolina Press.
- Sutrisno, Mudji. 2005. “ *Estetika dan Religiositas*” dalam *Teks-Teks Kunci Estetika: Filsafat seni*, ed. Mudji Sutrisno. Yogyakarta: Galang Press.
- Sutrisno, Dr. Fx. Mudji SJ dan Prof. Dr. Christ Verhaak SJ. 1993. *Estetika: Filsafat Keindahan*. Yogyakarta: Kanisius.



Estetika Sanggit

Perjumpaan Tradisi Modern dalam Paradigma Kekaryaannya Seni Lukis

Dharsono Sony Kartika

Untuk menyongsong era global, adalah studi lokal (seni tradisi), sebagai ideologi global, karena semakin global akan semakin lokal. Maka perlu adanya pelestarian seni tradisi, sebagai bentuk ketahanan budaya. Pelestarian dapat diartikan sebagai preservasi (*preservation*) yaitu menjaga, merawat, dan melindungi. Konservasi (*conservation*) adalah pelestarian dengan bentuk pengembangan dan pemanfaatan nilai. Konservasi lebih mengutamakan perkembangan secara alternatif dalam menjawab kondisi seni dan budaya secara global. Perspektif kajian difokuskan untuk melihat teba perkembangan seni tradisi dengan sentuhan modern, yang kemudian disebut estetika sanggit dalam paradigma kekarya seni lukis, yaitu; (1) melihat fenomena yang muncul sebagai karya revitalisasi simbolik, (2) melihat fenomena yang muncul sebagai karya reinterpretasi simbolik, (3) melihat fenomena yang muncul sebagai karya abstraksi simbolik, dan (4) melihat fenomena yang muncul sebagai karya ekspresi simbolik. Munculnya lukis sebagai bentuk representasi ungkapan estetika sanggit, ternyata tidak hanya merupakan bentuk lukisan yang semata-mata memanfaatkan wayang sebagai sumber gagasan ekspresi, namun sekaligus merupakan satu bukti adanya proses kesinambungan sejarah. Wayang dalam berbagai tahap transformasi rupa membuka lembaran sejarah seni lukis Indonesia akar Indonesia. Estetika sanggit merupakan perjumpaan tradisi modern dalam paradigma kekarya seni, merupakan fenomena untuk mencari identitas budaya Indonesia akar Indonesia.

Kata Kunci: estetika sanggit, revitalisasi, reinterpretasi, abstraksi, dan ekspresi simbolik.

Pengantar

Pandangan orang Jawa tidak dapat dipisahkan terhadap perkembangan dan sistem budaya yang berkembang di masyarakatnya. Kebudayaan yang berkembang bersifat berkelanjutan dan *ajeg (continue)*, dalam bahasa Jawa dikenal dengan istilah *alon-alon waton kelakon*¹. Sistem perubahan tersebut sesuai pandangan hidup orang Jawa yang menekankan ketentraman batin. Pendapat tersebut memberi gambaran tentang pandangan masyarakat; yang mengacu pada keselarasan

hubungan yang tak terpisahkan antara dirinya, lingkungan (masyarakat), lingkungan alam semesta, dan hubungannya dengan Tuhannya. Masyarakat Jawa mempunyai *paugeran* sebagai sistem yang mengacu pada ajaran budaya yang tertulis dan tak tertulis (aturan adat). Kehidupan di dunia, kehidupan dalam masyarakat, sudah dipetakan dan tertulis dalam macam-macam peraturan, seperti kaidah-kaidah adat etika Jawa (tata krama), yang mengatur kelakuan antar manusia, kaidah-kaidah adat, yang mengatur keselarasan dalam masyarakat, peraturan beribadat yang mengatur hubungan formal dengan Tuhan dan kaidah-kaidah moral yang menekankan sikap *narimo* (menerima sesuai dengan aturan yang berlaku), sabar, *waspada-eling* (mawas diri), *andap asor* (rendah hati) dan *prasaja* (sahaja) dan yang mengatur dorongan-dorongan dan emosi-emosi pribadi (Mulder 1984:13).

Pendapat Mulder memberikan konotasi tentang pandangan hidup masyarakat untuk mengatur dirinya dalam satu ikatan nilai kultural, antara dirinya dengan masyarakat (antar manusia), keselarasan hubungan dengan masyarakat (termasuk alam sekitar), mengatur untuk beribadah dan taat dengan Tuhannya (*sikap manembah*). Keselarasan hubungan tersebut dalam falsafah Jawa disebut sebagai hubungan vertikal-horizontal antara jagad besar dan jagad kecil. Falsafah Jawa menggambarkan hubungan sistem kehidupan dengan dua macam jagad, yaitu jagad besar (*makrokosmos*) dan jagad kecil (*mikrokosmos*). Ini memberi gambaran bahwa kearifan tertinggi, yang merupakan puncak filsafat adalah pengetahuan tentang Tuhan, tentang Yang Mutlak dan hubungan-Nya dengan manusia itulah inti dari *mystical philosophy*.

Pandangan orang Jawa dalam melihat dunia secara kosmologi tentang dunia bagian bawah dan dunia bagian atas, sering dipadukan dengan dunia bagian tengah yang juga disebut dengan *dualisme dwitunggal* atau *dualisme monostis* (Schoerer dalam Subagyo 1981:118). Istilah tersebut cocok dengan istilah Jawa, seperti *loro-loroning hatunggal*, *rwa binneka*, *kiwo tengen*, *Bhinneka Tunggal Ika* (Subagyo 1981: 118). Sikap menggabungkan dua menjadi satu seperti itu, di lingkungan masyarakat Jawa disebut dengan *sinkretisme*². I Kuntara Wiryamartana menyebut pandangan tata alam atau dunia (kosmologi) Jawa tersebut sebagai *mikro-makro-metakosmos*. *Mikrokosmos* adalah manusia, *makrokosmos* adalah alam semesta, sedangkan *metakosmos* terdiri atas alam *niskala* yang tak nampak (tak terindra), alam *sakala-niskala* yang wadag dan tan wadag (terindra dan tak terindra) dan alam *sakala*, yakni alam wadag di dunia ini (Sumardjo, tt: 176).

Berkaitan dengan konsep metakosmos tentang tiga jagad dengan konsep mandala, mandala adalah lingkaran yang melambangkan kesempurnaan, tanpa cacat, keutuhan, kelengkapan, dan kegenapan semesta yang sifatnya esensi, saripati, maha energi yang tak tampak, tak terindra namun Ada dan Hadir. Kehadiran ditampung dalam ruang empat persegi dari lingkaran atau esensi dalam eksistensi. Lingkaran mandala adalah kosmos, keteraturan dan ketertiban semesta, harmoni sempurna yang hadir dalam ruang empat persegi yang semula *chaos*. Yang sempurna hadir dalam dunia cacat, yang terang hadir dalam dunia gelap, yang *supreme* hadir dalam dunia relatif, yang tertib hadir dalam dunia *chaos*, yang lelaki hadir dalam dunia keperempuanan, yang tak tampak hadir dalam dunia tampak. Mandala adalah suatu totalitas unsur-unsur dualitas keberadaan. Dunia atas menyatu dengan dunia bawah melalui dunia tengah-- mandala (Sumardjo 2003:87).

Seni tradisi klasik Jawa yang membuahkkan kesenian “adiluhung” bukan sebuah kebetulan, Borobudur sebagai monomental sejarah bukan suatu kebetulan, seni batik klasik tradisional bukan muncul sebagai produk kebetulan, tetapi mengalami proses yang panjang dan berkaitan dengan sistem dialektika budaya dan kekuasaan saat itu.

Dialektika budaya tidak terlepas dari sistem budaya kekuasaan, sebuah sistem dapat saja muncul dalam sebuah kesenian “dalam rangka”, dan sebuah sistem juga dapat saja muncul karena ketidakpuasan terhadap hadirnya budaya kekuasaan. Seniman Indonesia diharapkan tidak hanya jadi tukang di negeri sendiri saja, tetapi harus mampu menemukan jati diri bangsa dan tampil sebagai seniman dan atau desainer yang mampu menampilkan citra Indonesia akar Indonesia yang berwawasan modern. Artinya, untuk menghadapi global bukan sekedar mempelajari teori barat saja, tetapi juga harus mampu menguasai teori modern (barat) dan kemudian bagaimana memberi sentuhan tradisi (atau sebaliknya), kalau tidak mau disebut sebagai seniman dan atau desainer modern kecil atau barat-barat kecil. Menghadapi global harus mampu menemukan jati-dirinya sendiri sebagai manusia Indonesia (Kartika, 2015: 84).

Wawasan terhadap paradigma seni modern harus kita tingkatkan, artinya seni modern (yang kini sebagai alternatif mata kuliah), mestinya tidak sekedar dipelajari, tetapi bagaimana menguasai konsepsi modern sebagai sarana untuk mempelajari tradisi masa lalu. Hasilnya akan mampu memberikan fenomena baru yang mampu membingkai dinamika kehidupan seni modern yang mampu menjawab persoalan dalam mencari identitas budaya Indonesia. Sehingga desainer dan atau seniman Indonesia tidak

hanya jadi tukang di negeri sendiri saja, tetapi harus mampu menemukan jati diri bangsa dan tampil sebagai seniman dan atau desainer yang mampu menampilkan citra Indonesia akar Indonesia yang berwawasan modern. Artinya untuk menghadapi global bukan berarti mempelajari, tetapi menguasai teori universal dari pendidikan seni/desain modern (barat) saja, kalau tidak mau dikatakan sebagai seniman atau desainer modern kecil atau barat-barat kecil. Menghadapi global harus mampu menemukan jati-dirinya sendiri sebagai manusia Indonesia (bagaimana menguasai modern dengan sentuhan tradisi). Ini sesuai dengan paradigma baru pendidikan tinggi seni di Indonesia yakni: menggali, mengkaji dan mengolah potensi pluralitas budaya lokal sebagai modal agar mampu bersaing dalam percaturan global. Untuk menghadapi global maka harus studi lokal, semakin global semakin lokal (Kartika, 2015: 85).

Estetika Sanggit sebagai Konsep Cipta Seni

Pada era globalisasi dewasa ini, kita dihadapkan dalam dua persoalan pokok dalam persoalan budaya; satu sisi kita dituntut untuk maju (*progress*), satu sisi kita dituntut untuk melestarikan warisan budaya yang telah mapan (*konservatif*). Tidak dapat dipungkiri bahwa wawasan kita tentang seni rupa adalah wawasan seni barat modern, karena sistem pendidikan tinggi dengan segala perangkatnya mengacu pada pendidikan seni barat modern. Wawasan konsepsi tersebut bukan berarti harus kita tolak, namun justru merupakan satu perangkat yang harus kita pelajari sebagai satu dasar pengkayaan untuk mengkaji budaya kita sendiri. Artinya bahwa kedua konsepsi tersebut harus saling menopang dan saling sinergi untuk menambah pengkayaan wawasan, sebagai satu tumpuan untuk menyongsong era globalisasi (Kartika, 2015: 86).

Revitalisasi Simbolik

Karya estetika sanggit sebagai bentuk reproduksi dengan inovasi garap, merupakan karya sanggit dengan konsep revitalisasi. Karya sanggit tersebut mempunyai tingkat kepentingan yang mengacu pada bentuk pelestarian seni tradisi, dengan mencoba memberikan alternatif karya-karya dengan teknik reproduksi inovasi garap. Secara teknis mengalami reduksi pengolahan lewat unsur-unsur; garis kontur, teknik pewarnaan dan sajian isian bidang serta rekayasa tematik cerita. Karya-karya dari kelompok ini banyak dibuat oleh para seniman yang tergabung dalam kelompok pelestarian seni tradisi.

Karya yang dibuat merupakan karya studi-tradisi dalam usaha untuk mencari alternatif pelestarian, dengan mencoba menghadirkan kembali

atau meniru karya peninggalan (warisan) budaya masa lalu. Karya sanggit sebagai bentuk reproduksi dengan inovasi garap, dikatakan demikian karena para seniman ini menggunakan teknik reproduksi, yaitu dengan jalan meniru dan semua isianya disempurnakan secara inovasi, atau tiruan dari beberapa model sosok dan isian yang dipilih dari *jagong* (adegan) kemudian dirangkai sesuai dengan ide cerita.



Gambar 1: Karmin 1993, Dewi Sekartajisayembara, Seni lukis di atas kaca (Repro photo Kartika 1985)

Wayang beber yang dilukis secara revitalisasi, secara vital mengacu pada seni tradisi (wayang beber Pacitan) dengan garap medium. Pelukisan wayang beber dengan media cat akrilik di atas kanvas, dalam *jagong*: Dewi

Sekartaji atau *Candra Kirana* berserta *para emban*, *abdi dalem* dan *para sentana praja*. Salah satu adegan *Panji*, yang menggambarkan betapa sedihnya para kawula melihat nasib yang diderita oleh putri junjungannya *Sang Dyah Ayu Dewi Sekartaji*. Pada *jagong* digambar figur wanita yang sedang menghunus keris, sebagai pelukisan seseorang yang akan bunuh diri karena kesedihan yang mendalam, namun kemudian para kawula mampu menghibur, dan tidak jadi bunuh diri (Kartika, 2012: 58).

Seni revitalisasi secara vital masih mengacu seni tradisi sebagai acuan pokoknya. Sehingga strategi penciptaan sebagai konsep berkarya adalah dengan menggunakan konsep konservasi atau pelestarian dengan cara *mutrani* (*nunggak semi*), yaitu meniru sesuai pakem, tetapi pengolahan teknik dan bahan sesuai dengan kebutuhan saat ini.



Gambar 2: Sumadi (1993), Pertemuan Panji Asmara Bangun dengan para pengawalnya: Seni lukis di atas kaca (Repro photo Kartika 1985)

Hasil reproduksi wayang beber dalam *jagong*, salah satu adegan dari cerita *Panji*. Lukisan kaca dengan gaya dekoratif tersebut di atas merupakan reproduksi inovasi yang

dilukiskan di atas kaca. Sosok wayang dan isianya sudah mengalami inovasi garap medium, mengalami penyempurnaan teknis pelukisan sosok wayang, reduksi isian, dan perubahan teknik pewarnaan dari *sungging* ke garap gradasi warna (Kartika, 2012: 72).

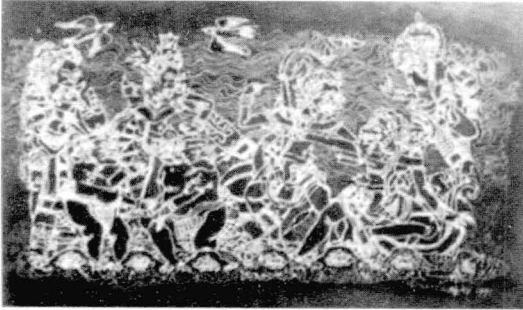
Lukisan karya Karmin maupun karya Sumadi (1993), dengan gaya dekoratif bertema romantis, secara komposisi atau tatasusun sosok wayang dan isian merupakan pelukisan kembali, namun sudah mengalami sedikit inovasi garap medium, dan mengalami penyempurnaan teknis pelukisan sosok wayang, reduksi isian dan penyempurnaan teknik pewarnaan dari sungging ke garap gradasi warna. Namun, secara visual belum mengalami perubahan yang berarti, artinya belum adanya perubahan secara garap pelukisan. Lukisan Karmin tersebut dapat diinterpretasikan adanya satu garap reproduksi yang masih kental akan pakem induknya, artinya belum banyak mengalami inovasi yang berarti, yakni adanya pengolahan bidang garap secara reduksi medium, yang berupa garap figur tokoh belum banyak mengalami perkembangan bentuk. Hiasan atau isian lebih nampak bahkan hampir tak ada lagi bidang gambar yang tak terisi oleh ragam isian. Begitu juga reduksi bidang gambar yang lebih menekankan pada komposisi atau tata susun dengan keseimbangan informal untuk meraih satu-kesatuan bentuk. Demikian juga adanya keberanian mengubah warna-warna sungging tradisi (sesuai dengan pakem pola) dengan warna gradasi secara bebas. Namun demikian intensitas karya yang terbentuk tidak mengurangi penggambaran adegan tematik cerita yang diungkapkan.

Reinterpretasi Simbolik

Bentuk karya sanggit memanfaatkan tema cerita, dengan menggunakan konsep reinterpretasi simbolik. Pemanfaatan cerita merupakan sumber gagasan (ide) dan pemanfaatan idiom tradisi secara struktur mengacu pada teknik seni modern. Dalam kata lain seniman yang tergolong dalam kelompok ini mencoba menggambarkan idiom tradisi secara ekspresif dalam bingkai tematik cerita.

Idiom-idiom tradisi hasil reinterpretasi, merupakan struktur paduan dengan menggunakan teknik pembabaran modern, maka akan terjadi berbagai versi gaya sesuai hasil reduksi pengolahan senimannya. Walaupun karya-karya tersebut melukiskan satu rekayasa cerita tertentu, namun ide cerita tersebut hanya merupakan hasil rangsang ungkapan perasaan seniman (Kartika, 2015: 90).

Karya reinterpretasi simbolik dibangun dengan konsep yang mencerminkan konsep pribadi, yang memandang kehidupan lewat perilaku manusia. Perilaku itu banyak dicerminkan dari lakon atau cerita dalam pewayangan. Ini memberikan asumsi bahwa wayang punya dimensi yang sangat dalam dari sikap dan perilaku kehidupan. Lewat lukisan yang diciptakan, ingin



Gambar 3: Abay D. Subarna (1993), *Fragmen 1*, cat minyak di atas kanvas (photo repro Kartika 2015).

Lukisan secara tematik mengambil cerita *Ramayana* dalam adegan *perang tanding* antara R. Sugriwo dan R. Subali dalam merebutkan siapa yang lebih tua, yang dilukis secara dekoratif (mirip pelukisan batik). Komposisi yang dibangun secara keseluruhan

seolah merupakan komposisi yang terbagi dalam tiga bidang warna; atas, tengah dan bawah mengingatkan pada bentuk pakeliran wayang kulit purwa. Falsafah yang melambangkan bersatunya; jagat atas, jagat tengah, dan jagat bawah, yang melambangkan *Manunggaling Kawulo Gusti*. Itulah mengapa wayang merupakan satu penggambaran tentang falsafah kehidupan. Disinilah nampaknya reinterpetasi ingin mengajak kita untuk merenungi kehidupan ini lewat gambaran yang disajikan. Paduan ini juga dapat kita lihat pada lukisan Abay Subarna (Kartika, 2012: 102).



Gambar 4: Wayan Suartha (1993), *Hanoman Duta*, cat minyak di atas kanvas, ukuran 95x75 cm. (Repro photo repro Kartika 2015).

Lukisan secara tematik melukiskan cerita *Ramayana* dalam adegan *Pertemuan Shinta dengan Hanoman*, yang menceritakan ketika *Hanoman* menjadi duta dari *Rama* untuk meminta kembali *Dewi Shinta* yang disandera *Rahwana*. Lukisan digambarkan secara

ekspresif dalam komposisi figuratif dari sosok tokoh *Hanoman*, *Dewi Shinta* dan *Trijata*, dengan gaya seni lukis kontemporer Bali. Pelukisan tersebut secara konsepsi merupakan bentuk reinterpetasi seni lukis sebagai perwujudan rekayasa seniman dalam mengungkapkan gagasannya. Komposisi yang dibangun secara keseluruhan seolah merupakan komposisi yang dibangun mengingatkan pada bentuk pakeliran wayang kulit purwa. Karya seni dengan konsep garap reinterpetasi yang menjadi ciri khas adalah inspirasi menjadi aspirasi garap. (Kartika, 2012: 110).

mengajak kita bercermin lewat karya-karya mereka. Dapat dikatakan bahwa karya-karya mereka cenderung punya asumsi bahwa karya mereka lebih dapat dikatakan sebagai satu *impresi subjektif* yang dilukiskan dalam satu tematik pengadegan dalam cerita dibanding karya-karya yang cenderung melukiskan makna pengadegan sebagai satu wahana pemaknaan (Kartika, 2012: 79).

Gambar 5: Made Sudibia (1993), *Dialog di Padang Kurusetra*, cat minyak di atas kanvas, ukuran 110 X 90cm. (Photo repro Kartika 2015).



Lukisan di atas secara tematik melukiskan wayang cerita Mahabharata dalam adegan *Dialog antara Arjuna dengan Dewi Durga di Padang Kurusetra*, yang dilukiskan secara ekspresif dalam komposisi figuratif, dari dua sosok wayang Arjuna dan Dewi

Durga terlukis secara dekoratif ekspresionis gaya seni lukis kontemporer Bali. Pelukisan tersebut secara konsepsi merupakan bentuk reinterpetasi seni lukis sebagai perwujudan rekayasa seniman dalam mengungkapkan gagasannya. Komposisi yang dibangun secara keseluruhan seolah merupakan komposisi gaya Bali kontemporer, namun inspirasi yang diusung seniman tentang penadegan antara Aruna dan Batari Dorga masih tertangkap, artinya inspirasi atau ide penciptaan merupakan aspirasi garap dalam seni lukis reinterpetasi. (Kartika, 2012: 107).

Abstraksi Simbolik

Karya sanggit bentuk abstraksi simbolik, secara konsepsi merupakan bentuk seni modern dengan memanfaatkan idiom tradisi sebagai elemen dasar penyusunannya. Pemanfaatan idiom tersebut secara kontekstual telah mengalami reduksi karena adanya proses pengolahan seniman dalam menafsirkan bentuk secara simbolik. Hadirnya idiom tradisi tidak lagi sebagai penuangan ide secara tematik tetapi sebagai simbol tekstual yang disodorkan seniman, untuk memberikan kebebasan tafsir.

Idiom tradisi yang dilukiskan bukan lagi mewakili idiom tertentu tetapi sebagai satu bentuk simbolisme kehidupan. Misalnya, hadirnya sosok Semar ataupun sosok Arjuna, bukan sebagai tokoh lakon, tetapi merupakan idiom yang mampu memberikan satu ungkapan seniman lewat simbolisme dalam kehidupan. Seniman berusaha mengungkapkan lewat idiom wayang sebagai salah satu simbol yang diinformasikan seniman terhadap penghayatnya.

Seni Lukis bentuk abstraksi simbolik, secara konsepsi merupakan bentuk seni lukis modern dengan memanfaatkan sosok wayang sebagai elemen dasar penyusunan. Pemanfaatan wayang tersebut secara kontekstual telah mengalami reduksi karena adanya proses pengolahan seniman dalam menafsirkan bentuk wayang secara simbolik. Hadirnya sosok wayang tidak lagi sebagai penuangan ide secara tematik tetapi sebagai simbol tekstual yang disodorkan seniman, untuk memberikan kebebasan tafsir.



Gambar 6: Oedijono (1993), *Cobaan*, akrilik di atas kanvas, ukuran 100 X 100 cm, (Repro Sony Kartika, 1998).

Oedijono menggunakan simbol wayang sebagai medium untuk mengungkapkan perasaan senimannya. Seni Lukis wayang bentuk abstraksi simbolik, secara konsepsi merupakan bentuk seni lukis modern dengan memanfaatkan sosok wayang golek purwa Harjuna sebagai elemen dasar penyusunan. Pelukis meminjam idiom tradisi sosok *Raden Arjuna yang dilukis lewat wayang golek dikelilingi oleh topeng-topeng*. Secara konseptual merupakan ekspresi

simbolik (abstraksi simbolik). Pemanfaatan tokoh Harjuna secara kontekstual telah mengalami reduksi karena adanya proses pengolahan seniman dalam menafsirkan bentuk wayang secara simbolik. Hadirnya sosok Harjuna tidak lagi sebagai penuangan ide secara tematik tetapi sebagai simbol tekstual yang disodorkan seniman, untuk memberikan kebebasan tafsir. (Kartika, 2012: 140).



Gambar 7: Ivan Hariyanto (1993), *Mengibas Awan* cat minyak di atas kanvas, ukuran 90x70cm, (Photo repro Sony Kartika 1998)

Lukisan karya Ivan Hariyanto, menggunakan simbol wayang sebagai medium untuk mengungkapkan perasaan senimannya. Pelukis menggunakan simbol *interpretatif*, dari sosok wayang golek dalam posisi mengibas awan yang dilukis dengan gaya *surrealisme*. Secara konseptual merupakan ekspresi

simbolik (abstraksi simbolik). Hadirnya sosok Harjuna pada lukisan Ivan Hariyanto, tidak lagi sebagai penuangan ide secara tematik tetapi sebagai simbol tekstual yang disodorkan seniman, untuk memberikan kebebasan tafsir. (Kartika, 2012: 131).

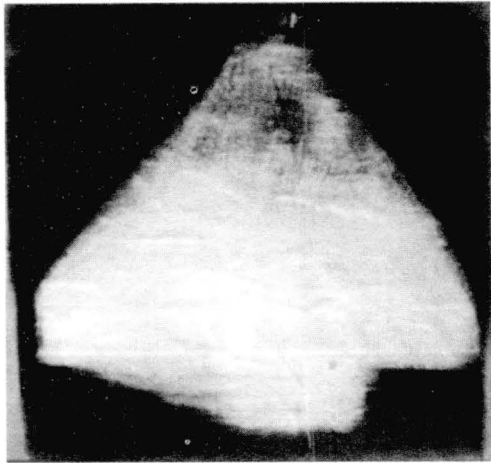
Ekspresi Simbolik

Seni lukis ekspresi simbolik, secara konsepsi merupakan seni lukis modern dengan memanfaatkan esensi *seni tradisi* sebagai elemen dasar penyusunan. Pemanfaatan esensi wayang tersebut lebih menekankan pada unsur-unsur wayang secara abstraksi. Bentuk esensi wayang yang ditangkap seniman kemudian diolah dan diterjemahkan dengan bahasa

ungkap lewat unsur-unsur rupa secara murni. Lukisan merupakan hasil interpretasi yang menghasilkan paduan atau komposisi yang bertolak dari elemen dasar yang berorientasi pada wayang. Wayang dibenak pelukis merupakan satu rangsang cipta, seniman dalam proses cipta seninya.

Gambar 8: Nunung WS (1991), *Gunungan*, akrelik dan kolase diatas kanvas, ukuran 100 X 100 cm (photo repro Sony Kartika 1998).

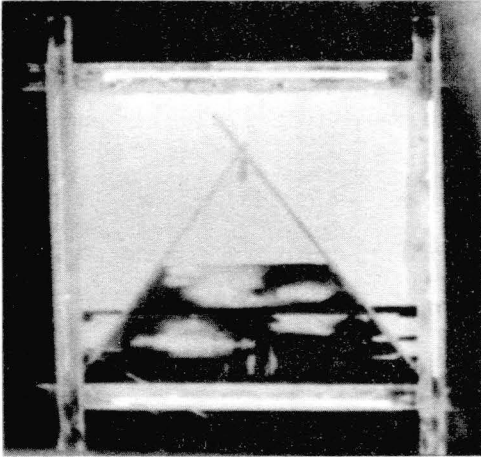
Lukisan Nunung, dibangun dengan paduan nuansa kekuningan mencoba menyodorkan satu alternatif wayang gunungan sebagai satu pijakan karyanya. Intensitas karya dibangun lewat paduan antara hitam dan ekspresi gunung dominan kuning nampak adanya satu kekuatan tersendiri yang ingin disampaikan pelukisnya tentang esensi gunung itu sendiri. Kompleksitas dibangun lewat kesederhanaan (seperti dalam filsafat air; di dalam ketenangan air punya kekuatan yang maha dahsyat).



Nunung WS mengatakan: Wayang mempunyai nilai yang sakral, bentuk dan garisnya sangat menarik terutama warna pada wayang dimana di dalamnya mengandung simbolik dari perwatakan/karakter sehingga warna tidak sebagai warna yang kosong, tetapi warna yang mengandung warna yang artinya di belakang warna wayang ada suatu makna/spirit yang ingin saya ungkapkan di dalam kanvas. (Kartika, 2012: 146).

Kekhasan utama pada kelompok karya ini terdapat pada beberapa karya yang secara *tan-kasatmata* langsung berindikasi terhadap ungkapan ekspresi seniman. Di dalam ungkapan seniman, ada kecenderungan menampilkan hubungan bentuk dengan makna esensi secara simbolik. Secara visual, bentuk-bentuk yang ditampilkan sebagian kelompok ini secara gamblang membutuhkan penafsiran. Sedangkan sebagian lainnya, bentuk-bentuk ungkapan yang disodorkan memerlukan suatu penghayatan untuk terlebih dahulu memperjelas maksud. Karya-karya pada kelompok ini lebih mengutamakan paduan unsur yang diilhami oleh idiom tradisi, sehingga karya ini mutlak memberi peluang sepenuhnya kepada penghayat.

Seni lukis ekspresi simbolik, secara konsepsi merupakan seni lukis modern dengan memanfaatkan esensi idiom seni tradisi sebagai elemen dasar penyusunan. Proses cipta seni dapat dinyatakan suatu karya yang kadang mengejutkan, dengan proses penyigian karena tidak berpadanan dengan proses penciptaan. Dalam kaitan inilah perupa memiliki keunggulan yang



Gambar 9: M. Sulebar S (1993), *Lukisan 9*, cat minyak di atas kaca, ukuran 100X100 cm. (photo repro Sony Kartika 1998).

Karya lukis ekspresi simbolik (*abstraksionis*), bukan lagi sekedar menginformasikan kehidupan tertentu, namun merupakan lambang dari ungkapan perasaan seniman yang dilukiskan lewat figur wayang. Simbol-simbol yang dihadirkan masih menggunakan obyek wayang, dengan cara menyusun atau mengkomposisikan unsur-unsur dasar senirupa, yang diilhami dari obyek wayang. (Kartika, 2012: 147).

bernaung di bawah kreatifitas, serta bertemunya antara pesan dan gubahan. Melekatnya sebuah citra ataupun pesan pada kekaryaannya akan sangat ditentukan oleh kemahiran, kejelian, kepastian menentukan bentuk rupa sebagai bahasa yang mampu memberikan jbaran makna di dalamnya.



Gambar 10: Ugo Haryono (1993), *Komposisi*, cat minyak di atas kanvas (MC.05) (photo repro Ranang 1998).

Lukisan wayang yang dilukis secara abstrak dengan komposisi bidang warna. Wayang merupakan media ungkap seniman nampak pada esensi garis bidang. Seni lukis secara ekstensi tidak lagi menggambarkan wayang secara visual tetapi secara abstrak. Lukisan ini secara murni mengacu pada konsepsi seni lukis modern.

Lukisan Ugo Haryono yang dibangun dari paduan unsur rupa dari idiom pecahan sosok wayang (*disformasi*), yang dipadukan sebagai satu kesatuan bentuk. Intensitas karya ini lebih mengacu pada komposisi bidang-bidang warna yang tidak lagi bertolak dari warna wayang itu sendiri.

Proses penciptaan dalam kaitan ini lebih mengutamakan kreatifitas, sedang usaha pemaknaan ditentukan oleh pematangan teknis; kejelian, kemahiran dan keputusan menentukan unsur desain, sehingga mampu memberikan jabaran secara tekstual yang penuh dengan tafsir. Seni lukis menawarkan ragam makna simbolis dan ragam makna tafsir, dan secara *hermeneutik* pengamat atau apresiasi menekankan pada komposisi unsur-unsur rupa yang menawarkan penafsiran dan penghayatan yang serius.

Penutup

Kesinambungan tradisi seni memang pernah terputus, sehingga perintisan dalam mencapai bentuk kesenian baru terhalang, bahkan dapat dikatakan terhenti sama sekali. Akibatnya kesenjangan proses perkembangan seni rupa Indonesia hanya mengharapkan pelestarian tradisi seni semata-mata tanpa upaya pengembangan untuk mencapai tradisi baru. Kesenjangan itulah yang terjadi pada saat lesunya kebudayaan pada masa pemerintahan kolonial Hindia-Belanda, saat ketika *pamor* budaya kerajaan Indonesia-Islam mulai memudar. Kini budaya lama itu diminati kembali sebagai salah satu alternatif pengembangan seni pertunjukan dan sebagai sumber inspirasi penciptaan seni rupa kontemporer, termasuk di dalamnya seni lukis wayang.

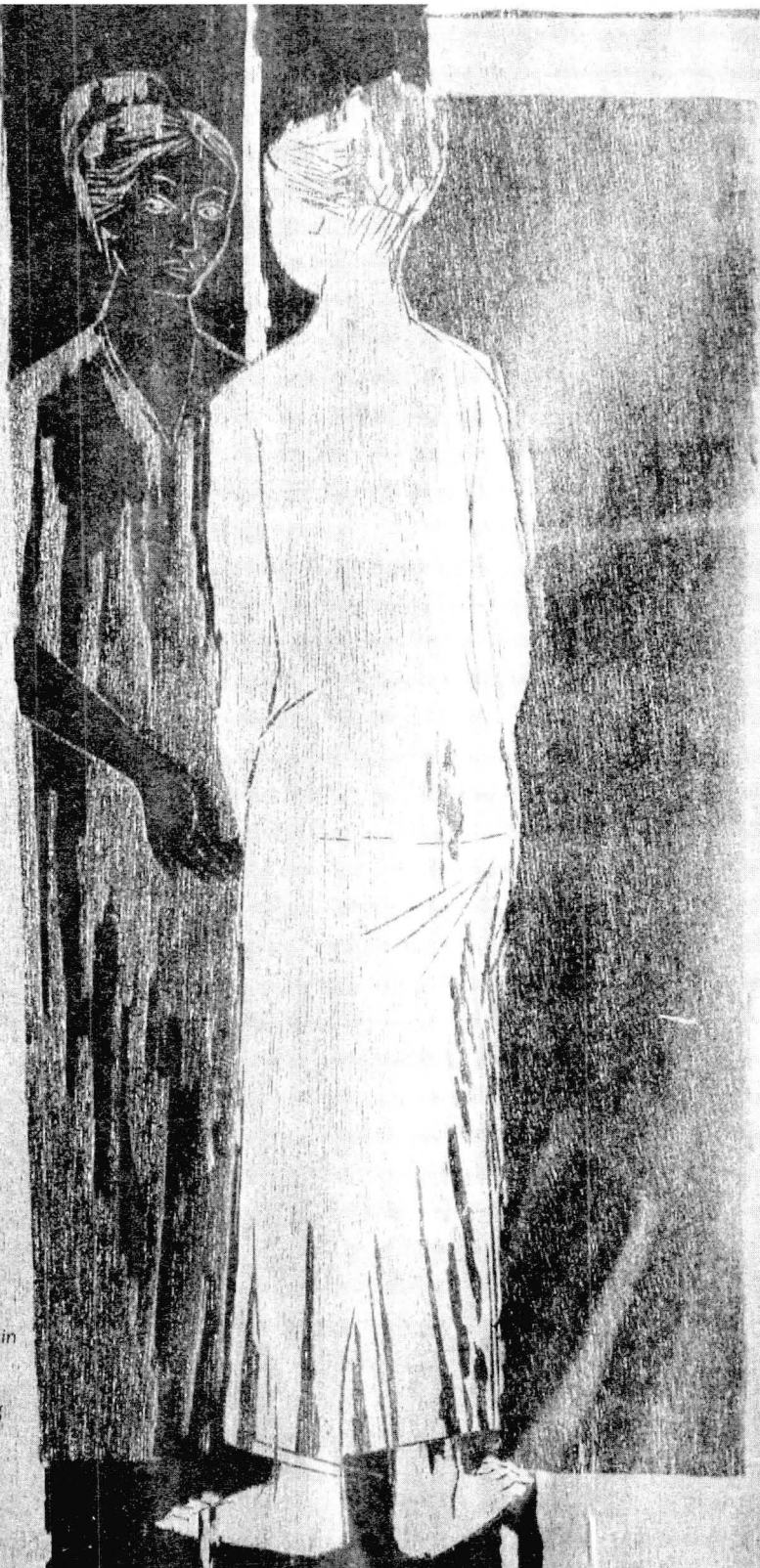
Munculnya lukis wayang, ternyata tidak hanya merupakan bentuk lukisan yang semata-mata memanfaatkan wayang sebagai sumber gagasan ekspresi, namun sekaligus merupakan satu bukti adanya proses kesinambungan sejarah. Wayang dalam berbagai tahap transformasi rupa membuka lembaran sejarah seni lukis Indonesia baru. Paradigma seni modern dengan sentuhan tradisi merupakan fenomena pencarian identitas budaya Indonesia akar Indonesia, dalam estetika sanggit adalah bukti adanya proses kesinambungan tradisi budaya.

¹ "Alon-alon waton kelakon" dalam bahasa Indonesia sepadan dengan pelan-pelan asal sampai. Ajaran budaya ini menekankan pada kata "kelakon" atau kepastian akan terwujud, artinya orang Jawa selalu mempunyai keyakinan tentang kepastian untuk dapat meraih suatu, sesuai dengan tujuan dengan rancangan dan pemikiran yang masak (bukan pemikiran yang lamban)(Dharsono 2007:29).

² Konsep orang Jawa mengenai penciptaan alam (kosmologi), sikap pemaduan atau penggabungan dari dua dunia ini sering disebut dengan *sinkretisme*, yaitu proses interaksi antara prinsip maupun bermacam-macam kebudayaan yang berbeda (Sujanto 1992:14). Proses interaksi tersebut akan mencirikan budaya Jawa yang bersifat berkelanjutan (*continue*), yaitu perubahan budaya tanpa meninggalkan akar tradisi sebagai budaya induknya (nunggak semi)(Dharsono 2007:31).

Daftar Rujukan

- Bernart, Myers. (1959). *Modern Art in The Making*. New York: Mac Graw-hill Book Company.
- Bernet, Kempres. (1959). *Ancient Indonesian Art*. Cambridge Massachussetts: Harvard University Press.
- Claire, Holt. (1973). *Art in Indonesia: Continuties and Change*. New York Ithaca: Cornell University Press.
- Collingwood, R.G. (1974). *The Principal of Art*. New York: Oxford University Press.
- Dharsono, Sony Kartika. (2012). *Seni Lukis Wayang*. Surakarta: Penerbit ISI press.
- _____ (2016), *Kreasi Artistik, perjumpaan tradisi modern dalam paradigma kekaryaannya seni*, Surakarta: Citra Sain LPKBN
- Feldman, Edmund Burke. (1967). *Art as Image and Idea*. New Jersey: Prentice Hall INC, Englewood Cliffs.
- Haryono, Haryoguritno. (1993). *Wayang Purwa Gagrak Surakarta Ditinjau dari Aspek Rupanya. Makalah Pengantar, Rupa Wayang dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia, Pameran Seni Rupa Kontemporer dalam Rangka Pekan Wayang Indonesia VI*.
- Humardani, SD. (1981). *Masalah-Masalah Dasar Pengembangan Seni Tradisi*. ASKI Surakarta.
- Kusnadi. (1976/1977). *Sejarah Seni Rupa Indonesia*. Jakarta: Proyek Penelitian dan Pencatatan Kebudayaan Daerah, Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya Depdikbud.
- Miles, M.B. & Huberman, A.M. (1984) *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of New Methods*. Beverly Hills: Sage Publications.
- Pepper, Stephen C. (tth). *Principles of Art Appreciation*. New York: Brece and Company.
- Primadi, Tabrani. (1993) *Bahasa Rupa Wayang Beber di Tengah Bahasa Rupa Dunia, Makalah Pengantar, Rupa Wayang dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia, Pameran Seni Rupa Kontemporer dalam Rangka Pekan Wayang Indonesia VI*.
- Read, Herbert. (1959). *The Meaning of Art*. New York: Penguin Book.
- Soedarso SP. (1990). *Sejarah Perkembangan Seni Rupa Modern*. Yogyakarta: STSRI.
- Soedarso SP. (1974). *Pengertian Seni*. Terjemahan buku *The Meaning of Art*, Yogyakarta: STSRI.
- Stephen, Pepper. C. (tth). *Principle of Art Appreciation*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Stangos, Nikos. (1981). *Concepts of Modern Art*. New York: Harper & Row Publisher.
- Soelarto. (1983/1984). *Album Wayang Beber Pacitan, Yogyakarta*. Proyek Media Kebudayaan, Ditjen Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan.
- Sutopo, HB. (1987). "A Model of Art Criticism for Teaching Appreciation of Javanese Traditional Art in Indonesia", Tallahassee: A Doctoral Dissertation. Florida State University.
- Wiyoso, Yodoseputro. (1993) "Kesenambungan Tradisi dan Sumber Pengilhaman". *Makalah Pengantar, Rupa Wayang dalam Seni Rupa Kontemporer Indonesia, Pameran Seni Rupa Kontemporer dalam Rangka Pekan Wayang Indonesia VI*.
- Wiyoso, Yodoseputro. (1996). "Seni Prasejarah di Indonesia", *Diktat*. Bandung: Seni Rupa PPS-ITB.



Di Muka Cermin
Kabul Suadi
1977
Wood Carving
78 x 57 cm



(Tidak) Dalam Segala Cuaca*

(Sebuah Percobaan Menuju Keindahan)

Nirwan Dewanto

JALAN itu sempurna, mulus, lurus, mahalurus tak berujung, membentang sejak latar terdepan sampai jauh ke cakrawala. (Dua sisi jalan ditarik dengan mistar, dan sungguh “menakjubkan” bahwa ini terjadi dalam sebuah lukisan emosi, lukisan “ekspresionistis”.) Tak seorang pun—dan tak sebuah kendaraan pun—melewatinnya. Kecuali seorang pengendara sepeda.

Pada tatapan pertama dan kedua saya bisa meyakinkan diri bahwa sosok di kanvas itu betul-betul pengendara sepeda. Pada sekian tatapan berikutnya saya semakin berhadapan dengan ketidakpastian. (Ya, ternyata lukisan figuratif pun bisa memberikan ketidakpastian yang lebih besar ketimbang lukisan “abstrak”.)

Yang saya hadapi bukanlah lukisan kenyataan (seperti realisme, juga realisme yang dikerjakan dengan prinsip jiwa tampak), tapi bukan juga lukisan mimpi (seperti surrealisme). Sosok (dan segenap latar mendukungnya) yang sedang saya tatap dalam lukisan berjudul *Siiip Dalam Segala Cuaca* karya S. Sudjojono ini berada di jalan ketiga, yang bukan jalan mimpi dan jalan kenyataan.

Si pengendara sepeda itu seorang pemungut puntung rokok. Tangan kanannya, dengan capit panjang, memungut puntung-puntung rokok yang berserak sepanjang jalan tak berujung itu. Sebuah kaleng rombeng penampung puntung tergantung menyilang ke sisi kiri badannya. Dan kita tahu, kerja memungut puntung rokok ialah “profesi” yang subur di Jawa, kalau bukan di Indonesia, paling tidak sampai dengan masa ketika lukisan itu dibuat, yaitu tahun 1980.

Tapi ia bukan pemulung biasa. Sepucuk payung kuning terkembang di tangan kanannya. Payung yang tepinya berumbai-umbai itu bukan hanya tak meneduhi ia, tapi juga terasa belaka sebagai semacam properti pertunjukan. Tidak memayungi ia, tidak juga membuat kerjanya memungut puntung jadi lebih mudah.

Terlebih-lebih lagi di atas kepalanya, berdiri sebatang botol. Di atas botol itu, sebilah papan. Yaitu papan yang menjadi tumpuan bagi sebuah dunia tersendiri: sebatang kapuk randu; sepucuk bukit dengan seekor ayam betina di puncaknya; seorang perempuan berjarik dan berkebayu; sebuah

kompleks bangunan bertingkat; sebuah pabrik dengan kilang dan cerobong.

Semua yang melekat pada—dan dikerjakan oleh—si pengendara sepeda di jalan mahalurus itu adalah apa yang asing, yang mengasingkan kita dari segala potret kenyataan. Tapi, ternyata, tidak melulu begitu.

Ia memang mengenakan celana compang-camping dan penuh tambalan, sesuatu yang memang “wajib” dikenakan seorang pemulung. Tapi tubuh atasnya terbungkus baju lurik hitam lengan panjang yang tanpa cacat, tanpa tanda kemiskinan.

Dan wajahnya, yang hampir-hampir tak bervolume, segera mengingatkan saya kepada tokoh panakawan dalam pewayangan. Sebatang rokok yang mengepulkan asap terselit di bibirnya yang lebar tebal merah.

Sosok pengendara sepeda-pemungut puntung rokok itu membawa kita kepada keakraban dengan konteks budaya tertentu (katakanlah sesuatu yang Jawa) tetapi juga membawa kita kepada yang asing, yang tak berpaut dengan dunia yang kita kenal.

PADA hemat saya, yang asing—dan yang mengasingkan— dalam lukisan *Siiip Dalam Segala Cuaca* adalah, terutama, bahwa kerja memungut puntung rokok itu tidak bertujuan apa-apa kecuali sebagai semacam teater pamer diri.

Sepanjang jalan mahalurus itu si pengendara sepeda memungut puntung rokok, memegang payung terkembang dan menyunggi sebuah dunia yang tersangga sebatang botol di kepalanya. Dengan berlepas tangan—kedua tangannya tiada memegang setang sepeda—jelas ia sedang mempertontonkan kemahirannya menjaga keseimbangan.

Dengan demikian, si pemungut puntung rokok adalah juga seorang akrobat.

Seperti ketakberujung jalan lurus yang ditempuhnya, maka saya boleh menganggap bahwa aksinya juga tidak berujung-pangkal. Kita tidak tahu bagaimana ia memulai dan (akan) mengakhiri pentas keseimbangannya. Ia sendirian di kanvas itu. Tanpa rekan, tanpa siapa pun, yang membantu ia mengawali aksinya, misalnya saja menaikkan segala apa yang harus ia sunggi ke kepalanya. Juga tanpa penonton, yang akan membuat aksinya berarti. Kanvas itu kosong belaka. Kitalah yang menontonnya—di luar kanvas, dan mungkin di luar segala syarat yang memungkinkan proses menonton berlaku.

Dan latar bagi pertunjukan sang akrobat adalah mestinya semacam pemandangan alam juga: laut biru yang dibelah oleh sebuah jalan tak berujung. Jalan ini modern, seperti jalan tol, seperti jalan-jembatan yang menghubungkan dua daratan yang dipisahkan oleh selat. Langit di atas juga biru, dengan hanya segumpal awal di pojok.

Jalan mahalurus inilah satu-satunya tanda modernitas yang bisa saya kenali dalam lukisan. Bukan mustahil sang pelukis membuat alusi, *pasemon*, terhadap jalan tol yang waktu itu sudah mulai hadir di Indonesia (kita tahu, jalan tol Jagorawi selesai dibangun 1978). Boleh jadi juga itu alusi terhadap jalan-jembatan mahapanjang di atas laut yang sudah dikenal luas semisal Seven Miles Bridge di Florida Keys atau Golden Gate Bridge di San Francisco, Amerika Serikat. Boleh jadi.

Tentu saja “jalan tol” dalam *Siiip Dalam Segala Cuaca* itu sungguh absurd. Tak ada mobil yang lewat di situ. Seluruhnya “dikuasai” si pengendara sepeda. Jadi siapa pula yang telah membuang tak terhingga puntung rokok di sepanjang jalan tak berujung itu? Kapan dan mengapa pula?

Modernitas yang “diwakili” oleh jalan tanpa ujung itu koyak moyak oleh apa-apa yang berasal dari masa kemarin, masa lalu, yang semestinya tak berada di sebuah jalan tol—puntung-puntung rokok, sepeda, pengendara-pemulung, laku akrobatika.

Tapi mungkin juga sang pelukis mengambil—atau mengutip—jalan itu dari lukisan lain. Misalnya saja dari lukisan *Scream* karya Edvard Munch (yang menciptakan beberapa versi lukisan itu selama 1893-1910). Setara dengan itu adalah bahwa wajah-wajah anggitan Sudjojono dan anggitan Munch dalam masing-masing lukisan tidak bervolume: yang pertama kebadut-badutan dan kelebihan tawa, yang kedua membelalakkan mata dan melolong.

Apa yang universal dalam *Scream* (tidak ada tanda-tanda yang bersifat kontekstual di dalamnya, tidak ada latar budaya khusus yang bisa kita tangkap) berbelok menjadi yang lokal dalam *Siiip Dalam Segala Cuaca* (baju surjan, pohon kapuk randu, kerja memungut puntung, misalnya, adalah tanda-tanda yang sangat Indonesia, bahkan sangat Jawa).

Menggali lukisan S. Sudjojono yang paling penuh teka-teki ini secara perlahan-lahan, barangkali saya boleh menemukan lebih banyak lagi yang dikutip dan diparodikannya. Termasuk kutipan dan parodi terhadap kredo dan kiprah keseniannya sendiri.

SUDJOJONO pada dekade 1980-an (yakni ketika ia menyelesaikan *Siiip Dalam Segala Cuaca*) adalah ia yang sudah menempuh berbagai cara dalam melaksanakan prinsip dalam paling pokok dalam kerja melukisnya—jiwa ketok,² atau jiwa tampak.

Seorang seniman yang berpikir dan menulis bagi kiprah keseniannya sendiri biasanya selalu menemukan peluang untuk menantang dan memperluas credo keseniannya sendiri. Ia tidak mungkin menjadi semacam ideolog yang mengerangkeng dirinya, justru ia “gemar” mengoreksi dirinya sendiri.

Bagi saya Sudjojono tidak pernah berkembang secara linier. Ia senantiasa meloncat-loncat—dan loncatannya tidak mesti ke depan, tapi juga bisa ke samping dan ke belakang. Apabila ia sudah terlihat mantap dalam suatu gaya pada periode tertentu, misalnya, dengan “nyaman” ia merongrongnya sendiri.³

Bahkan sejak awal kiprah melukisnya, Sudjojono bisa mengamalkan berbagai kecenderungan. Bagaimana mungkin, misalnya, kita hanya berbicara tentang hanya *satu* amalan jiwa tampak dalam *Di Balik Kelambu Terbuka* (1939), *Cap Gomeh* (1940) dan *Seko* (1947)? Ketiga lukisan itu, bagi saya, adalah tiga kecenderungan gaya. Tiga cara pelaksanaan prinsip jiwa tampak. Hanya dalam waktu kurang dari 10 tahun, sang pencetus prinsip *jiwa ketok* sudah berlaku “tak konsisten”.

Kita lihat bahwa pada tahap awal itu Sudjojono bukan hanya merongrong keindahan ala Mooi Indië. *Cap Go Meh* adalah rongrongan terhadap keseriusan dan kedewasaan *Di Balik Kelambu Terbuka*. Perempuan yang menatap kita itu memang hendak menampakkan jiwanya, juga jiwa si pelukis yang hendak mengungkai kedalaman jiwa si perempuan—dan ia sendirian saja menatap kita, untuk menyatakan individualitasnya.

Sedangkan wajah-wajah dalam *Cap Go Meh* mengenakan rias tebal dan bahkan topeng, seperti hendak menutup jiwa masing-masing. Apakah sang jiwa tampak menghilang dalam kerumunan yang berpesta ria itu, apalagi jika sosok-sosok itu kehilangan sapuan yang mewakili jiwa si pelukis? Mungkinkah si pelukis sedang berlaku impersonal, menjangkau kembali seni rakyat untuk menampakkan jiwa sang rakyat?

Tapi keriangian pesta rakyat segera berganti pula dengan potret perjuangan kemerdekaan yang muram. Kolektivitas menghilang lagi dalam *Seko*: tidak ada pasukan dan adegan perang di situ. Seorang gerilya yang sendiri di tengah sisa-sisa bangunan yang kusam dan rudin, dan di

jauh sana hanya ada dua orang yang mungkin rekan yang mencurigainya: mungkin tidak untuk memberikan heroisme dan optimisme bangsa yang mau merdeka, tapi untuk menggarisbawahi sang jiwa tampak.

Demikianlah saya telah menjajarkan tiga lukisan Sudjojono di masa awal—dasawarsa pertama dalam kiprahnya—itu untuk membuktikan betapa dia pada suatu periode bisa meloncat-loncat dengan “nyaman”. Kredo jiwa tampak bisa menempuh berbagai jalan, juga untuk tidak memperlihatkan dirinya.

Wajah yang kita lihat dalam *Siiip Dalam Segala Cuaca* boleh jadi adalah kelanjutan wajah-wajah dalam *Cap Go Meh*. Wajah dengan rias tebal. Wajah panakawan. Jika kedua karya itu mengandung humor, sekalipun humor yang tidak manis, maka saya ingin mengatakan bahwa lukisan humor ialah interupsi terhadap amalan sang jiwa nampak, yang pada umumnya bersungguh-sungguh dan penuh tegangan.

Dalam kasus Sudjojono, seni lukis adalah medan yang selalu menyediakan peluang untuk memperkarakan diri. Dan si pelukis ialah cerdas cendekia yang bisa menyaru sebagai panakawan atau semacam itu untuk meledek kiprahnya sendiri.

BILA saya menghubungkan *Siiip Dalam Segala Cuaca* dengan *Cap Go Meh*, maka saya juga menganggap bahwa sang pelukis sejak dini—sejak dia menempuh jalan kepelukisan—sudah mencipta-kan sarkasme dengan meminjam wajah-wajah panakawan, bodor, atau anggota rakyat yang menyaru sebagai pemain panggung,

Wajah-wajah dengan rias—atau mengenakan topeng—putih tebal dan bibir tebal lebar merah: wajah-wajah yang terlibat dalam pesta rakyat atau teater rakyat. Dengan rias tebal atau topeng, sosok-sosok itu memisahkan diri dari dunia sehari-hari. Mereka bermain—atau bermain-main—membentuk kehidupan yang lain.

Pesta atau teater rakyat dalam lukisan-lukisan Sudjojono adalah dunia ambang di mana sosok-sosok itu terlihat mandiri, lepas dari tindasan kenyataan, bebas mengejek mereka yang ada di luar sana maupun diri sendiri. Teater dan pesta rakyat adalah alternatif terhadap dunia sehari-hari yang dikendalikan kaum pe-nguasa, kaum beruang, dan kaum cendekia: adalah cerita kecil yang melakukan subversi terhadap cerita besar sosial-politik.

Frase “lepas dari tindasan kenyataan” dalam paragraf barusan sesungguhnya juga berlaku bagi si pelukis sendiri: bahwa ia tidak perlu berbicara

dan berkomentar tentang kenyataan— juga apabila kenyataan itu telanjur dirumuskan oleh manifesto keseniannya sendiri, oleh komitmen sosial-politik kawan-kawan segenerasinya, bahkan oleh prinsip jiwa tampak.

Wajah-wajah panakawan dan bodor—setidaknya wajah-wajah serupa itu—muncul lagi dalam lukisan-lukisan Sudjojono sejak 1970-an. Misalnya saja *Punakawan* (dua lukisan, 1971 dan 1981), *High Level* (1975), *Mevrouw Senang Ketawa* (1978), *Top Pop* (1981), *Seniman Berkaca* (1983). Dan—tentu saja—*Siiip Dalam Segala Cuaca*.

Tidak bisa tidak, saya teringat kepada lukisan *Cap Go Meh*. Tapi serentak saya bertanya-tanya, apakah itu prinsip jiwa tampak yang bisa tampak dalam lukisan yang serba-membatalkan keseriusan ini? Tidakkah judulnya sendiri menyesatkan, karena kita tak mendapat tanda-tanda perayaan Tahun Baru Imlek di dalamnya? Apakah Sudjojono membuat sebuah anti-potret?

Demikian juga dengan *Siiip Dalam Segala Cuaca*. Apa yang sip dan membahagiakan di tengah kekosongan dunia serba-biru di kanvas—di dalam laku memungut puntung rokok yang tanpa awal, tanpa akhir dan tanpa tujuan pula?

Teatrikalitas, khususnya teatrikalitas yang terisi oleh wajah-wajah (mirip) panakawan dan bodor adalah cara Sudjojono menyela dan memperkarakan seni lukis beserta segala wacana dan pranata yang menyokongnya. Termasuk wacana jiwa tampak yang mendukung kiprah generasinya dan mendasari pranata modernisme Indonesia.

Bagi saya, wajah-wajah panakawan dan bodor adalah cara Sudjojono mengenakan topeng kepada dirinya sendiri. Jika wajah diri sendiri—potret diri—boleh dianggap cata terbaik untuk menampilkan sukma si pelukis, maka orang Jawa kelahiran Kisaran, Sumatra, 1913, ini sedapat mungkin tidak memindahkan wajahnya ke bidang lukisan.⁴

JIWA tampak adalah prinsip S. Sudjojono yang dalam pelaksanaannya ke dalam seni lukisnya memperlihatkan berlapis-lapis paradoks.

Jiwa tampak bukanlah jiwa yang biasa-biasa saja. Menurut Sudjojono, kesenian yang membuat “kita kagum” atau kesenian yang besar datang dari para seniman dengan “jiwa yang besar” (dia menyebut, misalnya, Goethe, Shakespeare, Dante, Li Po).⁵ Dengan demikian jiwa tampak—jiwa yang mampu menampakkan diri dalam karya seni—tidak lain daripada jiwa yang besar.

Dengan begitu kita boleh mengatakan bahwa jenis kesenian yang diserangnya, yaitu seni lukis Hindia Molek, dibuat oleh “jiwa yang kecil”, yaitu jiwa yang tidak bisa menampakkan dirinya di dalam karya seni karena memperhambakan diri kepada selera kaum pedagang seni, kaum turis dan kaum *ambtenaar*.

Demikianlah, jika “jiwa yang kecil” menghasilkan kemolekan dan kesempurnaan Hindia Molek, maka jiwa tampak atau “jiwa yang besar” mesti membuat keburukan dan ketidak-sempurnaan. Demikianlah kiranya kedua tangan si perempuan dalam *Di Depan Kelambu Terbuka* terlalu besar; kepala dan badannya tidak sepadan; badannya yang kecil “tenggelam” di kursi yang didudukinya. Anatomi mesti keliru—*dikelirukan*—supaya sang jiwa menampakkan diri.

Dan ketidaksempurnaan yang akan menciptakan “kesenian yang besar” tadi harus mendekatkan diri kepada “kehidupan rakyat jelata di kampung-kampung, desa-desa”, kepada warna-warna mereka: “merah dekat hitam; hitam dekat putih; biru dekat kuning; hijau tua dekat kelabu; merah tua dan coklat tanah.”⁶

Jadi “jiwa yang besar” harus meminjam—atau mencuri— “kebagusan warna desa” untuk membuat “corak seni lukis Indonesia baru”, di mana “kita mendapat ‘aku’ kita.” Tetapi bukan hanya itu. Sang aku harus meminjam kerumunan orang tak bernama—kerumunan jiwa-jiwa kerdil—yang bisa saja disebut rakyat untuk menegaskan jiwanya yang besar. Dalam kosakata kita hari ini, “jiwa yang besar” ialah sinonim untuk “jenius”.

Sang jiwa tampak harus merangkul warna-warna rakyat, perhelatan rakyat, wajah-wajah rakyat, tapi pada saat yang sama “berani memberikan idenya kepada dunia meski tidak mendapat tanggapan baik dari publik sekalipun.” Ia bisa menyelami masyarakatnya dengan “menggambar pabrik-pabrik gula dan petani yang kurus, mobil orang-orang kaya dan pantalon si pemuda” tapi, secara ironis, harus “terlepas dari segala ikatan moral dan tradisi.”

Sudjojono percaya bahwa hanya “jiwa yang besar” yang mampu menciptakan kesenian yang “mengagumkan orang beribu-ribu tahun.” Maka masuk-akal jika saya mengatakan bahwa seni lukis Indonesia baru yang dicita-citakannya adalah kesenian yang mesti dikenang sampai abad-abad ke depan.

Dalam amalan, buah-buah kesenian Sudjojono yang hendak meraih keabadian ini mengandung cacat anatomi (seperti *Di Depan Kelambu*

Terbuka) dan kesementaraan sebuah perhelatan rakyat (*seperti Cap Go Meh*). Paradoks lagi!

Dan jika upaya Sudjojono dan generasinya menegakkan “seni lukis Indonesia sekarang dan yang akan datang” adalah bagian dari nasionalisme Indonesia, sesungguhnya sang jiwa tampak, yang sudah lebih dulu menolak “menjadi budak dari partai ini atau itu” cenderung memperlihatkan antiheroisme dalam melukiskan revolusi kemerdekaan Indonesia. *Seko*, misalnya, bagi saya menampilkan kembali kecacatan dan kemuraman *Di Depan Kelambu Terbuka*.

TAFSIR saya hendak mengatakan bahwa sosok-sosok bodor dan panakawan, sosok-sosok dengan topeng, rias tebal atau seringai dalam lukisan-lukisan Sudjojono adalah caranya mengurangi, menekan atau meredakan segala paradoks dalam usahanya mendirikan seni lukis Indonesia baru.

Jiwa tampak—jiwa yang besar—itu hendak mendirikan sebuah tradisi baru yang betapapun menyatukan diri dengan proyek pembentukan bangsa yang baru, tetap saja menanggung risiko “tidak mendapat tanggapan baik dari publik sekalipun.”

Sudah barang tentu S. Sudjojono dan generasinya adalah kaum terpelajar, katakanlah kaum priyayi baru, yang sudah tercerahkan oleh pendidikan modern mereka. Sementara masyarakat mereka masih menghayati kesenian yang berbau oncom dan kemenyan, kesenian yang masih terbenam di zaman feodalisme kerajaan-kerajaan lama.

Sudjojono berusaha menegakkan wacana jiwa tampak seperti Arjuna sang ksatria yang berupaya keras menegakkan kebenaran. Sang ksatria memerlukan panakawan yang bisa mengolok-oloknya sekaligus menerjemahkan wacananya ke dalam bahasa yang dipahami orang kebanyakan. Sang panakawan atau sang bodor itulah rakyat yang melibatkan diri ke dalam pencarian sang ksatria akan jiwa yang besar.

Paling tidak sosok-sosok bodor itu membuat lukisan-lukisan yang memuatnya kehilangan ketegangan dan keseriusan, dan mungkin seperti kehilangan watak elitis. Lukisan-lukisan itu seakan tampil sebagai kelanjutan kesenian rakyat yang tidak peduli akan kebaruaran yang diperjuangkan Sudjojono sendiri.

Sosok lelaki berdasi dengan wajah terbalut bedak tebal dalam *Cap Go Meh* adalah wakil kaum terpelajar yang sedang menertawakan diri atau ditertawakan oleh sosok-sosok bodor di sekitarnya. Ia tampak tenggelam

dalam kegilaan pesta tari dan musik yang diterjuninya dan melupakan kelas sosialnya. Seperti ia, Sudjojono juga berupaya terjun ke dalam—dan berupaya mengambil—semangat kesenian rakyat sambil “melupakan” manifesto jiwa tampak yang diuar-uarkannya.

Sosok-sosok dalam pesta rakyat dalam *Cap Go Meh* seperti mendesak individualitas sang pelukis ke luar. Sang jiwa besar—atau jiwa yang hendak jadi besar—yang mau mendirikan kesenian besar itu ternyata harus meminjam kerumunan yang kasar dan edan untuk menyatakan kebedaannya dari “kesempurnaan” Hindia Molek yang diserangkan. Tapi supaya ia tak mengeksploitasi jiwa-jiwa yang kecil itu, ia harus tampil kasar dan tak berjiwa seperti mereka. Yaitu sebagai sosok bodor. Sosoknya terasa makin konyol sebab ia membawa map atau buku besar, tanda keterpelajarannya.

Cap Go Meh seperti bukan karya seorang ahli gambar, seorang Sudjojono yang ikut mendirikan Persatuan Ahli Gambar Indonesia. Itu seperti gambar kanak-kanak yang bukan hanya belum mampu menampakkan *jiwa ketok*. Si ahli gambar seperti menyelam ke dalam alam pikiran pikiran seorang anak yang ada dalam lukisan itu, yang berdiri melongo melihat pesta di sekitarnya.

Anak itu seperti mewakili kepolosan, yaitu kepolosan yang menerjemahkan diri ke dalam citraan yang tanpa perspektif dan tanpa volume dalam lukisan. Tapi bagaimanapun, “naivisme” yang demikian bergabung juga dengan sarkasme oleh orang dewasa, yakni si ahli gambar, yang hendak membenturkan keterpelajaran dari si lelaki berdasi dan emosi meluap-luap dari orang banyak yang berpesta. “Kontradiksi kelas” larut menghilang ke dalam lakon pesta yang entah kapan berakhir.

Empat puluh tahun setelah *Cap Go Meh*, Sudjojono melukis *Siiip Dalam Segala Cuaca*, yang juga menampilkan sosok bodor lagi. Kali ini sosok bodor ini sendirian di tengah kekosongan dunia luas yang serba-biru. Ya, kekosongan: seakan semua lakon dan peristiwa telah berlalu.

Siiip Dalam Segala Cuaca, bagi saya, bukan hanya klimaks khazanah perbodoran Sudjojono. Kekosongan lukisan itu adalah perginya segala yang pernah dikerjakan Sudjojono dalam laku keseniannya serta diperjuangkannya melalui berbagai wacana. Semua anasir yang ada di situ—termasuk “puisi” yang tertera di pojok kanan atas—ialah tilas yang membuat saya meninjau ke belakang, ke riwayat kesenian Sudjojono. Adapun “puisi” itu berbunyi sebagai berikut:

Ah, indah tanah airku!
Langit cerah, lautan biru,
Cari puntung sambil rokok,
Orang senang di atas botolku.
Siapa bisa?
Hanya aku!
...
Sipp dalam segala cuaca.

FRASE “indah tanah airku” apalagi dengan tanda seru: tidakkah ini membawa kita ke kredo Sudjojono empat dasawarsa sebelumnya ketika ia menyerang Hindia Molek? Bagaimana mungkin si pelukis melukiskan keindahan tanah airnya dengan kekosongan langit biru dan keluasan laut yang sama sekali *tidak* menunjukkan keindahan, terutama bagi mata yang telanjur dijanjikan melihat pemandangan alam?

Sesungguhnya laut dan langit itu tampak menakutkan, seperti tiada mengandung tanda-tanda kehidupan yang bisa diberikan oleh alam dan peradaban. Dan bukan hanya itu. Keduanya tidak mengandung tanda-tanda sebuah tanah air, apalagi tanah air-ku. Dengan sebuah jalan aspal lurus tak berujung, bahkan yang tersaji adalah sebuah dunia tanpa nama, tanpa identitas.

Yang hidup adalah si pengendara sepeda sendiri, yang bahkan tidak memerlukan nalar kita agar bisa melengkapkan kehadirannya. Ya, ia memang sedang beraksi, mempertontonkan kemahirannya dalam olah kesetimbangan yang tanpa awal dan tanpa akhir. Mungkin dengan aksinya ini, kita sampai hati berpendapat bahwa lukisan ini bersifat riang gembira, seperti pertunjukan akrobatika. Tapi tunggu dulu.

Menatap lama-lama wajah si pemungut puntung rokok itu saya jadi ragu bahwa ia sedang melucu. Tatapannya seperti mengandung kekejaman juga, seringainya bukan seringai bodor, meski wajahnya putih seperti wajah panakawan. Dan kata “senang” yang ada di dalam puisi itu tampaknya tidak dibubuhkan kepadanya, melainkan kepada si orang di atas botolnya.

Tapi yang berada di atas botol itu, bukan hanya si orang perempuan, melainkan juga gunung dan lingkungannya tersendiri, kilang-kilang pabrik tersendiri: sebuah dunia mini yang mencoba bertahan di sebuah alas yang miring nyaris jatuh—dunia yang terpisah dari latar laut dan langit dalam lukisan.

Buat saya, miniatur yang tersunggi di atas kepada si pengendara sepeda adalah pemampatan dari apa-apa yang pernah digarap Sudjojono dalam kiprah melukisnya. Juga “pemutarbalikan” kembali credo keseniannya ketika mendirikan seni lukis Indonesia Baru. Miniatur itu sebuah alusi. Juga sebuah kilas balik.

SUDJOJONO toh melukis pemandangan alam dalam langgam Hindia Molek juga akhirnya. Sebuah lukisannya, di tahun 1955, misalnya, adalah *Pemandangan di Bawah Gunung Merapi*: gunung yang menjulang tinggi dengan selimuti awan putih; sawah yang menguning dan hutan hijau di latar tengah, dengan lembah bersungai; dan ladang tembakau di latar depan. Ini sebuah lukisan yang lebih dekat dengan gaya Wakidi dan Wahdi Sumanta, misalnya, ketimbang dengan jiwa tampak Sudjojono sendiri.

(Kembalinya Sudjojono ke “realisme” sejak 1949 ialah seperti sebuah interupsi kepada prinsip jiwa tampak yang dijunjungnya. Jika benar ini adalah usahanya untuk lebih dimengerti oleh orang kebanyakan; jika benar pendapatnya bahwa jiwa tampak hanya menghasilkan simbolisme; jika benar ia hendak menggantikan yang simbolik itu dengan yang nyata; kenapa ia mengisi sebagian bidang dalam lukisan-lukisan *Ibu Menjahit* dan *Memandang Poster* dengan coret-moret dan selekeh bergaya: jiwa tampak?)

Nostalgia terhadap Hindia Molek mungkin diperlukan juga di masa kemerdekaan bagi sang jiwa tampak yang harus merendah-rendah untuk menyelami alam pikiran rakyat kebanyakan yang, seperti Presiden Sukarno, sangat menggemari Hindia Molek hingga ke lubuk hati. Namun sebagaimana kita lihat, pada masa-masa berikutnya, nostalgia itu berubah menjadi parodi.

Dalam *Indonesia Indah* (1968), gunung di kejauhan tampak agak menakutkan: terlalu hitam, seperti massa yang tumbuh membesar, terlalu besar bagi bidang lukisan, seperti mendesak terus ke depan. Sementara warna-warna yang mengisi—membentuk—sawah ladang seperti membebaskan diri dari bentuk. Ada sebatang pohon kapuk yang tampak menonjol di sebelah kiri.

Setelah itu, gunung-gunung dalam sejumlah lukisan pemandangan alam Sudjojono sepanjang memang tampak seperti makhluk yang hidup sekehendak hati, mengajak alam sekitarnya membebaskan diri ke dalam tamasya warna-warni yang tak menuruti hukum alam, tidak juga menuruti hukum warna Sudjojono yang digariskannya pada masa awal karirnya. Hasilnya, adalah “fauvisme” di alam tropis.

Dengan berbagai pemandangan alam itu, Sudjojono juga menghilangkan satu sendi dari “trimurti” Hindia Molek, yaitu pohon kelapa. Hasilnya, ialah “Indonesia Indah” yang cacat, yang tidak indah.

Yang menonjol dalam beberapa pemandangan alam itu ialah sebatang pohon kapuk randu dengan batang putih terang.

Juga dalam *Corak Seni Lukis Indonesia Baru*. Sawah, danau, gunung, tebing, pepohonan—dan sebatang pohon kapuk radu lagi! Mungkinkah parodi Hindia Molek ini ialah sindiran bagi mereka yang mencari-cari kepribadian dalam seni lukis Indonesia sekaligus bagi Gerakan Seni Rupa Baru yang menentang “elitisme” seni rupa Indonesia?

Sudjojono pada akhirnya mengosongkan pemandangan alamnya dari berbagai anasir yang seharusnya ada di sana. Di tengah keluasan hamparan tanah tandus hanya sebatang kapuk randu dan dua sosok laki perempuan yang boleh jadi si pelukis dan pasangannya. Ini adalah *Bukit Gersang*, 1982.

Gunung dan alam sekitar dengan sebatang kapuk randu muncul kembali dalam bentuk miniatur di atas botol yang disunggi oleh si pengendara sepeda dalam *Siiip Dalam Segala Cuaca*.

ALIH-ALIH meninggi ke langit, saya telah menukik ke sebuah titik kecil dalam sejarah besar seni rupa, yaitu ke sebuah lukisan belaka, sebuah obyek yang diberi judul *Siiip Dalam Segala Cuaca*. Yang saya sebut langit di sini ialah bentangan konsep-konsep yang mencoba merumuskan kesenian: langit abstraksi, yang dalam kertas acuan seminar ini disebut “kajian filsafat maupun teori ilmu pengetahuan.”

Saya hendak bertanya, apakah pertemuan langsung—konfrontasi atautkah komunikasi?—dengan karya seni bisa berlaku serta-merta di zaman yang menggandrungi “teori” atau “teorisasi”, tak terkecuali di Indonesia. Dengan begitu saya juga bercuriga, jangan-jangan “filsafat” malah menjadi dinding penghalang untuk menggapai keindahan dan segenap paradoksnya.

Bila sejarah seni telah merumuskan akhir seni (dan dengan cara yang sama pula sejarah pemikiran sampai kepada akhir pemikiran), maka kenapa pula kita harus merumuskan kembali keindahan? Kenapa pula kita harus bertanya-tanya apakah keindahan punya masa depan? Tidakkah yang indah itu justru lepas dari tangkapan ketika “teorisasi” ternyata hanya selimut filsafat yang dikenakan-paksa kepada sebuah atau sehimpun karya seni?

Kita tahu bahwa bahwa setiap “angkatan” seni telah menolak keindahan yang dimajukan “angkatan” sebelumnya. Keindahan Mooi Indië gugur oleh jiwa tampak Sudjojono dan generasinya; lampiasan jiwa tampak sirna oleh formalisme “mazhab Bandung”; estetisme “mazhab Bandung” dan “mazhab Yogya” batal oleh kekonkretan dan “pluralisme” Gerakan Seni Rupa Baru; dan seterusnya.

Modernisme artistik (di) Indonesia adalah penambahan kadar disonan ke dalam yang indah dan yang benar: serangkaian pemberontakan kepada “tradisi”. Pembaharuan yang satu segera menumpas pembaharuan sebelumnya: sejarah seni kita, seturut sudut pandang sang seniman, lebih berupa diskontinuitas ketimbang kontinuitas.

Pada hari ini saya ingin mengatakan bahwa sesungguhnya ada irisan, bahkan irisan besar, antara Mooi Indië dan prinsip jiwa tampak: keduanya adalah anak-anak rasionalitas; yang pertama hendak mengamalkan pengamatan yang dingin dan berjarak terhadap alam sekitar; yang kedua hendak melaksanakan kedaulatan individu. Dengan cara yang sama kita dapat mencari irisan antara formalisme mazhab Bandung dengan Gerakan Seni Rupa Baru, misalnya.

Dengan kata lain, saya hendak menekankan kontinuitas. Dan kontinuitas itu kian terang lagi manakala kita memperhadapkan modernisme artistik dengan budaya ilmiah. Dalam beberapa kesempatan, saya telah mengatakan bahwa seni modern ialah residu dari budaya ilmiah: seni mengadopsi dan membahasakan ranah-ranah gelap yang belum disentuh oleh ilmu pengetahuan.⁷ Seni ialah sebetuk agama sekuler yang, seperti juga ilmu, tapi dengan jalan berbeda, menghalau irasionalitas.

Modernisme artistik kita berpisah dari modernisasi sosial kita karena keduanya gagal (gagap pada mulanya, tapi kegagalan ini jalin-berjalin “nikmat” dengan nasionalisme) hidup berdampingan dengan sewajarnya dengan ilmu pengetahuan. Keduanya mengejar universalitas, namun juga terikat untuk selalu melawan “tradisi”.

Kegemaran kita untuk membicarakan dan mendesakkan “komitmen sosial” seni sesungguhnya mencerminkan bahwa modernisme artistik kita tidak terlembaga. “Komitmen sosial” ialah jalan pintas untuk menutup rumpang antara yang indah bagi seniman dan yang indah bagi publik.

KEINDAHAN menjadi kritik terhadap tidak-terlembaganya modernisme artistik dalam kehidupan nasional kita. Pengejaran kita kepada yang indah terkendala oleh tiadanya garis kontinuitas yang menghubungkan gerakan

seni rupa yang satu dengan yang lain. Kenapa saya harus menyisihkan Hindia Molek untuk memahami aneka lukisan dari khazanah jiwa tampak? Kenapa saya harus menerima bahwa *ready mades* (atau semacam itu) Gerakan Seni Rupa Baru lebih politis daripada formalisme dalam seni lukis mazhab Bandung?

Pengejaran kita akan yang indah sesungguhnya adalah pengakuan akan adanya yang grotesk, yang rusak-bentuk, yang serba melenceng dari modernisasi sosial kita. Yang grotesk dan serba-gelap itulah yang diadopsi oleh modernisme artistik kita, yang, seraya menyangkal “tradisi” yang melandasinya, tidak menyadari dirinya sebagai residu kebudayaan ilmiah.

Perjalanan kita menuju keindahan mungkin sekali terhalang dan tak sampai ke tujuan karena kita terlalu cepat mencapai akhir seni. Sebelum kita memiliki “rumusan paradigmatik” tentang berbagai gerakan seni yang membentuk “sejarah seni” kita, kita terpaksa menerima pendapat bahwa seni sudah menemukan hakekat dirinya dan, sebagai akibatnya, kita terpaksa pula menerima pluralisme seni global.

Pluralisme adalah pisau bermata dua. Di satu pihak ia membebaskan—atau dipercaya bisa membebaskan—kita dari cengkeraman internasionalisme dan modernisme, dan mendorong kita untuk meneguhkan kebenaran yang bersifat lokal dan partikular. Namun, di pihak lain, penolakan terhadap yang universal pada akhirnya membawa kekerasan tersendiri: yaitu tidak mempunya unit-unit yang lokal-primordial untuk berdialog dan mencari ukuran bersama. Pluralisme mengandung fundamentalisme.

Pengejaran kita akan yang indah sesungguhnya harus menjadi kritik terhadap pluralisme dan, terutama, kepada fundamen-talisme. Yang indah—atau yang akan dianggap indah—ialah alternatif terhadap yang benar (yang menerjemahkan diri menjadi kebenaran atau Kebenaran). Bila kebenaran mencari wujud padat dalam rezim-rezim politik dan keagamaan, maka keindahan ialah likuida yang merangkul yang beda-beda. Keindahan tidak mengawetkan perbedaan itu, sebab ia melancarkan kritik terhadap ketaksebandingan yang menjadi tameng—dipaksa menjadi tameng—berbagai satuan lokal-partikular.

Potensi keindahan membenturkan dirinya kepada unit budaya paling kecil, yaitu artefak, dan membuka pembatasnya dengan ekosistem di sekitarnya dan—akhirnya—dengan apa yang telanjur bernama realitas. Pengejaran kita akan yang indah terpaksa bermula dari yang unit yang kecil itu, sebab kita tak bisa percaya kepada “filsafat”, kepada “rumusan paradigmatik”,

yang bersekutu dengan kebenaran, yaitu kebenaran yang lebih suka mencari haribaan politik dan keagamaan.

Kesenian mesti menegaskan dirinya sebagai sebetuk agama sekuler, khususnya di tanah air yang belum kunjung mengalami sekularisasi. Keindahan ialah sebetuk rasionalitas, rasionalitas yang lain, yang membuat sang warga menyadari yang grotesk dan yang serba-gelap dalam dirinya; tanpa keindahan, tanpa rasionalitas yang belum teradopsi oleh budaya ilmu, sang warga terserang waham tentang kekuatan adimanusiawi, waham yang membimbingnya ke kekerasan.

LUKISAN berjudul *Siiip Dalam Segala Cuaca* adalah sebuah artefak, yang saya temukan kembali. Dalam seluruh pengetahuan dan pengalaman seni rupa saya, ia terabaikan, terlupakan, dan mungkin terkubur. Tetapi ada yang membangkitkan artefak itu lagi. Sebuah kebetulan, sebuah momentum. Dalam sebuah pameran “retrospeksi” Sudjojono, entah kenapa lukisan itu yang tampak lebih menonjol letimbang lukisan-lukisan lain.

Mungkin sosok pengendara sepeda pemungut puntung rokok itu menarik kembali berbagai sosok grotesk yang terbenam dalam diri saya, misalnya saja tokoh-tokoh punakawan yang mengerjai saya sejak masa kanak-kanak saya. (Saya memajang sosok-sosok punakawan— wayang kulit, blawong, lukisan kaca—di rumah saya dan kantor saya.) *Siiip Dalam Segala Cuaca* bertemu dengan “tradisi” yang menghuni diri saya.

Tapi lukisan Sudjojono itu adalah juga pemandangan alam dalam arti tertentu. Yang, antara lain, mengingatkan saya serba-sedikit kepada gambar jalan dan gunung yang dikerjakan berbagai anak di Indonesia, serba-banyak kepada lukisan pemandangan alam bergaya Hindia Molek yang digemari berbagai lapisan masyarakat kita, dan serba-sering akhirnya kepada aliran yang diserang oleh prinsip jiwa tampak itu. (Di atas saya telah menunjukkan bagaimana si artefak memperhubungkan diri dengan khazanah Mooi Indië.)

Siiip Dalam Segala Cuaca menyadarkan saya kembali bahwa keindahan yang dihayati oleh mayoritas manusia Indonesia adalah yang bersifat Hindia Molek, yang bersifat orientalistik. Dan di bawah keindahan “timur” yang serba-meluas itu tersembunyiilah yang serba-gelap, yang irasional, yang akan meletup keluar (dan seringkali menjadi kekerasan) manakala kulit keindahan itu robek oleh kipasan “rezim kebenaran” yang tertentu.

Siiip Dalam Segala Cuaca membawa saya bersoal jawab dengan keindahan melalui paradoks. Yaitu melalui kepelukisan, *painterliness*. Dalam hal ini,

kepelukisan bukanlah hasil kejeniusan, tetapi hasil keperajinan, yang betapapun piawai, tetap saja tak berhasil mencapai kesempurnaan. Dengan begitu kepelukisan kembali kepada yang banal, yang kasar, namun yang tetap wujud, bukan kepada yang abstrak. Yang wujud, yang dipiuhkan, adalah pengakuan akan adanya penderitaan darah dan daging, sementara yang abstrak mencoba mengatasinya.

Bagi saya, yang grotesk dalam lukisan itu menyiratkan bahwa realisme bukanlah kembaran realitas. Itulah sebabnya ia mengosongkan diri, menyingkirkan kerumunan (masyarakat) ke luar lukisan, menyisakan sesosok bodor, residu masa lampau yang mendesakkan dirinya ke tengah modernitas, tanpa sikap canggung atau tertindas. Sosok yang tampak menikmati kehadirannya yang serba-mustahil, yang tanpa ujung pangkal. Ia seperti mengejek kaum borjuis, tapi juga mengejek rakyat (yang jadi asal-usulnya).

Dan bila saya sadari bahwa *Siiip Dalam Segala Cuaca* dibuat pada tahun 1980, maka dengan girang saya meletakkannya dalam irisan di antara formalisme (mazhab Bandung, misalnya) dan anti-estetisme Gerakan Seni Rupa Baru. Kekosongan lukisan itu, warna biru yang mengisi sebagian besar bidang, dua garis lurus sisi jalan, telah membatalkannya sebagai lukisan jiwa tampak, lukisan emosi; namun ia menjadi setengah-formalis belaka, dengan cara mengejek formalisme. Dengan membubuhkan “indah tanah airku” ke permukaannya sendiri, ia justru mengetengahkan ketakindahan dan kembelangan, yang digarap lebih jauh oleh Gerakan Seni Rupa Baru.

(Tetapi harus kita katakan bahwa Gerakan Seni Rupa Baru bukan yang pertama-tama melawan “lirisisme”. Jauh sebelumnya, misalnya, “gerakan” Puisi Mbeling di majalah Aktual, sekitar 1972-1973, sudah mendahuluinya. Barangkali saja “anti-lirisisme” semacam ini adalah pembukaan diri kepada kebudayaan massa, kepada seni handap, kepada yang bukan-seni. Tampaknya, Sudjojono juga ikut larut ke dalam suasana ini.)

KEINDAHAN tidak merupakan tema penting dalam sejarah seni rupa modern kita: setiap gerakan seni rupa bukan hanya tidak merumuskannya, tapi juga memusuhinya, terlebih khusus memusuhi yang ditegakkan oleh gerakan seni sebelumnya. Setiap gerakan seni rupa sesungguhnya hanya merumuskan “filsafat” yang mendasari keberadaannya, kiprahnya mencapai suatu tempat dalam sejarah.

Atau, secara ironis dapat dikatakan bahwa keindahan tertutup oleh wacana tentang seni rupa, baik yang dikemukakan oleh para seniman

sendiri maupun para pihak kedua (kurator, kritikus, filosof). Barangkali keadaannya tidak begitu buruk seandainya saja pihak ketiga, yaitu pemirsa, bisa menatap langsung sejarah seni rupa kita, misalnya di museum. Mempelajari keindahan ialah melibatkan diri ke dalam kontinuitas.

Tetapi yang kontinu, yang menyeluruh, yang nasional ini tak kunjung hadir, sehingga yang kita dapatkan hanyalah puing-puingnya saja. Memungut sebuah puing, menyelamatkannya, membersihkannya dari tutupan vegetasi wacana di sekitar dan di atasnya, adalah tindakan bermakna. Sebuah puing: sebuah artefak. Kritik seni adalah upaya berdialog dengan artefak itu.

Barangkali keindahan bisa muncul bila saja kritik seni sanggup berbicara tentang—bukan berbicara melalui—karya seni, membuka selubung wacana yang tersebut di atas. Kritik seni memburu keindahan hanya jika ia mampu bersaing—bermain-main sekaligus bertarung—dengan artefak yang dibicarakan-nya, menjadi kembaran sungungnya. Singkatnya, kritik seni harus menjadi karya seni.

Kritik seni memilih artefak (tunggal maupun jamak) karena ia telanjur terjerumus ke dalam sejarah seni, pewacanaan tentang seni, dan institusionalisasi seni. Hanya dalam artefak itu ia bisa membangkitkan potensi keindahan. Ia mengejar yang indah, tapi tidak menemukannya. Seluruh pengetahuannya tidak berguna, maka proses membaca sebuah karya adalah menelanjangi diri sendiri: sebuah *unlearning*.

Seorang kritikus mengejar keindahan, karena ia harus mempertalikan diri dengan masyarakatnya yang telanjur menggandrungi keindahan yang lain, yaitu Hindia Molek dan segala bentuk orientalisme dan segala jelmaannya, baik yang lama maupun yang baru, yaitu sejenis keindahan yang menopengi potensi kekerasan dan fundamentalisme. Dengan menceritakan pengejarannya akan keindahan, ia bisa melibatkan para pemirsa ke dalam rasionalitas.

Dengan pembacaan dekat, seorang pembahas menangkap segenap paradoks tentang karya seni yang ditatapnya. Paradoks: ternyata keindahan tidak ada, yang ada ialah sebaliknya, ialah “keburukan”. Pada titik ini, ia melakukan pembacaan jauh, yaitu membandingkannya dengan karya-karya lain. Hanya dengan demikian, “keburukan” itu bermakna, membangkitkan cerita, dan cerita inilah yang menyalakan harapan akan yang indah.

Mengejar keindahan ialah proses tanpa ujung-pangkal, seperti jalan yang ditempuh oleh si bodor pemungut puntung rokok dalam *Siiip Dalam Segala Cuaca*. Seperti dia, saya melakukan akrobatika, tersenyum dan mungkin mencibir, karena mengejar keindahan adalah pekerjaan yang tidak sip. Cuaca tidak mendukung, jalan terlalu licin dan terlalu panjang, dan saya tahu bahwa ada keindahan di luar sana, dalam kehidupan sehari-hari, yang belum terambil oleh wacana tentang seni.

Tapi dengan segala kemustahilan itu saya kembali percaya bahwa seni adalah sebetuk rasionalitas yang lain, yang berbeda dengan ilmu pengetahuan: setengah khaos plus setengah kosmos: sebuah khaosmos, yang harus kita ceritakan kembali, kita tata-ulang, untuk meniadakan berbagai takhayul yang bisa menyalakan kebencian kita terhadap sang lain.

* Draft. Hanya untuk disajikan secara terbatas, pada Seminar Estetika #3 “Masa Depan Keindahan dalam Rezim-Rezim Seni Kini”, di Surakarta, 21-22 Februari 2017. Tidak untuk disebarluaskan dan dimuat di mana pun dan kapan pun.

¹ *Siiip Dalam Segala Cuaca* adalah lukisan cat minyak berukuran 90 cm (tinggi) x 70 cm (lebar), yang ada dalam koleksi Deddy Kusuma, di Jakarta. Saya melihatnya beberapa kali dalam pameran *Seabad S. Sudjojono* di Pakarti Center, Center for Strategic and International Studies di Jakarta, yang berlangsung pada Desember 2013. Namun judul lukisan yang terberi ini pun penuh teka-teki. Sebab, mestinya bukan “siiiip” yang padanya; yang tercantum di kanvas, tulisan tangan si pelukis sendiri, ialah “sipp”, sebagaimana akan kita lihat nanti. *Siiip Dalam Segala Cuaca* adalah juga judul yang dipakai dalam *Visible Soul* oleh Amir Sidharta (Jakarta: Museum S. Sudjojono, 2006).

² Istilah “jiwa ketok” bisa ditemukan dalam tulisan S. Sudjojono “Kesenian, Seniman dan Masyarakat” yang termuat dalam kumpulan tulisannya *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman* (Jogjakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946). Esai ini dimuat kembali dalam bungarampai *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*, yang disunting oleh Aminudin TH Siregar dan Enin Supriyanto (Jakarta: Nalar dan Asosiasi Pecinta Seni, 2006).

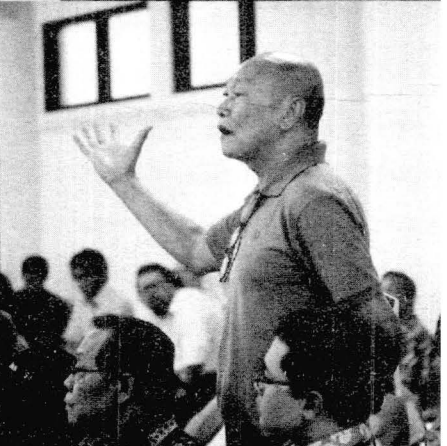
³ Affandi dan Hendra Gunawan, misalnya, yang bagi saya juga merupakan pelukis-pelukis jiwa tampak, jelas berbeda dari S. Sudjojono. Kedua pelukis itu jelas berkembang secara linier. Mereka konsisten mempertahankan “gaya temuan” mereka yang terakhir. Namun demikian, saya masih perlu meneliti lebih jauh lagi untuk mengunci simpulan ini.

⁴ Simpulan sementara saya, para pelukis jiwa tampak segenerasi Sudjojono seperti Affandi dan Hendra Gunawan sudah sejak awal karir rajin membuat potret diri. Tidak demikian halnya Sudjojono. Sejauh yang saya temukan, ia tidak membuat potret diri hingga 1959.

⁵ Juga dalam “Kesenian, Seniman dan Masyarakat”.

⁶ Sudjojono dalam “Menuju Corak Seni Lukis Persatuan Indonesia Baru”, dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman*. Juga saya kutip dari *Seni Rupa Modern Indonesia: Esai-Esai Pilihan*.

⁷ Lebih lanjut, baca buku saya *Satu Setengah Mata-mata* (Yogyakarta: Penerbit Oak, 2016), terutama bab “Mata” dan “Telinga”.



Keindahan Dalam Keseharian dan Peduli Lingkungan Melalui Proyek Seni

Adam Wahida

Pengantar

Tanpa disadari kehidupan sehari-hari sering menjebak manusia ke dalam rutinitas. Berjumpa dengan benda-benda, lingkungan, maupun orang lain menjadi realitas yang bisa membawa pada sikap 'kerasan' di dunia. Hidup telah dimanjakan dengan produk kultural canggih berupa benda-benda buatan yang memudahkan, mengenakan, serta menyamankan segala kebutuhan. Di lingkungan sekitar juga banyak *landscape* yang bisa dipandang dengan berjarak dan bisa diwarnai dengan suasana hati; takjub, ceria, sedih, atau suka. Berbagi persoalan dan pengalaman dengan orang lain pun turut menjadi rutinitas sehari-hari. Memang pada akhirnya keseharian menjadi bersifat eksistensiil karena manusia tenggelam dalam pergaulan praktis dengan entitas-entitas lainnya. Meski demikian, dalam keseharian terkadang seseorang bisa terputus dari rutinitasnya, misal disaat ingin mengambil keputusan penting. Pada saat itulah ia akan mempertanyakan keber-Ada-annya.

Agar tidak terjebak pada rutinitas sebagai realitas belaka, Martin Heidegger mengajarkan untuk mengangkat totalitas realitas sebagai bahan refleksi. Realitas sebagai suatu keseluruhan dalam filsafat disebut Ada (*Sein*). Menurutnya, sebelum mempertanyakan Ada nya kenyataan, tentang hakikat dunia, maka tanyakan dulu makna kata Ada. Heidegger menempatkan perspektif analisisnya dari sudut pandang orang pertama. Karena Ada tak bisa didefinisikan dan hanya bisa menyingkapkan dirinya, maka perlu menganalisis sosok yang menerima penyingkapan itu, yaitu manusia (*Dasein*) yang mengalami keberadaannya dan bergulat dengan makna Ada. Sikap terhadap ketersingkapan bukanlah sekedar untuk menganalisa melainkan membuka diri terhadap Ada untuk mendekatinya sebagai fenomena. Ada tidak bisa didefinisikan; tetapi hanya bisa menyingkapkan dirinya. Karena itu, fenomenologi lah pendekatan yang tepat; pendekatan itu berfokus pada berbagai modus penampakan kenyataan pada kesadaran dan tidak terobsesi pada pencarian definisi tentang kenyataan. Dari sikap ini akan muncul pertanyaan "dari mana aku, kemana aku, dan mengapa aku ada?" (Hardiman, 2003:26-27). Pertanyaan ini sering muncul dalam kehidupan sehari-hari dan menggelisahkan hati manusia. Jawabannya bisa dicari dalam keseharian karena manusia selalu

menghayati suasana hati, entah itu senang, sedih, marah, atau datar-datar saja. Suasana hati menata manusia terhadap dunianya, ini menandakan bahwa manusia membuka diri terhadap dunia. Suasana hati membuat jelas 'bagaimana seseorang ada', artinya suasana hati telah membawa Ada. Berpijak pada suasana hati maka seseorang bisa mempertanyakan banyak hal tentang realitas; termasuk potensi-potensi keindahan yang ada dalam keseharian.

1. Nilai Keindahan Dalam Keseharian

Memperbincangkan keindahan dalam keseharian, bukanlah perkara sederhana karena banyaknya ragam makna di dalamnya yang bisa diungkap dari berbagai perspektif. Sebelum membahasnya saya akan berangkat dari etimologi. Kata 'indah' (*adj*) berarti: keadaan enak dipandang; cantik; elok, dan (*v*) berarti: peduli (akan); menaruh perhatian (akan), 'ke-indah-an' (*n*) berarti: sifat-sifat (keadaan dsb) yg indah. Dengan demikian, kata 'keindahan' dapat dimaknai secara berlapis; keindahan bisa dikenakan pada objek (benda atau peristiwa), dan juga tindakan/upaya aktif memperlakukan (objek)nya. Dalam konteks pemaknaan yang lebih luas, keindahan sebagai sebuah 'keadaan indah' ada keteraturan dan keselarasan bersamaan dengan kecantikan dan keelokan pada sesuatu. Akal, imajinasi, dan kecenderungan tinggi manusia juga bisa menyuarakan kepada kebaikan serta memberinya kesenangan dan kenikmatan. Dengan memaknai keindahan sebagai keselarasan dan keharmonisan yang membentuk kenikmatan karakter tertentu dalam diri, maka seseorang akan mengetahui yang 'indah' berada dalam benaknya.

Saya akan masuk pada keindahan yang terindra sehari-hari. Secara sepiantas dengan menggunakan semua indra, kita akan bisa merasakan adanya keindahan di lingkungan sekitar. Namun banyak obyek di sekitar yang terlihat bersih/kotor; beraroma wangi/busuk; rasanya manis/pahit seringkali hanya diindra sebagai material dan dinilai fisiknya saja. Livingston (2012:250) menyampaikan bahwa beberapa pengalaman tidak melewati pintu dalam domain pengalaman estetis, tetapi hanya memenuhi kondisi perilaku sebagai serapan persepsi tanpa adanya kesadaran; ini sering mencakup apa yang biasa dan diakrabi. Contohnya seseorang yang melakukan perjalanan sehari-hari tetapi kurang memperhatikan suasana pemandangan yang kompleks, suara, dan bau sepanjang jalan. Lalu bagaimana kita memaknai yang terindra itu memiliki potensi keindahan yang lain? Obyek sehari-hari hanya akan tampak sebagai material jika kita memandangnya demikian, padahal ia memiliki potensi-potensi keindahan untuk digali dan dimaknai dengan cara yang

baru. Keindahan material tersebut baru terasa bermakna bila ia diamati, tanpa diamati ia 'tidak ada' padahal 'ada'.

Melalui pengamatan mendalam potensi virtual dari yang terindra jadi menampak, yaitu potensi-potensi yang ada 'disini', 'disana', dan 'dimana-mana' kemudian dipilih yang paling meyakinkan untuk dinyatakan menjadi suatu pemaknaan baru. Cara pandang positif akan melahirkan pemaknaan imajinatif atas material yang diamati, sebaliknya cara pandang negatif akan membunuh dan tak menemukan potensi virtual keindahannya. Hal ini berkaitan dengan dimana cara kita berada di situlah suasana hati kita disituasikan, maka di sana juga lah cara mengada kita ditala sesuai dengan situasi. Pertanyaannya bagaimana kita menggunakan suasana hati untuk merasakan material tersingkap keindahannya? Untuk mengasah rasa dan kepekaan dalam mendekati obyek material, khususnya dimensi-dimensi keindahannya yang kaya dan menarik, kita harus mengaktifkan indra-indra dengan melihat dan mengalaminya. Dalam hal ini Leonardo Da Vinci menyarankan bahwa kita harus belajar melatih diri untuk menjadi anak kecil yang bisa asik bermain dengan benda-benda di sekitarnya, atau bergerak seperti binatang, membau seperti rusa, makan dan minum seperti juru masak (Marianto, 2015: 89). Dengan mengaktifkan rasa-rasa yang dicerap melalui indra dan kesadaran maka dalam menghadapi obyek material harus dilihat secara imajinatif, dalam arti tidak hanya dilihat sebagai obyek yang statis tetapi juga dirasakan sebagai subjek estetik yang menjadi sumber untuk membangkitkan emosi-emosi estetika kita.

Dalam memahami keindahan keseharian, Yuriko Saito (2007) menekankan bahwa ada kebutuhan mendesak untuk menumbuhkan agar 'melek estetika', sehingga kita bisa berbicara sehubungan dengan benda sehari-hari dan lingkungan. Seruannya untuk perubahan ini bersifat memperbaiki; "salah satu cara yang bisa membawa kita ke kehidupan yang lebih baik adalah memperhatikan hal ini setidaknya beberapa waktu, perhatian pada kehidupan yang estetis itu lebih baik mencobanya!". Menurut Saito salah satu pendekatan estetika sehari-hari yaitu mengikuti teori estetika tradisional yang berkaitan dengan 'sikap estetika', hal ini akan membebaskan diri dari sikap praktis; cara yang normal seperti mengalami atau bereaksi ketika menghargai benda sebagai fungsi atau menyesalkan sebuah pakaian kotor yang mendorong kita untuk membersihkannya. Teori sikap estetika tradisional dalam pandangannya akan lebih erat hadir untuk 'permukaan sensual'. Dalam melakukannya, kita pasti bisa menemukan 'permata tersembunyi' dari sebuah pakaian bernoda, meski terkadang kita tidak memperhatikan atau menghargai ini; karena biasanya

tidak melihatnya sebagai obyek estetika. Dalam rangka mencari 'permata tersembunyi' kita bisa menggunakan pendekatan seni: "kita menghargai bantuan yang diberikan oleh foto-foto, lukisan, sastra ..." Ini adalah salah satu fungsi estetika sehari-hari secara normatif (Saito,2007:243-244).

Untuk memperjelas seruan Saito, bisa dilihat dalam contoh kasus 'karpet bernoda'. Bayangkan seorang pelukis abstrak yang tidak membersihkan karpet dari kotoran karena ia lebih tertarik untuk mendapatkan inspirasi seninya. Lain hanya dengan pembantu rumah tangga yang melihatnya sebagai kotoran, sehingga harus segera dibersihkan. Kita bisa melihat sumber ketegangan disini. Menurut saya kedua sikap terhadap 'karpet bernoda' tersebut adalah estetika; hanya fokus sifatnya saja yang berbeda. Saito mengatakan bahwa estetika sehari-hari berfungsi 'normatif' ketika kita menghargai 'permata tersembunyi' dengan bantuan seni, lalu bukankah membersihkan noda karpet juga tindakan normatif? Tapi mana yang lebih normatif dalam hal ini; membersihkan noda atau melihatnya sebagai permata tersembunyi dengan cara bantuan seni? Menurut saya keduanya sama-sama normatif jika setiap penilaian ditentukan dengan pendekatannya sendiri. Seniman mencari inspirasi dari karpet kotor merupakan sebuah tindakan normatif karena didukung oleh norma dalam seni sedangkan masyarakat lainnya juga memiliki norma yang mendukung sebuah karpet bersih. Atau bahkan membersihkan noda mungkin dianggap lebih normatif karena ini merupakan reaksi yang lebih normal di sebagian besar masyarakat. Kita bisa mengakui bahwa menjaga 'karpet bernoda' sebagai 'permata tersembunyi' memang merupakan kemampuan yang luar biasa. Namun upaya membersihkan karpet bernoda juga normatif karena tindakan itu membuatnya terlihat lebih baik, yang ditujukan untuk meningkatkan tingkat rendah kualitas estetika, yaitu 'terlihat bagus' atau 'bersih'.

Kontribusi penting Saito di sini membuat kita lebih sadar tentang bagaimana tindakan dalam menanggapi apa yang kita lihat di dunia adalah sama pentingnya sebagai pengalaman estetis yang terpisah dan kontemplatif. Jadi bahwa estetika sehari-hari tidak harus eksklusif dengan melemahkan reaksi biasa dan tampak pragmatis; yang sering mengakibatkan berbagai tindakan, seperti membersihkan, membuang, dan melestarikan.

Berbagai potensi keindahan dalam tindakan peduli terhadap lingkungan sekitar telah mendapat perhatian dalam praktik seni rupa dewasa ini. Persoalannya bagaimana 'yang indah' itu berada dalam kepedulian?

Sementara contoh tindakan peduli dari pekerja rumah tangga dalam membersihkan noda karpet di atas telah jatuh pada tingkatan kualitas estetika rendah. Jika kepedulian ingin ditingkatkan nilainya, lalu bagaimana tindakan yang bisa dilakukan melalui pendekatan seni?

2. Proyek Seni Partisipatori

Melvin Rader dalam *The Meaning of Art* menyatakan seni sebagai tindakan kreatif, sangat cair dan terbuka, tidak ada batasan yang cukup rapat untuk memagarinya. Hal tersebut disebabkan banyaknya persilangan dan pertautan di antara keragaman manusia, seni, agama, teknologi, ekonomi, dan sebagainya. Pertanyaan yang perlu dicarikan jawabannya, bukanlah: “Apa yang bisa dilakukan oleh seni itu sendiri?”, melainkan sebaiknya “Apa yang dilakukan seni untuk mencapai yang terbaik?” Pertanyaan tersebut sekaligus merupakan jawaban yang mendorong seniman meningkatkan kepeduliannya secara sadar hingga masuk pada domain pengalaman estetik yang lebih tinggi. Melalui berbagai proyek seni, kepedulian seniman terhadap sebuah permasalahan di lingkungannya tidak hanya diwujudkan dengan menciptakan karya seni individual tetapi lebih diarahkan pada tindakan nyata menyelesaikan persoalan secara langsung. Saat ini proyek seni dikenal sebagai salah satu media ekspresi bagi seniman. Proyek seni dilihat sebagai media ungkap, persisnya sebuah media ungkap baru. Media ini disebut proyek seni karena penggunaannya melibatkan sejumlah rancangan dan pelaksanaan seperti merancang dan mengerjakan sebuah proyek. Meskipun mempunyai cukup banyak aspek baru, media ini bisa diidentifikasi sebagai media yang tidak lagi berpusat pada proses kerja seniman yang individual dan soliter karena pola kerja seninya dilakukan dengan melibatkan sejumlah partisipan (Supangkat, 2002:12). Proyek seni memberi peluang luas untuk tumbuhnya beragam potensi keindahan, baik yang menyangkut karya seni yang dihasilkan ataupun peristiwa proses penciptaan seni.

Jika melihat pada praktiknya, kerja seni partisipatori sebenarnya sudah hadir dalam kehidupan masyarakat tradisi di Indonesia. Dalam seni tradisi, bisa dilihat banyak unsur yang terlibat praktiknya, mulai dari seniman, pendukung artistik, hingga audiens yang melihatnya. Ketika mencermati nilai-nilai di dalamnya, akan tampak adanya semangat komunalitas, partisipasi dan dedikasi. Komunalitas, menyangkut dengan kelompok orang yang hidup bersama dengan memiliki kecenderungan pemilikan dan pemakaian hak secara kolektif dan semangat kebersamaan menjadi perekat anggota komunitas. Partisipasi yang sangat tinggi dari anggota

kelompok atau masyarakat pendukungnya merupakan watak khas seni tradisi, dan inilah sebuah dedikasi. Berbagai aspirasi dan inspirasi digunakan untuk kepentingan bersama, atau berasal dari kelompok untuk kepentingan kelompok. Semangat solidaritas dan demokratis tercermin dari setiap keputusan yang diambil untuk kepentingan kelompok. Mereka memiliki sistem kerja dan aturan main yang dibuat oleh kelompok. Seni tradisi memberikan contoh nilai-nilai spiritual, etika, moralitas, demokrasi, hak azasi manusia, dan keadilan yang dibangun dan dipraktikkan bersama.

Hal yang membedakan dengan praktik seni partisipatori yang berkembang di barat adalah spirit yang melatarbelakanginya. Kehadiran praktik seni partisipatori di kancah senirupa modern Barat, merupakan satu bentuk penentangan atas elitisme seni yang muncul, ketika wacana seni hanya didominasi oleh segelintir kepentingan (seniman-galeri) sementara masyarakat hanya menjadi konsumen. Seni partisipatori muncul sebagai alternatif yang memberikan kemungkinan bagi masyarakat awam untuk menjadi bagian dari penciptaan karya seni. Seni partisipatori melibatkan partisipan/penonton menjadi bagian dari proses artistik dengan berbagai cara. Melibatkan partisipan/ penonton dengan meramu hal-hal yang dilontarkan oleh seniman secara sebagian atau bahkan menjadi bagian dari kerja artistik keseluruhan.

Pandangan Pablo Helguera (2011) dalam *Education for Socially Engaged Art* menjadi satu dasar yang menarik untuk melihat bagaimana seni partisipatori merupakan satu pilihan untuk menjadikan seni sebagai sebuah praktik sosial. Helguera berpandangan bahwa, seni rupa dalam paradigma modern mempunyai posisi yang 'terisolir' dari konteks praktik sosial. Hal ini disebabkan karena praktik penciptaan seni oleh seniman cenderung konvensional dan berjarak dari disiplin praktik ilmu lainnya, seperti sosiologi, politik, dan sejenisnya. Seni hanya mengambil simpul-simpul isu dan direpresentasikan dalam wujud karya, bukan dalam aktivitas yang lebih nyata.

Atas dasar 'elitisme seni' dan menjembatani kecenderungan praktik seni yang keluar dari garis konvensional, Helguera menegaskan praktik kerja seniman-seniman ini sebagai praktik seni yang terlibat secara sosial dengan istilah '*Socially Engaged Art*' (SEA). Istilah ini dimunculkannya pada pertengahan 1970-an sebagai jembatan seni pada wilayah kerja-kerja sosial. Lebih lanjut, Pablo Helguera menyatakan ada dua perbedaan penting dalam sebuah praktik seni yaitu 'simbolik dan aktual'. Dalam hal ini praktik seni SEA lebih menekankan pada aktualitas dan kerja praksis,

bukan simbolik. Banyak kerja-kerja seni dilakukan oleh seniman yang termotivasi secara politik atau sosial dalam sebuah komunitas masyarakat, tetapi mereka bertindak melalui representasi ide atau masalah. Pada hasilnya, karya yang mereka rancang untuk menangani masalah-masalah sosial atau politik hanya berada di tingkat alegoris, metafora, atau simbolik. Misalnya, sebuah lukisan tentang isu-isu sosial juga mengklaim untuk menawarkan pengalaman sosial tetapi hanya melakukannya pada tataran simbolis.

Seni sebagai aktivitas sosial bukanlah aktivitas manipulatif untuk sekedar mencapai tujuan tertentu tetapi lebih dari itu, komunikasi yang muncul dimana aktivitas seni mampu mengarahkan pada pemahaman setiap individu yang terlibat untuk memahami konteks politik dan budayanya, memunculkan sikap-sikap emansipatoris. Dengan demikian, seniman mampu menghasilkan seni kolektif yang berdampak pada wilayah publik dengan cara yang mendalam dan bermakna, bukan menciptakan representasi dari masalah sosial semata.

Banyak praktik seni partisipatori melakukan aksi dan gerakannya secara simbolis, seperti: membuat mural atau *sign art* di kampung. Dalam hal ini yang terpenting bukanlah karya mural yang dihasilkan tetapi bagaimana interaksi yang terjadi dengan masyarakatnya. Membuat mural adalah tindakan simbolik tetapi itu bukan praktik simbolik. Tindakan simbolik adalah tindakan yang lebih menekankan aspek komunikasi atau aktivitas seni sebenarnya. Ringkasnya, interaksi sosial menempati bagian tengah dan tak terpisahkan dari setiap karya seni yang terlibat secara sosial. SEA adalah hibrid, aktivitas multi-disiplin yang ada di suatu tempat antara seni dan non-seni.

Pandangan berikutnya berkaitan dengan seni partisipatori adalah pemikiran Grant H. Kester tentang 'praktik dialogis' dalam penciptaan karya seni. Menurut Kester praktik seni telah mengalami pergeseran, penciptaan seni sebagai aktivitas yang terbuka, ada pertukaran pemikiran dan proses interaksi yang lebih luas. Dalam bukunya *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context* (2011), praktik dialogis ini dimaknai secara tegas sebagai tindakan advokasi untuk melakukan kerja kolaborasi, secara politis menghadirkan karya seni yang mengaburkan batas antara aktivitas komunitas dan penciptaan karya. Kester mendefinisikan kerja kolaborasi sebagai refleksi atas status 'pencipta' dalam diri seorang seniman, menantang gagasan otonomi estetika dan proses interaksi yang terjadi antara seniman-karya-audiens.

Menurutnya, kerja seni partisipatori mempunyai fungsi-fungsi tertentu untuk menghasilkan perubahan sosial melalui kolaborasi kreatif.

Pandangan lainnya dikemukakan oleh Claire Bishop bahwa eksplorasi politik seni partisipatori didefinisikan sebagai seni; dimana partisipan merupakan media utama dan material artistik, sedangkan seniman menduduki peran sebagai kolaborator bukan produsen objek secara individu (Bishop, 2012:2). Seniman kontemporer yang bekerja di bidang relasional lebih tertarik dalam menciptakan pengalaman partisipatori yang bermanfaat secara sosial daripada menjelajahi atau membuat estetika tertentu, hingga akhirnya proses penciptaan seni partisipatori menjadi produk seni itu sendiri (Bishop, 2012:19).

Bishop telah merespon proyek-proyek seni partisipatori dalam beberapa tahun terakhir, pemikiran kritisnya ini dipengaruhi oleh sebagian publikasi Nicolas Bourriaud tentang estetika relasional. Bourriaud mendefinisikan estetika relasional sebagai seperangkat praktik artistik yang mengambil titik teoritis dan praktis keberangkatannya pada seluruh hubungan manusia dan konteks sosialnya (Bourriaud 2002:14). Estetika relasional sering digambarkan sebagai pergeseran dari ruang galeri atau dunia individu seniman menjadi ranah publik. Pergeseran ke ruang publik ini sebagian besar dibantu oleh perkembangan lembaga baru dalam dunia seni, seperti: *biennale* dan *art fair*, yang telah memberikan peluang untuk menampilkan proyek-proyek seni relasional (Kenning, 2009:435). Pertumbuhan *biennale* dan *art fair* telah menghasilkan sebuah lingkungan baru yang lebih simpatik terhadap proyek seni partisipatori dibandingkan dengan galeri tradisional atau museum (Bishop, 2012:195).

Bishop mendudukan kriteria seni partisipatori pada dua aspek yaitu estetika dan etika. Menurutnya, kritik seni harus menjalankan kriteria estetika dan etika atau mengalami kegagalan untuk menjadi seni (Bishop, 2012:3). Dia menganjurkan untuk pengembangan kriteria penilaian yang mengakui suatu pemenuhan etika tetapi juga menegaskan posisi proyek partisipatori dalam dunia seni, dengan penekanan pada bentuk penilaian estetika.

Sikap Bishop juga dipengaruhi oleh Jacques Rancière, khususnya tentang konsep disensus sebagai "konflik antara presentasi sensorik dan cara untuk membuat rasa" (Rancière 2010:135). Interupsi dasar-dasar sosial dan politik masyarakat ini adalah penggabungan konseptualisasi Bishop atas seni partisipatori yang efektif. Estetika memiliki politiknya sendiri, atau

lebih tepatnya ketegangan tersendiri di antara dua politik yang bertentangan; antara logika seni yang hidup dengan menghapuskan harga dirinya sebagai seni dan logika seni yang melakukan politik pada kondisi eksplisit. Masyarakat tetap percaya bahwa seni harus meninggalkan dunia seni agar menjadi efektif dalam kehidupan nyata hingga membuat penonton aktif, dengan menyelenggarakan pameran seni ke tempat aktivitas politik (Rancière, 2010:137).

Menurut Rancière, pengalaman estetika dalam seni merupakan hak otonomi, sebagaimana otonomi adalah kekuatan yang secara historis terinspirasi oleh perubahan sosial dengan mengekspos keterbatasan sosial dan politik. Politik itu sendiri harus terpisah dengan tatanan sosial, harus menciptakan bentuk-bentuk penyelesaian baru dari persoalan kolektif dan mbingkainya kembali untuk membuat rasa yang lebih tepat. Oleh karena itu, seni yang secara khusus terlibat dengan masalah politik (dengan mengirimkan pesan politik tertentu) tidak benar-benar politis, karena hanya menegakkan tatanan sosial dimana 'politik' menempati posisi yang dialokasikan dalam tatanan sosial (Rancière, 2010:139).

Bishop mengacu pada teori Rancière tentang disensus sebagai contoh konsep keberhasilan seni partisipatori. Dia menunjukkan bahwa pergantian etika dalam kritik seni menyebabkan runtuhnya artistik dan disensus politis dalam bentuk baru dari sebuah konsensus (Bishop, 2012:28), sebagai kesimpulan etika menyediakan validasi untuk semua proyek artistik. Demikian pula, Bishop terlibat dengan konstruksi Rancière dalam istilah estetika sebagai mode pengalaman khusus di mana semua pikiran tentang seni sedang berlangsung, kemudian memastikan bahwa semua klaim anti-estetika pada kenyataannya masih terjadi dalam rezim estetika (Bishop 2012:29). Teori ini mendukung keyakinan Bishop bahwa seni partisipatori harus dinilai pada kedua tingkat, yaitu etika dan estetika. Oleh karena itu, teori Rancière pada akhirnya sangat berkaitan dengan diskusi seputar praktik seni partisipatori saat ini, sebagaimana praktik-praktik ini secara fundamental terikat dalam sebuah paradoks; keyakinan otonomi seni dan keyakinan bahwa seni dapat menyebabkan perubahan sosial (Bishop 2012:29).

Mencermati beberapa gagasan tentang seni partisipatori di atas, saya melihat *point-point* penting dari praktik seni ini, yaitu: 1) berkaitan dengan peran partisipan, 2) posisi pencipta karya seni dan kerangka aktivitas yang dilakukan, 3) etika dalam kerja partisipatori. Untuk melihat bagaimana

ketiga *point* ini mempunyai aspek penjelasnya, saya mengambil referensi pada dikotomi gagasan antara Grant H Kester dan Claire Bishop tentang 'praktik seni partisipatori'.

Dalam pandangan Kester, seniman akan bekerja bersama dengan partisipan proyeknya. Para partisipan akan banyak melakukan dialog dan komunikasi untuk membangun kerangka kerja penciptaan karya dan mengambil keputusan penting tentang pekerjaan yang akan dikerjakan bersama. Karya seni yang dibuat, secara eksplisit diciptakan bersama-sama (*co-authored*), dan negosiasi langsung antara seniman dan partisipan akan sangat mendukung. Isi dari karya tersebut dirancang bersama oleh seniman dan partisipan melalui proses workshop tetapi pekerjaan ini dibingkai oleh seniman. Senimanlah yang menetapkan bagian mana saja yang menjadi bagian partisipasi para partisipan. Seniman mempunyai hak untuk mengatur dan mengelola hal yang akan dilakukan dan diciptakan oleh partisipan. Sementara itu dalam pandangan Bishop, seniman mempunyai kuasa penuh atas karya. Partisipan diminta untuk membuat sebagian atau menjadi bagian dari karya yang diciptakan. Partisipan dilibatkan dalam proses, tetapi tidak mempunyai kontrol atas proses kreatif secara keseluruhan.

	Grant H Kester	Claire Bishop
Peran Partisipan	Partisipan terlibat dalam proses kreatif dan membantu pembentukan karya	Partisipan menjadi bagian dari karya seniman
Pencipta Karya Seni	Karya seni yang diciptakan menjadi karya bersama antara seniman dan partisipan	Karya seni yang diciptakan menjadi karya tunggal seniman
Etika Partisipatori	Partisipan terlibat penuh dalam negosiasi tentang isi dan proses secara langsung	Partisipan tidak sepenuhnya terlibat dalam penciptaan karya

a. Proyek Seni School Art Lab

Berpijak pada wacana seni partisipatori di barat dan spirit kerja partisipatif dalam seni tradisi di Indonesia, tahun 2012-2015 saya menciptakan proyek seni *School Art Lab* untuk memberdayakan potensi kreatif siswa SMA di Surakarta. Proyek seni *School Art Lab* merupakan wujud kepedulian saya sebagai seniman dan pendidik seni rupa keguruan yang sering bersinggungan dengan persoalan pembelajaran seni rupa di sekolah. Sebagai pengajar di Program Studi Pendidikan Seni Rupa FKIP UNS

Surakarta, saya sering bertemu dengan siswa dan guru-guru seni rupa SMA di Surakarta. Dari intensitas pertemuan tersebut saya tertarik mengamati kurikulum, hingga menyimpulkan bahwa pelajaran seni rupa memiliki posisi penting sebagai pemicu kreativitas siswa. Dalam hal ini, pelajaran seni rupa seharusnya mampu menjadi jalan untuk meningkatkan kreativitas dan memfasilitasi ekspresi kreatif siswa. Akan tetapi sejauh ini pengelolaannya belum berjalan sesuai dengan tujuan yang diharapkan.

Hasil observasi saya di beberapa SMA Negeri dan Swasta menunjukkan bahwa dalam satu sekolah dengan jumlah ratusan siswa, hanya dapat ditemukan beberapa siswa yang mempunyai perhatian pada pelajaran seni rupa. Hal ini terjadi karena pelajaran seni rupa hanya dianggap sebagai pelengkap, bukan pelajaran penting. Mayoritas siswa juga merasa dirinya tidak memiliki bakat seni. Di samping itu, pembelajaran praktik kreasi tidak mampu memunculkan kreativitas individu siswa yang unik dan original karena guru hanya mengajarkan pengetahuan teknis sehingga siswa terpaksa pada contoh yang diberikan. Materi pembelajarannya pun tidak sejalan dengan karakter siswa sebagai remaja yang dinamis. Hal ini membuat siswa seolah 'terpaksa' melakukan kegiatan yang belum tentu disukainya, sehingga tidak mengikutinya dengan baik. Amanat kurikulum pada kenyataannya tidak dapat terimplementasi secara optimal. Pembelajaran seni rupa belum mampu memfasilitasi ekspresi dan kreativitas siswa secara utuh.

Secara naluriah, fenomena pembelajaran seni rupa SMA di Surakarta tersebut selalu mengusik pikiran saya. Ketertarikan dan selera khas sebagai seniman yang bergelut di dunia pendidikan seni, telah menciptakan kegelisahan, sekaligus juga kegairahan, tantangan, dan harapan. Berangkat dari kesadaran itu, saya tidak mendudukkan gagasan penciptaan seni secara individual tetapi lebih pada bagaimana melakukan proses penciptaan seni yang melibatkan partisipasi siswa. Gagasan tersebut muncul karena untuk menumbuhkan minat dan potensi siswa dalam memahami (*melek*) seni rupa tidak mungkin bisa dilakukan hanya dengan penciptaan seni simbolik, misal membuat lukisan secara personal.

Salah satu tindakan yang bisa ditempuh untuk menjawab permasalahan di atas yaitu menciptakan proyek seni rupa. Melalui proyek seni rupa diharapkan bisa saling membuka pemahaman dan energi untuk melakukan kerja-kerja seni bersama, membangun demokratisasi ide yang berpijak pada kontekstualitas pendidikan dan sosio-kultural siswa. Dengan mekanisme kerja partisipatoris, diharapkan dapat mempersatu-

kan pengalaman serta visi dan mendorong munculnya gagasan-gagasan kreatif yang mampu mewakili diri dan kreativitas siswa. Melalui proyek seni rupa ini saya juga bisa melihat berbagai kemungkinan strategi, model, dan metode penciptaan seni yang baru dalam ruang lingkup pendidikan dan khazanah seni yang lebih luas.

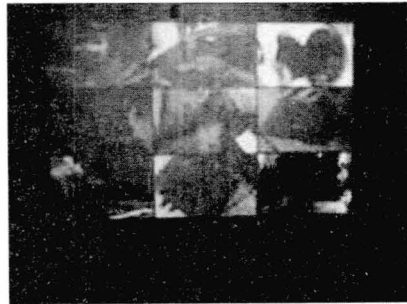
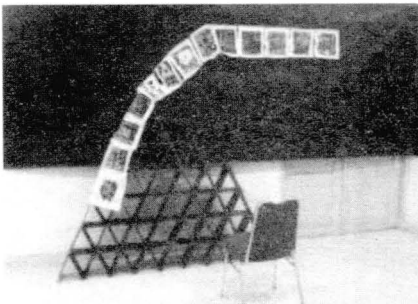
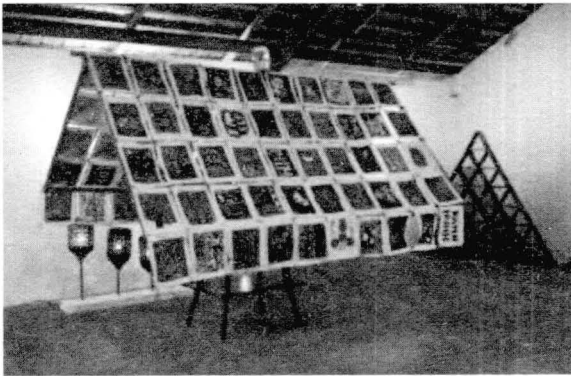
Untuk mewujudkan gagasan menjadi sebuah karya seni, berbagai strategi yang telah dilakukan terangkum dalam tiga aktivitas yaitu: penelitian, workshop, dan perwujudan karya seni. Melalui penelitian tentang pelaksanaan pembelajaran seni rupa di sekolah, dapat ditemukan berbagai permasalahan capaian pembelajaran dan potensi kreatif siswa sebagai pijakan untuk pengembangan materi pelajaran kreasi seni rupa. Melalui workshop berpikir lateral, saya dapat mengonstruksi pengetahuan siswa untuk menggunakan pengalamannya dalam mencari dan menemukan gagasan/ide baru. Dalam mewujudkan karya seni yang berpijak pada psikologi perkembangan dan konteks sosio-kultural remaja menjadikan siswa bisa terlibat aktif selama proses penciptaan. Siswa juga memiliki kepercayaan diri dalam berkarya seni rupa. Dengan semangat kerjasama saling membagi pengalaman dan gagasan melalui penciptaan karya seni bersama, menjadikan siswa lebih memahami bahwa praktik penciptaan seni banyak ragamnya.

Perwujudan proyek seni *School Art Lab* ditandai dengan proses penciptaan seni partisipatori bersama siswa SMA di Surakarta yang dilakukan mulai dari tahap persiapan sampai penciptaan karya seni. Dalam konteks mewujudkan proyek seni yang berdampak pada kreativitas siswa, saya bertindak seniman inisiator dan kolaborator yang melibatkan partisipasi siswa untuk menyelesaikan permasalahan pembelajaran seni rupa secara langsung. Siswa dibangkitkan kreativitasnya melalui berbagai rangkaian workshop serta dilibatkan pada beberapa bagian penciptaan karya seni.

Proyek seni *School Art Lab* sebagai aktivitas sosial lebih menekankan pada aktualitas dan kerja praksis, bukan simbolik. Proses penciptaan seni yang dijalankan, diarahkan pada pemahaman setiap siswa terhadap konteks sosio-kulturalnya sebagai remaja untuk diintegrasikan dalam materi pembelajaran seni rupa. Dengan demikian, komunikasi yang terjadi antara saya dan para siswa bisa memunculkan sikap-sikap emansipatoris. Melalui aktualitas dan kerja praksis, saya mampu menghasilkan seni kolaboratif yang berdampak pada capaian pembelajaran seni rupa menjadi lebih bermakna, bukan hanya menciptakan representasi dari permasalahan semata.

Proses penciptaan seni ini juga berpijak pada pendidikan humanistik sehingga bisa menjadi alternatif bagi guru dalam membelajarkan seni rupa di sekolah. Melalui penciptaan seni partisipatori, guru akan lebih mudah mengembangkan materi yang berpijak pada kebutuhan siswa karena 'suara'nya bisa didengar dan keterlibatannya dibutuhkan. Dalam hal ini, guru bisa mengondisikan siswa untuk mengidentifikasi berbagai permasalahan yang menghambat minatnya mempelajari seni rupa, serta memberikan alternatif materi kreasi seni yang sesuai dengan kebutuhan jiwanya.

Berbagai kegiatan yang dilakukan dalam proyek seni *School Art Lab* selalu berlandaskan pada tujuan untuk menciptakan karya seni sebagai media penyaluran ekspresi dan kreativitas siswa sebagai remaja. Dalam proses penciptaan karya seni, saya memberdayakan siswa dengan cara mengakrabi budaya visual remaja sebagai potensi estetis yang dapat memicu tumbuhnya kreativitas. Beragam atribut visual khas remaja diintegrasikan dengan materi kreasi seni di sekolah. Dengan melakukan kerja



Gb.1. **Gubuk Grafis**, Dimensi Variabel, Kanvas, Meja, Kursi, Hardboard, Lampu, LCD Projector, 2013 (Foto: Adam Wahida, 2013)

partisipatori bersama siswa dalam penciptaan seni, saya dapat membantu siswa untuk lebih mengenali lingkungannya sebagai sumber ide kreatif. Menciptakan karya-karya seni dengan berbagai medium merupakan wujud nyata tumbuhnya kreativitas siswa. Kemampuan seluruh siswa dalam mengekspresikan gagasannya, memunculkan sebuah karakter personal yang khas anak muda. Terlibat sebagai partisipan dalam proyek seni mampu menunjukkan adanya semangat komunalitas dan solidaritas untuk lebih peduli terhadap kondisi sosio-kulturalnya. Hal tersebut ditunjukkan dari karya-karya seni yang diciptakan selama proyek seni berlangsung. Berikut ini beberapa karya seni yang dihasilkan dalam proyek seni *School Art Lab*.

Penciptaan karya seni berjudul *Gubuk Grafis* ini diinspirasi oleh maraknya budaya konsumtif siswa (remaja) terhadap produk *indie clothing*. Karya seni ini diciptakan untuk menunjukkan spirit identitas diri dan kelompok remaja yang terwakili oleh produk *clothing*. Bentuk tenda merepresentasikan sebuah 'ruang' yang dibutuhkan kehadirannya untuk menampung kebutuhan akan identitas diri siswa dan kelompoknya yang selama ini kurang diperhatikan. Sebagai remaja, para siswa merasa menemukan identitas dirinya dengan kehadiran ruang *distro* yang menyediakan berbagai produk yang dianggapnya mewakili ekspresi anak muda. Oleh karena itu, karya *Gubuk Grafis* ini selain merepresentasikan sebuah ruang identitas diri dan kelompok remaja juga merupakan representasi dari seluruh rangkaian proses kerja seni yang dilakukan antara saya dengan para siswa.

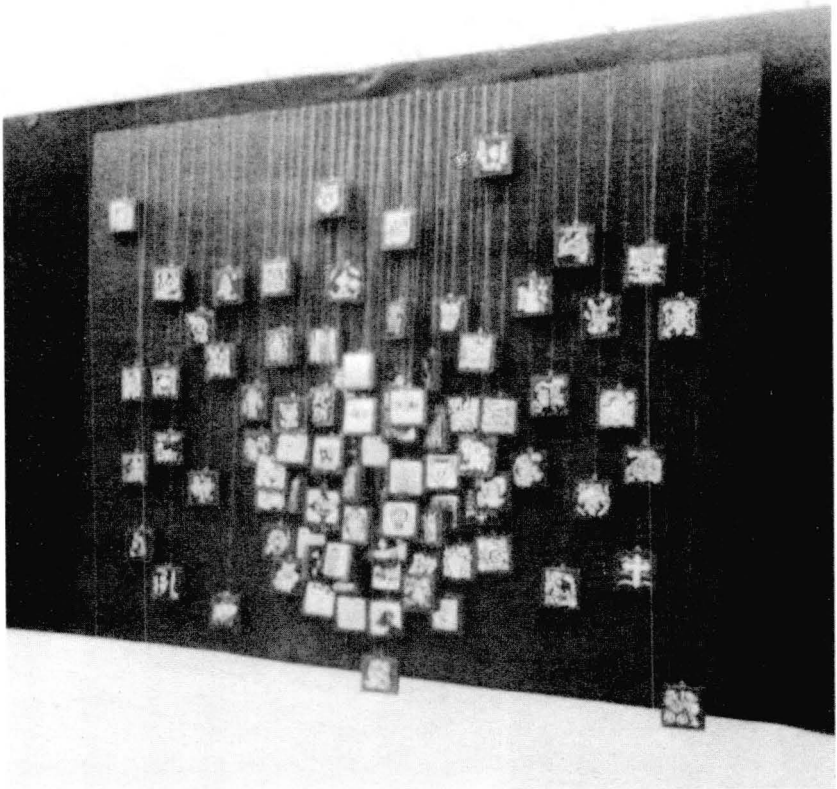
Gagasan bentuk karya seni instalasi ini dirumuskan bersama para siswa yang menjadi partisipan. Penyusunannya pun dilakukan secara bersama-sama, dimana saya menjadi pengarah artistiknya. Saya menentukan pola narasi dan artistik karya berdasarkan perilaku siswa sebagai partisipan. Sebagai elemen pendukung, di dalam tenda diletakkan karya grafis pada kertas dan *t-shirt*, serta video proses kerja bersama sebagai model presentasi. Di samping pertimbangan artistik, seluruh materi visual yang menjadi satu kesatuan ini dihadirkan untuk menunjukkan proses yang utuh dari model kerja partisipatori. Melalui penyajian karya yang utuh tersebut, penikmat akan bisa memahami dan memaknai setiap rangkaian proses yang ditunjukkan dalam video, sekaligus melihat hasil karya siswa sebagai partisipan.

Karya seni instalasi ini setidaknya bisa menjawab persoalan mendasar bagi remaja yaitu kurangnya ruang-ruang berekspresi dan berkumpul untuk

mengidentifikasi diri dan membentuk karakternya. Selama ini, ruang sekolah dinilai terlalu terbatas untuk bisa menampung kompleksitas persoalan siswa sebagai individu, demikian pula ruang-ruang publik yang cenderung kurang terkontrol. Oleh karena itu, berhadapan dengan dinamika remaja yang selalu bergejolak, sangat penting untuk memfasilitasi mereka sebuah ruang, baik fisik maupun non fisik. Saya perlu memberikan kesempatan kepada siswa untuk mengaktualisasikan diri secara utuh sebagai individu yang unik dan mempunyai karakter personal yang khas. Selama ini remaja cenderung selalu mencari jalannya sendiri, belajar dan menemukan sesuatu yang baru dengan jalan mereka sendiri. Semangat independen, sikap ego pribadi untuk menjadi berbeda dengan temannya merupakan semangat yang harus dilihat dengan positif. Karya ini berusaha untuk merangkum kegelisahan itu; ruang ekspresi dan munculnya identitas diri siswa sebagai remaja.

Dalam karya ini, saya memosisikan diri sebagai seniman yang bekerja bersama-sama dengan siswa dan menjadi bagian dari kerja seni partisipatori. Saya bertindak sebagai pemateri sekaligus seniman yang bersama-sama dengan siswa menciptakan karya seni. Mengambil gagasan inti dari praktek seni partisipatori, saya berupaya merangkul segenap potensi kreatif siswa yang muncul melalui aktivitas workshop grafis dan perwujudan karya seni. Berkarya secara bersama-sama telah memunculkan dialog dan kerja-kerja kolaborasi antara saya dan siswa serta antar masing-masing siswa. Di sini dapat dilihat bagaimana 'suara' siswa sebagai remaja hadir dalam bahasa simbol dan visual yang merepresentasikan karakternya masing-masing. Dengan demikian, karya seni ini sejalan dengan pemikiran Grant H Kester (2011) bahwa dalam praktik seni yang memfasilitasi setiap individu untuk berkomunikasi, melihat dunia, diri sendiri, dan menjadi individu yang berbeda, memunculkan estetika dialogis.

Pada akhirnya workshop bukan semata-mata aktivitas didaktik, tetapi juga untuk menggali potensi kreatif dan persoalan-persoalan remaja yang selama ini sering diabaikan dalam pembelajaran seni rupa di sekolah. Aktivitas workshop mencipta karya grafis, bukan sekedar berkarya rupa tetapi juga untuk melakukan eksplorasi dan eksperimentasi atas komunikasi antara saya dengan para siswa. Hal ini sejalan dengan gagasan yang dikemukakan oleh Nicolas Bourriaud (1990) bahwa praktik seni partisipatori lebih menekankan bagaimana terjalannya komunikasi yang bermakna dalam sebuah aktivitas berkesenian. Dengan demikian, siswa sebagai partisipan mempunyai ruang yang lebih untuk berbicara dengan bahasa dan ekspresinya sendiri.



Cb. 2. *Identitas*, 120x200cm, Etsa di Aluminium, Benang, Kanvas, 2013.
(Foto: Adam Wahida, 2014)

Karya seni yang berjudul *Identitas* ini terinspirasi oleh beragam bentuk atribut *personal merchandise*. Material karya seni ini berupa karya-karya etsa hasil workshop/eksperimentasi. Ide visual masing-masing karya etsa merupakan gabungan dari bentuk-bentuk atribut visual yang ada di pasaran dan bentuk-bentuk ornamen yang dibuat siswa. Melalui penggabungan bentuk ini terlihat dua sisi kecenderungan, yaitu: *trend* dan identitas individu siswa.

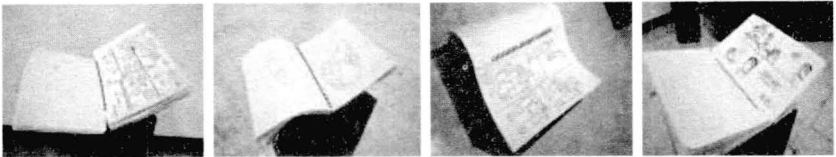
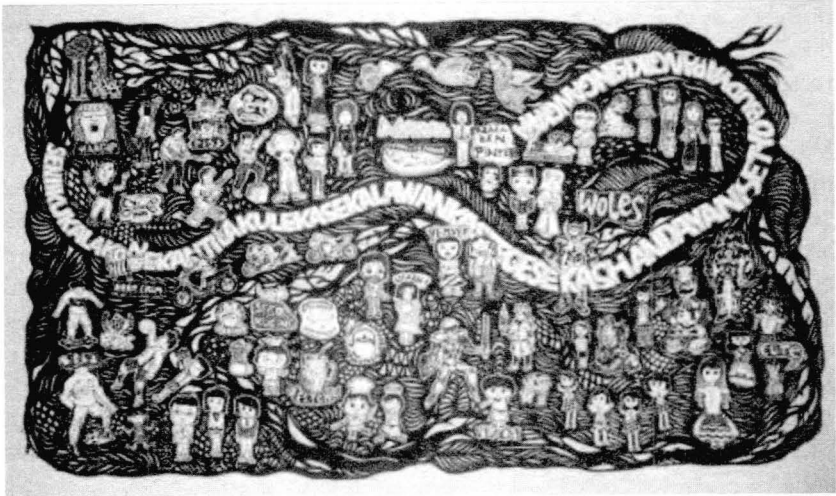
Sebagaimana telah dilakukan dalam workshop, siswa diajarkan berkreasi seni rupa menggunakan teknik etsa yang idenya berpijak pada isu menemukan identitas diri dalam *personal merchandise*. Secara visual, karya-karya etsa yang dihasilkan mayoritas menunjukkan gambar-gambar personal dan simbol-simbol populer yang sering dijumpai dalam keseharian siswa. Seluruh karya etsa dikemas dengan bingkai untuk menambah nilai estetik yang disusun secara acak dalam satu kanvas.

Penataan ini dimaksudkan sebagai simbolisasi dari kesan acak dan liarnya kreativitas remaja jika tidak diwadahi. Meletakkan beragam karya etsa dalam satu bidang kanvas, sekaligus untuk menunjukkan aktivitas kreatif siswa dalam menemukan identitas personalnya yang tidak selalu terjebak pada sikap konsumtif.

Ekspresi remaja adalah ekspresi yang khas, mereka menggunakan bahasa komunikasi yang mungkin hanya bisa dipahami oleh mereka sendiri. Upaya untuk menunjukkan identitas personal, eksistensi, ego dan pendewasaan diri ditunjukkan dengan menghadirkan diri berbeda antara satu dengan yang lain. Sebagai individu yang khas, remaja selalu berupaya membangun identitas dirinya melalui atribut-atribut yang berbeda dengan yang lain. Kadangkala mereka mengikuti satu *fashion trend* tertentu tetapi juga membentuk gayanya sendiri. Mereka menunjukkan karakter personal masing-masing dengan menggunakan atribut yang berbeda dengan lainnya. Di sini mereka membangun identitas diri di hadapan yang lainnya. Semangat untuk tampil beda dengan menyematkan atribut-atribut personal diwujudkan dalam karya seni instalasi ini.

Berpijak pada gagasan inti dari praktek seni partisipatori, karya seni instalasi ini berupaya merangkul seluruh potensi kreatif siswa yang muncul selama melakukan eksperimentasi menciptakan karya etsa. Selain pertimbangan artistik, pengalaman estetik dan kreativitas siswa juga dimunculkan dalam satu karya seni instalasi ini. Dalam perwujudan menjadi satu karya seni yang utuh, saya memosisikan diri dalam semangat para siswa sebagai remaja yang mencari identitas diri. Saya menangkap semangat ini dengan menyusun karya seni berpijak pada potensi masing-masing siswa yang terwakili oleh karya visualnya. Meskipun demikian, narasi dan nilai artistik tetap menjadi kerangka kerja dalam proses penciptaan karya seni instalasi ini.

Karya seni instalasi ini sekaligus menjadi jalan potret remaja yang dikelilingi oleh simbol-simbol populer yang mengaburkan makna identitas diri dan identitas komunal, semuanya bertumpuk dan acak. Karya ini juga merupakan bentuk ungkapan kritis untuk merebut ruang ekspresi identitas personal siswa dari maraknya simbol-simbol populer remaja. Upaya mewadahi kreativitas siswa adalah satu cara untuk mengidentifikasi kecenderungan dan potensi diri mereka sehingga akan memunculkan identitas-identitas personal yang kuat. Melalui penciptaan karya seni ini, upaya-upaya dialog antara saya dan siswa dilakukan untuk memunculkan gagasan kritis tentang penemuan identitas personal setiap siswa.



Gb.3. *Wulang Reh*, 120 x 200 cm, Tinta di Kertas, Sponge, Buku, 2013. (Foto: Adam Wahida, 2014)

Penciptaan karya seni berjudul *Wulang Reh* ini berpijak pada kegelisahan untuk mempertanyakan identitas diri siswa sebagai remaja. Melalui medium komik, beragam perilaku dan gaya siswa dapat didokumentasikan dalam bentuk cerita. Komik merupakan karya visual yang dekat dengan kehidupan siswa sehingga memudahkannya untuk mengungkapkan dan menemukan identitas dirinya dalam bentuk karakter visual. Melihat proses eksplorasi dan eksperimentasi dalam bentuk workshop komik, terdapat *point* menarik bahwa siswa mampu bercerita tentang diri, gaya hidup, perilaku remaja, serta membangun imajinasi cerita ketika berhadapan dengan sebuah fenomena. Setiap siswa mampu membuat gambar karakter tokoh komiknya sendiri secara unik, kemampuan teknis dalam menggambar tidak menjadi persoalan yang menghambat. Dengan lepas setiap siswa mampu mengembangkan imajinasi, membangun cerita dan mempresentasikannya. Selanjutnya beragam cerita dan karakter diri setiap siswa tersebut diwujudkan dalam kompilasi komik berbentuk buku. Perwujudan karya kompilasi komik ini berupa 4 buku yang dikelompokkan berdasarkan tema dan kecenderungan visualnya. Masing-masing buku diletakkan pada papan berbentuk silang. Selain pertimbangan artistik, perwujudan karya berbentuk buku ini juga sebagai dokumentasi hasil

proses workshop yang telah dilakukan. Dengan demikian, dapat dilihat dan dimaknai setiap potensi siswa dalam mencari identitas diri yang tertuang dalam karya komik.

Mengambil gagasan inti dari praktek seni partisipatori, saya berupaya memahami dan memfasilitasi setiap potensi kreatif siswa yang muncul selama workshop dan penciptaan karya komik. Selain pertimbangan artistik, saya dan siswa bersama-sama memahami bagaimana persoalan estetika dan kreativitas itu dimunculkan dalam karya. Aktivitas berkarya komik tersebut bukan sekedar berkarya seni rupa tetapi juga melakukan eksplorasi dan eksperimentasi atas komunikasi antara saya dengan siswa. Sejalan dengan gagasan Nicolas Bourriaud (1990) bahwa praktik seni partisipatori lebih menekankan proses terjalannya komunikasi yang bermakna dalam sebuah aktivitas berkesenian. Dengan demikian, siswa sebagai partisipan mempunyai ruang yang lebih untuk berbicara melalui bahasa gambarnya sendiri.

Untuk mempresentasikan hasil kerja partisipatori ini menjadi sebuah karya seni instalasi yang lebih utuh, saya mengembangkan ketentuan dan teknik visualisasi komik. Beberapa gambar karakter komik yang dibuat oleh siswa selama workshop diolah dalam format panel dua dimensi. Saya memosisikan diri sebagai penata artistik, pengatur narasi dan konteks cerita dengan mengoptimalkan potensi artistik dari komik yang diciptakan siswa. Perwujudan karya seni ini dibuat menjadi satu bagian utuh yang bercerita; rangkaian gambar karakter komik yang ditata secara acak untuk mewakili ekspresi diri siswa sebagai partisipan.

Proses perwujudannya, gambar karakter tersebut dipilih secara acak, digambar ulang, dipotong, ditempelkan di atas *sponge* dengan teknik *cut out* untuk memberikan kesan dimensi. Gambar-gambar tersebut kemudian disusun dan dikelompokkan hingga membentuk sebuah narasi atau klasifikasi gambar. Potongan-potongan gambar disusun dalam bidang *sponge* berwarna hitam, pada *background* dihias ornamen yang dibuat dengan teknik *cutting*. Menggabungkan beberapa karakter komik dengan teknik *drawing* dan *cutting* dalam satu karya seni memberikan pengalaman estetik dan artistik.

Untuk menambah nilai artistik, dalam perwujudannya pada bagian *background* disematkan sebuah *tagline* yang mampu mewakili seluruh rangkaian gambar-gambar komik. *Tagline* tersebut berbunyi: "*seni iku kalakone kanthi laku, lekase kalawan kas, tegese kas handayani, setya budy*

pangikising durangkara". Teks ini diambil dari nukilan Serat *Wulangreh* yang terkenal, yaitu: "*ngelmu iku kalakone kanthi laku, lekase lawan kas, tegese kas nyantosani, setya budya pangikise durangkara*" artinya ilmu itu bisa dipahami/dikuasai harus dengan proses, pencapaiannya dengan cara *kas*; artinya berusaha keras memperkokoh karakter, kokohnya budi (karakter) akan menjauhkan diri dari watak angkara. *Wulang Reh* adalah karya sastra berupa *tembang macapat* karya Sri Susuhunan **Pakubuwana IV**, Raja Keraton Surakarta Hadiningrat. *Wulang Reh* dapat dimaknai ajaran untuk mencapai sesuatu. Sesuatu yang dimaksud dalam karya ini adalah *laku*; perjalanan menuju hidup harmoni atau sempurna.

Dalam karya ini, kata '*ngelmu*' diubah menjadi '*seni*' dan kata '*nyantosani*' menjadi '*handayani*'. Kata tersebut disitir untuk mewakili gagasan tentang pentingnya pembelajaran seni bagi siswa sebagai generasi muda. Dalam hal ini kesenian harus mampu mendorong dan memberdayakan kreativitas siswa. Oleh karena itu kesenian harus diajarkan secara kontekstual dalam arti disesuaikan dengan tingkat pemahaman dan habitus subyeknya; dikembalikan kepada karakter yang khas dari siswa sebagai remaja. Pelajaran kesenian harus berpijak pada kehidupan siswa sehari-hari; hoby, ketertarikan, dan potensi-potensi yang dimiliki. Dengan demikian, kreativitas yang menjadi sumbu utama dari kesenian akan menemukan ruangnya. Kesenian yang diajarkan kepada siswa akan mempunyai kontribusi dalam membangun karakter identitas diri, kejiwaan dan kreativitasnya. Kalimat yang menjadi *tagline* pada karya ini mewakili spirit proyek seni *School Art Lab*. Kesenian di sekolah harus dikembalikan pada hal-hal yang kontekstual keseharian, berpijak pada pengembangan kreativitas siswa dan pembangunan karakternya. Ekspresi keseharian siswa yang bersinggungan dengan budaya remaja harus dimaknai sebagai sebuah potensi kreatif yang bisa dikembangkan melalui inovasi pembelajaran seni rupa.

Karya seni berjudul *Wayang Komik* ini terinspirasi dari fenomena tentang cita-cita dan harapan siswa sebagai generasi muda. Masa remaja menjadi menyenangkan bagi siswa karena mereka mulai memikirkan tentang cita-cita, harapan dan keinginannya di masa depan. Remaja yang memiliki konsep diri biasanya memiliki cita-cita dan harapan berhubungan dengan profesi, pemikiran, atau pandangan hidup tokoh-tokoh yang diidolakan. Mereka berharap bisa mengikuti jejak idolanya meskipun kadangkala bersebarangan dengan keinginan orang tua. Karya seni instalasi ini berusaha untuk merangkum segenap cita-cita dan harapan siswa berikut konflik-konfliknya yang disikapi dengan santai dan penuh canda. Imajinasi



Gb.4. **Wayang Komik**, Dimensi Variabel, Cat Akrilik di Kertas, Kayu, Rantai, Gear, Kain, Sponge, 2014 (Foto. Adam Wahida, 2014)

cita-cita dan harapan siswa cukup beragam, diantaranya: ingin menjadi vokalis, musisi, pelukis, pemain bola, guru, ilmuwan, tentara, polisi, pejabat.

Secara visual, elemen utama dalam karya seni instalasi ini menyerupai bentuk wayang tetapi wujudnya lebih mendekati wujud karakter tokoh komik. Bentuk karakter wayang tersebut adalah perwujudan dari tokoh-tokoh yang idolakan siswa. Beragam profil figur yang mencerminkan profesinya disajikan secara visual, seperti: penyanyi, wanita karir, polisi, guru, dan sebagainya. Komik dan wayang merupakan karya seni rupa yang memiliki konsepsi sama, yaitu gambar bercerita. Secara visual, keduanya memiliki bentuk karakter tokoh yang dibuat untuk menyempurnakan sebuah cerita. Melalui karya ini, gagasan tentang cita-cita dan harapan siswa diungkapkan secara utuh dalam bentuk instalasi panggung sebagai representasi panggung tokoh idola. Di dalamnya juga terdapat balon kata yang mengungkapkan kata-kata maupun ekspresi masing-masing tokoh karakter, yang sebenarnya adalah ekspresi siswa.

Dalam karya ini tercermin proses pembelajaran seni yang terbuka terhadap harapan siswa. Dengan mendokumentasikan gagasan tentang cita-cita masa depan, meskipun tidak sejalan dengan pandangan orang tua, siswa mampu menyikapinya dengan kreatif. Karya seni yang tercipta

dari materi workshop eksplorasi dan eksperimentasi ini menekankan pentingnya belajar untuk terbuka terhadap perubahan. Karya ini menjadi signifikan dengan gagasan siswa akan sebuah cita-cita dan harapan masa depannya. Dalam hal ini, pembelajaran signifikan terjadi ketika materi pelajaran relevan dengan kepentingan pribadi siswa dan pembelajaran yang diprakarsai-diri (*self-initiated*) sehingga menjadi pengetahuan abadi dan meresap.

Proses perwujudan karya ini mempunyai pijakan yang sama dengan karya-karya sebelumnya. Beberapa karya wayang yang dihasilkan pada saat workshop, dijadikan elemen karya. Bentuk-bentuk karakter wayang komik ini mengikuti pola pembuatan sebuah wayang, yang mana bentuk tangan, kaki, dan badannya dibuat terpisah kemudian dirangkai dengan benang dan digapit dengan kayu, sehingga dapat digerakkan. Masing-masing bentuk wayang tersebut disusun untuk membangun sebuah cerita dan dirangkai dalam konstruksi kinetik agar bisa digerakkan secara bersama-sama. Pendekatan konstruksi kinetik interaktif ini dipilih untuk merepresentasikan kedekatan siswa dengan cita-cita, harapan, dan lingkungannya. Dengan disajikan secara interaktif melalui tenaga kinetik yang diputar manual, penikmat akan merasa lebih dekat dengan ekspresi siswa.

Selain persoalan teknis, pendekatan lain yang digunakan dalam pembentukan karya ini adalah sekuensi diorama. Cerita tidak dibangun secara berurutan, tetapi lebih terpotong-potong. Interpretasi cerita diserahkan sepenuhnya kepada penonton. Melalui karya ini, saya bermaksud membangun peristiwa bersama-sama dengan penonton melalui wayang-wayang yang diciptakan siswa. Membangun komunikasi, bukan semata-mata dengan melihat, tetapi juga berinteraksi dan berdialog dengan karya secara langsung ketika karya ini diputar/dimainkan. Dalam konteks ini ditegaskan dengan pandangan Grant H Kester (2011) yang mendefinisikan kerja kolaborasi sebagai refleksi atas status 'pencipta' dalam diri seorang seniman, menantang gagasan otonomi estetika dan proses interaksi yang terjadi antara seniman-karya-audiens.

Figur wayang yang dibuat oleh siswa diambil dari berbagai karakter tokoh-tokoh idola yang dicita-citakannya, dengan cerita yang dibangun dari kehidupan sehari-hari yang ditemui. Karya seni ini merupakan manifestasi dari realitas keseharian dalam perspektif siswa sebagai remaja yang diwujudkan dengan teknik gambar gerak wayang, figurasi bentuk komik, dan cerita sehari-hari. Berpijak pada habitus dan lingkungan partisipan, karya ini berupaya untuk menunjukkan mode komunikasi yang



Gb. 5. *Jejak Langkah*,
dimensi variabel,
cukil pada sandal, 2013
(Foto: Adam Wahida, 2014)

terjadi dalam kehidupan siswa sebagai remaja yang kental dengan ekspresi, cita-cita dan harapan. Menghadirkan 'suara' dari partisipan adalah satu karakter khas yang harus dimiliki dalam kerja seni partisipatori. Dengan berkarya bersama, dapat memunculkan dialog dan kerja-kerja kolaborasi antara saya dan siswa serta antar siswa, sehingga dapat dilihat bagaimana ekspresi remaja hadir dalam bahasa visual yang merepresentasikan kehidupannya.

Karya berjudul *Jejak Langkah* terinspirasi oleh praktik spiritual yang terjadi di kalangan siswa. Mengadaptasi karya grafis dengan teknik cukil hasil workshop di MA Al Islam Surakarta, teknik cukil diaplikasikan dalam material sandal jepit karet. Selain bentuknya yang unik, material sandal jepit banyak dijumpai di sekolah sebagai kelengkapan ibadah; digunakan siswa dan guru pada saat berwudhu. Dalam hal ini saya melihat fenomena dan potensi-potensi artistik tersebut menarik untuk diangkat ke dalam karya seni. Pemanfaatan material sandal sebagai media ekspresi seni, memberikan peluang komunikasi yang lebih bagi komunitas sekolah yang selama ini menggunakannya sebagai kelengkapan ibadah. Memberikan nilai manfaat dan perhatian terhadap hal-hal keseharian agar menjadi lebih bermakna adalah misi utama dari praktek seni partisipatori.

Saat mengunjungi masjid ketika hendak shalat berjamaah, terlihat berjejer sejumlah alas kaki, baik sandal atau sepatu yang beraneka bentuk. Pada beberapa jenis sandal sering dijumpai sandal jepit berbahan karet yang dengan sengaja diukir nama pemiliknya agar tidak hilang atau tertukar

dengan jamaah lainnya. Bentuk ukiran nama atau tanda tersebut yang kemudian menjadi sumber visual penciptaan karya seni. Menautkan antara kerja partisipatori yang telah dilakukan dengan siswa MA Al Islam Surakarta dan fenomena yang ditemui di masjid ketika sholat berjamaah, gagasan ini diwujudkan dalam penciptaan karya seni dengan cukilan ornamen, potret wajah seniman, dan rangkaian huruf-huruf dalam sandal jepit karet.

Secara visual karya berjudul *Jejak Langkah* ini disusun dengan format instalasi. Masing-masing sandal yang dihias menjadi elemen visual dari karya ini. Secara teknis, pada bagian atas alas kaki yang berwarna putih dibuat sketsa wajah seniman dan ditambahkan ornamen di sekitarnya serta dituliskan satu huruf yang akan disusun menjadi sebuah kalimat atau *tagline*. Unsur visual pada setiap sandal dihadirkan dengan teknik cukil untuk membuat sebuah garis cekung dan *outline* dari objek yang digambarkan, hingga memunculkan warna dasar sandal tersebut. Setiap cukilan pada sandal dibuat secara berpasang-pasangan, diurutkan hingga membuat sebuah barisan sandal sebagaimana yang dijumpai di halaman sebuah masjid atau mushola. Dari sandal yang ditata berjajar tersebut, terlihat sebuah *tagline* yang berbunyi "kesenian sebagian dari iman". *Tagline* ini diambil dari hadist yang berbunyi "kebersihan sebagian dari iman", yang mana kata 'kebersihan' diganti menjadi 'kesenian'. Munculnya *tagline* ini tidak dapat dilepaskan dari kesinambungan atas praktek kerja partisipatori yang dilakukan oleh saya bersama siswa sebelumnya. Ketika seni bersinggungan dengan praktek keagamaan di institusi sekolah yang berbasis agama maka seni visual harus mampu bernegosiasi dan beradaptasi dengan konteks sosialnya. 'Kesenian sebagian dari iman' menjadi refleksi atas realitas masyarakat di lingkungan sekolah Islam yang mengajarkan pendidikan karakter religius tetapi tetap mengutamakan kreativitas berfikir dan intelektualitas.

Hadirnya potret seniman dalam karya ini merupakan bagian dari upaya saya untuk menunjukkan sekaligus mempelajari aspek-aspek filosofis dari karya-karya yang telah dibuat oleh seniman yang digambarkan. Dalam pandangan saya, karya seniman bukan sekedar ungkapan pemikiran ataupun ekspresi diri semata, tetapi juga manifestasi dari nilai spiritualitas (dan religi) diri seniman. Jika melihat lebih jauh, *tagline* ini juga menunjukkan pemahaman yang lebih mendalam tentang persoalan estetika. Sebagaimana yang dipahami dalam tataran filosofis, estetika adalah ilmu pertama yang dilahirkan sebagai ungkapan religius atas karunia Tuhan kepada manusia. Menyadari dan memahami bahwa

estetika dalam keseharian, atau aspek keindahan dalam kehidupan sehari-hari semestinya hadir sebagai perwujudan rasa syukur atas segenap karunia yang diberikan Tuhan. Di sini, kesenian bukan lagi hadir sebagai ekspresi diri semata tetapi sebagai manifestasi persembahan dan pengkhitmatan manusia atas keberadaan Tuhan. Dengan kata lain kesenian merupakan bagian dari keimanan seseorang.

Selain sebagai ekspresi, penciptaan karya seni ini untuk memberikan spirit kepada siswa bahwa kesenian dan kehidupan sehari-hari tidak bisa dilepaskan. Dalam kehidupan sehari-hari banyak dijumpai potensi-potensi estetik dan artistik yang ada pada berbagai objek benda atau fenomena. Potensi-potensi tersebut hanya terlihat dan muncul jika pikiran terbuka dengan cara pandang yang positif.

Dari beberapa karya seni yang diciptakan di atas, proyek seni *School Art Lab* mampu memperbaiki kualitas pembelajaran seni rupa SMA di Surakarta. Pola kerja seni partisipatori yang dilakukan bersama siswa memudahkan untuk mengurai permasalahan dan menyelesaikannya secara bersama-sama. Saya mampu menggali akar permasalahan, menyiapkan kerangka penyelesaian, dan menjawab permasalahan bersama siswa. Dalam penciptaan seni partisipatori ini, saya dan siswa melakukan kerjasama untuk menentukan materi, metode, dan media pembelajaran seni rupa sesuai konteks kurikulum maupun kondisi sosio-kultural siswa. Dengan demikian siswa bisa terlibat secara aktif, karena 'suara'nya didengar dan difasilitasi untuk menyelesaikan masalahnya sendiri.

b. Beberapa Proyek Seni Yang Lain

Mark Cooper, seniman dan pendidik dari Boston juga menciptakan proyek seni di sekolah-sekolah menggunakan pendekatan kerja kolaborasi ke dalam kelas. Sebagai pendidik dia memiliki kepedulian untuk membantu setiap siswa agar memiliki 'suara', menjadi bagian 'dari dan bertanggung jawab' bagi masyarakat, serta terlibat dalam pengambilan keputusan untuk kebaikan bersama. Para siswa tidak hanya diajarkan untuk menjadi baik tetapi juga menjadi manusia yang lebih tinggi pencapaiannya; ketika mereka mampu memahami, menghargai perbedaan dan menjadi bagian dari masyarakat. Cooper melihat bahwa setiap melakukan kolaborasi, para siswa tampak sangat antusias dan mereka terlibat dalam seluruh bagian kegiatan kesenian, dari konseptualisasi sampai eksekusi. Dalam prosesnya, para siswa mengembangkan 'keterampilan relasional' dan 'kecerdasan emosional', dua atribut inilah yang akhirnya dianggap penting sebagai keberhasilan seumur hidup (2007:1-4).

Tania Bruguera menunjukkan proyek seninya dengan membuat sekolah seni *Cathedra Arte de Conducta* (2002-2009) di Kuba. Ia menyatakan sekolah tersebut sebagai karya seninya. Ia menciptakan sekolah sebagai karya seni publik yang dimaksudkan untuk menciptakan ruang alternatif belajar seni bagi masyarakat kontemporer Kuba. Kegiatannya terfokus dalam wacana dan analisis perilaku sosial politik serta pemahaman 'seni sebagai alat' untuk transformasi ideologi melalui tindakan masyarakat di lingkungannya. Sekolah seni tersebut untuk memberikan kontribusi nyata terhadap seni di Kuba, yang disebabkan oleh: 1) kurangnya fasilitas kelembagaan dan infrastruktur pameran, 2) pembatasan negara terhadap akses informasi masyarakat Kuba, 3) konsumsi karya seni Kuba oleh wisatawan Amerika seperti produk grosir dimana senimannya tidak mempunyai kontrol. Salah satu tujuan dari proyek Bruguera adalah melatih seniman muda untuk merefleksikan diri dalam berurusan dengan situasi tersebut, agar memiliki kesadaran terhadap pasar global sambil menghasilkan seni yang ditujukan pada konteks lokal (Bishop, 2014: 246) Pertanyaannya mengapa *Cathedra Arte de Conducta* perlu disebut sebuah karya seni, bukankah hanya sebuah proyek pendidikan yang dilakukan Bruguera? Sekolah, seperti pada proyek siswa yang dihasilkannya, dapat digambarkan sebagai variasi yang disebut Bruguera sebagai 'usefull art'. Dengan kata lain, seni yang simbolis dan berguna, menyangkal asumsi seni tradisional Barat yang tidak berguna atau tanpa fungsi. Konsep ini memungkinkan kita untuk melihat *Cathedra Arte de Conducta* tertulis dalam praktik berkelanjutan yang melintasi domain seni dan utilitas sosial.

Sementara di wilayah lingkungan kampung, Tisna Sanjaya juga pernah menciptakan proyek seni di Kampung Cigondewah Bandung. Idenya bermula dari kegelisahan akan pertumbuhan perkotaan, perluasan industri, dan dampaknya terhadap lingkungan Kampung Cigondewah yang semakin tercemar dan jauh dari suasana kampung asri seperti sebelumnya. Berangkat dari ide tersebut keseniannya tidak lagi berpusat pada individunya tetapi ia berusaha melebur bersama masyarakat untuk menyelesaikan berbagai persoalan lingkungan di Cigondewah. Tisna mengajak warga kampung secara bersama-sama untuk membersihkan sungai yang tercemar, menanam pohon, dan membuat rumah budaya untuk merangkul dan menghidupkan kembali aktivitas pendidikan informal, budaya, dan kesenian tradisi kampung yang sudah hilang. Semua aktivitas tersebut diyakininya sebagai peristiwa seni dan karya seni.

Ong Hari Wahyu juga menggerakkan seni komunitas di Kampung Nitiprayan Yogyakarta. Ia membuat terobosan baru dengan mempoliarisasikan sebuah kampung yang sarat dengan nuansa seni; mulai dari penduduk, lingkungan sekitar, sampai kegiatan keseharian. Dalam konteks seni komunitas, Ong tidak menjadikan keseniannya sebagai sebuah tujuan, melainkan “kesenian sebagai media” yaitu media untuk kehidupan yang lebih *guyub* dan rukun. Ong menganggap setiap lokasi di kampung adalah 'panggung' ataupun 'galeri' sehingga setiap saat masyarakat bisa melakukan kegiatan kesenian. Setiap kesenian yang ditampilkan tidak dilihat berdasarkan bagus atau tidaknya, melainkan sejauh mana kesenian itu mampu menjadi media penyaluran potensi masyarakat. Dengan demikian warga terbiasa dengan kesenian dan menjadikannya sebagai bagian dari keseharian.

Penutup

Setelah mencermati keindahan sehari-hari yang terindra dan beragam bentuk kepedulian seniman terhadap lingkungannya, menjadi jelas bahwa apa yang dikatakan oleh Heidegger tentang perlunya menyingkap Ada menjadi signifikan. Dengan kesadaran menyingkap Ada dalam keseharian, telah menunjukkan keber-Ada-an kita sebagai manusia sehingga hidup menjadi lebih bermakna dan tidak hanya terjebak pada rutinitas belaka.

Melalui proyek seni *School Art Lab*, kepedulian saya untuk memperbaiki proses pembelajaran seni rupa di sekolah melalui pendekatan norma seni telah membuka kesadaran baru bagi siswa dalam memaknai pelajaran seni rupa sebagai media untuk menumbuhkan kreativitasnya. Melalui kerja kolaborasi, Mark Cooper yang meleburkan kepeduliannya pada kondisi siswa, menunjukkan kesadaran baru bahwa penciptaan seni secara bersama-sama bisa memunculkan beragam potensi individu siswa yang sebelumnya tersembunyi. Kepedulian Tania Bruguera terhadap kondisi politik dan akses kesenian di Kuba juga memberi dampak positif tumbuhnya kepercayaan pada diri seniman muda. Dengan sekolah *Cathedra Arte de Conducta*, ia menawarkan bentuk kepedulian yang melintasi domain seni dan fungsi sosial. Melalui proyek seni di Kampung Cigondewah, Tisna Sanjaya menunjukkan kepeduliannya untuk memperbaiki lingkungan yang tercemar sehingga perhatiannya tidak hanya jatuh pada permukaan sensual tetapi lebih pada mengungkap hakikat keber-ada-annya sebagai seniman. Begitu pula kepedulian Ong Hari Wahyu yang diwujudkan melalui gerakan seni komunitas, tentu masuk ke dalam domain estetik yang lebih tinggi dibandingkan peristiwa sehari-hari.

Beragam tindakan kepedulian terhadap lingkungan sekitar dengan pendekatan norma seni yang dilakukan secara partisipatoris tersebut di atas, dikatakan Nicolas Bourriaud sebagai 'estetika relasional'. Ia mendefinisikannya sebagai seperangkat praktik artistik yang mengambil titik keberang-katan teoritis dan praktis pada seluruh hubungan manusia dan konteks sosialnya (2002:14). Dengan demikian, bentuk-bentuk kepedulian para seniman untuk menyelesaikan berbagai persoalan di sekitarnya secara langsung, jelas menunjukkan adanya nilai keindahan yang lebih dari tingkatan estetika rendah. Hal ini mempertegas pernyataan Yuriko Saito bahwa untuk menyingkap 'permata tersembunyi' pada peristiwa keseharian bisa dilakukan melalui pendekatan seni.

Kepustakaan

- Bishop, Claire. (2012), *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, UK: 6 Meard Street, London
- Bourriaud, Nicolas. (2002), *Relational Aesthetic*, translated by Simon Pleasance and Fronza Wood, Les Presses du Reel, Dijon.
- Cooper, Mark and Lisa Sjostrom. (2007), *Making Art Together: How Collaborative Art-Making Can Transform Kids, Classrooms, and Communities*, Beacon Press, Boston.
- Hardiman, F.Budi. (2003), *Heiddeger dan Mistik Keseharian: Suatu Pengantar Menuju Sein und Zeit*. KPG dan Pusat Penelitian STF Diyarkara, Jakarta.
- Helguera, Pablo. (2011), *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. Jorge Pinto Books. Inc
- Kester, Grant H. (2011), *The One and the Many: Contemporary Collaborative Art in a Global Context*, Duke University Press, Durham, North Carolina.
- Kenning, Dean. (2009), "Art Relations and the Presence of Absence" *Third Text Journal* Volume 23, 2009 Issue 4 Number 99–July, p. 435-446, <http://thirdtext.org>, diakses tanggal 2 Mei 2014.
- Mariato, M.Dwi. (2016), *Art and Levitation: Seni dalam Cakrawala Kuantum* Percetakan Pohon Cahaya, Yogyakarta.
- Livingston, Paisley. (2012). *New Directions in Aesthetics. In Continuum Companion to Aesthetics*. Ed. Anna Christina Ribeiro. London: Continuum.
- Rader, Melvin. (1978), *A Modern Book of Aesthetics*, diterjemahkan oleh Yustiono (1986), FSRD ITB, Bandung.
- Rancière, Jacques. (2010), *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, Continuum, London & New York.
- Saito, Yuriko. (2007), *Everyday Aesthetics*. Oxford University, New York.
- Supangkat, Jim. (2002), "Proyek Seni Rupa Yuswantoro Adi". *Bermain dan Belajar*. Katalog Pameran Yuswantoro Adi. Bentara Budaya, Yogyakarta



SENI LUKIS: Takdir dan Keniscayaan Parasit Makna

Diyanto

*“The painting is not on a surface,
but on a plane which is imagined.
It moves in a mind,
it is not there physically at all,
it is an illusion, a piece of magic,
so that what you see is not what you see.”
(Philip Guston)¹⁾*

Dalam perbincangan umum, ikhwal seni lukis dengan lukisan kerap dianggap tidak menyanggah perbedaan mendasar yang menciptakan jurang pemahaman. Seni lukis atau lukisan berdasarkan asumsi yang meniadakan perbedaan di antara keduanya sesungguhnya melucuti pula peran etis dan politis yang dimilikinya, yang berperan penting dalam mengartikulasikan berbagai aspek yang tidak terkomunikasikan, bahkan kerap tersembunyi dalam peliknya kehidupan keseharian. Dalam perspektif semacam itu, tidak mengherankan jika keberadaan seni lukis atau lukisan menyanggah keniscayaan takdir: tergantung di dinding dan dibatasi oleh pigura. Masalahnya tentu bukan soal tragis atau tidak, apalagi diratapi secara mendalam, melainkan bahwa kenyataannya selalu ada saja pelukis yang meyakini mewarisi simpulan tersebut, bahkan dengan sepenuh kesadaran pula memposisikan seni lukis atau lukisan sebatas pelengkap interior, sekadar hiasan demi melayani kepentingan praktis.

Dalam konteks berbeda dan frasa yang kritis, Sanento Yuliman pernah menyebut soal takdir lukisan atau seni lukis yang terpenjara dalam batas pigura sebagai 'kehendak mengucilkan diri'. Istilah yang dilontarkannya mengacu pada gejala praktik abstrakisme yang berkembang di masa awal orde baru, yang dipraktikkan oleh sekelompok pelukis Bandung.. Gejala khas yang lantas disebut sebagai liirisisme itu menyarankan cara penerimaan dan pemahaman yang lebih terbuka atas realitas abstrak. Kehendak mengucilkan diri dalam lingkungan pigura dalam konteks lirisme sesungguhnya tidak berkonotasi negatif, melainkan terutama

berkelindan dengan kehendak mempertahankan yang imajiner. Dalam analisis Sanento, ungkapan lirisisme tidak menampilkan kenyataan rupa sebenarnya yang dikenali dalam dunia keseharian, melainkan dunia imajinasi, suatu pergumulan perasaan dan batin pelukisnya yang telah mengalami penyaringan dan penjelmaan dalam lingkungan pigura.

Membicarakan kembali soal takdir lukisan atau seni lukis sesungguhnya menjadi penting justru untuk melampaui kedangkalan pemahaman dan penerimaan keberadaannya sekaligus menjadi celah untuk mengetahui pemahaman yang hidup di seberangnya, yang meyakini bahwa antara seni lukis dengan lukisan merupakan dua hal berbeda. Dalam pemahaman yang membedakan keduanya, seni lukis tiada lain adalah wacana yang memungkinkan beroperasinya peran etis dan politis didalamnya, sedangkan lukisan merupakan manifestasi kebenaran eksistensial, suatu penggambaran pengalaman yang dihayati secara langsung dengan berbagai dinamikanya yang kerap ambigu dan paradoksal. Lukisan dianggap bertolak dari pengalaman kedekatan atas situasi yang terjadi, sebuah 'ereignis' dalam istilah filsuf Martin Heidegger. Dalam dalih semacam itu jurang pemahaman tentang seni lukis dengan lukisan terbentang. Heinrich Wölfflin, seorang sejarawan seni menyatakan bahwa lukisan memiliki kelebihan karena menjadi medium yang paling mudah dicapai untuk 'memurnikan' persoalan-persoalan konseptual. Lukisan adalah sebuah bentuk tetap konstan dan tidak menambah perbedaan problematis antara bentuk actual dengan bentuk visual. Lukisan juga tidak menimbulkan kompleksitas kinetic vision karena biasanya cukup dibutuhkan satu titik pandang untuk dapat mengalami citranya secara total.²⁾

Pemahaman mengenai dunia dalam lingkup pigura, sesungguhnya menawarkan pula cara menghadapi, mengenali dan memahami batas-batas yang bukan hanya pigura tetapi juga batas konsepsi, pemikiran dan bahkan hasrat. Dalam batas-batas semacam itulah pergulatan pelukis dipertaruhkan demi mempertahankan keajegan cita-cita yang dibebankan kepadanya, yakni nilai-nilai kemanusiaan (Humanisme). Dalam kerangka menjelaskan pengalaman liris, Sanento Yuliman mengurainya melalui kecenderungan praktik di seberangnya. "...jika lirisisme menyaring dan menjelmakan (mentransformasikan) pengalaman serta emosi ke dalam dunia imajiner, maka dalam kecenderungan (anti-lirisisme) ini seakan-akan seniman menghindari penyaringan dan transformasi. Pengalaman hendak dicapai sekongkrit dan seaktual mungkin. Karya seni bukanlah sepotong dunia imajiner yang direnungi dari suatu jarak."³⁾

Penjelasan Sanento Yuliman mengenai lirisisme tentu bukan hanya berarti selaku penjelasan mengenai lukisan atau pemikiran yang menandai kecenderungan praktik dan perkembangan seni lukis di masa tertentu, melainkan juga seni lukis secara umum. Lingkungan pigura dalam konteks penjelasannya mengenai lirisisme menunjuk pada kenyataan bidang gambaran serta batas imajiner (*imaginary boundaries*) yang memisahkan sebuah lukisan sebagai karya seni dengan bagian lain yang bukan seni. Secara tidak langsung penjelasan itu menyinggung pula ikhwal kebenaran lukisan (*the truth of painting*), suatu kebenaran yang bukan hanya merujuk pada kenyataan piktural atau tanda-tanda bersifat visual melainkan juga soal subjek kebenaran dalam orde lukisan. Di sisi lain berkelindan pula dengan soal ekspresi kebenaran dalam lukisan (*truth in painting*), suatu kebenaran dalam wilayah seni lukis serta kaitannya dengan subjeknya dalam lukisan. Untuk memahami ekspresi kebenaran dalam lukisan, sebagaimana disarankan Jaques Derrida, seseorang mesti berjarak, menjauh dari dominasi penggunaan kata-kata atau konsep meskipun tidak meninggalkan sepenuhnya pemaknaan semiotis secara normal. Situasi berjarak menjadi penting, sebab senantiasa ada makna tambahan yang melekat bagaikan parasit maknawi pada pernyataan kata-kata dalam lukisan⁴⁾.

Ikhwal lukisan sebagai 'representasi visual' sesungguhnya telah lama menjadi bahan pemikiran dan perdebatan dikalangan teoritikus dan sejarawan seni di Barat. Perdebatan atau kontroversi pemikiran mengenai representasi itu bermuara terutama pada persoalan 'cara; dan 'bagaimana' 'merumuskan' makna kebenaran lukisan (*the truth of painting*).. Irisan persoalan terkait dengan kebenaran dalam lukisan (*truth in painting*) tentu tidak berhenti sebatas perkara perlunya ekspresi bahasa selain bahasanya sendiri yang ada di dalam lukisan. Banyak pemikir seperti Roland Barthes, Mikel Dufrenne atau Walter Benjamin mengelaborasi persoalan ini, menjadikannya agenda kajian lebih lanjut. mempertanyakan apakah sebuah lukisan adalah bahasa atau apakah lukisan adalah sistem tanda dan lain sebagainya. Bagi Derrida, jika frasa '*the truth in painting*' itu dianggap mengandung kekuatan kebenaran, maka sesuatu yang terletak di sana - sebagai *subject matter*, dapat menjadi jurang yang dalam tak terjamah. Soal ketidakterjamahan di situ, sekali lagi tentu terhubung pada substansi penghayatan mengenai pengalaman hidup, intensitas sikap penerimaan dan penghargaan atas cita-cita kemanusiaan. Jelas kiranya bahwa persoalan 'mengucilkan diri' di dinding dan dibatasi pigura sesungguhnya bukan hanya perkara kemauan lukisan, melainkan juga kemauan sejarah. Maka, upaya untuk memilah dan memahami persoalan

sesuatu yang terletak dalam lukisan dengan apa yang terlihat dan dapat diungkapkan dalam lukisan serta penjelasan yang muncul dari kategori suatu lukisan, selayaknya disadari oleh para pelukis di masa kini.

Representasi dan non representasi

Perdebatan atau kontroversi pemikiran mengenai representasi visual bermula terutama pada persoalan perbedaan cara dan bagaimana merumuskan makna dalam lukisan. Sebagian teoritikus menganggap bahwa lukisan dengan berbagai ungkapan yang dihidirkannya di atas bidang gambar merupakan seperangkat tanda yang mengartikan sesuatu. Lukisan dianggap memiliki pula ciri kebahasaan. Sementara di tingkat mendasar, perdebatan itu berkenaan dengan soal perbedaan dalam menerima dan menyikapi 'efek' fisik permukaan bidang gambar dalam diskursus seni lukis klasik dan seni lukis modern. Sebagaimana diketahui, bidang datar (dua dimensi) dalam tradisi seni lukis klasik dipandang selaku gejala tranparansi (transparency) yang memungkinkan berbagai gambaran nampak seolah dibalik kaca, sebagai peniruan alam. Praktik seni lukis yang mengutamakan dan mengejar kemiripan terhadap kenyataan itu merupakan cara pandang yang berakar pada teori 'mimesis'¹⁵. Namun bagi Aristoteles persoalan mimesis bukan soal dunia idea. Mimesis justru mesti dilihat sebagai bagian dunia fenomenal (the phenomenal world) yang amat tergantung pada cara dan kondisi mencerpunya. Problematika mimesis harus dilihat dalam kerangka yang bermakna lebih selaku pernyataan kembali (representasi) daripada sekadar mengejar kemiripan. Demi kepentingan itu, suatu mimesis harus merujuk pada prinsip-prinsip kehadiran bentuk yang benar, memiliki struktur ideal berdasar kaidah geometrik.

Di wilayah praktiknya, demi mengesankan sebuah 'jendela' yang digunakan pelukis untuk melihat dunia, untuk merepresentasikan citra tiga dimensional di atas bidang dua dimensional, Leon Batista Alberti merumuskan teori perspektif linear. Dalam perkembangan lanjut di wilayah praktiknya, perkawinan antara teori geometrik dengan studi optik melahirkan asal-usul sesuatu yang kemudian disebut penggambaran 'cahaya ilahiah'. Di masa Renaisans, kehendak untuk menampilkan kemiripan dengan kenyataan senantiasa ditempuh melalui pendekatan rasional: penggunaan hokum perspektif, pertimbangan cahaya serta geometri bayangan bagi subject matternya di atas permukaan bidang gambar. Lukisan-lukisan di masa Renaisans dalam prinsip-prinsip yang telah dikodifikasi Alberti menjadi rasional bukan semata disebabkan menerapkan prinsip geometri, tetapi juga karena mencoba

menerjemahkan 'kosmografi' rasional tentang ruang sebagai kedalaman dan sekuen waktu yang mewujud dalam keberurutan.⁶⁾

Meski representasi berdasar kemiripan itu memperlihatkan pendekatan rasional yang seolah membawa kebenaran, Salinan realitas di atas bidang gambar itu dianggap memiliki kelemahan oleh teoritikus dan sejarawan seni E.H.Gombrich. Ia mengkritik teori representasi kemiripan (resemblance theory of representation) melalui landasan psikologis. Baginya, pelukis merepresentasikan sesuatu bukan sekadar menjiplak apa yang dilihatnya, melainkan melibatkan pula manipulasi tanda-tanda, yaitu skemata, yang akan dikenali menggantikan hal tertentu.⁷⁾ Ia menegaskan bahwa representasi dalam lukisan tidak hanya sebatas persoalan kemiripan, tetapi menunjuk pada sesuatu yang melampaui makna konvensional. Mengingat referensi itu tidak berdasar kemiripan, maka kemampuan mengartikan gambaran itu amat tergantung pada kemampuan untuk mengenali tanda-tanda yang menunjuk apa serta relasinya satu sama lain.

Cara pandang seni lukis klasik yang menggunakan model relasi pertandaan yang mengutamakan kemiripan, jelas memperlihatkan persoalan tanda yang menunjuk pada objek yang ditandakan melalui cirinya (icon). Akibat lebih mengutamakan keserupaan (resemblance), maka pemindahan tanda berlangsung dalam makna yang tetap sama, sehingga tidak ada proses inovasi, khususnya inovasi makna (semantic innovation). Sistem pertandaan sesungguhnya tidak selalu mesti dibayangkan memperlihatkan hubungan yang senantiasa ajeg. Dalam kecenderungan estetika yang dipraktikkan para pelukis di masa berikutnya memperlihatkan bahwa hubungan khas antara penanda, yang ditandakan serta acuan tak lagi berlaku secara konvensional. Apa yang diajukan oleh para pelukis impresionis misalnya, memperlihatkan bahwa cara pandang mereka terhadap dunia sesungguhnya tak lagi terikat pada kenyataan sebagaimana tampaknya.

Bahwa representasi tidak lagi selalu sepenuhnya mengacu pada realitas, dinyatakan pula oleh Andre Breton juru bicara surrealism. Dalam pandangannya, sistem pertandaan tak lagi berlaku secara konvensional akibat makin banyaknya gambaran yang dihasilkan oleh sektor industri kultural dalam kehidupan sehari-hari yang mempengaruhi tatanan persepsi dan pencerapan mengenai realitas. Oleh sebab itu acuan tidak selalu harus bertolak dari yang 'nyata' atau realitas pertama, tetapi dapat pula berdasar realitas kedua, yakni dunia penanda (gambaran atau karya

visual, termasuk hasil kamera). Baginya, representasi dapat bertolak dari wilayah ketidaksadaran yang tersusun dari asosiasi bebas dan memori perseptual. Surrealisme dalam istilah Breton adalah pernyataan dua atau lebih realitas yang jauh. Maka bagi kaum surrealis, representasi tidak selalu harus tersusun dari elemen-elemen penanda yang diambil dari yang nyata, melainkan dapat pula melalui pemahaman mengenai realitas yang tersusun dari elemen penanda. Dalam konteks surrealism, ketika acuan bergeser dan menempatkan gambaran sebagai tanda, nampak bahwa pokok penting dalam lukisan tidak muncul melalui makna, melainkan melalui dampak dari penyejajaran dua atau lebih realitas, yang bertolak belakang atau tidak cocok satu sama lain. Breton menyebutnya sebagai iluminasi profan, puitisasi dari hal yang bersifat biasa-biasa saja.

Dalam perkembangan selanjutnya, sejalan dengan pandangan lebih kritis mengenai representasi, seni lukis modern semakin memperlihatkan 'inner-logic'nya sendiri akibat otonomi seni yang bermula dari proses diferensiasi proyek modernitas. Di wilayah praktiknya, para pelukis secara sadar melakukan pemisahan dengan estetika representasi. Pemisahan dari praktik 'mimesis' dari masa klasik tersebut bersamaan dengan penolakan teori pengetahuan sebagai 'cermin alam' yang dominan di masa sebelumnya. Estetika post-mimesis ini ditandai dengan adanya pemisahan yang tegas terhadap yang 'nyata', hal ini terlihat terutama dalam ungkapan yang mengutamakan subjektivisme di satu pihak dan keyakinan terhadap formalisme di pihak lain. Kesadaran tersebut kerap dianggap merupakan kepekaan modern. Menurut Daniel Bell, kepekaan modern yang di dalamnya menyandang spirit modernism estetis ini memiliki dua dimensi, yakni pertama adalah 'gerhana jarak', kedua adalah 'kemarahan terhadap tatanan.'⁸⁾ Dalam pemikiran Bell, gerhana jarak merupakan luluhnya jarak estetis antara pelaku seni (pelukis) dengan pemerhatinya, atau leburnya jarakpsikis antara pencipta dengan karya seni. Gejala itu nampak misalnya dalam praktik pemendekan perspektif yang dilakukan para pelukis ekspresionis seperti Gauguin, Edward Munch, Matisse dan lainnya atau melalui pergulatan substansi materialnya di atas permukaan kanvas, sehingga perkara sapuan kuas, maupun tekstur dianggap lebih penting daripada masalah kemiripan bentuk. Sedangkan 'kemarahan terhadap tatanan' bukan hanya penyangkalan atau kemarahan terhadap gaya seni lukis sebelumnya yang dominan, melainkan lebih dari itu, diniatkan justru untuk mengganggu eksistensi pemerhati lukisan dalam kerangka penentangan terhadap kemapanan kaum borjuis dan terutama berhubungan erat dengan hasrat meraih 'ketakberhinggaan' pada diri.

Pergeseran praktik seni lukis ke arah non representasional tersebut berjalan seiring dengan pembentukan gagasan-gagasan kritik formalis (formalist criticism) dan wawasan modernisme. *Tahap pertama*, berkaitan dengan gagasan mengenai formalisme akhir Abad 19, khususnya di Perancis, menyangkut penelaahan terhadap apa yang ditawarkan impresionisme dan post-impresionisme, yang dianggap sebagai embrio dari formalisme, yakni kesadaran atas realitas lukisan yang lebih mengacu pada persoalan kenyataan peristiwa di atas kanvas. Pemikiran mengenai ekspresi seni lukis yang kian menjauh dari praktik mimesis ini meletakkan premis bahwa seni lukis adalah soal potensi kreasi daripada sekadar imitasi. Premis itulah yang dinyatakan pelukis kubisme di awal Abad 20. Teoritikus Danis Maurice merumuskannya sebagai 'otonomi visual' (visual otonomy), suatu 'kecukupan diri' terhadap kehadiran material (the self sufficiency of material presence), konvensi pictorial (pictorial convention) dan 'ekspresi secara lukisan' (painterly expression). Inti pemikiran Maurice tertuju pada soal realitas khas di dalam lukisan yang dianggap berharga lebih daripada persoalan di luarnya.

Sedangkan *Tahap kedua*, merupakan penerusan pandangan para pemikir Perancis sehubungan kontribusi pemikiran Roger Fry dan Clive Bell bagi seni lukis abstrak, khususnya mengenai penghayatan potensi nilai formal suatu imaji yang otonom dan terbebas dari keharusan mimesis.

Pergeseran pada *tahap ketiga*, berkaitan dengan penegasan pokok keyakinan penting dalam seni lukis abstrak terkait aspek kekayaan visual yang ada pada suatu lukisan sebagai persoalan yang mencukupi dirinya sendiri. Pada tahap ini eksploitasi persoalan visual melalui elemen-elemennya dianggap mampu mencukupi kebutuhan dirinya. Acuan dalam lukisan tidak harus bertumpu pada soal kemiripan atau hasil pengamatan, bahkan terhadap berbagai konvensi pictorial yang pernah ada. Inti pergeseran di tahap ketiga jelas mengusung 'retorika presentasional' ke arah otonomi visual, yang meyakini bahwa bentuk-bentuk visual murni lebih universal dibanding segala pengamatan langsung terhadap alam.⁹⁾ Dalam kurun waktu satu dekade (1910-1920), terjadi pergeseran makna representasi ke arah non representasi. Bagi para pelukis abstrak, problematika penyusunan visual murni dengan efeknya diyakini memiliki kapasitas untuk membawa konsep 'keberadaan sejati' (pure presence) yang juga memenuhi syarat bagi kondisi eksistensial atau kondisi keber'ada'annya (the being-ness).

Pada *tahap keempat*, sejalan dengan pergeseran pusat, yang semula berporos di Paris berpindah ke New York. Eksplorasi konseptual seni lukis

abstrak sebagai seni non representasional mengalami perkembangan luar biasa pesat akibat ditopang oleh kelembagaan yang memainkan peran penting. Melalui Alfred Barr dan Clement Greenberg, muncul klaim mengenai konsep modernisme berkaitan dengan 'tipologi bentuk visual' (typology of visual form) yang menegaskan perbedaan perjalanan modernism atau perkembangan gaya seni (style). Berdasar pemisahan tegas antara model Bahasa verbal dan Bahasa visual, Alfred Barr menyatakan bahwa subject-matter bagi sebuah lukisan tidak bermakna dan tidak dibutuhkan oleh seorang pelukis abstrak. Di pihak lain dan lebih fundamental, Clement Greenberg menyatakan bahwa identitas sesungguhnya dari senilukis berada dalam dua tataran : pertama sebagai premis estetika dan kedua sebagai peran sosial avantgardisme.¹⁰⁾

Dalam kerangka avantgardisme semacam itu Clement Greenberg meyakini bahwa isolasi praktik estetika yang merujuk pada kondisinya sendiri (self referential) merupakan aktivitas yang secara politis memiliki nilai penting yang membedakannya dengan 'kitch'. Baginya, seni lukis sejatinya berpijak pada 'kondisi fisik' (physicality) yang digenggam oleh medium itu sendiri. Bahkan, kapasitas kondisi fisik medium dianggap memiliki kekuatan untuk melawan setiap kondisi yang melayani keberadaan ilusi. Melalui amatan terhadap pergeseran makna representasi ke arah non representasi, nampak bahwa pokok penting soal ekspresi dalam lukisan selalu menggarisbawahi pentingnya memaknai ruang datar serta kondisi fisik yang dimiliki medium selaku kondisi yang bersifat mandiri. Gubahan unsur formal itu dianggap 'mencukupi dirinya' sebagai manifestasi artistik yang menimbulkan sensasi langsung, bersifat serta merta, serentak dalam persepsi sebagai akibat adanya penyusutan jarak psikis dalam persepsi (common syntax) sebagai fakta optis maupun nilai estetika (aesthetic value).

Pada gilirannya, kita tahu bahwa ketika lingkup formalisme ini mengarah kuat selaku pemaknaan tunggal, tak urung menerima gugatan dari pihak yang berseberangan dengan paham formalisme. Clement Greenberg menjelang tahun 1960 - sejalan dengan kemunculan pop art, digugat habis. Ia dianggap telah menjalankan proyek 'utopia politik' melalui kerangka estetika abstrak. Ia dituduh pula telah menekan dan meminggirkan tradisi penggambaran figurative yang menjadi bagian perkembangan realisme. Berbagai gugatan yang dialamatkan kepadanya atau terhadap keyakinan formalisme tidak sedikit yang mengarah pada konteks 'depolitisasi seni'. Dan kita masih ingat, di Indonesia, ikhwal depolitisasi seni melalui estetika abstrak sempat memanas di tahun 1954, saat segelintir pelukis muda Bandung berpameran di Balai Budaya,

Jakarta. Di tengah merebaknya kepentingan nasionalisme, ketiadaan narasi atau pesan yang berhubungan dengan gerak nasionalisme sebagai 'isi' dalam lukisan, estetika abstrak dianggap kering ilham, tak bermakna dan 'sok Barat' Pengalaman atas peristiwa yang menimpa para pelukis yang menganut lirisisme dalam istilah Sanento yuliman, atau nasib yang menimpa terhadap seni lukis non representasional, tak hanya menyisakan pengalaman getir dalam memahami ikhwal Barat, tetapi juga soal miskinnya membaca nilai dalam kegiatan kreatif yang dilakukan pelukis.

Pembentukan dan perkembangan seni lukis modern di Indonesia tidak lepas dari pengaruh seni lukis modern Barat. Namun, tidak berarti otomatis seni lukis modern Indonesia adalah bagian perkembangan seni lukis modern Barat. Seni lukis modern Indonesia merupakan hasil 'kontak' dengan seni lukis kolonial. Bahkan, para anggota PERSAGI (Persatuan Ahli Gambar Indonesia) yang membawa spirit nasionalisme itu pun mempelajari dan memungut tata ungkapan seni lukis Barat untuk digunakan sebagai daya resistensinya. Kontak dengan seni lukis Barat berlangsung hingga hari ini, bahkan semakin canggih berkat pertumbuhan media informasi. Yang dipungut kemudian, tentu tidak sebatas teknik, tata ungkapan, melainkan juga pola kehidupan seni lukis Barat selaku pranata sosial yang berbentuk pendidikan formal seni lukis, pameran dalam galeri, pengkoleksian karya seni dan sebagainya.

Di masa lalu, para pelukis banyak muncul dari kalangan 'priyayi' sebab kalangan itulah yang lebih memiliki akses atau peluang pendidikan. Kini, para pelukis datang dari kalangan beragam, demikian dengan pertumbuhan pemerhati dan pecinta lukisan, tak hanya merupakan kolektor yang memiliki kepekaan, tetapi juga orang-orang kaya baru yang tergerak melihat fungsi lukisan sebagai alat pertukaran yang bernilai tinggi. Inilah salah satu sebab seni lukis modern lebih banyak tumbuh di kota-kota besar. Persoalan seni lukis tentu saja bukan hanya soal perasaan atau hal yang terkait pada fungsi afektif melainkan juga soal kognitif, yakni pengetahuan. Namun, bukan hanya pengetahuan mengenai kode-kode yang tersembunyi dalam lukisan atau sistem penandaan yang senantiasa berlaku dalam setiap gaya seni lukis, tetapi juga pengetahuan yang berhubungan dengan perubahan medan sosialnya, pasar dan infrastruktur di dalamnya.

Sepanjang sejarahnya, perkembangan seni lukis modern berada dalam pengaruh tarik menarik yang kuat antara dua kutub pengungkapan, yakni representasi yang mengacu pada asas mimetik, baik yang berasal dari

yang 'nyata' maupun hasil keterampilan tangan pelukis maupun hasil industri kultural di satu sisi dan representasi yang bertujuan pada dirinya sendiri (representation as such), yang kompleksitasnya tercermin melalui pergulatan formal dalam mengolah hal-hal pra-bentuk (pre-figure) menjadi berbentuk (figured) di satu pihak dan upaya menyusutkan jarak psikis melalui faktor optis di lain pihak. Dengan lain kata, perkembangan seni lukis modern itu bergerak di antara perbedaan dalam memaknai 'efek' bidang fisik permukaan kanvas itu dalam tradisi seni lukis klasik dan modern.

Di balik keyakinan bahwa bidang fisik permukaan kanvas merupakan hal yang bersifat transparan, sesungguhnya terletak obsesi abadi seni lukis yang telah memiliki sejarah panjang. Obsesi itu nampak terhubung terutama pada eksistensi realisme, suatu kecenderungan ungkapan dalam seni lukis yang kerap dianggap mudah dicerna di berbagai belahan dunia. Dugaan bahwa realisme akan tergusur dan pudar akibat ditemukan teknologi kamera, nyata tidak terbukti. Sebaliknya, kini bahasa seni lukis realistik berjalan seiring dengan bahasa estetika yang dilahirkan teknologi optik. Jelas pula bahwa realisme tak hanya mengacu pada realitas empirik, melainkan pada realitas lain yang muncul dari lensa kamera. Kecenderungan yang bersandar pada bahasa estetika fotografi telah terlihat pada dasawarsa 70 an dan mengalami transformasi pesat di masa kini. Demikian pada kutub berlawanan, di balik keyakinan bahwa bidang fisik permukaan kanvas merupakan suatu 'kepadatan' tersimpan obsesi untuk menggeser wacana 'kepersisan' dalam seni lukis ke arah artikulasi estetika lebih murni yang dianggap mampu membawa kemungkinan terciptanya pencerapan yang 'sublim', suatu penghayatan yang diyakini lebih tinggi karena berhubungan dengan kepekaan khusus yang mengantar pada realitas 'lain' yang lebih baik. Di balik kesadaran politis atas medium yang memandang esensi seni lukis sebagai ikhwal ke-datar-an (flatness) dan bersifat otonom, sesungguhnya tersimpan pula keyakinan bahwa seni lukis memiliki 'inner-logic'-nya sendiri yang dianggap mampu membawa seluruh penghayatan terhadap potensi nilai formal itu ke dalam kondisi pemuliaan diri yang lebih baik.

Persoalan yang mengemuka pada seni lukis masa kini tentu bukan soal tidak berlakunya sistem pertandaan secara konvensional dan luruhnya seni lukis dalam arus komodifikasi, tetapi juga soal 'aura' dalam lukisan yang ditenggarai mulai hilang akibat tidak adanya lagi batas-batas yang melandasi praktik, adopsi teknik maupun kejelasan acuannya. Kehadiran dan pemanfaatan proyektor, print-out on canvas, simulasi citraan melalui

olah digital yang dilakukan para pelukis masa kini, selain memberi kemungkinan tawaran visual yang lebih kompleks, baik dalam arti teknik maupun kerangka estetika, mengakibatkan pula pergeseran sikap dan cara pandang para pelakunya dalam memaknai praktik yang dijalankannya. Pergeseran paradigma yang berjalan seiring dengan tumbuhnya cara pandang artifisial tentu jauh berbeda dengan model persepsi tradisional yang memahami segalanya selaku realitas empirik. Cara dan bagaimana sebuah lukisan dibuat oleh para pelukis di masa kini parallel dengan cara dan bagaimana mereka mencerpah dan merespon realitas saat ini yang nyata dibanjiri citraan yang datang dari berbagai penjuru.

Campur tangan teknologi dalam proses kreatif selayaknya disikapi dengan cara yang lebih baik, tidak berjarak agar tidak mereduksi keterampilan manual. Gejala yang berkembang di masa kini bila luput disadari, selain semakin menyuburkan praktik mannerism, menimbulkan pula dampak kekaburan lain dalam mengenali dan memahami apa yang nampak sebagai ekspresi kebenaran dalam seni lukis, serta komitmen sosial pelukisnya. Para pelukis masa kini, dengan pergeseran cara pandang dan sikap yang ditempuhnya, tentu saja bukan tanpa resiko, maka keberanian untuk menggarisbawahi pentingnya melakukan re-posisi subyek pelukis dalam perubahan kondisi yang tengah berlangsung menjadi berharga, setidaknya takdir seni lukis sebagai hal yang tergantung di dinding, mengucilkan diri dalam lingkungan pigura bukanlah kesia-siaan yang lepas dari cita-cita kemanusiaan, meskipun saat kebenaran yang terletak dalam lukisan dinyatakan, melekat pula parasit makna sebagai keniscayaan.

Catatan

<http://quote.robertgenn.com/getquotes.php?catid=142&numcats=345>

1. Lihat pula Rizki A. Zaelani dalam katalog : Solo Exhibition by Guntur Timur, MD Art Space, 2009.
2. Cornelis van Ven : *Ruang dalam Arsitektur*, Gramedia Pustaka Utama, Jakarta, hal.139
3. Sanento Yuliman, *Seni lukis Indonesia Baru: Sebuah Pengantar*, Jakarta, Dewan Kesenian Jakarta, 1976, hal.31-36
4. Lihat Rizki Zaelani, catatan kuratorial, *Dream land on contemporary painting*, hal .5
5. Teori ini bertolak dari istilah 'mimemata' dalam Bahasa Yunani yang mengandung pengertian tiruan (imitasi) dari bentuk-bentuk alamiah atau benda nyata. Hasil kegiatan peniruan itu disebut mimesis.
6. Fritjof Capra, *Sains Leonardo*, Yogyakarta, Jalasutra, 2010, hal.283
7. Marcia Mulder Eaton, *Persoalan-persoalan Dasar Estetika*, Salemba Humanika, 2010, hal.73
8. Hikmat Budiman, *Modernisme dan krisis Rasionalitas menurut Daniel Bell*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1997, hal.147
9. Rizki A. Zaelani, *Hal Abstrak*, makalah diskusi sub-libidinal, Galeri Soemardja,FSRD ITB,2006, hal.10
10. Ibid hal.13

Kepustakaan

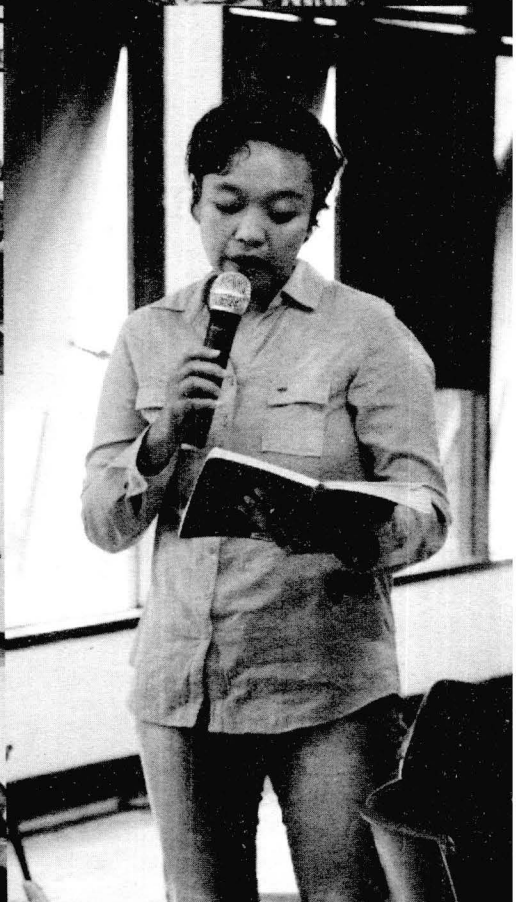
- Alperson, Philip (ed): *The Philosophy of the visual art*, Oxford University Press, 1992.
- Britt, David (ed): *Modern Art*, Thames and Hudson, London, 1999.
- Feagin, Susan: *Painting*, The oxford Hand Book of Aesthetics, Oxford University Press, 2003.
- Lash, Scott: *Sosiologi Post Modernisme*, Kanisius, Yogyakarta, 2004.
- Mulder Eaton, Marcia: *Persoalan-persoalan Dasar Estetika*, Salemba Humanika, 2010.
- Cafra, Fritjop: *Sains Leonardo*, Jala sutra, Yogyakarta, 2010.
- Yuliman, Sanento: *Seni Lukis Indonesia Baru, Sebuah Pengantar*, DKJ, Jakarta, 1976.
- Budiman, Hikmat: *Pembunuhan Yang Selalu Gagal, Modernisme dan Krisis Rasionalitas menurut Daniel Bell*, Pustaka Pelajar, Yogyakarta, 1997.
- Al Fayadl Muhammad: *Derrida*, LKIS, Yogyakarta, 2005

SEMINAR ESTETIK #3
GALERI NASIONAL INDONESIA

Masa Depan
Keindahan

dalam Rezim
Ser...

St. Dha
Nir
Bar
Ada
Diy



Penutup

St. Sunardi

1

Pertama-tama saya ingin mengajak teman-teman semua yang hadir di sini untuk memberi apresiasi pada inisiatif yang sudah dilakukan oleh Galeri Nasional yang sudah memasuki tahun ke-3 dalam menyelenggarakan Seminar Estetik.

Acara yang baru saja kita lalui ini, menurut hemat saya, merupakan suatu acara yang “heroik”. Betapa tidak! Pada era semacam ini kita berani mengangkat masalah masa depan keindahan! Bagi sementara orang, soal keindahan barang kali sudah menjadi masa lalu, topik ini barang kali dianggap sudah ketinggalan jaman. Orang bilang keindahan sudah tidak lagi menjadi kategori utama dalam estetika. Wacana keindahan hanyalah warisan wacana estetika Kantian yang sejak jaman modern sampai sekarang mulai dipinggirkan. Tim Galeri Nasional berkeyakinan bahwa fenomena semacam ini tidak menafikan perlunya kita menelisik persoalan keindahan dalam dunia seni kita.

Perlu dicatat bahwa rangkaian seminar kita ini mengambil topik “Estetika” yang nota bene sebenarnya kita pelajari dari tradisi estetika Barat. Dalam pejalanannya, kategori keindahan pernah menduduki posisi yang begitu penting, entah sebagai sesuatu yang mau diafirmasi maupun sebaliknya mau dinegasi (dilawan). Justru karena itulah kita perlu menilik kembali wacana dan praktik keindahan dalam dunia seni kita. Bukankah seni rupa modern kita juga berangkat dari sebuah reformulasi keindahan sebagaimana dipraktikkan dan diwacanakan oleh Sudjono dalam awal karirnya? Jadi agaknya keindahan sebagai kategori barangkali terus dipraktikkan dan dicari hanya saja tafsirannya mengalami metamorfosa. Meminjam tema seminar kali ini, berbagai rejim kesenian mempunyai caranya sendiri untuk menafsirkan dan mempraktikkan keindahan.

2

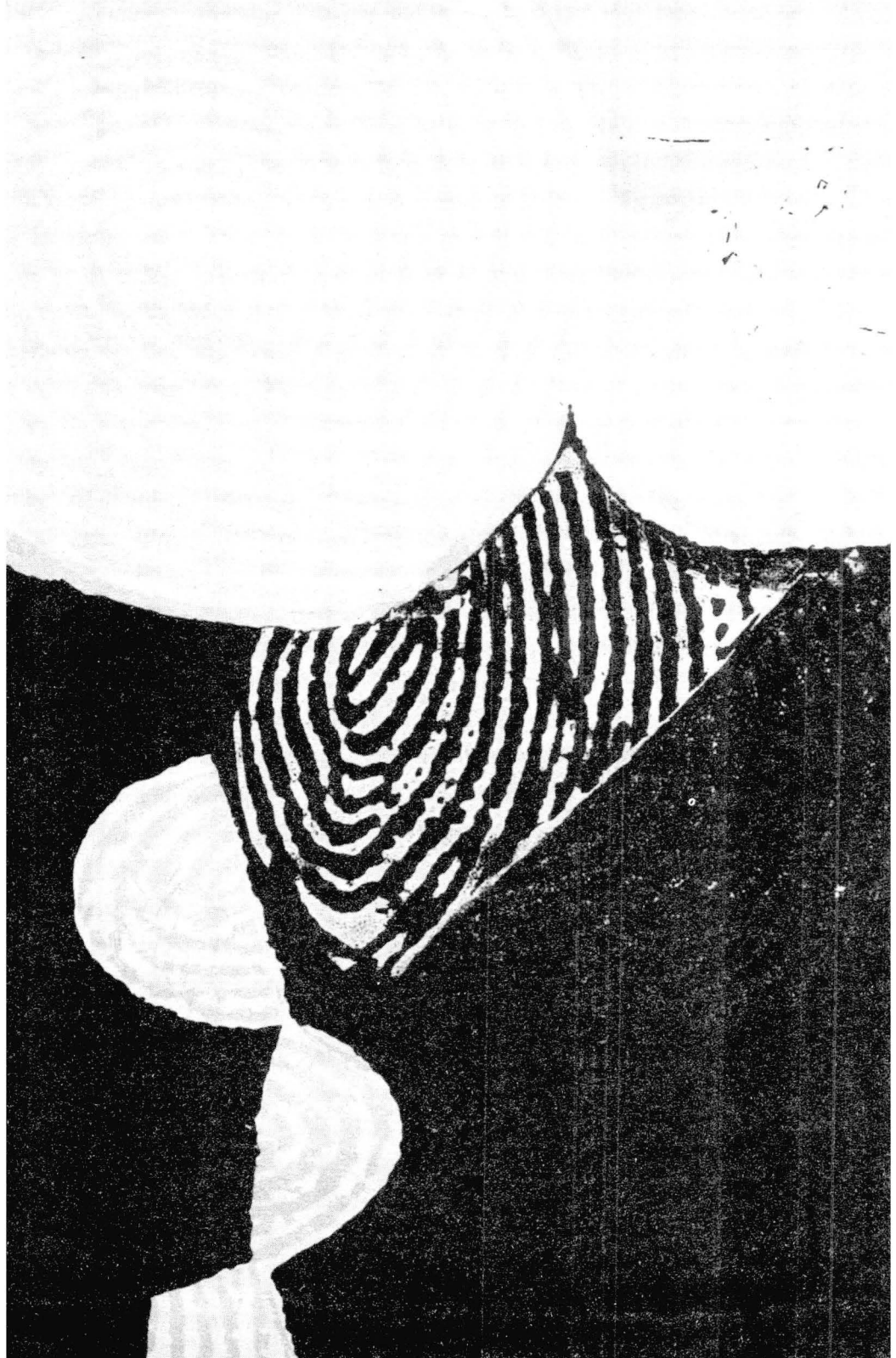
Dalam diskusi-diskusi yang baru saja kita lalui, kita sudah mencoba melihat bagaimana menempatkan keindahan dalam konteks munculnya estetika klasik Kantian, keindahan sebagaimana dipraktikkan dalam seni tradisi, keindahan dalam dunia sufistik, sampai dengan keindahan yang kita

temukan dalam berbagai bentuk seni rupa kontemporer. Menarik sekali bahwa dalam diskusi ini di sana-sini telah menimbulkan reaksi yang panas dan bahkan sangat panas dari sejumlah peserta. Hal ini menurut hemat saya dari satu sisi mencerminkan pedasnya kritik namun juga besarnya harapan dari penanggap akan topik yang sedang kita bicarakan.

Dari pengalaman mengikuti acara ini saya berkesimpulan bahwa keindahan pertama-tama merupakan suatu nama dalam berkesenian yang diberikan pada suatu peristiwa yang membawa implikasi yang mendalam pada subjektivitas kita.

Keindahan *qua* keindahan semestinya menimbulkan perubahan dalam diri subjek. Jenis keindahan dalam arti ini pernah dieksplorasi misalnya oleh Drijarkara dalam tulisannya “Kesenian dan Religi”. Sejauh dialami, kata Drijarkara, keindahan semacam ini bisa mengarahkan pada pengalaman akan yang ilahi dan dengan demikian bisa mengubah kedirian seseorang. Hal serubah juga dibicarakan dalam *Kalangwang* karya Zoemulder di mana keindahan (*kalangon*) menjadi tujuan utama dari para kawi. Bahkan pengalaman Sudjojono akan keindahan juga bisa kita tempatkan dalam konteks perubahan subjek. Keindahan adalah pengalaman yang membawa diri subjek menjadi sosok merdeka. Sosok-sosok yang ditampilkan dalam karya-karya awal Sudjojono bisa disebut mencerminkan keindahan karena sosok-sosok itu mencerminkan jiwa merdeka. Paling tidak gestur dan auranya tidak mengikuti selera para pelancon Eropa waktu itu. Jadi keindahan bukan semata-mata sesuatu yang objektif melainkan suatu peristiwa kesenian yang membawa implikasi pada subjek. Justru karena itulah Lacan lebih suka dengan istilah *splendor* daripada indah. Dalam *splendor* terkandung sesuatu yang memancarkan – *sparking*. Pancaran inilah yang saya sebut sebagai membawa implikasi pada subjek. Sosok *splendor* ini bisa kita rasakan pada sosok gadis kecil Antigone.

Keindahan dalam arti inilah yang perlu ditemukan oleh para kritikus seni. Keindahan dalam arti inilah yang membuat kritikus seni bukan semata-mata menjadi pengamat dan penganalisis melainkan juga menjadi seniman juga atau semacam ko-kreator. Sebaliknya, kalau kita tidak melihat sampai ke sana, ada bahanya para pengamat atau kritikus seni nanti hanya menjadi parasit saja. Semoga seminar tentang keindahan ini bukan hanya penting untuk para seniman melainkan juga untuk para pengamat dan kritikus seni.



Biodata Pembicara & Moderator

Relung Relung
Sunaryo
1977
Ink On paper
49 x 49 cm

Hilmar Farid



Dr. Hilmar Farid, Lahir di Bonn (Jerman), 8 Maret 1968. Pendidikan Departemen Sejarah - Universitas Indonesia (1993); Fakultas Seni dan Ilmu-Ilmu Sosial - National University of Singapore (2014); Mengajar di Institut Kesenian Jakarta dan Program Kajian Budaya, Fakultas Sastra - UI; Menjadi anggota Perkumpulan Institut Global Justice (IGJ), Anggota Direktur Badan Prakarsa Pemberdayaan Desa dan Kawasan (BP2DK), Ketua Perkumpulan Praxis, Jakarta, Peneliti Research Fellow, Modern Asian Thought,

Inter-Asia School, Hongkong dan Asian Regional Exchange for New Alternatives (ARENA), Seoul, Anggota Inter-Asia Cultural Studies Society, Menjadi kepala Masyarakat Sejarah Indonesia. Menjadi editor bersama untuk penerbitan buku *Inter-Asia Cultural Studies: Movements*, Taipei (Routledge). Tulisan serta penerbitan yang telah dikerjakannya, diantaranya: *The Cultural Tide Turns: History as Critique* (English version of cultural speech *Arus Balik Kebudayaan: Sejarah Sebagai Kritik*. The Time is Out of Joint, Sharjah Art Foundation (2016), *The Legacy of Bandung*. Bandung/Third World 60 Years, Inter-Asia Cultural Studies Society, Vol.17 No.1, March 2017 (2016), "Batjaan Liar in the Dutch East Indies: A Colonial Antipode, (menulis bersama Razif)" *Postcolonial Studies*, Vol.11, No.3 (2008), "Pramoedya dan Historiografi Indonesia," in Ratna Saptari, Bambang Purwanto and Henk Schulte Nordholt, eds. *Perspektif Baru Penulisan Sejarah Indonesia*. Jakarta: Yayasan Obor Indonesia (2008), "Indonesia's Original Sin: Mass Killings and Capitalist Expansion, 1965-66," *Inter-Asia Cultural Studies*, Vol.6, No.1. (2005) (republished in Kuan-Hsing Chen and Chua Beng Huat, eds. *Inter-Asia Cultural Studies Reader*. London: Routledge, 2007), "Failure of Reformasi and Remilitarisation in Indonesia," *Asian Exchange*, Vol.20, No.2 (2005), "Class analysis in Indonesian social sciences," in Vedi R. Hadiz and Daniel Dhakidae eds., *Social Science and Power in Indonesia*, Jakarta: Equinox and ISEAS (2005), *The Struggle for Truth and Justice: Transitional Justice Initiatives in Indonesia*. New York: International Center for Transitional Justice (with Rikardo Simarmata) (2004), "Covering Strikes: Indonesian Workers and 'Their' Media," in Rob Lambert, ed. *State and Labour in New Order Indonesia*. Perth: University of Western Australia Press (1997), *Unity and Stability on a Culture of Fear in Indonesia*, Bangkok: Forum-Asia (1995)

Bambang Sugiharto



Prof. Dr. Bambang Sugiharto mendapatkan S2 dan S3 (*summa cum laude*) di bidang filsafat dari Universitas San Tomasso, Roma, Italia. Bidang keahlian: Perspektif postmodern atas persoalan-persoalan Estetika, Filsafat Ilmu, Budaya dan Agama. Ia menulis berbagai buku ihwal postmodernisme, seni kontemporer, kebudayaan dan problem agama diantaranya: editor buku "*Overlapping Territories: Asian Voices on Culture and Civilization*" (Cambridge Scholars Publishing, 2011); juga editor

buku *Humanisme dan Humaniora* (Yogyakarta, Jalasutra, 2008) dan *Untuk Apa Seni?* (Bandung, Matahari, 2013). Artikel-artikelnya tersebar di jurnal internasional maupun media nasional. Pernah menjabat sebagai President of Asian Association of Christian Philosophers (2006-2008), dan Sekjen International Society for Universal Dialogue, New York (2005-2007). Mendapat Anugerah Budaya Kota Bandung 2013. Ia adalah fellow pada beberapa institusi filsafat, a.l.: di Tokyo, Copenhagen, Washington DC, dan Hongkong. Aktif sebagai Dewan Kurator di Selasar Sunaryo Art Space, Bandung. Saat ini ia mengajar di Universitas Katolik Parahyangan, Pascasarjana FSRD ITB, Unnes (Semarang) dan UIN Sunan Gunungjati (Bandung).

Dharsono Sony Kartika



Prof. Dr. Dharsono, MSn (Sony Kartika) Gurubesar Bidang Ilmu Estetika Seni. Mendapatkan gelar doktor pada Sekolah Pasca sarjana ITB 2005, Dosen Pasca Sarjana ISI Surakarta, Dosen Luar Biasa Pascasarjana Universitas Trisakti Jakarta, PascaSarjana ISI Padang Panjang Sumbar, Pascasarjana UNNES Semarang. Karya ilmiah, *Penelitian Tahun Terakhir: Penataan Ruang Pajang* (Sebuah rekayasa disain interior ruang tamu sebagai ruang pajang karya kerajinan tembaga) di Centra Kerajinan Tomang

Boyolali Jawa Tengah (hibah Bersaing 2008 dan 2009 Dirjendikti); TOSAN AJI, Studi tangguh dalam Paradigma Sejarah Pertumbuhan Keris, Penelitian Mandiri (2011); STRATEGI PEMBERDAYAAN MASYARAKAT SEKITAR PERUM. PERHUTANI MELALUI DESAIN PRODUK GUNA MENCEGAH *ILLEGA LOGING* (Studi Kasus: Kel. Sambeng, Kec. Juwangi, Kab. Boyolali (hibah Strategi Nasional 2015-2017 Dirjendikti). *Pengabdian Masyarakat: Pembinaan Kesenian Reyog Ponorogo SMA 1 Ponorogo* (2010-2016); Pembinaan Kesenian Reyog Ponorogo Universitas Brawijaya Malang (2014-2016). Buku yang dipublikasikan: Dharsono Sony Kartika dan Nanang Ganda Perwira (2004), *Pengantar Estetika*, Bandung: Rekayasa Sains (ISBN 979-97478-3-X); Dharsono (Sony Kartika) (2004), *Seni Rupa Modern*, Bandung: Rekayasa Sains (ISBN 979-97478-4-8). Pameran Karya Seni: Aktif mengikuti pameran regional maupun secara Nasional. Terakhir Pameran Seni Abstrak I, tanggal 8 November s/d 20 Desember 1998 di Duta Foundation Kemang Utara 55 A Jakarta (1985-2004). Reka/Disain: Sebagai Stage Designer/Scenografi Pementasan “Derap Nusantara” dalam rangka HARKITNAS 1990, tanggal 20 Mei 1990 bertempat di Ruang Sidang Senayan Jakarta. Sebagai Stage Designer/Scenografi Pementasan “Derap Nusantara”, dalam rangka HARKITNAS 1993, tanggal 19 Mei 1993 bertempat di Ruang Sidang Senayan Jakarta. Pergelaran Seni: Ketua Penyelenggara Event “Slamet Riyadi Art Fair 2007” Juli 2007.

Bambang Qomaruzzaman



DR. Bambang Qomaruzzaman, M.Ag. Lahir di Serang, 8 Desember 1973. Tinggal di Bandung. Riwayat Pendidikan: Aqidah Filsafat, IAIN Sunan Gunung Djati Bandung, 1997 (S1), Studi Aqidah dan Pemikiran Islam, Program Pasca Sarjana, UIN Sunan Gunung Djati Bandung, 2003 (S2), Administrasi Pendidikan, UPI, Bandung, 2008. Filsafat Agama, PPs UIN Sunan Gunung Djati Bandung (S3). Pekerjaan: Dosen Teologi dan Falsafah Islam UIN SGD Bandung, Ketua Prodi Magister *Religious Studies* Program Pasca

sarjana UIN Sunan Gunung Djati Bandung (2013-sekarang). Anggota MUI Jawa Barat (2016-2020). Konsultan *Pendidikan Karakter Bandung Masagi* Kota Bandung (2016-2018). Penelitian: *Genealogi Jilbab*, Studi Masyarakat Islam Urban di Cianjur, Lembaga Penelitian IAIN Sunan Gunung Djati Bandung (2001); *Daya Tawar Tradisi Sunda* Desantara dan The Ford Foundation (2002); *Kesiapan MA menjadi MAK*, Depag RI (2005); *Studi Kritis Atas Kurikulum Mata Pelajaran Pendidikan Agama Islam dan Pendidikan Agama Katolik*, Yayasan Pasamoan Sophia (2006). Buku: *Pendidikan Karakter Berbasis Al-Quran*, Simbiosis, Bandung (2008). *Filsafat Ilmu Komunikasi*, Simbiosis, Bandung (2007). *Syahr al-Muwassat*, (Antologi penulis KOMPAS), Pustaka KOMPAS (2007). *Serial Al-Quranku Keren*, Al-Fatihah, Simbiosis, Bandung (2003).

Nirwan Dewanto



Nirwan Dewanto adalah penyair, esais, editor sastra dan kurator seni. Ia telah menerbitkan *Jantung Lebah Ratu* dan *Buli-Buli Lima Kaki* (keduanya buku puisi, yang memperoleh Hadiah Sastra Khatulistiwa pada tahun penerbitan masing-masing); *Senjakala Kebudayaan* (buku esai); *Satu-Setengah Mata-mata* (esai-prosa tentang rupa dan seni rupa). *The Origin of Happiness* adalah buku puisinya dalam terjemahan Inggris John McGlynn dan terjemahan Jerman Helga Blazy; dan *Museum of Pure Desire* ialah

buku puisinya dalam terjemahan Inggris John McGlynn (segera terbit). Bukunya yang paling mutakhir adalah *Buku Merah*, buku fiksi, yang baru terbit pekan ini.

Adam Wahida



Dr. Adam Wahida, M.Sn. Lahir di Surakarta, 6 September 1973. Institusi: Prodi. Pendidikan Seni Rupa FKIP Universitas Sebelas Maret. Pendidikan yang telah ditempuh: S1 IKIP Yogyakarta, Pendidikan Seni Rupa (1991- 1997); S2 Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Penciptaan Seni Rupa (2006-2008); S3 Institut Seni Indonesia Yogyakarta, Penciptaan Seni Rupa (2010-2016). Pengalaman Penelitian: Pemberdayaan Perajin Keramik Desa Melikan Melalui Pengembangan Desain Produk Berbasis

Kearifan Lokal (2016). Pengembangan Sentra Industri Keramik Berbasis Kearifan Lokal (2015). Pengalaman Pengabdian Kepada Masyarakat: IbM Perajin Kaligrafi Kulit Desa Sonorejo Melalui Pengembangan Desain Motif Hias dan Teknik Finishing (2017). IbM Perajin Gerabah Desa Sayangan Melalui Pengembangan Desain Berornamen Batik Klasik (2016). Penciptaan Karya Seni dan Publikasi Pameran: "Artefact" (Drawing Instalation), Visual Art Exhibiton, Lendu International Art Camp (LIAC) #3 Galeri UiTM Melaka, Malaysia (2016). "Pagar Kota" (Seni Lukis), Pameran Seni Rupa Nasional Linkar Semar "Rupamu Budayamu" Taman Budaya Jateng, Surakarta (2016). Publikasi Artikel Ilmiah Dalam Jurnal: Empowerment of the Students Creativity Through Participatory Art Project in Surakarta, IJCAS (International Journal of Creative and Arts Studies), ISSN 9772339191001, Vol.2. / No.1, Juni 2015. Pemakalah Seminar (Oral Presentation): 3rd ISME International Qolloqium 2016, Participatory Art Project To Develop The Creative Potential of Students of Senior High School in Surakarta, 26-27 Desember 2016, Universiti Teknologi MARA Melaka, Malaysia. Karya Penulisan Buku: LIAC vs SOLO Jejak Seni Komuniti, Judul Naskah: Praktik Penciptaan Seni Berbasis Budaya Lokal, Hal 50-62, FSSR UiTM Melaka Malaysia (2015). Penghargaan: Penyaji Poster Terbaik Penelitian Dosen Muda, DIKTI (2007). Lulusan Terbaik Cumlaude PPs ISI Yogyakarta (2008). Prestasi Doktor, Universitas Sebelas Maret (2016).

Diyanto



Diyanto. Tinggal dan bekerja di Bandung. 1987 Mengikuti bengkel kerja pelukis muda ASEAN di Nan Yang University Singapura, arahan Tang Da Wu. 1991 Menyelesaikan S1 Seni Rupa ITB. 1992 Studi Tata Pentas Teater di Augsburg, Jerman, kepada Wolf Wanninger, sponsor Goethe Institute. 1993 Pentas keliling bersama teater SAE di Switzerland dan Jerman. 1999 Artist in Residence di Perth, Australia atas undangan Curtyn University. 2001 Wind of Artist in Residence, di Fukuoka,

Jepang atas undangan Fukuoka Asian Art Museum. Pameran Tunggal: Kasidah Izrail (1989) di Cultural Centre Francaise Bandung. Setelah Batu di Lemparkan (1994) galeri Bandung, Lukisan dan Instalasi di Milenium galeri, Jakarta (1999). Pameran Bersama: (2016) Manifesto V- Arus, Galeri Nasional, Jakarta. (2015) Kunst und Umwelt di YPK, Bandung. Pameran Besar Seni Rupa Indonesia di Kupang. (2014) 'Jeprut permanen artefact', galeri Sumardja ITB. 'SwaraNusa' galeri Taman Budaya Provinsi Papua. Performance Art: (2015) Zero di lokasi longsor, jajaway, dago atas Bandung. (2014) "Kabinet Bantal"-1st Annual Jeprut: jeprut Permanen, Bandung. "Untuk apa Seni?", bersama Ke'ruh di lapangan merah FSRD-ITB. "sepotong puisi, doa dan gunung sampah", bersama Ke'ruh dan Lee Wen. "If the World change"-Singapore Biennale, SAM, Singapore. (2013) " Long Live Mandela", bersama Ke'ruh di sungai Cikapundung, Bandung. " Demi ranting pohon", YPK, Bandung. Aktivitas lain: menjadi juri Festival Teater Jakarta, menangani tata pentas teater Studiklub Teater Bandung, Teater Sae, Bandar Teater Jakarta, Actors unlimited, dan turut mendirikan kelompok Laskar Panggung Bandung dan Neo Teater Bandung. Mengajar di Fakultas Filsafat Unpar.

St Sunardi



Dr. Stanislaus Sunardi, lahir di Ambarawa, 10 September 1960. Riwayat pendidikan: S1 Sekolah Tinggi Filsafat Driyarkara Jakarta, Filsafat Sosial (1984-1988); S2 Pontifical Institute for Arabic and Islamic Studies, Roma, Bahasa Arab (1989-1992); S3 Pontifical Institute for Arabic and Islamic Studies, Roma Sastra Arab (1996-2001). Riwayat Pekerjaan: Ketua Program Magister Ilmu Religi dan Budaya Universitas Sanata Dharma (2000-2010); Dosen Tetap Universitas Sanata Dharma (1995-sekarang).

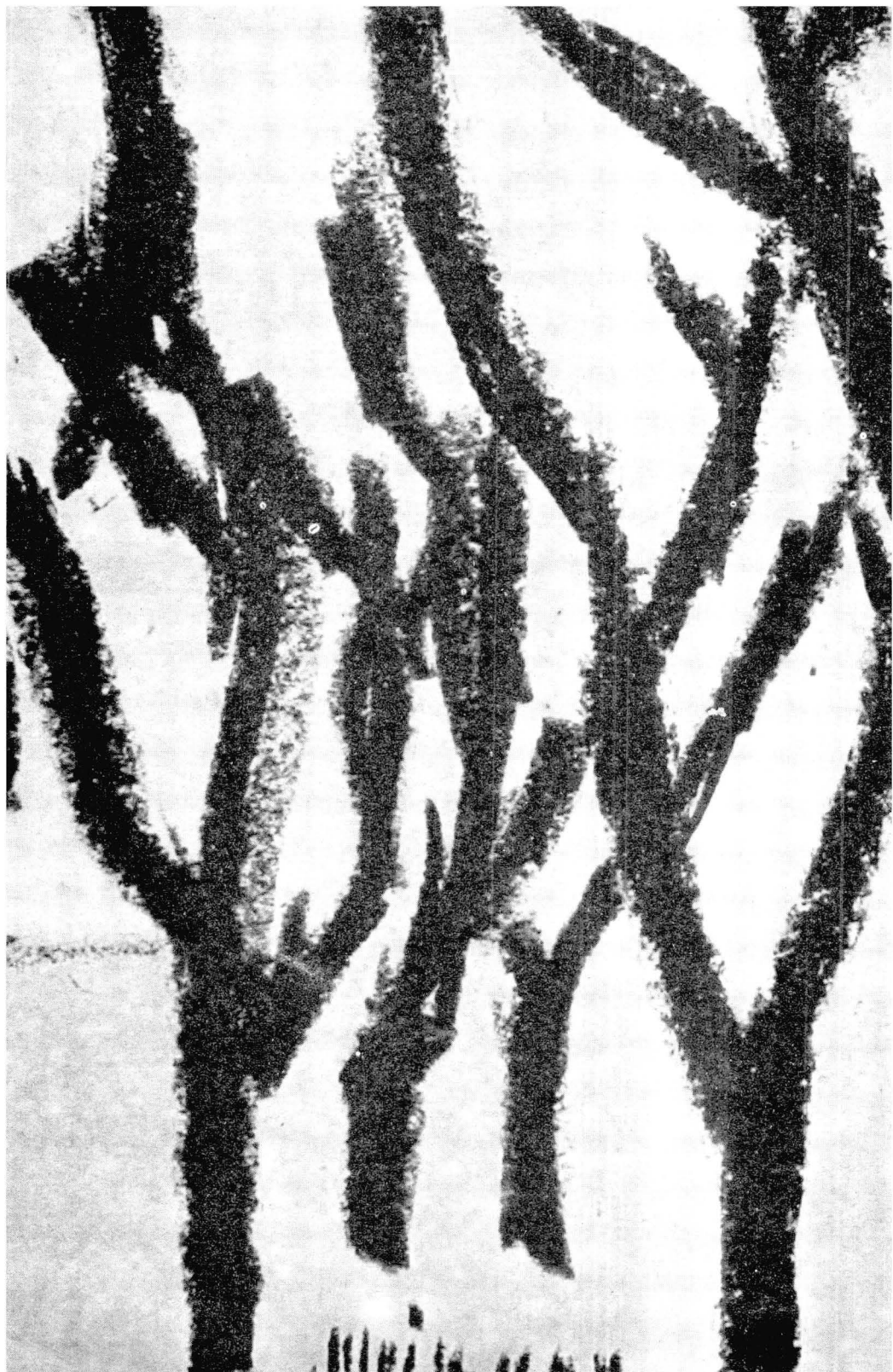
Organisasi Profesi/Ilmiah antara lain: Komisariss Utama Penerbit dan Percetakan LKIS Pelangi Akasara (2003-sekarang); Anggota Masyarakat Karawitan Jawa (2004-sekarang); Penyantun Langgeng Art Foundation (LAF) (2010-sekarang). Karya Tulis Ilmiah antara lain: Ki Hadi Sugito Guru yang Tidak Menggurui, Penerbit ISI (2011); Vodka dan Birahi Nabi. Esai-esai Estetika dan Seni, Penerbit Jalasutra (2012); Suka Harjana Manusia Anomali Tanpa Kompromi, Penerbit USD dan ISI (2014).

Suwito P Guntur

Dr. Guntur, M.Hum, Dosen Institut Seni Indonesia Surakarta. Pendidikan: S-1 Jurusan Kriya, FSRD, Institut Seni Indonesia Yogyakarta (1990); S-2 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta (2000); S-3 Pengkajian Seni Pertunjukan dan Seni Rupa, Universitas Gadjah Mada, Yogyakarta (2010). Pengalaman Pekerjaan: Ketua Jurusan Seni Rupa, STSI Surakarta (2001-2005); Staf Ahli Penjaminan Mutu, Pusat Pengembangan Analisis Instruksional (P2AI) STSI Surakarta (2004-2005); Pembantu Rektor I, Institut Seni Indonesia Surakarta (2014-sekarang). Pengalaman Internasional: ASEAN Leadership Exchange program, Seoul, South Korea (2004); Sandwich Research Program, The Leiden University, Netherland (2008). Penelitian: Studi Kelayakan Potensi Seni Budaya Sulawesi Selatan dalam Rangka Pendirian Institut Seni Budaya Sulawesi Selatan (2012); Penelitian Prioritas Nasional Masterplan Percepatan dan Perluasan Pembangunan Ekonomi Indonesia 2011-2025 (Ketua Peneliti PENPRINAS MP3EI 2011- 2025). Publikasi: “Kris Making at STSI Surakarta: Conservation and Development”, paper presented at Cultural Exchange Programme, Seoul, South Korea (2004); “Fenomenologi: Pendekatan Alternatif Penciptaan Seni Kriya”, dalam Seminar Nasional Metodologi Penciptaan Seni, Institut Seni Indonesia Surakarta (2005); “Seni Kriya Tradisi dalam Realitas Modernisasi: Menengok Masa Lalu Menatap Masa Depan”, Seminar Nasional, Jurusan Kriya Seni, Fakultas Seni Rupa dan Desain Institut Seni Indonesia (ISI) Surakarta (2009). Karya Buku: “Konsistensi Terminologi, Inventarisasi Potensi, dan Penguatan Infrastruktur dalam Upaya Pelestarian Kriya”, dalam Purwito dan Indro Baskoro Miko Putro (ed.), Kriya: Kesenimbangan dan Perubahan, Yogyakarta: Penerbit LPPSK (2009); Motif Batik Khas Mojokerto, ISI Press Surakarta (2014). Metodologi Penelitian Artistik, ISI Press Surakarta (2015).

Rizki A. Zaelani

Lahir di Bandung 27 Desember 1965. Pendidikan Seni Rupa di Departemen Seni Rupa FSRD ITB (1986-92); Mengikuti pelatihan Curatorship bersama Asia Link - Australia, The Japan Foundation, Toshio Shimizu - Independent Curator (Tokyo), dan Fukuoka Asian Art Museum (FAAM). Terlibat dalam beberapa proyek pameran internasional, seperti: Asian Modernism (The Japan Foundation), The Birth of Modern Art in Asia (Fukuoka Art Museum); The 2nd Triennale of Contemporary Art Asia Pacific (Queensland Art Gallery, Brisbane - Australia); The First Fukuoka Triennale (FAAM); Asian Cubism (The Japan Foundation); Asia Realism (National Art Gallery Singapore - Museum of Contemporary Art - Korea). Menjadi kurator untuk beberapa penyelenggaraan Biennale dan pameran besar di Indonesia, misalnya: BAE Bandung Biennale; Jakarta Biennale; cp Biennale (2003, 2005); Art Summit Indonesia: International Art and Performing Art; MANIFESTO 2008; MANIFESTO: Percakapan Masa (2010); MANIFESTO: Keseharian (2014), SEA+ Triennale of Contemporary Art; TITIAN MASA: *The Collection of Indonesia National Gallery* (Balai Seni Lukis Negara, Kuala Lumpur - Malaysia); HARAPAN: *Facing Possibilities in Indonesian and Philippine Modernities* (National Art Gallery of The Philippines, Manila); PATHWAYS: *Works by Indonesia and Thai Artists* (National Art Gallery of Thailand, Bangkok). Menjadi kurator untuk penyelenggaraan pameran tunggal seniman penting Indonesia, diantaranya: Agus Suwage, FX Harsono, Nindityo Adipurnomo, Tisna Sanjaya, Teguh Ostenrik, Sudjana Kerton, G. Sidharta Soegijjo, Ahmad Sadali, Yusra Martunus, Budi Kustarto, Edo Pillu, Farhan Siki, Dadan Setiawan, Guntur Timur, Yon Indra. Menulis untuk buku, diantaranya: OUTLET: Seni Rupa Kontemporer Yogyakarta (Yayasan Cemeti), Aspek-Aspek Seni Rupa Kontemporer (Yayasan Cemeti), Agus Suwage: Room of Mine (Yayasan Lontar), Agus Suwage: Still Crazy After All These Years.



Ucapan Terimakasih

Galeri Nasional Indonesia
mengucapkan terima kasih kepada:

Hilmar Farid
Direktur Jenderal Kebudayaan - Kemendikbud

Prof. Dr. Sri Rochana W, S.Kar, M.Hum
Rektor ISI Surakarta

Ranang Agung Sugiharto, S.Pd., M.Sn
Dekan FRSD ISI Surakarta

St Sunardi
I Bambang Sugiharto
Dharsono Sony Kartika
Nirwan Dewanto
Bambang Qomaruzzaman
Adam Wahida
Diyanto
Suwito P Guntur

Para staf dan panitia dari
Fakultas Seni Rupa dan Desain ISI Surakarta,
para peserta seminar: seniman, peneliti, penulis
dan aktivis seni dan kebudayaan
serta berbagai wakil dari perguruan tinggi seni rupa
di kota Surakarta yang tidak bisa disebutkan
namanya satu persatu.

GALERI NASIONAL INDONESIA



Galeri Nasional Indonesia merupakan sebuah lembaga museum khusus dan pusat kegiatan seni rupa modern dan kontemporer yang bernaung di bawah Kementerian Kebudayaan dan Pariwisata Republik Indonesia. Lembaga ini diresmikan pada tanggal 8 Mei 1999, Menempati lahan seluas ±17.600 m² terdiri dari berbagai gedung dan fasilitas publik lainnya, seperti; Ruang Pameran Temporer, Pameran Permanen, Serbaguna, Perpustakaan, Auditorium, Audio-Visual, Storage, Laboratorium, Wisma Seniman, Gallery Café, Galeri Shop, dan lain-lain. Lokasi Galeri Nasional Indonesia cukup strategis berada di pusat Ibukota Republik Indonesia (Jakarta), berdekatan dengan Monumen Nasional, Museum Nasional, Perpustakaan Nasional, Istana Negara, Stasiun Kereta Api Gambir, Masjid Istiqlal, Gereja Emmanuel. Tepatnya terletak di Jalan Medan Merdeka Timur No.14, Jakarta Pusat 10110.

Di Galeri Nasional Indonesia ini tersimpan dan dipamerkan secara permanen karya seni rupa yang merupakan ekspresi budaya modern dan kontemporer, seperti lukisan, sketsa, grafis, patung, dan fotografi, seni

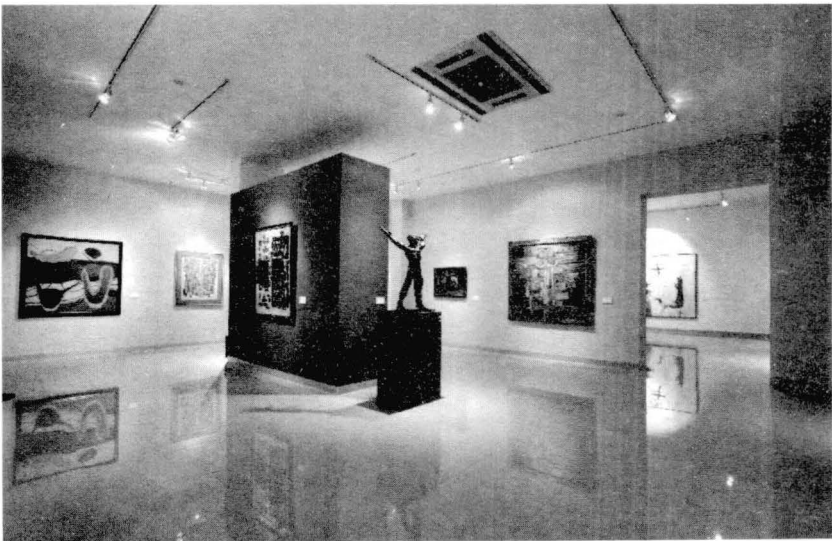
instalasi, dan lain-lain. Saat ini Galeri Nasional Indonesia memiliki sekitar 1700 koleksi karya seniman Indonesia dan mancanegara, antara lain: Raden Saleh, Hendra Gunawan, Affandi, S. Sudjojono, Basoeki Abdullah, Barli Sasmitawinata, Trubus, Popo Iskandar, Sudjana Kerton, Dede Eri Supria, Ivan Sagito, Lucia Hartini, Iriantine Karnaya, Heri Dono, Nyoman Gunarsa, Made Wianta, Ida Bagus Made, I Ketut Soki, Wassily Kandinsky (Rusia), Hans Hartung (Jerman), Victor Vassarely (Hongaria), Sonia Delauney (Ukraina), Piere Soulages (Perancis), Zao Wou Ki (China). Selain itu terdapat karya-karya seniman dari Sudan, India, Peru, Cuba, Vietnam, Myanmar, Malaysia, dan lain-lain.

Peranan dan fungsi dari lembaga ini adalah untuk melaksanakan pengumpulan, pendokumentasian, registrasi, analisis, pemeliharaan, perawatan, pengamanan, penyajian, penyebarluasan informasi, dan bimbingan edukatif terhadap karya seni rupa. Ruang lingkup kegiatannya antara lain berupa pameran (permanen, temporary, traveling), seminar, diskusi, workshop, lomba, pertunjukan seni dan program edukasi lainnya. Berbagai aktivitasnya lembaga ini merupakan barometer untuk melihat mutu perkembangan seni rupa Indonesia mutakhir sekaligus menjadi fasilitator bagi para perupa Indonesia dalam hubungan internasional.





Galeri Nasional Indonesia secara khusus memiliki 4 (empat) Ruang Pameran Temporer yang diperuntukan untuk kegiatan pameran tunggal atau bersama-sama yang terpilih dan dilaksanakan dalam jangka waktu tertentu antara 7 hari sampai 1 bulan. Pameran ini dilaksanakan oleh Galeri Nasional Indonesia maupun bekerja sama dengan galeri privat, pusat





kebudayaan asing, atau institusi terkait lainnya. Selama 1 tahun tak kurang dari 24 kali digelar pameran temporer. Terdapat Pameran penting yang pernah digelar di Galeri Nasional Indonesia antara lain: CP Open Biennale, Pameran Seni Rupa Nusantara, Asean New Media Arts Exhibition, OK Video, Jakarta Biennale, Pameran Besar Seni Rupa Indonesia: MANIFESTO, Indonesia Art Award Exhibition; Pameran Karya Anak-anak Berprestasi; Pameran “The Jakarta International Photo Summit, serta pameran lain yang menampilkan karya seniman Indonesia dan mancanegara.

Jam Berkunjung Galeri Nasional Indonesia

Pameran Permanen: Selasa - Minggu, Pukul 09.00 - 16.00 WIB

Pameran Temporer : Senin - Minggu, Pukul 10.00 - 19.00 WIB

Hari Libur Nasional : Tutup

Galeri Nasional Indonesia

Jl. Medan Merdeka Timur No.14, Jakarta 10110 - Indonesia

Tel: (021) 34833954, 3813021 (Kepala), 34833955

Fax: (021) 3813021

Email: galeri.nasional@kemdikbud.go.id

Website: galeri-nasional.or.id



Apa bila kita menempatkan kesenian dalam konteks kebangsaan dan hendak menggagas bentuk kebijakan negara yang mau memajukan kesenian, maka kita mesti berangkat dari kebutuhan konkret masyarakat kita. Mayoritas bangsa kita masih kekurangan akses pada ekspresi kesenian. Apa yang kita perlukan bukan hanya literasi visual bagi rakyat banyak, tetapi juga praktik-praktik kesenian yang melibatkan warga, memperluas akses bagi kaum terpinggirkan. Maka itu, seluruh eksperimen kesenian yang mau meningkatkan partisipasi warga harus terus didorong dan kajian-kajiannya diperdalam.

Hilmar Farid, “Keindahan dan Masalah Kebangsaan”

Keindahan menjadi kritik terhadap ketidak-terlembaganya modernisme artistik dalam kehidupan nasional kita. Pengejaran kita kepada yang indah terkendala oleh tiadanya garis kontinuitas yang menghubungkan gerakan seni rupa yang satu dengan yang lain. Kenapa saya harus menyisihkan Hindia Molek untuk memahami aneka lukisan dari khazanah jiwa tampak? Kenapa saya harus menerima *ready made* (atau semacam itu) Gerakan Seni Rupa Baru lebih politis dari pada formalisme dalam seni lukis mazhab Bandung?

Nirwan Dewanto, “(Tidak) Dalam Segala Cuaca: Sebuah Percobaan Menuju Keindahan”

Terhadap yang indah, Cinta tumbuh, mengerjarnya, seperti serbuk besi yang tersedot pada magnet. Cinta yang tumbuh bukan seperti ilalang liar, Cinta menerbitkan cara pandang baru terhadap segala sesuatu sekaligus cara hidup yang lebih baru, lebih segar, serentak kemudian membuahkannya keindahan-keindahan baru. Terhadap yang indah, potensi Cinta pada diri manusia tumbuh, melalui Cinta itu akan muncul keindahan-keindahan baru, lalu dari keindahan baru itu muncul lagi cinta yang lain. Demikian seterusnya sampai akhirnya dunia ini hanya dipenuhi Yang Indah dan Cinta, tak ada yang lain.

Bambang Qomaruzzaman, “Keindahan, Cinta, dan Seni”

ISBN 978-602-14830-9-1



Galeri Nasional Indonesia
Jalan Medan Merdeka Timur No.14
Jakarta Pusat 10110 - Indonesia
Tel. +62 21 3483 3954, 3483 3955
Fax. +62 21 3813 021
Email: galeri.nasional@kemdikbud.go.id
Website: galeri-nasional.or.id