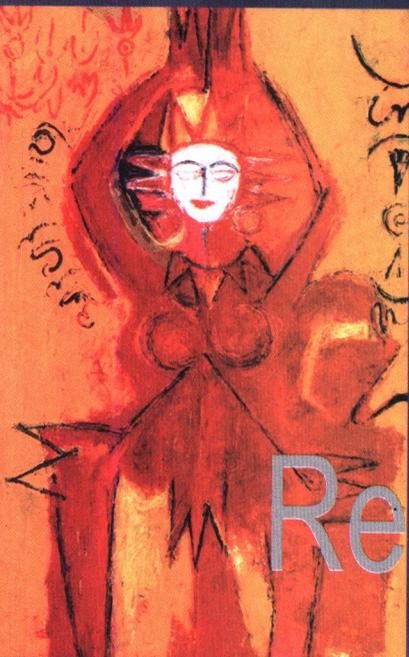
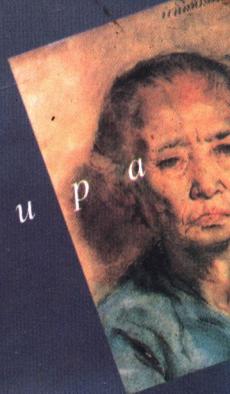


Karya-karya Koleksi Galeri Nasional

P a m e r a n S e n i R u p a



Modernitas Indonesia dalam Representasi Seni Rupa

Dalam Rangka Peresmian Galeri Nasional Indonesia

Direktorat
Pameran

8 Mei sampai dengan 8 Juni 1999, Galeri Nasional Indonesia

Jl. Merdeka Timur, no. 14, Jakarta





DEPARTEMEN PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
DIREKTORAT JENDERAL KEBUDAYAAN

Sambutan Direktur Jenderal Kebudayaan

Jakarta, 8 Mei - 8 Juni 1999

Perjalanan Seni rupa di Indonesia dari waktu ke waktu telah memperlihatkan kecenderungan yang sejalan dengan dinamika kehidupan modern, yang mewarnai sendi-sendi kehidupan bangsa. Sebagai suatu dinamika yang penuh daya cipta, seni rupa modern Indonesia tidak terlepas dari pergaulan yang terbuka dengan dunia luar, yang memungkinkan terjadinya proses akulturasi melalui pemilihan, penyaringan dan penyesuaian terhadap unsur-unsur baru. Keberadaan seni rupa modern Indonesia telah menjadi bagian dari perkembangan seni rupa dunia.

Melalui pameran "*Modernitas Indonesia dalam representasi seni rupa*" yang menandai berfungsinya institusi Galeri Nasional Indonesia secara penuh, diketengahkan koleksi karya-karya perupa Indonesia yang menggambarkan dinamika perkembangan sejak masa Raden Saleh sampai saat ini. Konsep modernitas itu sendiri bila dikaitkan dengan kajian ilmiah secara historis tentang "modern era" memang tidak terlepas dari persinggungan dengan "dunia barat". Namun terlihat jelas perkembangan yang khas dan kompleks, berdasarkan faktor objektif yang dilatari oleh perubahan dan tantangan kondisi sosial, ekonomi, politik, dan budaya yang berbeda.

Sekitar 100 karya seni yang dipamerkan pada pameran khusus saat ini, di samping penerangan pameran tetap, perkantoran dan perpustakaan merupakan pertanggungjawaban Galeri Nasional dalam melakukan sosialisasi program-programnya guna merangsang dan memacu kreativitas seniman dan meningkatkan apresiasi seni di kalangan masyarakat luas, yang sekaligus diharapkan dapat menjadi gerbang persentuhan karya seni rupa Indonesia dengan dunia internasional.

Prof. Dr. Edi Sedyawati,

101-18
JIM
3

Daftar Isi

8

*Membaca Modernitas Indonesia
Dalam Representasi Budaya Pada Seni Rupa*

Jim Supangkat

22

Lukisan Potret

Rizki A. Zaelani

26 - 46

Lukisan -lukisan Tema Potret

47

Lukisan Pemandangan

Rizki A. Zaelani

51 - 62

Lukisan - lukisan Tema Pemandangan

63

Gambaran Keseharian

Asmudjo Jono Irianto

68 - 77

Lukisan - lukisan Tema Keseharian

78

Narasi dalam Ungkapan Seni Rupa

Jim Supangkat

82 - 98

Lukisan-lukisan Tema Naratif

99

Katalog

Modernitas Indonesia dalam Representasi Seni Rupa

Galeri Nasional Indonesia

Jalan Medan Merdeka Timur, Nomor. 14, Jakarta

8 Mei - 8 Juni 1999

- Kurator** : Jim Supangkat
Asmudjo Jono Irianto
Rizki A. Zaelani
- Display Pameran** : Drs. Tubagus Sukmana
Pustanto
Sari Asih Yoedawinata
- Katalog**
- Desain Grafis** : Ong Harry Wahyu
- Fotografer** : Pustanto
- Pendataan** : Made Wiraadikesuma
Moch. Nurdin
- Pemimpin Produksi** : Drs Surya Yuga
Watie Moerany
- Penyelenggara** : Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Galeri Nasional Indonesia
Bagian Proyek Wisma Seni Nasional Jakarta
Tahun Anggaran 1999/2000

am Representasi Seni Rupa

Dalam rangka peresmian

Galeri Nasional Indonesia

8 Mei - 8 Juni 1999

Galeri Nasional Indonesia, Jl. Merdeka Timur, no. 14, Jakarta

Departemen Pendidikan dan Kebudayaan
Direktorat Jenderal Kebudayaan
Galeri Nasional Indonesia
Bagian Proyek Wisma Seni Nasional Jakarta
Tahun Anggaran 1999/2000

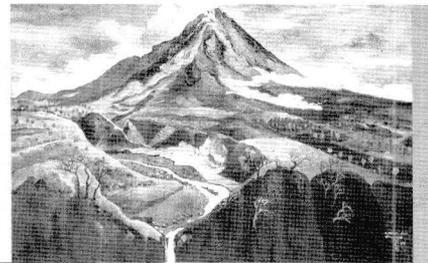
P a m e r a n S e n i R u p a

Modernitas Indonesia da

Modernitas Indonesia

dalam Representasi

Seni Rupa





MENTERI PENDIDIKAN DAN KEBUDAYAAN
REPUBLIK INDONESIA

Sambutan Menteri Pendidikan dan Kebudayaan

Jakarta, 8 Mei - 8 Juni 1999

Melalui pameran yang bertema “*Modernitas Indonesia dalam representasi seni rupa*” ini Galeri Nasional mulai berfungsi sebagai salah satu institusi kesenian formal dalam kancah seni rupa nasional dan internasional. Hadirnya institusi ini mengandung harapan bertambahnya wahana yang memungkinkan berlangsungnya proses kreasi, ekspresi, dan apresiasi melalui hubungan antara karya seni, seniman dan masyarakat.

Sebagai unit pelaksana teknis kebudayaan yang berskala nasional, Galeri Nasional Indonesia menyanggah tanggung jawab perlindungan, pengembangan dan pemanfaatan karya seni rupa. Kita menyadari bahwa pemahaman dan penghargaan masyarakat terhadap karya seni masih sangat terbatas. Oleh karena itu, melalui peran Galeri Nasional diharapkan dapat ditingkatkan pemahaman masyarakat terhadap hasil kreasi seni yang beragam.

Melalui pameran ini kita akan menyaksikan berbagai gaya, corak, teknik, gagasan, dan tema-tema dalam karya seni rupa, yang sebagian besar merupakan koleksi negara terpilih. Saya berharap pameran ini mampu memberikan inspirasi kepada masyarakat agar tidak kehilangan daya dalam menghadapi berbagai kesulitan hidup.

Selamat berpameran.


Juwono Sudarsono

Membaca Modernitas Indonesia Dalam Representasi Budaya Pada Seni Rupa

[1]

Seni rupa modern Indonesia bisa diartikan sederhana sebagai “seni rupa yang berkembang di Indonesia pada zaman modern”. Namun hingga kini masih ada keraguan menggunakan istilah dengan pengertian sederhana ini karena dalam pembahasan seni rupa, penggunaan istilah **seni rupa modern** tidak bisa dilepaskan dari wacana seni rupa modern. Keraguan ini terletak pada kekisruhan dan kesulitan menempatkan seni rupa modern Indonesia dalam wacana seni rupa modern.

Kekisruhan itu tercermin pada beredarnya penafsiran yang terpecah-pecah tentang seni rupa modern yang mengakibatkan tidak adanya kesepakatan tentang apa sebenarnya **seni rupa modern Indonesia**. Keadaan ini, yang bertahan sampai kini, melahirkan kesangsian apakah seni rupa modern Indonesia layak dilihat sebagai seni rupa modern?

Menghindari keharusan menjawab pertanyaan itu muncul kecenderungan menerapkan istilah **seni rupa Indonesia** tanpa predikat **modern**. Namun istilah dengan lingkup pengertian yang terlampaui luas ini justru membuat paradigma seni rupa modern Indonesia malah menjadi tidak kelihatan sama sekali.

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

Dominasi itu, yang bahkan bisa dilihat sebagai hegemoni tercermin pada modernisme, di mana universalisme adalah salah satu premisnya yang fundamental. **Modernisme** bukan lagi sekadar ideologi dunia modern. Kumpulan teori yang menjadi rumit pada Abad ke 20 ini bahkan tidak lagi mempertanyakan: apa seni rupa modern. Pemikiran-pemikirannya yang kini tersebar ke seluruh dunia melalui publikasi yang masif, cenderung melakukan penilaian-penilaian untuk menetapkan mana yang membawa nilai-nilai modern dan mana yang tidak. Di dunia seni rupa, pikiran-pikiran ini menancap di institusi seni rupa – lembaga-lembaga seni rupa, pameran-pameran seni rupa internasional dan akademi-akademi seni rupa di hampir seluruh dunia. Tentang ini kritikus radikal Amerika, Brian Wallis menulis,

Modernisme, sebenarnya adalah mimpi besar kapitalisme industri, ideologi idealistis yang sangat mempercayai kemajuan dan bertujuan membangun sebuah **orde baru**. Dalam perkembangannya selama satu abad, modernisme menampilkan pencarian yang berpindah-pindah posisi. Namun dalam konteks masa kini – ketika modernisme lebih banyak dikaitkan dengan estetika/seni – pemikiran modernisme telah menyimpang jauh dari konteks sejarah perkembangannya. Dan modernisme yang kita temukan di muka pintu kita adalah modernisme sebagai institusi.¹

Wacana seni rupa modern yang Ero-amerisentris itu sulit diterapkan di luar Eropa dan Amerika karena perkembangan seni rupa modern di mana-mana ternyata tidak sama. Namun pemikiran seni rupa modern di luar Eropa Amerika “tidak berani” menyangkal teori-teori modernisme. Kondisi terdominasi ini membuat pemikiran seni rupa modern di luar Eropa, Amerika tidak bereaksi ketika pemikiran modernisme menilai seni rupa modern di luar Eropa, Amerika sebagai seni rupa marjinal, terkebelakang dan bahkan bukan seni rupa modern.

Namun sejak 1970an muncul pemikiran-pemikiran baru yang membawa perubahan-perubahan radikal dalam pemikiran seni rupa dunia. Pemikiran-pemikiran baru ini, yang dalam lingkaran besar dikenal sebagai gejala post-modern mengeritik universalisme dan hegemoni modernisme. Tentang lahirnya pemikiran-pemikiran baru ini, kritikus radikal Amerika, Lucy Lippard mencatat,

Analisa-analisa post-modernisme memunculkan sejumlah pertanyaan penting tentang kekuasaan dan keinginan-keinginan yang terpendam selama ini. Post-modernisme menyorongkan pula nilai-nilai yang bisa diterapkan pada persilangan budaya [....].

Namun yang terpenting, post-modernisme membuang persepsi yang melihat budaya-budaya non-Barat sebagai dunia masa lalu yang pasif, sementara hanya budaya Barat yang aktif dan berperan pada masa kini.²

Perubahan-perubahan itu membuka peluang bagi pemikiran di luar Eropa, Amerika untuk menegaskan posisi seni rupa modern di luar Eropa dan Amerika. Lucy Lippard yang pernah bermukim lama di sejumlah negara di Amerika latin, termasuk kritikus Amerika yang menyongsong kebangkitan pemikiran di luar Eropa dan Amerika. Ia mencatat,

Kaum intelektual Dunia Ketiga, di mana pun mereka berada, memperlihatkan kesadaran oposisi yang poliphonus atau kemampuan membaca dan menuliskan seluk beluk kondisi budaya yang berlapis-lapis.³

Dalam pemikiran-pemikiran baru di lingkungan Dunia Ketiga, wacana **modernisme** yang terkooptasi universalisme ditinggalkan karena dianggap tidak bisa digunakan untuk mengamati perkembangan seni rupa dunia, khususnya seni rupa di luar Eropa Amerika. Sejalan dengan beberapa kredo post-modernisme, pemikiran-pemikiran baru ini lebih memperhatikan **modernisasi** dan **modernitas** yang relatif lebih netral dan tidak sepenuhnya dipengaruhi universalisme. Pengertian modernisasi dan modernitas senantiasa berkaitan dengan realitas yang pada kenyataannya berbeda-beda di seluruh dunia. Karena itu modernitas (*modernity*) dikenal mempunyai bentuk jamak (*modernities*). Bila pemikiran modernisme mencari kebenaran absolut, maka modernitas senantiasa berhadapan dengan kebenaran plural.

[II] Bergesernya pengamatan dari modernisme ke modernisasi dan modernitas di Dunia Ketiga berarti bergesernya pemikiran/pengamatan dari wilayah seni rupa ke wilayah budaya. Pikiran dan pengamatan ini memasuki lingkaran persoalan yang lebih besar yakitu mengkaji **modernitas**, kondisi modern yang mendasari semua aspek kehidupan modern – kegiatan **seni rupa modern** hanya salah satu di antaranya.

Namun pengkajian modernitas itu ternyata menghadapi dilema yang kurang lebih sama. Pengkajian ini dibayangi pula ketidakjelasan dan dominasi pemikiran Ero-amerisentris kembali menjadi ganjalan. Terlihat kembali benturan antara wacana modernitas dan kenyataan dunia modern di luar Eropa, Amerika. Kenyataan ini menunjukkan dilema seni rupa modern non-Barat hanya indikator dari sebuah persoalan yang jauh lebih besar. Artinya dilema ini sangat mungkin dihadapi semua sektor kehidupan modern di luar Eropa Amerika. Hanya intensitasnya yang berbeda. Dilema ini berpangkal pada kenyataan, lalu lintas pemahaman dunia modern mengenal hanya satu arus, dari Barat ke non-Barat. Kuatnya arus ini bahkan membuat masyarakat non-Barat tak mampu memhami kondisinya sendiri. Tentang ini Edward Said, pemikir Amerika keturunan Palestina, mengemukakan,

[.....] Kita memang bisa membaca pola kita yang berbeda, tapi karena seluruh pembahasan bukan persoalan kita [...] kita tampil hanya sebagai efek, sebagai kesalahan, sebagai kontranarasi. Artinya, ketika kita berusaha membangun narasi, kita akan selalu terlihat sebagai dislokasi dalam wacana mereka..⁴

Di Indonesia upaya mensiasati modernisasi sudah terlihat pada masa awal munculnya kesadaran berbangsa. Ini tercermin pada, misalnya, pertentangan pendapat antara dr. Radjiman Wediodiningrat dan dr. Tjipto Mangoenkoesomo, yang terjadi antara tahun 1908-1909. Tjipto, mencita-citakan pendobrakan masyarakat kolonial dan masyarakat feodal-tradisional. Ia merekomendasikan pengadaptasian pemikiran-pemikiran Barat dan juga aksi-aksi politik untuk membangun alam yang demokratis di Indonesia (baca: modernisasi).

Radjiman menentang pandangan Tjipto. Penentangan ini tidak harus dibaca sebagai upaya mempertahankan kondisi kolonial dan – seperti umumnya difasirkan – feodalisme. Radjiman, seperti juga Tjipto adalah tokoh pergerakan nasional pada awal Abad ke 20. Visi Radjiman

dalam menentang Tjipto, ialah, "Bangsa Jawa tetap Jawa." Radjiman melihat pada hakikatnya peradaban Barat dan Timur bertlainan.⁵

Dikhotomi Barat-Timur seperti tercermin pada perdebatan itu adalah salah satu tanda kebingungan memahami modernisasi. Memprediksi modernisasi yang berbeda melalui pertentangan Barat-Timur pada kenyataannya memperkuat persepsi Barat, yang melihat dunia Timur tidak sebagai dunia yang berkembang sejajar dengan dunia Barat, tapi sebagai kutub lawan modernisasi, yaitu kemacetan dan keterbelakangan.

Kecenderungan memprediksi modernisasi melalui dikhotomi Barat-Timur menerus pada Polemik Kebudayaan yang berlangsung antara tahun 1935 dan 1939. Semua beda pendapat yang muncul dalam polemik ini – individualisme, spiritualisme, intelektualisme, kolektivisme, kemajuan dan narasi bangsa – bisa dibaca sebagai mempersoalkan perbedaan budaya Barat dan budaya Timur. Pandangan yang nampak menjadi dominan dalam polemik ini diwarnai sinkritisme, yang di atas permukaan terkesan memperhitungkan kondisi-kondisi lokal, di bawah permukaan cenderung mengambil model masyarakat Barat sebagai pedoman. Sutan Takdir Alisyahbana misalnya, menulis:

[...] Saya bukan orang yang dalam segala hal senang akan didikan cara Barat yang diberikan kepada bangsa kita [...]. Tapi tiada senang itu bukan menyebabkan bangkitnya sikap anti-*intellectualisme*, anti-individualisme, anti-egoisme, anti-materialisme.⁶

Ada bangsa yang hanya mempunyai *civilisatie* saja tidak berkultur, ibarat satu manusia yang bermuka cantik, hati busuk. Ada pula sebaliknya bangsa yang ada kultur tinggi, tapi belum rarta-rata *civilisatie*-nya, sebagai bangsa Tionghoa. Bangsa yang sudah ada kedua-duanya adalah umpamanya bangsa *Japan*, kultur Timur dengan *civilisatie* Barat. Kultur Timur tidak bisa diubah menjadi kultur Barat, tetapi *civilisatie*-nya bisa sama.⁷

Sampai kini, dikhotomi Barat-Timur merupakan acuan yang dominan dalam mempersoalkan kehidupan modern. Lahir dari sini, pertentangan pendapat yang biner, di mana terdapat kutub kutub "pro" (mengetengahkan sinkritisme) dan kutub "kontra" (anti-Barat bahkan *xenophobic*). Pro-kontra yang sudah menjadi sangat panjang ini tidak pernah beranjak dari kondisi pro-kontra tanpa kesimpulan.

Namun di Indonesia pembahasan modernisasi tampil pula dalam bentuk lain. Sejarawan Sartono Kartodirdjo mencatat proses modernisasi di Indonesia berawal pada keputusan pemerintah kolonial menyelenggarakan pendidikan pribumi pada awal Abad ke 20. Kondisi ini kemudian berlanjut dengan terbentuknya lembaga-lembaga modern di Indonesia. Sartono menulis,

Dengan masuknya lembaga-lembaga modern masyarakat Indonesia mengalami perubahan, di satu pihak proses destrukturisasi sistem feodal-tradisional, dan di pihak lain restrukturisasi sistem sosial yang lebih sesuai dengan struktur sosial masyarakat semi-*industri*. Dipandang dalam wawasan modernisasi, periode ini [...] adalah periode mengadaptasi sistem modern.⁸

Lembaga pendidikan dan lembaga modern lain yang dibangun pemerintah kolonial ternyata lebih banyak menimbulkan masalah di kalangan pribumi daripada menjadi agen modernisasi.

Karena itu, dari sisi bangsa Indonesia, pembentukan lembaga-lembaga modern ini, seperti dikemukakan Sartono Kartodirdjo, lebih sesuai dilihat sebagai membuka Kotak Pandora di mana kekuatan-kekuatan sosial lepas dan kemudian sukar dikendalikan. Dalam proses inilah muncul pergerakan nasional. Tentang ini Sartono mengemukakan,

Dipandang dalam wawasan **modernisasi**, gerakan nasionalis merupakan gerakan sosial yang bersifat multidimensional, jadi tidak cukup disoroti aspek politiknya, tetapi perlu diungkapkan aspek ekonomis, sosial dan kulturalnya. Adalah kenyataan bahwa proses transformasi dari tradisionalitas ke **modernitas** (yang) merupakan proses pelembagaan nilai-nilai serta sistem-sistem, (terjadi) lewat gerakan sosial tersebut.⁹

Kendati tidak eksplisit, seringkali terjadi benturan di antara dua arus pemikiran tentang modernisasi itu karena wilayah permasalahan keduanya berbeda. Benturan terjadi misalnya dalam melihat “tradisi”. Dalam dikhotomi Barat-Timur tradisi sering dilihat sebagai identitas Timur, sementara dalam wacana nasionalisme tradisi sering dianggap konservatisme atau feodalisme yang harus dibongkar. Kondisi tidak sinkron ini membuat kedua pemikiran tidak sampai mengamati macam apa **modernitas** yang berkembang di Indonesia selama ini.

Nasionalisme yang mempunyai sifat multi-dimensi sebenarnya punya potensial untuk menjadi acuan modernisasi dan mengkaji modernitas. Namun ketika terjadi perubahan-perubahan sosial yang dinamis setelah Indonesia merdeka, nasionalisme yang seharusnya mengembangkan dimensi non-politiknya untuk mengantisipasi perubahan-perubahan sosial dan pembentuklan lembaga-lembaga modern, pada kenyataannya menjadi semakin menonjolkan dimensi politiknya. Bahkan menjadi retorika. Dimensi sosialnya menjadi abstrak dan terbatas pada pengatasanamaan rakyat. Tidak aneh apabila sejarah menunjukkan usaha-usaha berbagai kekuatan menjadikan nasionalisme sebagai komoditas politik.

Dalam kondisi semacam itu masalah modernitas yang dalam pemikiran-pemikiran sebelumnya sudah tersembunyi, menjadi tidak diperhatikan sama sekali. Ketika Indonesia memasuki era pembangunan dan mengadaptasi kapitalisme industri secara habis-habisan pada awal 1970an, jarak antara nasionalisme yang berdimensi politik dan program-program pembangunan di sektor sosial, ekonomi dan budaya menjadi semakin besar. Akibatnya, tidak terjadi sama sekali ketegangan di antara arus globalisasi yang masuk dan nasionalisme. Globalisme yang merupakan pewujudan modernisme (mimpi besar kapitalisme industri) diserap dan diterapkan nyaris tanpa memperhitungkan realitas yang berkembang di kalangan masyarakat.

Berbagai kejanggalan dan bahkan kegagalan tak bisa dicegah. Program-program kemajuan di berbagai sektor tidak tercermin dalam perkembangan masyarakat. Pergolakan dan kegelisahan sosial yang disebabkan perubahan-perubahan masyarakat bukannya dikaji untuk mengenali **modernitas Indonesia** malah dipaksa “tunduk” pada standar pembangunan di bidang ekonomi yaitu perlunya stabilitas untuk mengembangkan investasi yang tidak bisa disangkal adalah bagian dari perkembangan kapitalisme industri. Pada era reformasi – menyusul perubahan pemerintahan tahun pada 1998 – nampak kebingungan mencari hubungan di antara pergolakan sosial, krisis politik dan krisis ekonomi.

Namun, modernitas yang terlihat sebagai disorde itu, lagi-lagi tidak khas Indonesia. Keadaan

yang sama muncul di hampir semua negara Dunia ketiga. Ini tercermin pada pernyataan sejumlah pemikir, ahli ekonomi dan negarawan Dunia Ketiga yang pada tahun 1987 membentuk Komisi Selatan (*South Commision*). Komisi ini melihat pola modernisasi Eropa-Amerika di mana homogenitas merupakan paradigma, tidak bisa diterapkan di Dunia Ketiga yang menghadapi heterogenitas. Komisi Selatan menyimpulkan, pemaksaan yang berlangsung setengah abad ini telah menimbulkan kerapuhan Dunia Ketiga dan membuat Dunia Ketiga tidak mempunyai kedaulatan fungsional dalam menentukan arah **modernisasi** dan target-targetnya.¹⁰

Kritikus Inggris keturunan India, Homi K. Bhabha melihat keadaan itu berpangkal pada apa yang disebutnya **paradoks modernitas**. Terjadi tabrakan antara konsep modernisasi di **tingkat ideologi dengan** modernitas di **tingkat kenyataan** karena konsep modernisasinya mengambil model masyarakat Barat. Bhabha menulis,

[...] homogenitas yang dikembangkan dalam semua nasionalisme mengambil model Barat untuk memastikan adanya nilai-nilai modern pada proses modernisasi. Ketika saya mempersoalkan **modernitas**, mau tidak mau saya akan mengaitkannya dengan pemikiran Barat pasca-pencerahan yang adalah : **etik individu, narasi linier historisisme, Homogenitas masyarakat dan kedaulatan pikiran.**¹¹

Untuk menegakkan pemikirannya, Bhabha mengkaji teori pemikir sosialis Walter Benjamin. Dalam pemikiran Walter Benjamin, modernitas yang matriksnya adalah **ruang nasional** (*nation-space*) memang mengandung budaya lokal yang berlawanan secara biner dengan prinsip-prinsip modern seperti kemajuan / tradisi, individualitas / kolektivitas, konvensi / budaya, representasi / ritual, dunia-materi / spiritualitas. **Kontradiksi** dalam **ruang nasional** ini, menurut Walter Benjamin, berproses menuju kondisi homogen dalam jangka waktu yang tidak bisa ditentukan. Ia menyebut "stigma" modernitas ini, **homogenitas tanpa bingkai waktu** (*homogeneous empty time frame*).

Melihat perkembangan dunia sekarang ini Homi K.Bhabha berpendapat kontradiksi dalam **ruang nasional** itu tidak akan hilang. Kontradiksi ini tidak berproses menuju kondisi homogen, dengan kata lain ruang nasional dalam modernitas tidak akan hilang dan berproses menjadi ruang internasional yang homogen. Berdasarkan pandangan ini Bhabha melihat modernitas senantiasa mengandung (secara bersamaan) kondisi **nasional dan internasional.**¹²

Resistensi pada modernisasi Barat pada Polemik Kebudayaan yang memperlihatkan kesadaran bekerjanya unsur-unsur budaya lokal dalam modernisasi di Indonesia, dapat dilihat sebagai mempersoalkan ruang nasional dalam modernitas. Kini 60 tahun kemudian, terungkap unsur-unsur budaya lokal dalam kehidupan modern Indonesia. Etnisitas, primordialisme, adat- istiadat bahkan mistisme masih hidup subur. Bahkan pada era pembangunan yang selama tiga dekade terbuka total bagi masuknya arus globalisasi. Ini memperlihatkan, tidak ada tanda-tanda unsur-unsur budaya lokal ini berproses menuju kondisi modern yang homogen. Inilah **modernitas Indonesia** yang harus dijelaskan (melalui dekonstruksi) sebagai **modernitas** yang memiliki kondisi **nasional dan internasional**. Artinya, menegakkan persepsi baru yang *post-humous* (persepsi yang lahir setelah "induknya", persepsi yang kini tegak tentang modernitas, dianggap mati). Dua hal mendasar dalam persepsi baru ini ialah ; (a) melihat kontradiksi dalam **ruang nasional**

modernitas tidak sebagai kontradiksi **(b) melihat ruang homogen** dalam modernitas sebagai **ruang internasional**.

(a). Keyakinan bahwasanya tradisi adalah kontradiksi kemajuan (*progress*), budaya adalah kontradiksi konvensi, heterogenitas adalah kontradiksi homogenitas, individualitas adalah kontradiksi kolektivitas memperlihatkan persepsi masyarakat Barat yang terikat pada sejarah terobosan besar masyarakat homogen kristen Barat dari Abad Kegelapan ke Abad Pencerahan (Abad ke 16). Pada Abad Kegelapan tradisi dan kolektivitas yang diatur agama secara ekstrim menekan kebebasan individu dan mengakibatkan kemacetan kebudayaan Barat selama 2000 tahun. Mudah dimengerti apabila ada kecurigaan pada tradisi, kolektivitas, aturan-aturan agama. Dari kecurigaan ini muncul sikap mengabsolutkan kemajuan, individualitas dan konvensi untuk menjamin tidak terulangnya kemacetan budaya. Melihat konteks ini perlu dipertanyakan, benarkah tradisi dan kolektivitas adalah sumber kemacetan ? Benarkan gejala pada perkembangan masyarakat Barat yang sepsifik ini mempunyai kebenaran universal ?

Bila dibandingkan, tidak ada masyarakat non-Barat yang mengalami kemacetan budaya yang dramatis seperti dialami masyarakat Barat. Sejarah tidak mencatat terjadinya kekuasaan kekuasaan agama yang memberangus kebebasan individu pada perkembangan-perkembangan masyarakat non-Barat. Maka, bisakah dari keadaan semacam ini muncul kecurigaan pada tradisi dan kolektivitas ? Kenyataan di Indonesia menunjukkan tradisi 300 lebih kelompok etnis di Indonesia, senatiasa mempunyai ruang perubahan. Tradisi-tradisi yang ternyata tidak statis ini, memperlihatkan perubahan-perubahan dan perkembangan.

Perbedaan latar belakang itu menjelaskan kejanggalan **paradoks modernitas** yang dilihat Bhabha, yaitu kecenderungan masyarakat non-Barat mengambil model masyarakat homogen kristen Barat untuk menentukan ideologi modernisasi dan membayangkan heterogenitas akan beproses menjadi homogenitas. Tidak terjadinya proses transformasi ini seperti diprediksi Walter Benjamin menunjukkan satu hal mendasar : modernisasi pada masyarakat non-Barat tidak bersangkut paut dengan sejarah perkembangan masyarakat Barat. Mengambil sejarah perkembangan masyarakat Barat sebagai pedoman modernisasi, secara masuk akal, menimbulkan gejala-gejala paradoksal – dalam tingkat tidak disadari ini pula yang terjadi di Indonesia.

(b).Dasar modernisasi masyarakat non-Barat harus dicari pada **ruang internasional** modernitasnya. Dasar-dasar **ruang internasional** itu terlihat pada analisa Georg Simmel – dikenal sebagai bapak sosiologi modern – tentang kondisi modernitas Abad ke 19 yang disebutnya **kondisi metropolis**.

Hal mendasar dalam pada kondisi metropolis itu ialah (antara lain) terjadinya pengembangan **spesialisasi fungsional** sebagai jaminan eksistensi individu. Pengembangan itu melahirkan dua hal yang bertentangan. Di satu sisi, pengembangan ini menjamin eksistensi individu karena peran spesialisnya dalam masyarakat. Di sisi lain pengembangan ini membuat semakin terikatnya individu yang satu dan individu yang lain. Keterikatan ini, menurut Simmel, membentuk struktur sosial yang kemudian menjadi kekuatan yang menentukan dalam kehidupan modern.

Lahir dari keadaan ini ketegangan di antara individu dan kekuatan-kekuatan sosial. Dasarnya, kekhawatiran akan tergilasnya individu oleh mekanisme sosial. Simmel menunjuk pemikiran eksistensialisme dan sosialisme sebagai tanda munculnya kekhawatiran ini. Tumbuhnya sistem

produksi dan pasar membuat mekanisme sosial ini melahirkan anonimitas dan terasa menjadi lebih agresif.

Dalam sistem itu produksi yang tidak diketahui langsung siapa produsennya dilempar secara terus menerus ke pasar untuk perdagangan yang tidak segera diketahui kapan terjadinya dan siapa pembelinya. Kondisi ini melahirkan hubungan-hubungan yang anonim yang hanya didasarkan data dan fakta. Lahir dari sini hubungan sosial yang mengutamakan rasionalitas, kalkulasi, perhitungan dan ketepatan dengan uang sebagai perantaranya.¹³

Ketegangan di antara individu dan kekuatan sosial dalam kondisi metropolis itu tidak lagi berakar pada konflik individu-kolektivitas yang mewarnai perkembangan masyarakat Barat pada Abad ke 18. Ketegangan ini muncul karena tumbuhnya lembaga-lembaga modern, kenyataan yang diperlihatkan modernisasi di seluruh dunia. Akibat ketegangan ini tidak selalu sama dan tidak selalu linier. Di Indonesia, ketegangan ini – akibat dibangunnya lembaga-lembaga modern oleh pemerintah kolonial, khususnya lembaga pendidikan pribumi – memunculkan kekuatan-kekuatan sosial yang kemudian tak bisa dikendalikan. Dari ketegangan ini lahir gerakan nasional.

Melalui persepsi baru itu terlihat **modernitas Indonesia**, selain mengandung akibat modernisasi seperti misalnya kesadaran tentang hak-hak individu, kebebasan, demokrasi, nasionalisme, sosialisme, keinginan maju dalam persaingan, mengandung pula berbagai aspek yang berakar pada kondisi lokal, seperti kolektivitas, moralitas, spiritualitas, kepercayaan pada mitologi, kepercayaan pada alam, etnisitas, keterikatan pada tradisi dan sebagainya. Unsur-unsur modernitas ini tidak berada pada ruang-ruang yang terpisah kendati tidak pula melebur menjadi satu. Sangat mungkin terjadi pula benturan, misalnya dalam pemaknaan kolektivitas dan kekuatan-kekuatan sosial, tradisi dan demokrasi.

Miskinnya wacana tentang modernisasi di Indonesia setelah Indonesia merdeka, membuat analisa tentang modernitas di Indonesia terperangkap pada mempersoalkan paradoks dalam modernitas. Hasilnya ketidakmungkinan. Persepsi tradisional yang *xenophobic*, misalnya akan mempertentangkan secara diametral ruang nasional dan ruang internasional, unsur-unsur yang sebenarnya ada dalam modernitas Indonesia. Sikap yang meniscayakan semua unsur-unsur modern adalah unsur-unsur Barat yang merusak, sebenarnya terjebak pada persepsi Barat yang mempercayai dikhotomi orientalisme-oksidentalisme. Sikap “tidak sadar” yang merupakan sikap yang dominan, akan memberi tekanan pada ruang internasional. Secara tidak sadar sikap ini mengambil masyarakat Barat sebagai model. Persepsi ini melahirkan dikhotomi Pusat-Daerah dalam menumbuhkan lembaga-lembaga modern, dan, kecenderungan mengukur kesejahteraan hanya melalui indikasi ekonomi.

Semua sikap yang ambigu ini menandakan akibat pemiskinan wacana modernisasi di Indonesia, yaitu : tidak mampu mengenali apa sebenarnya modernitas Indonesia.

- [II] Modernitas adalah kenyataan dunia modern yang “keber-ada-annya” tidak ditentukan oleh “ada” atau “tidak adanya” konsep tentang modernitas (utopia kehidupan modern). Modernitas ini, yang dijalani/dialami masyarakat dalam kehidupan, tidak langsung berkaitan dengan apakah modernitas ini disadari atau tidak disadari secara konseptual.

Sejalan dengan itu, modernitas Indonesia, “ada” sejak masyarakat di Indonesia memasuki kehidupan modern. Sejak itu sampai kini, modernitas Indonesia ini memperlihatkan kondisi lokal (dalam ruang nasional) dan kondisi modern (dalam ruang internasional). Modernitas ini tidak diperhatikan atau bahkan dianggap tidak ada karena perangkat, konsep atau visi untuk mengenalinya yang tidak ada

Pameran bertema “**Modernitas Indonesia Dalam Representasi Seni Rupa**” ini – diselenggarakan untuk menandai peresmian Galeri Nasional Indonesia – adalah upaya membaca modernitas Indonesia itu. Upaya ini dilakukan dengan membaca **representasi budaya** pada karya-karya seni rupa.

Representasi budaya adalah bagian utama dari **proses pemaknaan** aspek-aspek kenyataan – obyek-obyek, manusia, kejadian, keadaan – dalam sesuatu lingkup budaya. Pengertian budaya di sini mengikuti batasan anthropologis (mengamati keunikan sesuatu budaya) namun dengan tekanan-tekanan sosiologis. Karena itu pengertian budaya ini tidak ditekankan pada kaitan obyek-obyek budaya (*set of things*) tapi pada praktek-praktek budaya yang melahirkan pertukaran nilai-nilai (*set of practices*). Dalam arti, orang-orang yang hidup dalam satu lingkup budaya mempunyai penafsiran yang kurang lebih sama tentang sesuatu realitas. Kesamaan ini memungkinkan terjadinya pertukaran pengertian dan pertukaran nilai-nilai.

Berbeda dengan pemikiran budaya yang mengandalkan pertimbangan-pertimbangan rasional, **proses pemaknaan** dalam budaya – yang tercermin pada bagaimana anggota masyarakat dalam budaya ini menginterpretasikan dan **merepresentasikan** sesuatu realitas – menyertakan perasaan, emosi dan penekanan-penekanan yang membuat interpretasi/representasi menjadi berbeda satu dengan lainnya. **Pemaknaan** terjadi dari matriks perbedaan-perbedaan ini.

Karena **representasi** bukan konsep individual, representasi mengenal dua **sistem representasi**. Sistem pertama adalah sistem yang mendasari hubungan kenyataan – obyek-obyek, manusia, kejadian – dengan konsep-konsep yang terbentuk (otomatis) pada pikiran manusia ketika berhadapan dengan kenyataan-kenyataan itu. Sistem ini mendasari aktivitas mental melakukan pemetaan kenyataan – pengklasifikasian, penyusunan, pengelompokan – yang dihadapi. Sistem kedua adalah sistem bahasa, tanda, simbol yang memungkinkan anggota masyarakat melakukan pertukaran pengertian dan nilai-nilai. Melalui bahasa, tanda, simbol ini pemetaan kenyataan pada aktivitas mental tadi direpresentasikan.

Materi pameran **Modernitas Indonesia Dalam Representasi Seni Rupa** ini adalah koleksi Galeri Nasional, yang berasal dari berbagai lembaga di bawah Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan & Kebudayaan. Sebagai bahan, koleksi ini cukup representatif untuk melihat perkembangan seni rupa modern Indonesia yang punya kemungkinan memperlihatkan modernitas Indonesia.

Dalam koleksi itu terdapat karya pelukis-pelukis masa pra-Persagi (Persatuan Ahli Gambar Indonesia, yang berdiri pada tahun 1937) seperti Sumitro, Sudiardjo, Wakidi, Abdulah Suriosubroto, Basuki Abdullah. Terdapat pula karya-karya pelukis masa Persagi dan Keimin Bunka Shidoso (pusat kebudayaan pada masa Jepang) yang ketokohnya diakui kritisi dan namanya dikenal masyarakat seperti Agus Djaya, Soedjojono, Hendra Gunawan, Affandi, Trubus, Suromo, Surono, Dullah, Kartono Yudhokusumo, Rustamadji, Gusti Sholihin dan Harijadi

Selobinangun.

Ada pula karya pelukis-pelukis yang menandai perkembangan selanjutnya seperti Basuki Resbowo, Tatang Ganar, Amrus Natalsya, Tarmizi, Djoni Trisno, Batara Lubis (yang dikenal sebagai pelukis-pelukis sosialis anggota Lembaga Kebudayaan Rakyat), Widayat, Fadjar Sidik, Srihadi Soedarsono, Sunarto Pr, Mardian, Zaini, Ida Hadjar, Marah Djibal.

Koleksi Galeri Nasional itu meliputi pula karya-karya seni rupa Bali – lukisan dan patung. Dalam koleksi ini terdapat nama-nama perupa Bali yang dikenal masyarakat dan penting kedudukannya dalam perkembangan seni rupa Bali seperti, I Gusti Nyoman Lempad, Ida Bagus Made, Nyoman Mandra, I Gusti Ketut Suwena, Wayan Bendi, Nongos dan I Gusti Ketut Kobot

Sesuai dengan temanya, **representasi** pada 130 karya yang ditampilkan – lukisan, lukisan batik, lukisan kaca, grafis dan patung – dari sekitar 1500 karya koleksi Galeri Nasional, bisa dikaitkan dengan masalah modernisasi di Indonesia. Karya-karya ini terdiri dari karya-karya seni rupa yang dikenal sebagai karya seni rupa modern (berkembang di kota-kota besar, Jakarta, Bandung, Yogyakarta) dan karya-karya seni rupa Bali yang hingga kini sering dilihat sebagai karya-karya seni rupa “tradisional”.

Karya-karya seni rupa Bali memang memperlihatkan ikatan yang kuat dengan tradisi. Namun karya-karya ini berkaitan pula dengan modernisasi dan dalam perkembangannya menampilkan pula modernitas Indonesia. Ahli kebudayaan Bali yang juga kritikus seni rupa, Jean Couteau mengemukakan, Bali menjalani proses modernisasi melalui tahapan yang kurang lebih sama dengan proses modernisasi yang terjadi di Jawa. Hal yang belum banyak diketahui umum, menurut Jean Couteau, persentuhan Bali dengan dunia Barat sudah terjadi pada Abad ke 16.

Karena itu, pada awal Abad ke 20, modernisasi di Bali sudah berkembang lanjut seperti di Jawa. Walter Spies, yang sering disebut-sebut memodernkan Bali datang untuk menetap di Bali pada 1925. Tidak umum diketahui, kedatangannya di Bali ternyata bukan prakasa Walter Spies sendiri. Kepindahan seniman, estetikus Jerman ini dari Pulau Jawa ke Pulau Bali adalah rekayasa dua bangsawan kakak beradik, Tjorkorda Raka Sukawati dan Tjorkorda Gde Agung Sukawati. Tujuannya jelas: mengembangkan kesenian Bali sebagai bagian dari modernisasi Bali – pada tahun 1927 kedua Sukawati bersaudara membuka lembaga pendidikan modern.

Untuk pengembangan seni rupa, pada 1932 Tjorkorda Gde Agung Sukawati bersama Walter Spies dan pelukis Belanda Rudolf Bonnet mendirikan Museum Seni Rupa Bali. Berbeda dengan konsep museum di Eropa, Museum Seni Rupa Bali ini tidak hanya memamerkan karya-karya. Museum ini menjalankan pula fungsi promotor, memperkenalkan para perupa Bali di Bali maupun di Jawa bahkan mengorganisasikan penjualan karya-karya seni rupa Bali kepada para kolektor di Jawa dan di luar negeri. Pembentukan infrastruktur seni rupa ini menandakan karya-karya yang diperkenalkan Museum Seni Rupa Bali adalah karya-karya yang terkategori karya *fine art* kendati tidak pernah sampai disebut seni rupa modern karena kuatnya bingkai tradisi Bali

Pada tahun 1936 pemerintah kolonial Belanda melarang Museum Seni Rupa Bali mengeksport karya-karya Bali. Sebagai reaksi, para pendiri museum membentuk organisasi “Pita Maha” untuk meneruskan usaha mereka memasarkan karya-karya seni rupa Bali ke luar negeri. Namun organisasi ini pada kenyataannya tidak hanya memperdagangkan karya-karya seni rupa. Organisasi

ini mengembangkan pula wacana seni rupa Bali untuk meningkatkan kualitas karya-karya seni rupa Bali. Pada masa ini muncul perupa I Gusti Nyoman Lempad, yang di kemudian hari dikenal sebagai perupa Bali paling terkemuka karena karya-karyanya yang sarat pemikiran.

Perkembangan Pita Maha berhenti dengan masuknya Jepang pada 1942. Walter Spies ditangkap dan Rudolf Bonnet mengundurkan diri dari Pita Maha. Keduanya kemudian meninggalkan Bali – Walter Spies tewas dalam perjalanan pulang ke negerinya. Tjokorda Gde Agung Sukawati, sementara itu, terlibat perjuangan kemerdekaan Indonesia.

Ketika Belanda kembali ke Indonesia setelah Jepang menyerah dan Indonesia memproklamkan kemerdekaan di tahun 1945, pola modernisasi di Bali mengalami perubahan. Pada perubahan ini keindonesiaan Bali, muncul. Masuknya kembali Belanda ke Bali menimbulkan pergolakan sosial politik. Rudolf Bonnet yang kembali ke Bali berusaha menghidupkan kembali Pita Maha dengan sikap netral. Namun Pita Maha terpecah. Tjokorda Raka Sukawati menjadi presiden Indonesia Timur, bagian dari Republik Indonesia Serikat (RIS) yang dibentuk Belanda, sementara adiknya, Tjokorda Gde Agung Sukawati masuk penjara.¹⁴

Pada saat yang hampir bersamaan seni rupa modern muncul dan berkembang di kota-kota besar di Jawa. Berbeda dengan seni rupa Bali yang memiliki bingkai tradisi yang kuat, seni rupa modern di kota-kota besar di Jawa lebih tegas didasarkan paradigma *fine art*. Paradigma ini, yang mendasari pula seluruh perkembangan seni rupa modern Eropa membagi seni rupa ke cabang-cabang, seni lukis, seni patung, seni grafis (arsitektur pernah dimasukkan). Paradigma ini menempatkan pula seni lukis sebagai *keynote* seni rupa, dalam arti perkembangan seni lukis adalah pedoman perkembangan semua cabang seni rupa – konsep ini ternyata tidak pernah menjadi kenyataan.

Perkembangan seni rupa modern itu, yang sering disebut-sebut sebagai sejarah seni rupa Indonesia, sudah sangat dikenal. Namun yang belum banyak diamati ialah ketokohan Soedjojono. Pelukis yang dikenal sebagai juru bicara Persagi ini, bisa dengan jelas menampilkan keyakinan dan pemikirannya melalui tulisan. Pikiran-pikiran Soedjojono ternyata mendasari kelahiran seni rupa modern Indonesia. Beberapa keyakinannya – karya adalah ekspresi jiwa dan estetika kerakyatan – bahkan dapat dilihat sebagai paradigma seni rupa modern Indonesia.

Pikiran-pikiran Soedjojono membuat perkembangan seni rupa dekat dengan modernisasi di Indonesia. Kendati tidak tercatat hubungan pikiran-pikirannya dengan Polemik Kebudayaan, Soedjojono dengan sangat intensif memikirkan masalah modernisasi. Ia seorang pengajar modernisasi. Pada salah satu esainya ia menulis,

[...] Rintangan-rintangan moral, rintangan-rintangan tradisi [...] harus kamu hancurkan dengan *trekborn* keberanian-tindak untuk kemerdekaanmu. Orang barangkali akan menyebut kamu binatang atau setan, peduli amat, pokoknya bahagiamu bisa mancar dari segala lobang. lobang bulu dagingmu dan berteriak: Enak !¹⁵

Namun modernisasi dalam persepsi Soedjojono tidak cuma mempersoalkan perkembangan dan kemajuan. Seperti permasalahan modernisasi di sektor-sektor lain, ia memasuki pula permasalahan yang dibayangi dikhotomi Barat-Timur, nasionalisme, identitas Indonesia dan kerakyatan. Soedjojono menulis,

Kalau kita memakai perspektif atau anatomi cara impresionis, cara cubis atau surrealis, tidak ada seorang seniman yang jujur bisa mengatakan bahwa teknik yang "tidak" Timur ini akan menghambat isi Timur yang hendak keluar. Ke-Timuran dalam seni lukis tidak terletak pada teknik saja tetapi terletak nomor satu pada isi dan jiwa kesenian itu.¹⁶

Carilah cara mewujudkan kita [...] agar bisa corak Indonesia itu terlihat. Marilah kita bersama-sama mencari. Pakailah cara saudara sendiri-sendiri untuk mendapat nasionalisme seni lukis kita.¹⁷

[...] Kita pelajari hidup rakyat jelata di kampung-kampung, desa-desa dan juga gambar-gambar anak-anak kita dari kelas 1 sampai kelas 5 sekolah rendah [...] yang masih tulen rasa warna dan coraknya dan belum dirusak guru-guru menggambar yang berasa Barat. Di merekalah terletak kesenian yang merdeka, segar dan hidup.¹⁸

Perkembangan seni rupa modern Indonesia di Jawa dan di Bali berada pada posisi sangat dekat dengan proses modernisasi di Indonesia. Karena itu perkembangan ini, khususnya pada awal perkembangannya bisa mencerminkan modernitas Indonesia. Namun 130 karya yang ditampilkan dalam pameran ini tidak segera menggambarkan perkembangan seni rupa modern ini. Pemilihan karya-karya ini bukan karena unggul, penting dalam perkembangan seni rupa tapi karena karya-karya ini bisa dilihat sebagai menampilkan **representasi budaya**.

Dalam wacana seni rupa, karya-karya yang diunggulkan adalah karya-karya yang menonjol individualitasnya, karya-karya yang memperlihatkan inovasi dalam penggunaan bahasa ekspresinya, karya-karya yang membuat terobosan, menampilkan kebaruan. Karya-karya jenis ini justru karya yang melepaskan diri dari **sistem-sistem representasi**.

Dalam seni rupa, sistem representasi bisa ditemukan pada kecenderungan-kecenderungan yang konvensional, atau bahasa ungkapan yang sudah menjadi konvensi melalui proses perkembangan yang panjang. Konvensi-konvensi seni rupa ini memiliki kadar komunikasi yang tinggi. Dalam konvensi ini terdapat sejumlah tanda yang membawa pengertian (dikenali seniman dan juga masyarakat). Melalui tanda-tanda ini para perupa menampilkan interpretasi dan representasi.

Untuk membaca modernitas Indonesia dalam representasi pada karya-karya seni rupa modern Indonesia, pameran ini mengamati empat kecenderungan yang berkembang sudah sejak masa kolonial dan telah menjadi konvensi dan bahasa representasi. Keempat kecenderungan ini adalah :

- (1) Lukisan / patung **potret**
- (2) Lukisan **pemandangan** (kota dan alam)
- (3) Gambaran **keseharian**
- (4) **Narasi** dalam ungkapan seni rupa.

Pada lukisan-lukisan dan patung potret terlihat bagaimana individualitas berkembang dalam modernitas Indonesia. Individualitas ini tidak segera menandakan kesadaran individu menentang kolektivitas yang mengikat. Ada nuansa di antara individu, keluarga dan masyarakat. Ada pula ketegangan di antara individu dan kekuatan sosial, yang tumpang tindih dengan kolektivitas dan

kerakyatan.

Pada lukisan pemandangan dan karya-karya yang menggambarkan keseharian terlihat kesadaran melakukan eksplorasi memahami dunia luar, kesadaran memahami kenyataan yang dapat dikaitkan dengan kehadiran “aku”. Terlihat pula kesadaran menandai perubahan-perubahan sosial, menilai keadilan, mempertimbangkan moralitas dan nasionalisme.

Pada karya-karya naratif, terlihat peran tradisi dalam kehidupan modern Indonesia. Karya-karya ini memperlihatkan kenyataan bahwa tradisi sama sekali bukan kontradiksi kemajuan, dan individualitas bukan kontradiksi kolektivitas. Terlihat pula bahwa tradisi sama sekali tidak statis, dan pemikiran kritis, perkembangan dan kemajuan, kendati tidak rasional, ada dalam tradisi.

Modernitas Indonesia yang “tergambar” dalam representasi pada karya-karya itu, boleh jadi bukan konsep utama perupanya. Dalam arti, perupanya memang tidak bermaksud mengungkapkan modernitas. Namun representasi memang bukan konsep individual, tapi pengungkapan sesuatu pemahaman bersama melalui cara yang berbeda-beda. Melalui pengungkapan yang berbeda-beda ini, pemahaman bersama tadi menampilkan makna.

Bila modernitas Indonesia adalah pemaknaan yang dicari pada representasi karya-karya itu, maka pemahaman bersama (*shared meanings, shared values*) dalam sistem representasinya berpangkal pada wacana modernisasi.

Pada seni rupa Bali wacana modernisasi ini diawali prakasa Sukawati bersaudara yang kemudian menjadi jelas pada Pita Maha dan kemudian diwarnai pergolakan sosial mempertahankan kemerdekaan antara 1947-1949. Dalam perkembangan seni rupa modern di Jawa, pemikiran-pemikiran Soedjojono punya peran besar dalam membangkitkan wacana modernisasi di kalangan perupa. Sementara di kalangan masyarakat – di mana perupa menjadi bagian – wacana modernisasi tercermin pada nasionalisme, gerakan sosial multidimensional untuk menjawab modernisasi pemerintah kolonial.

Harus diakui intensitas mempersoalkan modernisasi pada masa awal Republik merupakan hal mendasar dalam mengenali modernitas Indonesia. Karena itu, karya-karya yang bermakna dalam menampilkan modernitas ini adalah karya-karya pada masa itu. Karya-karya yang dibuat pada masa perkembangan selanjutnya dan masih menampilkan persoalan yang sama – seperti terlihat pada pameran ini – sebenarnya mengacu pada kondisi setengah abad yang lalu.

Memang, modernisasi, modernitas apalagi modernisme yang terkooptasi pemikiran Barat, yang ternyata luncas dalam banyak hal dan gagal merealisasikan mimpi besarnya, sangat mungkin sudah menjadi sumbang dalam konteks pemikiran masa kini. Kita mengkajinya untuk menyelesaikan tunggakan persoalan yang ternyata mengganjal langkah-langkah kita ke depan.

Jim Supangkat

Kurator

Catatan

- ¹ “What’s Wrong With This Picture ?” Brian Wallis dalam *Art After Modernism : Rethinking Representation*. Wallis. Brian (ed.). New museum of Contemporary Art. New York. 1992. Hal. xii
- ² “Mapping” Lucy R.Lippard dalam *Art in Modern Culture, an Anthology of Critical Texts*. Francis. Francina, Jonathan. Harris (ed.). Phaidon Press. 1992. London. Hal. 164.
- ³ *ibid.* Hal.166.
- ⁴ Dikutip Russel Ferguson dalam pengantar *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*.Ferguson. Russel et.al. (ed.) The New Museum of Contemporary Art. New York. 1995. Hal.11
- ⁵ Kartodirdjo. Sartono. *Sejarah pergerakan Nasional dari Kolonialisme Sampai Nasionalisme*. Gramedia, Jakarta. 1993. Hal. 104.
- ⁶ Mihardja K.Achadiat. *Polemik Kebudayaan*. Pustaka Jaya. 1977. Jakarta. Hal. 63.
- ⁷ *Opcit.* Hal. 90.
- ⁸ *Sejarah Pergerakan Nasional...* *Opcit.* Hal. x.
- ⁹ *ibid.* Hal. xiv.
- ¹⁰ *The Challenge of The South* .The report of The South Commission. Oxford University Press.New York. 1990. (The South and Its Task). Hal. 1-24.
- ¹¹ Simultaneous Translation: Modernity and The Inter-national. Homi.K.Bhabha. *keynote speech* dalam seminar “Expanding Internasionalism”, Venice Biennale. Italia. Mei 1990.
- ¹² *ibid.*
- ¹³ *Art in Theory 1900-1990, An anthology of Changing Ideas*. Harrison.Charles & Wood.Paul (ed).Blackwell. Oxford. 1995. Hal.130-135.
- ¹⁴ Bagian dari catatan-catatan Jean Couteau yang belum diterbitkan.
- ¹⁵ Dalam sebuah esei panjang berjudul “Kami Tahu Kemana Seni Lukis Indonesia Akan Kami Bawa”yang ditulis pada tahun 1947. Di kemudian hari esei ini beredar sebagai terbitan yang tidak jelas penerbitnya.
- ¹⁶ *ibid.*
- ¹⁷ “Menuju Corak Seni Lukis Persatuan Indonesia Baru” dalam, *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*. Soedjojono.S. Indonesia Sekarang, Yogyakarta. 1946. Hal. 13.
- ¹⁸ *ibid.* Hal. 14.

Lukisan Potret

Lukisan Gubernur Jenderal Belanda, yang pernah coba dijual untuk kepentingan pribadi, karya Raden Saleh itu sungguh menghebohkan. Saat itu, orang bicara tentang betapa berharganya sebuah lukisan potret, dan betapa menguntungkannya (atau mungkin, jadi merugikan bagi negara) jika lukisan itu benar-benar bisa terjual. Namun apa sesungguhnya yang menjadikannya berharga, apa karena di buat oleh Raden Saleh atau gara-gara sang Gubernur Jenderal itu? Sebuah lukisan potret yang kita kenal kini, tentu setidaknya, akan berharga bagi orang yang dilukiskannya. Namun dalam awal sejarah perkembangannya, termasuk juga di Indonesia, lukisan potret (terutama) juga berfungsi mewakili figur yang digambarkannya (yaitu, tentang keutamaannya, tentang kebesarannya), tak heran jika hanya orang-orang penting saja (karena dianggap memiliki kebesaran dan keutamaan) yang dijadikan subyek lukisan potret. Saat itu, lukisan potret berharga justru karena membawa nilai-nilai yang ingin ditunjukkan (subyek tergambar) pada orang yang menyaksikannya. Hingga ketika tradisi *Fine Art* di Indonesia menjalani demokratisasi, yaitu saat jumlah seniman muncul dari berbagai lapisan sosial semakin banyak, tradisi lukisan potret mengalami perubahan. Ada hal penting yang tetap, yaitu kehendak untuk lebih menunjukkan betapa penting makna (atau, nilai) disertakan pada sebuah lukisan potret, ketimbang keberhasilan mencontoh subyek yang tergambar saja. Sedang perubahannya, pengerjaan lukisan potret tidak lagi dilakukan hanya karena kehendak sang subyek tergambar (yang pada masa lalu, biasanya adalah patron bagi seniman). Kini, seniman juga bisa menetapkan alasan untuk melukis subyek tertentu yang dikehendakinya. Sehingga kemudian, perubahan yang terpenting akan menyangkut siapa (subyek) yang dilukis. Pada titik perubahan ini, lukisan potret tidak lagi hanya menggambarkan 'orang-orang penting' (dalam arti memiliki kemuliaan kebangsawanan), tapi orang-orang biasa, mungkin rakyat jelata, meski tetap (tentunya) bermakna penting bagi sang seniman. Lalu, apa sebenarnya makna (atau, nilai) yang dapat kita temukan pada lukisan-lukisan potret itu?

Membaca lukisan potret di Indonesia yang dikerjakan disekitar tahun 30'an hingga 60'an, tentunya tidak lepas dari ihwal kelangsungan (tentang ketegangan, atau mungkin pemujaan) perubahan sosial dan tata nilai masyarakat Indonesia —khususnya terhadap mereka yang tinggal di kota; mereka yang bergerak aktif dalam proses penjelamaan masyarakat Indonesia modern. Lukisan *Ibuku* (1941) karya Affandi misalnya, jadi catatan penting tentang sejarah perlawanan: gambaran keteguhan dan ketegaran nampak tidak hapus dalam gurat ketuaan sang ibu. Tangan yang menyilang ke bahu, dengan garis urat menonjol menunjukkan betapa besar beban yang telah dipikul wanita tua itu. Meski sorot matanya tidak lagi binar memancar, wajah tua itu tetap tegar, tidak mengariskan rasa jera. Perlawanan itu, dijalkannya bagi nasib yang dijalannya dan bukannya melawan takdir baginya. Tema ibu, di sini, seperti juga menyangkut suatu

perayaan moral, tentang ‘model yang patut dicontoh’, tentang berlakunya sandaran nilai-nilai spiritualitas (misalnya, keselamatan akhirat). Ada juga gambaran tentang ibu yang lain, misalnya *Ibu menjahit* (1944) karya Sudjojono membuka jalan pemaknaan yang berbeda. Seorang wanita muda berkebaya merah, yang tengah hamil muda, duduk di kursi berlapis kain putih; sikap tangan wanita itu memang nampak tengah menjahit (meski tak jelas). Sementara, sebagian besar bidang lukisan itu belum diselesaikan, hanya sikap khusuk, kebaya merah si wanita dan kain putih (pelapis kursi) itu yang nampak dinyatakan secara meyakinkan. Tentang “ibu”, di sini, mengangkat metafor mengenai persoalan bangsa (ibu negeri, ibu pertiwi).

Dalam perkembangnya, tradisi lukisan potret tumbuh bersama dengan terbangunnya sistem sosial dan pelembagaan nilai-nilai modern, tradisi itu tidak lagi berporos vertikal (hidup diantara para patron kesenian yang memiliki status dan hak sosial yang teramat istimewa), namun bergerak horizontal bersama semakin luas terbentuknya masyarakat kelas menengah baru—terutama sebagai lapisan masyarakat urban. Dengan demikian, penyebaran dan pemberlakuan nilai dan adat modern akan menunjukkan jejaknya dalam praktek tradisi ini. Lukisan *Istriku* (1953) karya Dullah dan *Gadis Makasar* (1965) karya Nasyah Djamin, misalnya, menunjukkan berlangsungnya kesamaan kebiasaan (modern) yang mengatasi perbedaan budaya etnik Indonesia yang jamak.

Pada lukisan-lukisan tersebut, kedua model wanita itu sama-sama digambarkan dalam tata cara yang telah menjadi konvensi: sikap formal dan semua cara untuk merengkuh aspek kecantikan seorang wanita. Perayaan atas kecantikan keduanya, yang meski menerapkan konvensi (yang artinya juga, membangun relasi dengan) tradisi *Fine Art* (Barat), *toh* tetap menganggap penting munculnya keberadaan identitas kebudayaan lokal (baca, etnis). Pemakaian atribut budaya tersebut, tidak hanya hendak membedakan diri dengan identitas yang Barat, tapi telah juga menunjukkan makna perbedaan diantara budaya lokal. Lukisan *Istriku* yang berlatar budaya Jawa, menunjuk kedekatan kaitan perkara keberlangsungan tradisi seni tinggi, *Fine Art*, pada budaya Jawa maupun budaya Barat. Sepertihalnya halnya dalam kecermatan dan kemewahan teknis yang dipergunakan, pose model wanita (Jawa) memegang kipas itu, benar-benar memperagakan gestur tubuh molek ala konvensi Barat. Hal menonjol lainnya, tentang ruang kerja seniman sebagai pemandangan latar bagi sang model, sungguh menggelar gelora romantisisme Barat: seniman adalah bagian penting pertumbuhan kelas menengah di masyarakat. Sementara itu, lukisan *Gadis Makasar* lebih hendak menunjukkan maksud penampakan yang sederhana dan lugas. Meski terdapat penggambaran atribut tradisi dibuat secara menonjol, gambaran model sebagai bagian masyarakat kota itu tetap dinyatakan tegas (perhatikan, tata rias rambut, wajah, serta atribut giwang dan kalung yang dikenakannya).

Saya pikir, tidak seluruhnya lukisan potret wanita hanya memandangi persoalan tentang wanita saja, sebab, terkadang terasa hidup juga metafor femininitas. Metafor femininitas ini berlaku bagi upaya suatu penjajahan, misalnya: tentang kebudayaan terhadap kemajuan; tentang si terjajah terhadap sang penjajah; atau tentang tradisi terhadap ke-modern-an (Barat). Dengan membangkitkan kemungkinan daya metaforis itu, maka pada lukisan *Gadis* (1953), karya Handriyo, akan terasa kembali gambaran tentang tegaknya sikap introspeksi bagi kelangsungan modernitas Indonesia (saat itu). *Gadis*, dan bukannya wanita, berpotongan gaya modern (baca:Barat) itu telah menjadi lokasi, *site*, bagi berlangsungnya proses introspeksi diri sebuah masyarakat modern (yang baru). *Gadis* itu, dan bukannya pemuda, lebih menyiratkan romantisasi rasa ketimbang agresifitas kekuatan dan gelora. Secarik kertas (baca, pengetahuan nalar), batu (masa lampau) dan pohon kering (alam) berada pada tataran tandus yang maha luas berikut horizon dan cakrawala (baca, petualangan dan kehendak) tanpa batas. Di sini, sepertinya, ihwal pengalaman menjalani modernitas bukan jadi perkara yang tanpa renungan.

Tidak hanya wanita, laki-laki pun terkadang menjadi model dalam lukisan potret. Lukisan yang penting, diantaranya, berisi gambaran tentang seorang tokoh —misalnya Chairil Anwar (1955) karya Gusti Solihin. Tradisi lukisan potret sendiri memang dimaksudkan sebagai upaya penokohan seseorang, maka jika benar-benar seorang tokoh (baik yang “baik” atau “jahat”) dilukiskan, tak akan heran apabila makna “kharisma” ketokohan lah yang ingin lebih dinyatakan (melampau kehadiran fisik sang subyek). Melukiskan seorang tokoh adalah menciptakan suatu mitos, *myth making*. Mengambil contoh pembacaan lukisan potret seorang tokoh, tak seorangpun bisa mengabaikan Chairil Anwar, sastrawan kharismatik pada masanya (bahkan mungkin, hingga kini), dan gambaran tentang kedalaman sorot matanya telah menjelaskan segalanya. Gambaran ketokohan dalam lukisan ini sendiri telah turut mengukuhkan sebetuk mitos romantik sang seniman: berbaju hitam dan perokok ‘kelas berat’. Sosok Chairil Anwar sendiri tidak hanya berkaitan dengan makna hadirnya gelora perjuangan (nasionalisme), tapi juga pelek kemerdekaan ekspresi —sebuah kemutlakan dunia modern.

Akhirnya, bagaimana gambaran tentang sang seniman sendiri?. Sangat lumrah, jika sering kita temukan lukisan tentang potret diri, yang artinya dimaksudkan sebagai ‘potret diri sebagai seniman’. Pada lukisan potret diri lah, individualitas (seniman) terutama dirayakan dan bukannya perkara menjadikan lukisan itu mirip dengan subyeknya; meminjam penjelasan Sudjojono, .. *kecakapan di sini tidak teknis saja, tetapi juga diarti nampak “aku” mereka di tiap-tiap corak kwas yang ada. Bagaimana “aku” mereka akan nampak, bukan sebab “aku” mereka tiap-tiap kali terdesak oleh “aku” orang lain.*(1. Dalam pengertian ini, melukiskan potret diri adalah membuang segala pengaruh (cara dan gaya) orang lain; karena, diyakini, melukiskan diri tidak

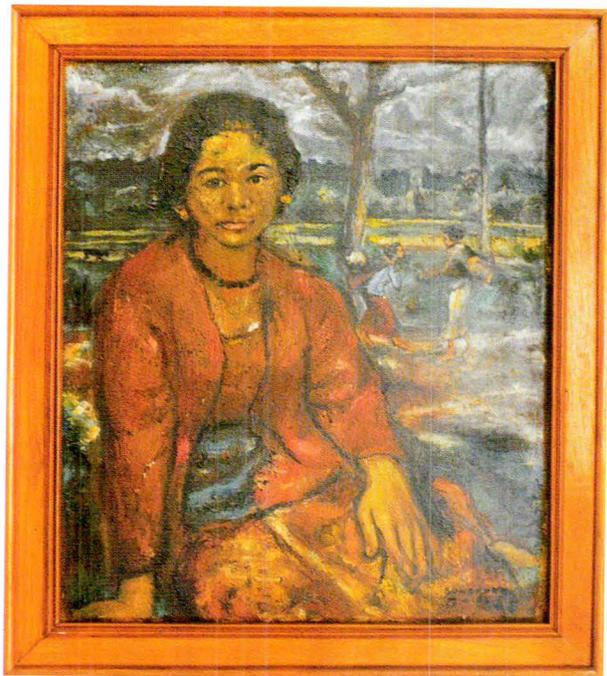
hanya dimaksudkan untuk “menunjukkan diri”, tapi “diri yang merealisasikan”. Lukisan potret diri (sebagai seniman) memang menjadi tempat individualitas didesakkan keluar, bukan hanya tentang gambaran “luar” tapi juga seluruh gejala “di dalam”. Meskipun demikian, realisasi individualitas ini tidak *per se* jadi pantulan watak personal, tapi juga jadi perkara watak masyarakat yang mengitari sang subyek. Membaca lukisan *Keluarga Gerilya* (1951), karya Hendra Gunawan, dan *Potret Diri* (1953), karya Hariadi S, kita segera menyaksikan ihwal tentang “diri yang merealisasikan” secara berbeda. Namun darinya tak hilang watak sosial yang sama: tentang gambaran perjuangan atas nama pengembaraan realisasi diri. Di sini, keduanya hadir bagai sosok pahlawan romantik, berjuang, bukan lagi dalam medan laga peperangan tapi sebagai sosok dalam masyarakat modern.

Rizki A. Zaelani

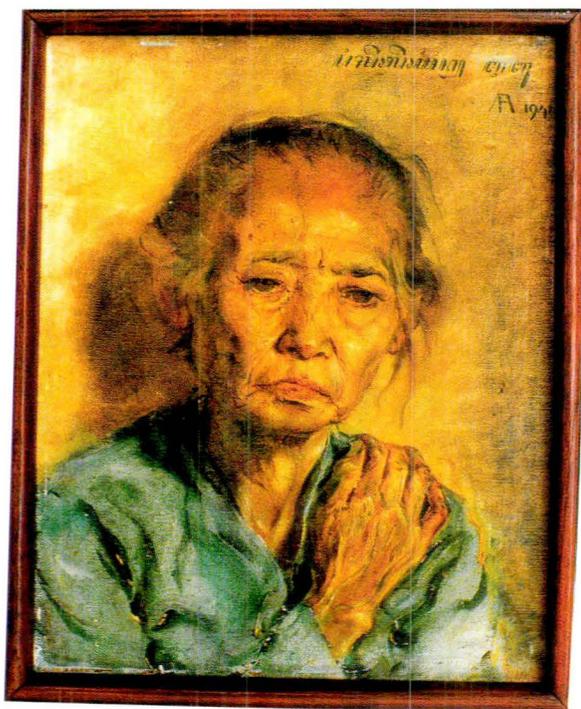
Kurator

Catatan

1. Sudjojono, *Copie*, dalam *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta 1946. Hlm. 43



1



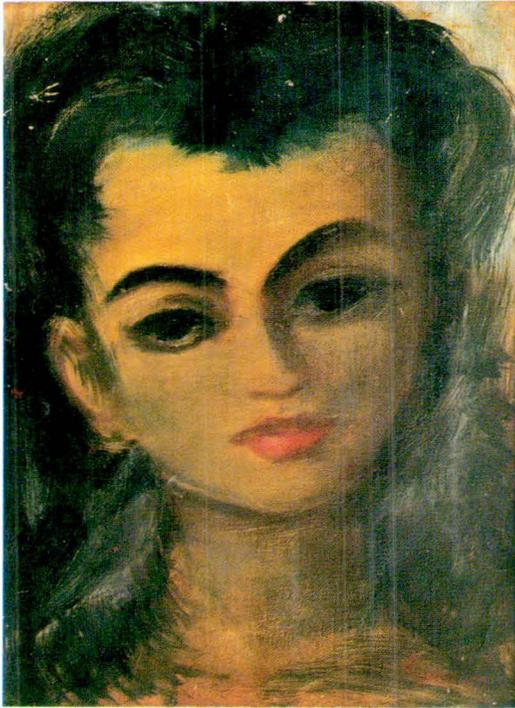
2

1

Sungkono
Model Wanita Duduk, 1963,
cat minyak di atas hardboard,
77 x 65 cm

2

Affandi
Ibuku, 1941,
cat minyak di atas kanvas,
42 x 32 cm



3

3
Agus Djaya
Potret Anak, 1952
cat minyak di atas kanvas
35 x 25 cm



4

4
S. Sudjojono
Ibuku, 1955
cat minyak di atas kanvas
60 x 39 cm



5



6

5

Agus Djaya
Wanita, 1954,
cat air/ pastel di atas kertas,
98 x 51 cm

6

AM. Kwalko
Yohana, 1967,
cat minyak di atas kanvas,
68,5 x 68,5 cm



7

7
Hendra Gunawan
Keluarga Gerilya, 1951
cat minyak di atas kanvas
75 x 65 cm

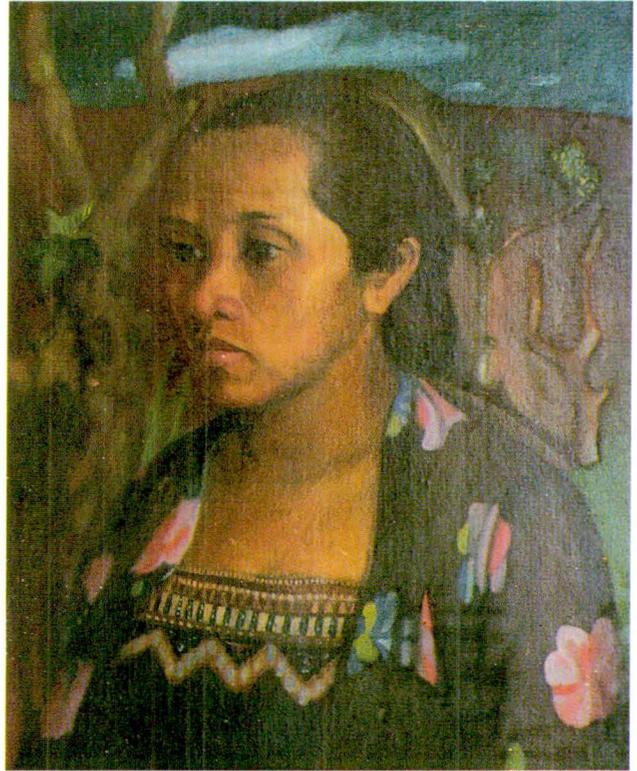


8

8
Gusti Solihin
Wanita
cat air di atas kertas
79,5 x 60 cm



9



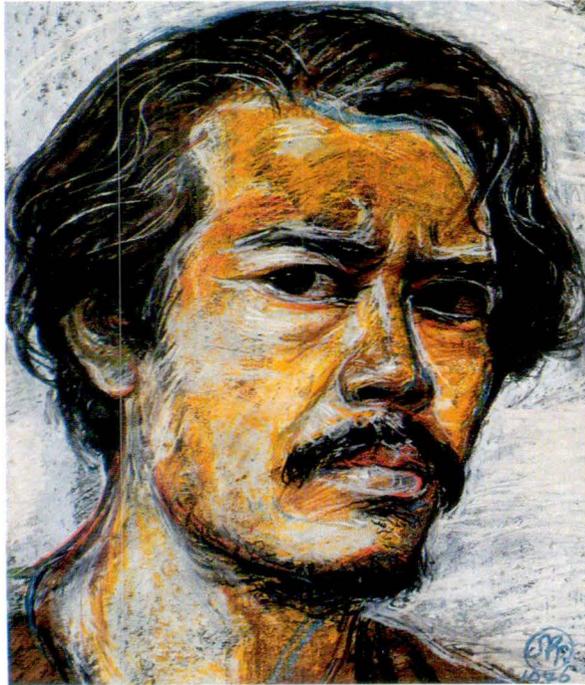
10

9

Wardoyo
Gadis, 1962,
pastel di atas kertas,
57 x 40 cm

10

Harjadi S.
Istriku,
cat minyak di atas kanvas,
41 x 51 cm



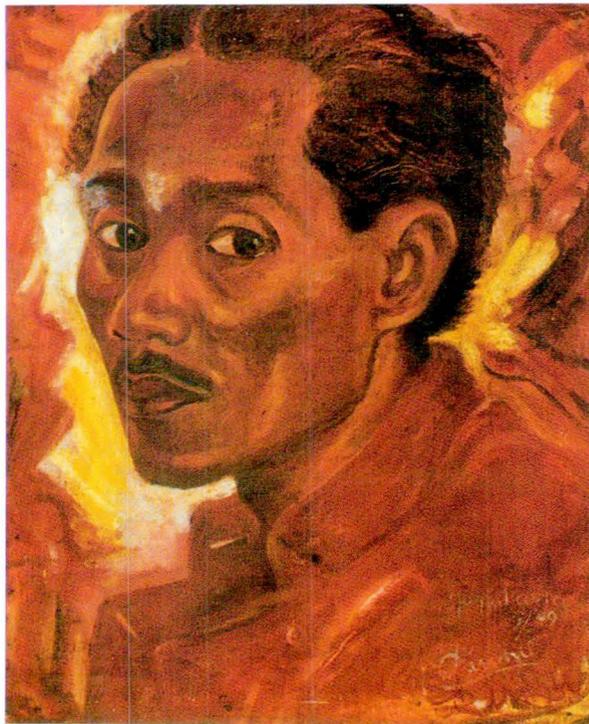
11

11

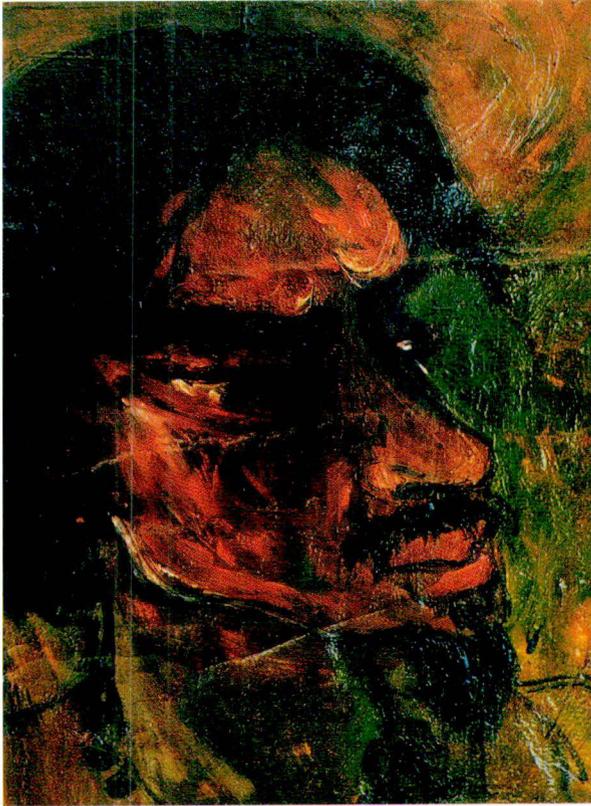
Sunarto PR
Potret Diri, 1976
pastel di atas kertas
75 x 65 cm

12

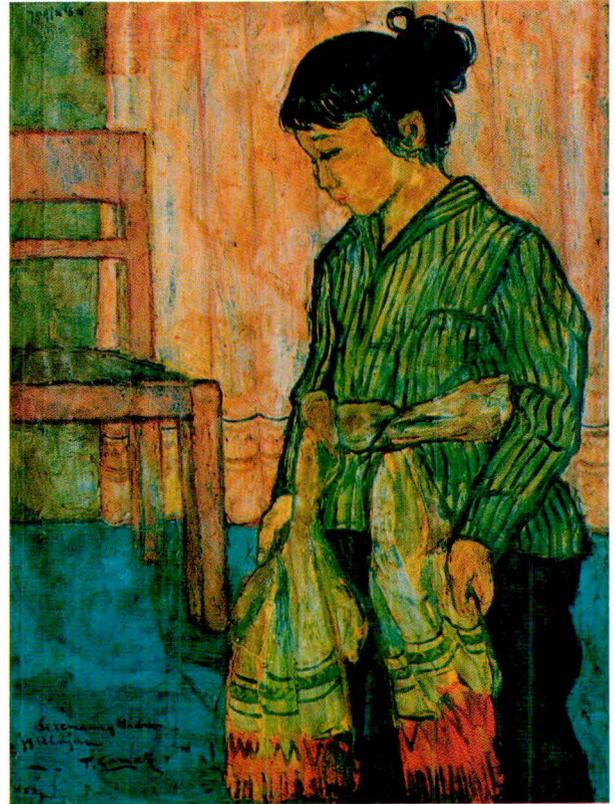
Sindu Sisworo
Potret Laki-laki, 1949
cat minyak di atas kanvas
40 x 33 cm



12



13



14

13

Hendra Gunawan

Wajah,
cat minyak di atas kanvas,
38,5 x 28 cm

14

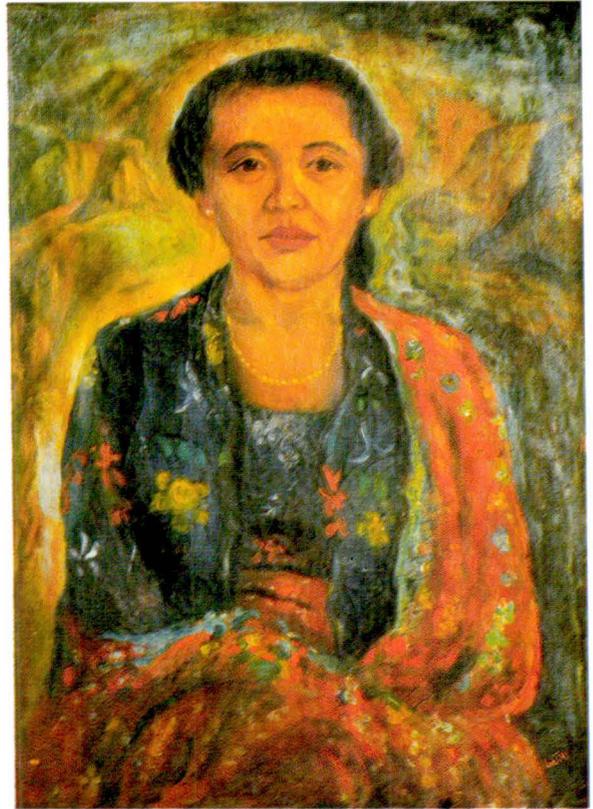
Tatang Ganar

*Selendang Modu
yang Hijau,*
cat minyak di atas kanvas,
90 x 85 cm



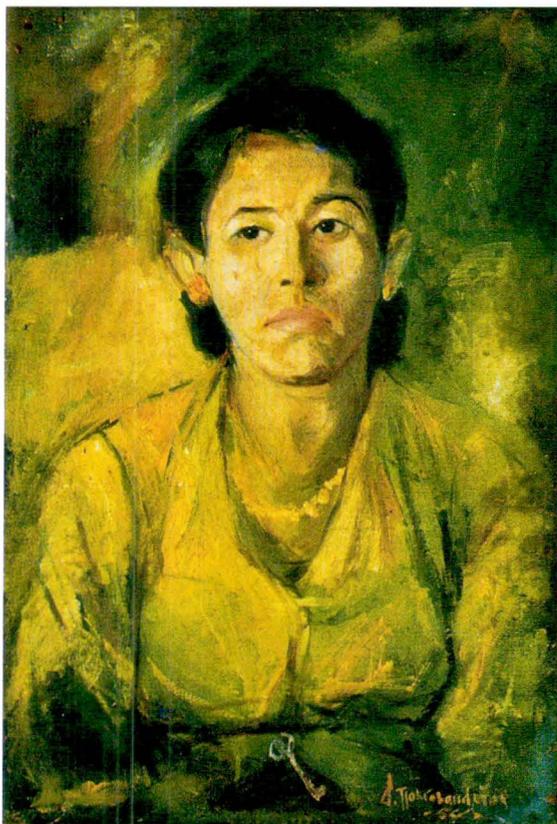
15

15
Sapto Hudoyo
Gadis Bali, 1954
cat minyak di atas kanvas
90 x 75 cm



16

16
Bahri
Istri, 1955
cat minyak di atas kanvas
70 x 50 cm



17



18



19

17

Cokro Bandrio

Model, 1954

cat minyak di atas kanvas,
48 x 32 cm

18

Nasyah Jamin

Gadis Makasar, 1965

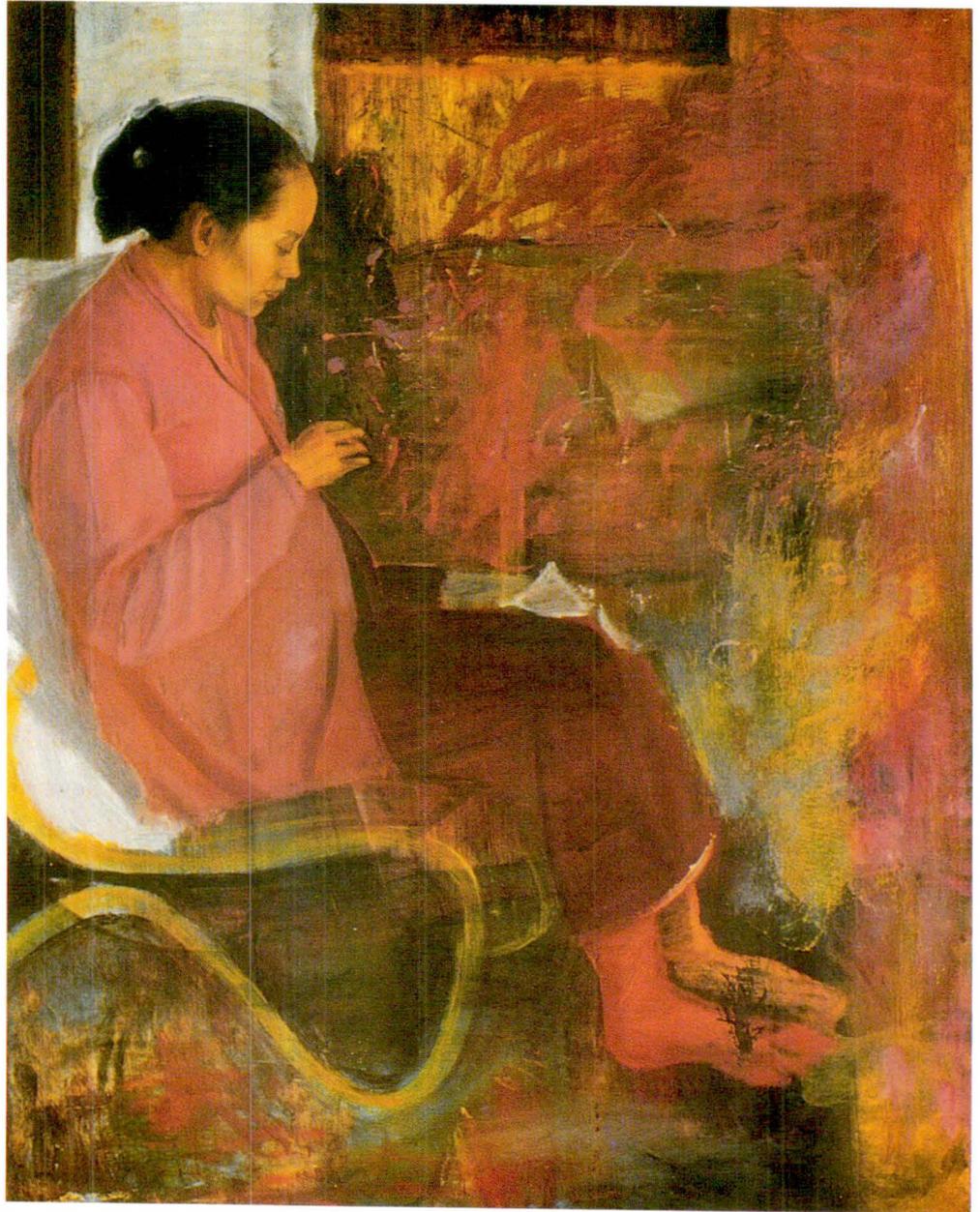
cat minyak di atas kanvas,
82 x 57,5 cm

19

Basuki Resobowo

Gadis

cat minyak di atas kanvas,
49 x 49 cm



S. Sudjojono
Ibu Menjahit, 1944
cat minyak di atas kanvas
55,5 x 71 cm



21



22

21

Hariadi S.
Potret Diri, 1953
cat minyak di atas kanvas,
120 x 90 cm

22

Gusti Solihin
Gadis, 1953
cat air di atas kertas,
51,5 x 33,5 cm



23



24

23

Henk Ngantung

Gadis, 1947

cat minyak di atas kanvas

93 x 70 cm

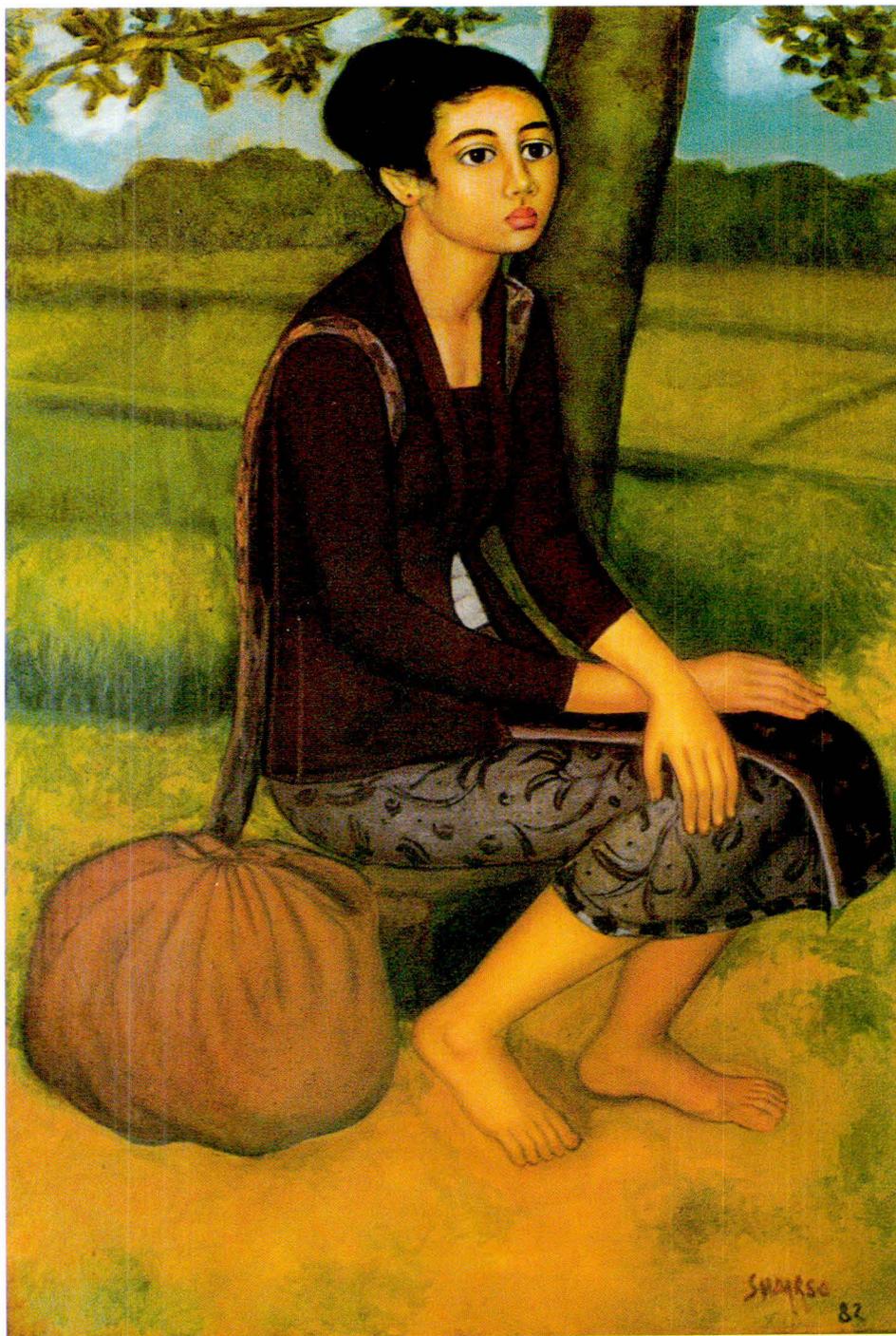
24

Fadjar Sidik

Wajah Gadis, 1960

cat minyak di atas kanvas

47 x 38 cm



25

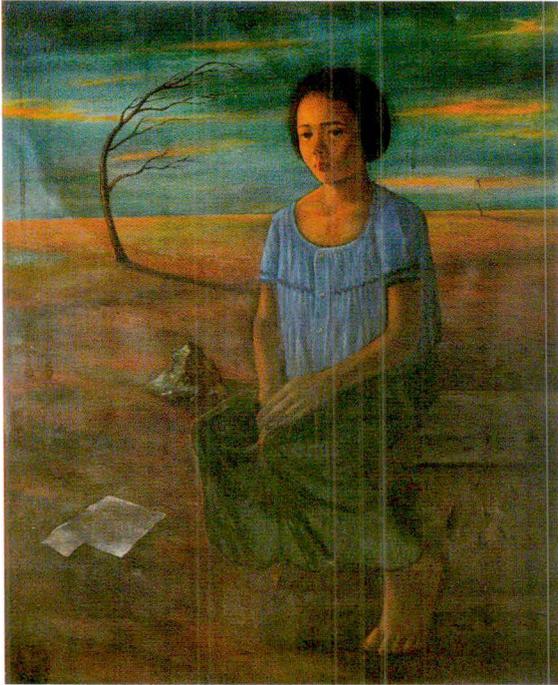
Sudarso

Wanita Menanti, 1982
 cat minyak di atas kanvas,
 120 x 80 cm

26

Handriyo

Gadis, 1953
 cat air di atas kertas,
 91 x 72 cm



26



27

27

Dullah

Istriku, 1953

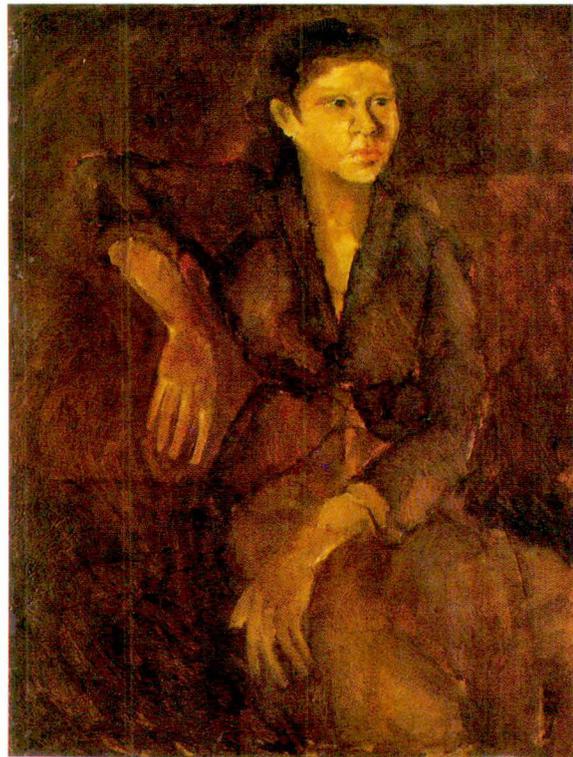
cat minyak di atas kanvas
102 x 83 cm

28

Sudibyo

Wanita Duduk, 1953

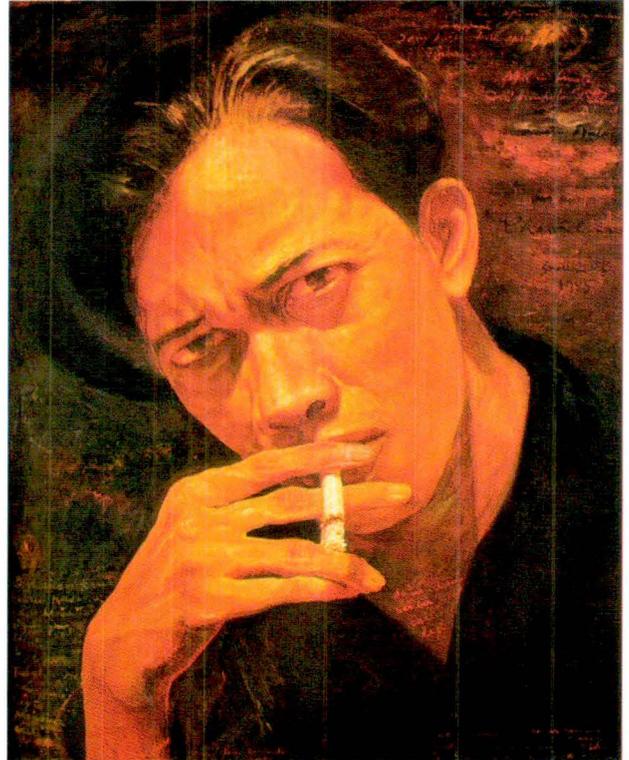
cat minyak di atas kanvas,
80 x 60 cm



28



29



30

29

R. Basuki Abdullah

Potret Presiden Soeharto
cat minyak di atas kanvas,
100 x 80 cm

30

Gusti Solihin

Chairil Anwar
cat minyak di atas kanvas
95 x 75 cm



31

S. Sudjojono
Ros Pandan Wangi Istriku
1959
cat minyak di atas kanvas
120 x 85 cm

32

R. Basuki Abdullah
Potret Presiden Soekarno
cat minyak di atas kanvas
100 x 80 cm



32



33



34

33

Trubus

Potret Diri

cat minyak di atas kanvas,
55 x 50 cm

34

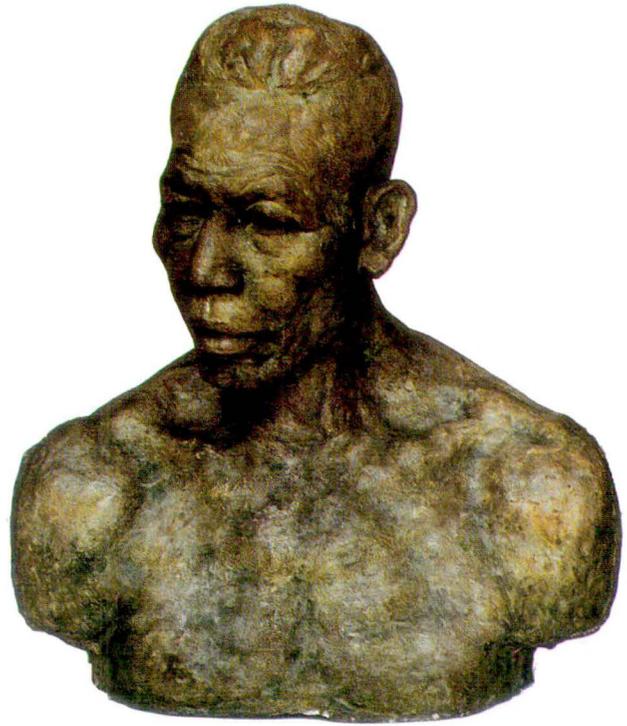
Rustamaji

Potret Diri

30 x 30 x 43 cm



35



36

35

S. Sudjojono
Potret Pejuang, 1953
39 x 28 x 50 cm

36

Budiani
Pak Soma



37



38

37

Edi Sunarso
Potret Diri
58 x 35 x 57 cm

38

Budiani
Potret
18 x 20 x 57 cm



39

39

G. Sidharta
Potret Wanita
25 x 30 x 55 cm



40

40

Hendro Djasmoro
Potret Wanita
33 x 35 x 60 cm



41

41

Affandi
Potret Diri, 1975
cat minyak di atas kanvas
129 x 99 cm

Lukisan Pemandangan.

Tidak sepenuhnya benar, jika kita menganggap bahwa lukisan pemandangan dibuat untuk meniru alam; dalam arti mencocokkan dengan kenyataan yang terlihat pada alam. Tradisi melukis pemandangan, dalam tradisi *Fine Art* Barat, dimulai bukan semata-mata karena kebutuhan untuk menyalin alam (semacam kehendak untuk memotretnya), tapi muncul bersama dengan “ditemukannya” alam fisik (dunia) menggantikan alam mistis (akhirat, atau sorga dalam kepercayaan agama Kristen). Bahkan selanjutnya, lukisan (pemandangan) alam bukan jadi perkara “meniru” alam, tapi dibuat (bahkan) untuk “menjelaskan” tentang alam. Pemandangan (tentang) alam, di sini, bersifat idealis —kalau bukan ideologis—, dikerjakan bersama dengan berbagai praktek “kepentingan” tertentu yang seluruhnya berpusat pada kehendak manusia: sang pusat semesta (dalam kepercayaan modern).

Demikian halnya dengan tradisi lukisan pemandangan alam yang berlangsung di Indonesia, pada kurun perkembangan awalnya, tradisi tersebut ditandai sebagai *Mooi-Indie*. Lukisan yang *semua serba bagus dan romantis bagai di surga, semua serba enak, tenang dan damai (...)* Gunung, kelapa dan sawah menjadi menjadi trimurti bagi para pelukisnya, demikian Sudjojono memberi ciri, juga tidak berlangsung secara alamiah.(1 Kelahiran *Mooi-Indie* memang bukan hal yang alamiah, kecenderungan itu “diciptakan” dan dijalankan dalam kerangka proyek kolonialisme (di Hindia Belanda) secara keseluruhan. Karena desa di Asia, yang secara politis sangat penting sekali, adalah poros kekuatan dinamisasi masyarakat (jajahan). Maka desa yang sering bergolak dan resah itu harus digambarkan secara romantis, tenang dan damai. Dengan demikian, *Mooi Indie* merupakan romantisisme para sarjana kulit putih yang ingin menciptakan Timur yang eksotik sekaligus menguntungkan.(2 Tapi apakah seluruh lukisan pemandangan adalah praktek *Mooi Indie*?. Mengingat bahwa tradisi melukis pemandangan itu menerus hingga masa kini, artinya benar-benar dipraktekan oleh berbagai lapisan seniman Indonesia (baik yang akademis maupun non-akdemis), sehingga muncul pertanyaan: mungkinkah praktek melukis pemandangan itu telah dibelokkan dari *setting* kepentingan kaum romantis (atau, mungkin orientalis) orang kulit putih itu? Keyakinan ini tentu berdasar, mengingat melukis pemandangan (alam) tidak hanya perkara menyalin alam, tapi juga mengidealkannya; melibatkan kehendak dan kepentingan senimannya, yang *notabene* adalah subyek-subyek “baru” yang diciptakan nasionalisme Indonesia.

Memandang paradigma *Mooi Indie*, kini, bagi pembacaan modernitas Indonesia, apakah kerangka proyek kolonialisme itu telah berhasil sepenuhnya mengisi makna praktek paradigma tersebut? Sebab misalnya, lukisan *Pemandangan* (19..) karya Abdullah Suryosubroto, yang menunjukkan keheningan dalam dedaunan yang rimbun itu (ternyata) tidak hanya menyiratkan keindahan alam, tapi juga menyembunyikan petaka.(3 Jalan setapak yang tidak ‘ramah’, karena rimbun dengan belukar dan berada disamping sungai kelim, itu tak lebih dari menuntun kita (apa lagi orang asing) pada lokasi misteri (perhatikan, genangan air yang biru kehijauan serta pepohonan

yang kabur dibagian latar belakang), dan bukannya pada keindahan dan keramahan alam. Disini, penggambaran pemandangan alam tidak terjelaskan sepenuhnya dalam pengukuran yang rasional (misalnya, melihat alam tersebut sebagai obyek), tapi secara laten menyimpan tahayul dan misteri alam dalam kepercayaan mistik. *Mooi indie* bukan sepenuhnya tempat *plesir* yang mengasyikan tapi juga “perangkap” menuju petaka.

Meski Sudjojono mengingatkan tentang kehadiran trinitas (gunung, sawah, dan pohon kelapa) pada lukisan pemandangan —terutama lukisan yang disebutnya *Mooi Indie*— pada prakteknya obyek-obyek tersebut, terutama gunung, tidak sepenuhnya sebagai ‘gunung’, obyek yang terukur dalam kepercayaan obyektif-saintifik (Barat) —yaitu sebagai elemen dari pemandangan. Misalnya pada karya Widayat *Gunung Perapi dari Wonolelo* (1954), gunung di sini bukan jadi “elemen” gambaran tentang pemandangan, tapi justru jadi pusat dan penyebab dinyatakannya gambaran tersebut. Saya pikir, kepercayaan (mistisisme Jawa) tentang gunung (bahkan) sebagai kosmos (alam) itu sendiri, adalah bagian terpenting dari lukisan itu. Lembah, pepohonan, sungai, bahkan riak awan adalah bagian-bagian yang “menyertai” kemegahan, keperkasaan (perhatikan, larva yang meleleh dari mulut gunung) dan monumentalitas sang ‘maha meru’. Di sini, kecermatan pemakaian hukum-hukum perspektif ruang tidak berhasil menaklukkan misteri dan kepercayaan tentang kebesaran alam; pengukuran hukum-hukum itu tidak berhasil menjadikan gunung sebagai hanya obyek.

Lukisan-lukisan lain, misalnya *Bukit* (1954) karya Sentot dan *Parangteritis* (1962) karya Sumitro, menyorongkan penafsiran lain tentang pemakaian hukum perspektif jadi makna yang berbeda dari makna prinsip asalnya. Titik pangkalnya adalah, perkara penemuan dan penjelajahan tentang ruang. Di sini, bukan hanya ditemukannya ruang yang duniawi, *Earthly*, menggantikan kepercayaan ruang mistis dalam gambaran lukisan tradisional, tapi juga mengangkat metafora tentang “menjalani pengalaman hidup kekinian” (saat itu). Lukisan *Bukit*, contohnya, menunjukkan keberhasilan dalam memetakan apa yang jadi isi lembah; lalu menempatkan bagian-bagiannya: pepohonan, dataran pasir, sungai dan tumpukan petak sawah dan kolam, pada jarak dan kepastian hubungan tertentu. Namun pada lukisan ini, tidak hendak dijelaskan tentang perihal kesuburan, warna coklat tanah yang terlalu dominan telah menggantikan cerita tentang warna kesuburan (hijau). Karena itu keyakinan yang diketengahkan jadi jelas: sementara alam (dan bisa jadi, juga ihwal yang “alamiah”) telah berubah karena peradaban, *toh* pemandangan itu hasilnya tidak lebih “baik” dari bentuknya yang asal. Penemuan dan penjelajahan ruang (yang berarti juga pengalaman yang baru), dalam hal ini, telah mengungkap permasalahan (tentang realitas hidup).

Penjelajahan ruang yang lain, adalah tentang horizon. Lukisan *Parangteritis* menunjukkan bagaimana makna horizon itu bisa terbaca. Garis horizon pada *Parangteritis* memang menyiratkan misteri (perhatikan juga, lapisan warna coklat ditepi batas lautan), dan menandai makna pemisahan ihwal dua hal: lautan dan daratan. Daratan yang digambarkan subur, menyejukan, menyiratkan keistimewaan suatu lokasi, bumi daratan: menjadi tempat segalanya teralami dalam penguasaan (terjalani, terjelajahi oleh orang yang hidup dan penetap di sana). Daratan adalah kepastian dan rasa aman. Sedangkan, lautan adalah ihwal petualangan. Lautan adalah horizon; ia hanyalah

ihwal batas-batas yang hanya bisa ditetapkan oleh keyakinan (dan kepercayaan, tentunya) dan bukannya oleh kehadiran dan penguasaan (orang tentunya tidak bisa tinggal selamanya di lautan, jadi tak mungkin merasa bagian darinya). Lukisan *Parangteritis* bukan hanya ingin menunjukkan tentang keberadaan dua alam itu, tapi justru (lebih) tentang masalah ‘memandang lautan’, yaitu tentang pandangan pada harapan dan petualangan. Di sini, lukisan pemandangan tidak (lagi) bekerja pada kerangka proyek *Mooi Indie*, justru menghiatinya, dengan menerbitkan harapan dan sikap optimisme.

Bentuk “penyimpangan” paling ekstrim, bagi tradisi *Fine Art* Barat, berlangsung jika lukisan pemandangan tidak lagi menggambarkan alam (dalam arti, hal yang awalnya bisa bisa dicermati oleh indra) tapi jadi menggambarkan cerita —karena hal ini dianggap kembali mengingatkan pada tradisi ikonografi abad kegelapan atau mitologi Barat pra-modern. Namun “penyimpangan” itu benar-benar berlangsung, jauh di tempat tradisi *Fine Art* itu disebar, misalnya, pada lukisan *Melukis di Taman* (1952) karya Kartono Yodokusumo, atau *Manusia Purba Bali* (1974) karya AAG RK Turas. Keduanya memang tidak ditetapkan dalam judul sebagai “pemandangan”, namun sungguh telah menunjukkan gambaran tentang pemandangan (mungkin, lebih tepat disebut sebagai pemandangan ‘tentang kepercayaan’).

Melukis di Taman merangkum kehidupan sehari-hari, tentu saja merupakan narasi dari kejadian yang dianggap istimewa, dan berlangsung saat kegiatan melukis (pada kanvas) sudah dianggap kejadian yang lumrah. Kegiatan melukis seperti itu tentunya suatu pergeseran dari tata cara tradisional, sebutlah pergeseran dari kegiatan melukis sang empu tradisi, namun tidak jadi berharga sebagai ‘meninggalkan’ tradisi. Sang pelukis dan model (yang bahkan wanita asing itu), nampak, tanpa harus rikuh berada diantara orang-orang yang masih tradisional (perhatikan, para wanita berkebaya), bahkan larut dalam suatu cerita. Cerita di sini, bukan hanya tentang satu peristiwa melukis model di taman saja, tapi juga cerita dari orang-orang sekampung pada suatu hari yang cerah. Dengan demikian, lukisan itu tidak hanya menyajikan satu narasi, tapi kelangsungan berbagai narasi dalam satu bingkai. Prinsip *moment opname* pada metoda perspektif (Barat) terlampaui, karena kelangsungan berbagai narasi itu, waktu seolah telah mengalir. Demikian halnya dengan lukisan *Manusia Purba Bali*, yang dibuat untuk menghidupkan narasi mitologi tradisi. Kedua lukisan tersebut tidak sepenuhnya jadi gambaran praktek tradisi *Fine Art* karena berlangsung “penyimpangan” yang menyertakan kepentingan hadirnya unsur narasi itu secara menonjol —suatu sikap yang meletakkan penghargaan nilai-nilai komunalitas di atas kepentingan individu. Namun juga, tidak juga sepenuhnya merupakan praktek kesenian tradisi; hal ini bukan hanya karena keduanya dikenali telah dikerjakan oleh individu seniman, tapi justru karena menengahkan manusia sebagai tokoh penting dalam penggambaran narasi. Hanya saja, bedanya dengan manusia Barat, sosok manusia di sana tetap digambarkan dalam intensi yang , seolah-olah, “sejajar” dengan binatang dan tumbuhan. Disini, berlaku kepercayaan bahwa, manusia, hewan dan tumbuhan adalah makhluk hidup yang sederajat sama.

Lukisan pemandangan di luar tradisi *Fine Art* (Barat) memang sarat dengan makna representasi yang “tersebutnya”, untuk menyebut bahwa makna-makna itu tidak akan mudah dikenali dalam model kerangka

penafsiran a'la Barat. Tapi karena tradisi melukis tersebut juga berasal dari pengaruh (Barat), maka lukisan-lukisan tersebut tidak sepenuhnya menjadi pertentangan dengan segala aspek ke-Barat-an, tapi jadi lebih bersifat laten, saling mengandaikan dan subversif. Dalam wawasan modernitas, sifat laten, saling mengandaikan dan subversif tersebut menjadi kualitas bisa dilihat sebagai 'aspek partisipatif' yang terus hidup dalam proses kelangsungan pelembagaan asas-asas modern dalam kelangsungan hidup komunitas tradisional.

Rizki A. Zaelani

Kurator

Catatan

1. Lht. Sudjojono, *Seni Lukis di Indonesia: Sekarang dan yang akan datang*, dalam *Seni Lukis, Kesenian dan Seniman*, Penerbit Indonesia Sekarang, Yogyakarta, 1946. Hlm.3.
2. Lihat. Onghokham, *Hindia yang di Bekukan: "Mooi Indie" dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial*, Jurnal Kebudayaan Kalam, edisi 3-1994. Hlm. 37.
3. Lihat juga, Onghokham, *Hindia yang di Bekukan: "Mooi Indie" dalam Seni Rupa dan Ilmu Sosial*, Jurnal Kebudayaan Kalam, edisi 3-1994, terutama halaman 39-40. Meski saya sendiri tidak sependapat sepenuhnya dengan kajian Onghokham, terutama mengenai contoh karya Mooi Indie yang digunakan, namun kajian tentang *Mooi Indie* yang menyimpan petaka sangat menarik untuk di simak.

1



1

Wakidi
Lembah Ngarai, 1997
cat minyak di atas kanvas
120 x 200 cm

2

S. Sudjojono
Pantai Bali, 1974
cat minyak di atas kanvas
100 x 140 cm



2



3



4

3

Sudarso
Pemandangan
 cat minyak di atas kanvas,
 75 x 94 cm

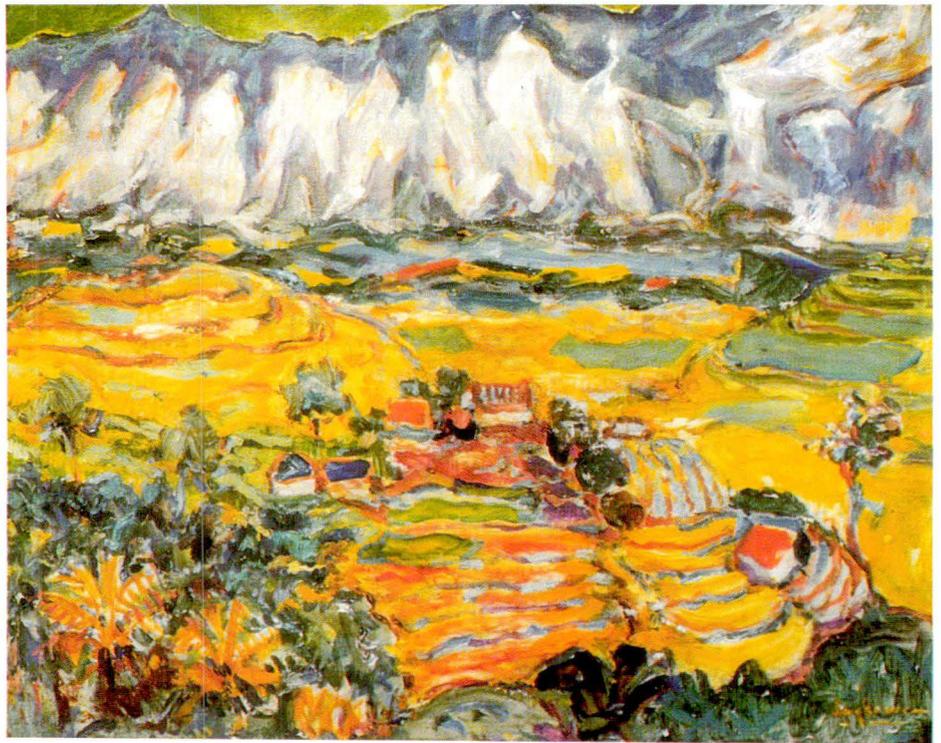
4

S. Sudjojono
Pura Satria, 1960
 cat minyak di atas kanvas
 96 x 100 cm

5



6



5

AAG RK Turas
Manusia Purba Bali, 1974
cat minyak di atas kanvas
85 x 135 cm

6

Angkawa
Pemandangan, 1975
cat minyak di atas kanvas
66 x 81,5 cm



7



8

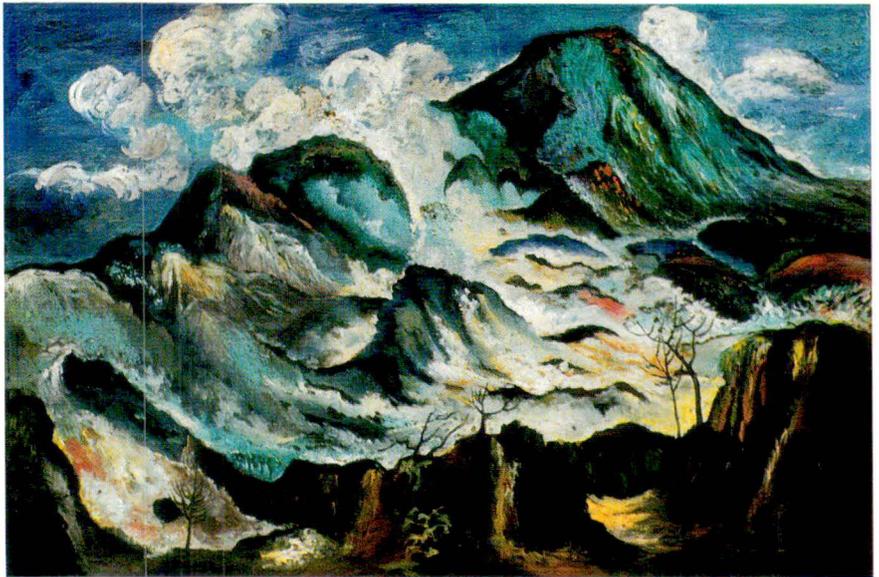
7

Sumitro
Parangtritis, 1962
cat minyak di atas kanvas,
77 x 114 cm

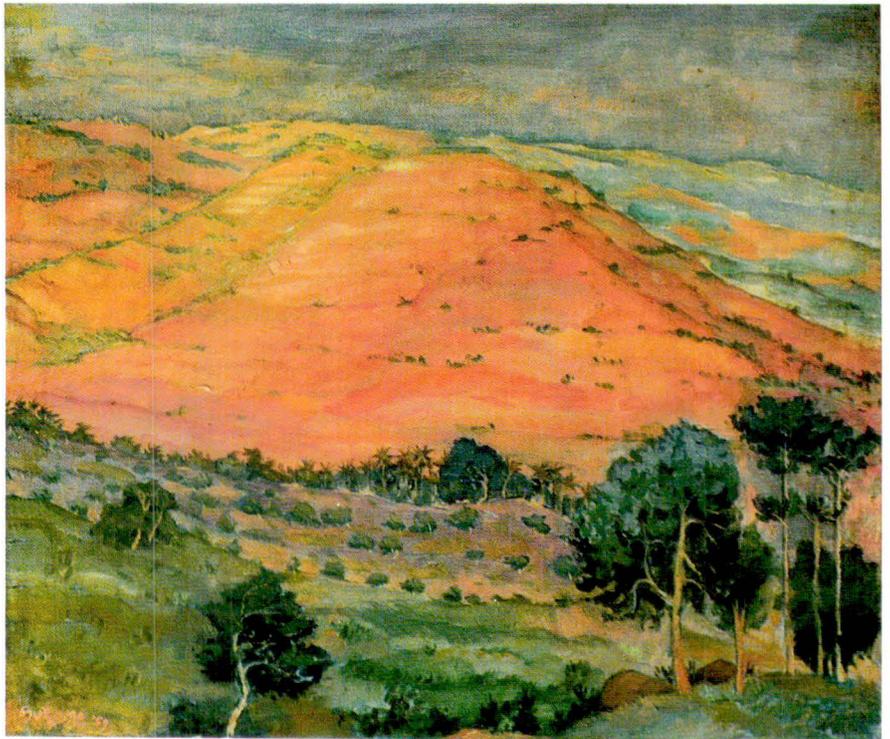
8

Sentot
Bukit, 1954
cat minyak di atas kanvas
75 x 58 cm

9



10

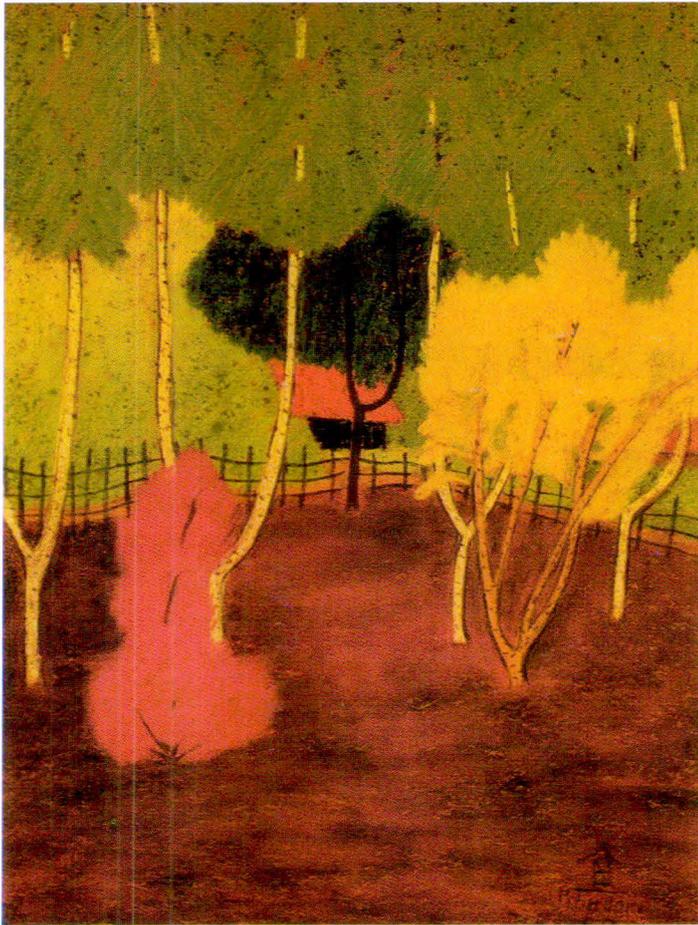


9

Widayat
Kawah Dieng, 1963
cat minyak di atas kanvas
79 x 115 cm

10

Suromo
Pemandangan, 1952
cat minyak di atas kanvas
55 x 73 cm



11

12

11

Nashar

Halaman Rumah, 1957
pastel di atas karton
53,5 x 40 cm

12

Dewa Ketut Baru

Galungan, 1960
cat tradisional di atas kanvas
90 x 59 cm

13



14

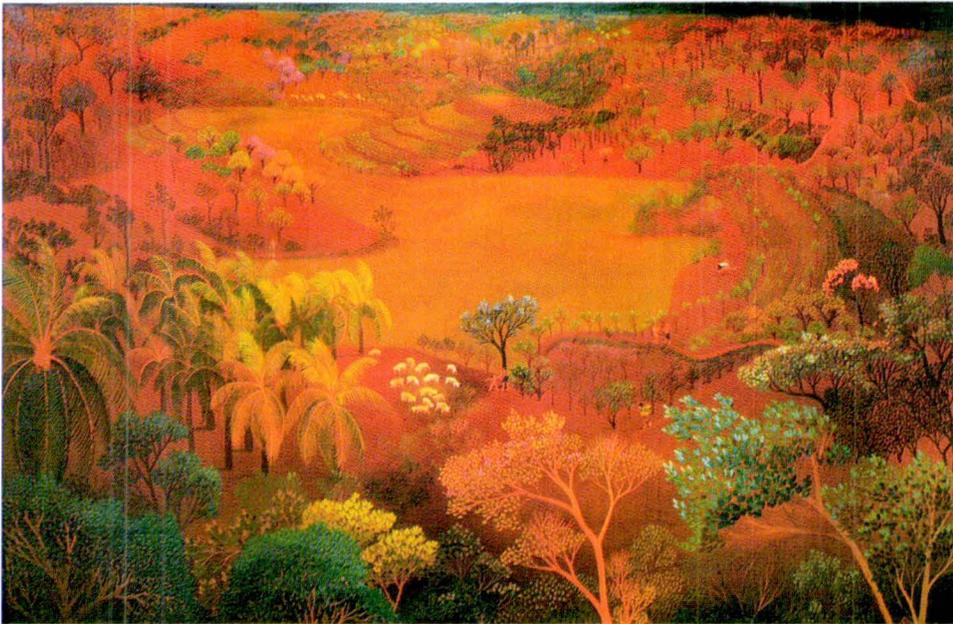


13

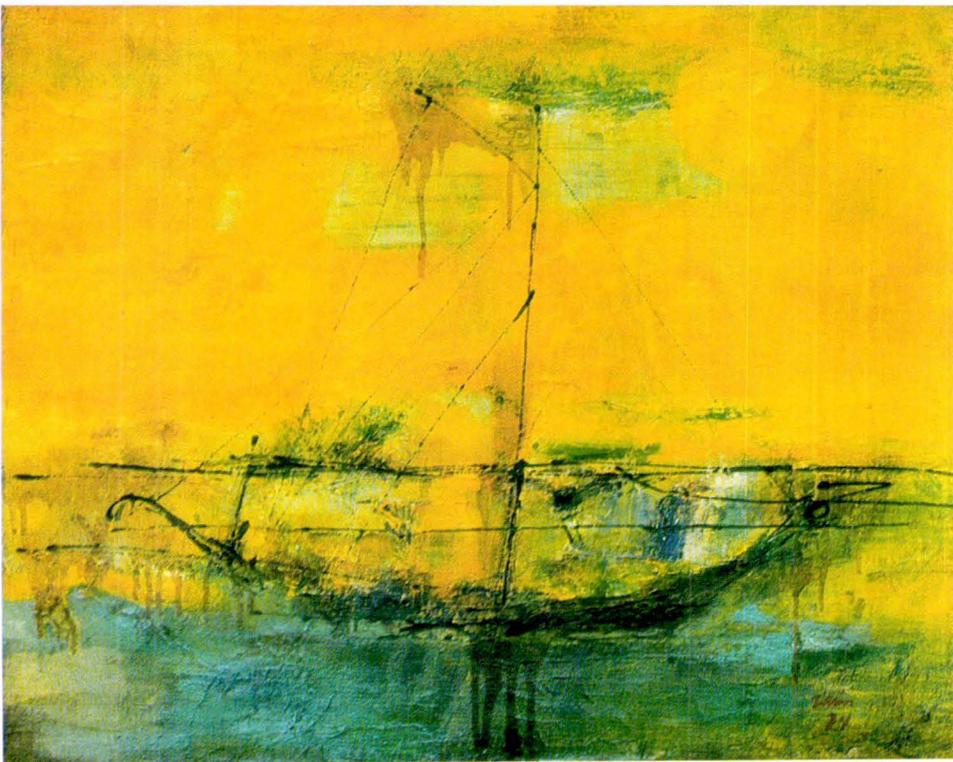
Affandi
Perahu-perahu, 1955
cat minyak di atas kanvas
87,5 x 111 cm

14

Sapto Hudoyo
Klenteng, 1952
cat minyak di atas kanvas
80 x 60 cm



15



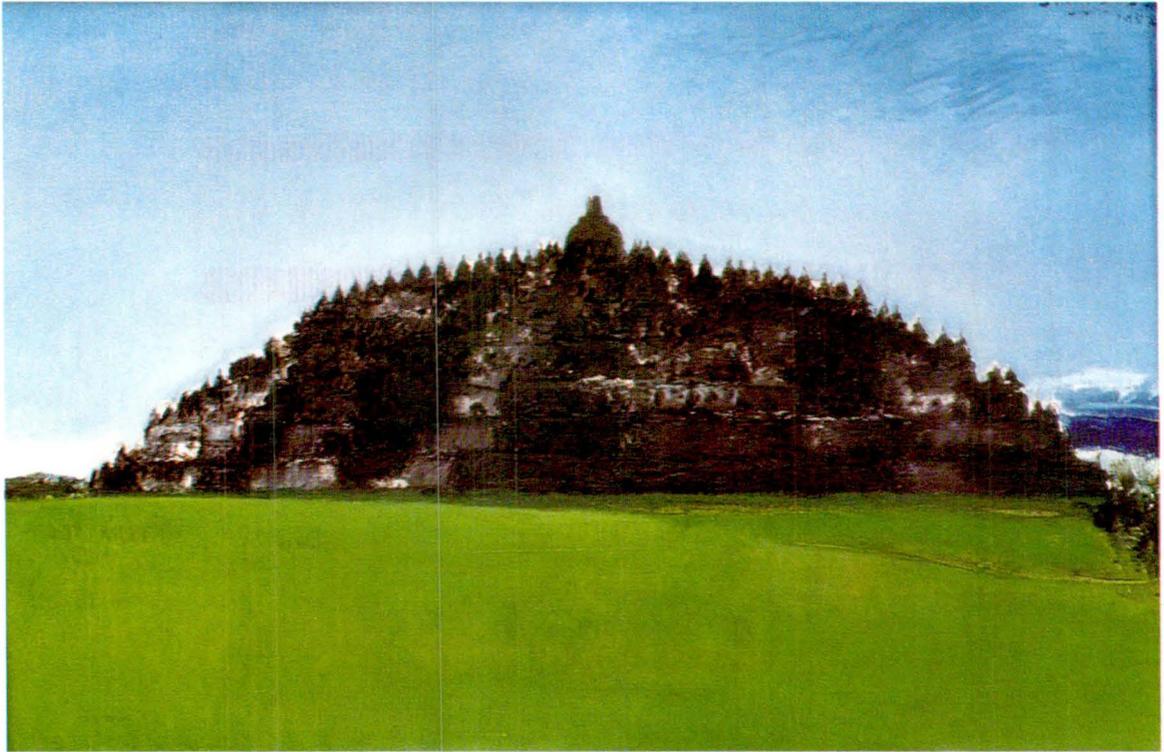
16

15

S. Bardi
Gembala, 1978
cat minyak di atas kanvas
110 x 150 cm

16

Zaini
Perahu, 1974
cat minyak di atas kanvas
65 x 80 cm



17

18



17

Srijadi Soedarsono
Borobudur II, 1982
cat minyak di atas kanvas
55 x 140 cm

18

Marah Jibal
Wuhan
cat minyak di atas kanvas
46 x 86 cm



19



20

19

Mardian
Pemandangan, 1976
cat minyak di atas kanvas
86 x 61 cm

20

Kartono Yudhokusumo
Melukis di Taman, 1952
cat minyak di atas kanvas
90 x 55 cm

21



22



21

Kartono Yudhokusumo
Anggrek, 1956
cat minyak di atas kanvas
91 x 72 cm

22

Widayat
*Gunung Merapi dari
Wonolelo*, 1954
cat minyak di atas kanvas
115 x 60 cm



23

23

Abdullah Suryo Broto
Pemandangan

Gambaran Keseharian

Sanento Yuliman almarhum dalam bukunya, *Seni Lukis Indonesia Baru – Sebuah Pengantar*, menandai kecenderungan seni lukis Indonesia setelah masa Hindia Molek, sebagai berikut, *Dapat kita katakan, bahwa seni lukis dalam tahap kedua ini hendak mengungkapkan pengalaman dan kehidupan manusia.....*¹ Menurut Sanento, masa tersebut berlangsung diantara tahun 1940 sampai 1960. Sementara, apa yang dimaksud dengan seni lukis Indonesia Baru tersebut adalah seni lukis, atau seni rupa, yang dihasilkan setelah munculnya kesadaran kebangsaan, dan bukannya seni rupa yang dihasilkan berdasarkan ruang tradisi atau kesukuan. Karya-karya seni rupa ini berbeda dengan karya tradisi—walaupun mungkin saja tetap mempersoalkan tradisi—sebab disusun berdasarkan kesadaran personal senimannya sebagai individu masyarakat modern Indonesia.

Dalam kaitan kecenderungan yang disebut tahap kedua ini, Sanento membedakannya dengan tahap pertama yang dikatakannya sebagai *menggambarkan tamasya alam yang indah pada kanvas*.² Sedangkan paradigma bagi perkembangan seni lukis tahapan kedua ini terlihat dari pernyataan Sudjojono,

..tidak hanya menggambar gubug yang tenang dan gunung yang kebiru-biruan. . . akan tetapi mereka menggambar juga pabrik-pabrik gula dan si tani yang kurus, mobil si kaya dan pantalon si pemuda Inilah keadaan kita, inilah realitet kita. Dan seni lukis yang berjiwa realitet ini . . . ialah pekerjaan yang berasal dari hidup kita sehari-hari... ³

Memang seni lukis pada masa kedua ini lebih banyak menampilkan pokok kehidupan keseharian, yaitu menampilkan kegiatan masyarakat. Tentunya ada sebab yang mengalihkan kecenderungan melukis dari Hindia Molek menjadi lukisan yang hendak menampilkan *realitet*—masyarakat—Indonesia pada saat itu. Kita faham, bahwa perubahan tersebut dipicu oleh maraknya pertumbuhan kelompok-kelompok seniman di kota-kota besar setelah berdirinya Persagi. Ketertarikan untuk menggambarkan realitas masyarakat, terutama, dipengaruhi oleh bangkitnya kesadaran nasionalisme. Kesadaran nasionalisme tersebut, mau tidak mau, menekan dan meminggirkan keyakinan atas struktur feodal dan elitis yang dipercaya menjadi dasar seni lukis Hindia Molek.

Menurut John Clark, sejarawan seni berkebangsaan Australia, salah satu akses untuk bisa menengok modernitas melalui seni dan produksi seni modern, bisa dilakukan dengan jalan memahami tipe seniman yang memproduksinya. John Clark—dalam bukunya *Modern Asian Art*—membagi tipe seniman ke dalam tiga kategori, yaitu seniman yang berasal dari kelompok aristokrat, rakyat jelata (*plebeian*), dan kaum profesional.⁴ Walaupun kita tidak harus sepakat

dengan cara pengkategorian yang dilakukan oleh John Clark, tetapi telah menjadi kepercayaan umum bahwa seni lukis yang hendak memperlihatkan realitas Indonesia, dalam perkembangannya, didorong oleh semangat egaliter para perupanya. Dengan kata lain, para seniman memposisikan diri mereka pada tataran rakyat kebanyakan (*plebeian*). Walaupun harus disadari, bahwa kebanyakan para seniman tersebut justru berasal dari kalangan pelajar, yang saat itu tergolong kelompok masyarakat elit. Tetapi semangat perjuang dan kesadaran kebangsaan yang tercipta pada saat itu, telah berhasil menumbuhkan semangat kerakyatan. Tidak mengherankan jika sebagian besar seniman menghendaki seni lukis yang bisa menampilkan realitas masyarakat, dan juga dipahami oleh masyarakat.

Seni lukis Indonesia pada periode 40-an sampai 60-an memang lebih banyak menggambarkan kehidupan masyarakat Indonesia modern secara “apa adanya”. Membaca lukisan dengan gambaran tentang tema keseharian —khususnya yang menjadi koleksi galeri nasional— menampilkan kecenderungan yang umum, bahwa peristiwa keseharian tersebut lebih banyak ditampilkan di ruang terbuka, artinya di ruang publik (meskipun tidak berarti, tidak ada peristiwa keseharian yang digambarkan di dalam ruangan). Kecenderungan tersebut menunjukkan bahwa, saat itu, kesadaran modern lebih banyak ditunjukkan melalui kesadaran terhadap ruang kerakyatan (baca, nasionalisme), dari pada terhadap kesadaran individu atau kehidupan personal yang menjadi ciri modernisme Barat.

Memang, lukisan keseharian lebih banyak menunjukkan interaksi antara anggota masyarakat. Banyak lukisan yang menjadi koleksi Galeri Nasional menunjukkan hal tersebut, sebagai contoh misalnya lukisan keseharian mengenai pasar dan pertunjukkan kesenian. Karya grafis *Pasar* oleh Suromo (1957), lukisan *Pasar* (.....) karya Hendra Gunawan, dan *Pasar di Yogya* (1965) karya Ni Made Kadjeng, menggambarkan suasana yang jauh dari kesan kosmopolitan —yaitu pasar tradisional di desa atau pinggiran kota, atau bahkan di tengah kota yang masih tradisional. Cara hidup masyarakat Indonesia sebetulnya masih amat menyiratkan pola-pola tradisi. Hal itu masih amat terasa di daerah-daerah yang jauh dari pusat pemerintahan. Dalam hal ini, bisa dikatakan modernitas Indonesia adalah modernitas yang meneruskan tradisi, bukan menentang atau bahkan menjadi kontradiksi tradisi. Aktivitas yang diperlihatkan dalam kedua lukisan tersebut menunjukkan pasar yang sifatnya temporer. Temporer, karena hanya buka dalam siklus—umumnya—lima hari sekali, sesuai jumlah hari pasaran dalam tradisi Jawa. Penggambaran tersebut tidaklah mengesampingkan kenyataan lain, yaitu model jual-beli yang lebih canggih dalam masyarakat modern seperti hadirnya pertokoan. Sampai sekarang pola pasar tradisional tersebut masih tetap berlangsung pada masyarakat Indonesia, di samping mulai bermunculan berbagai super market, super mall dan super grosir. Hal ini menunjukkan adanya lapisan

modernitas Indonesia, hadir kelompok masyarakat yang masih terus melanjutkan pola tradisi (atau, bahkan menarik pola tradisi tersebut sebagai bentuk modernitasnya), sebaliknya tentunya terdapat pula kelompok yang amat pekat disibuki atmosfer metropolis. Modernitas Indonesia bukan modernitas yang homogen. Hal sering dinyatakan sebagai paradoks, mengingat dalam kepercayaan Barat modernitas disadari sebagai sebuah kondisi—masyarakat modern—yang homogen.

Lukisan *Pasar* karya Batara Lubis (1957) dan S. Bardi (1975) menggambarkan pasar yang lain, pasar burung. Lukisan tersebut secara tidak langsung menunjukkan modernitas Indonesia dengan nuansa paternalistik. Hal ini pun memperlihatkan penerusan budaya tradisi—dalam hal ini tradisi Jawa. Dalam masyarakat Jawa, memelihara burung adalah salah satu dari simbol status bagi pria dalam kelompok priyayi. Hal ini bisa pula merepresentasikan kenyataan bahwa modernitas Indonesia mewarisi pula atmosfer feodalistik. Seringkali dikatakan, birokrasi di Indonesia bersifat feodal. Para pelaku birokrasi bermental priyayi, lebih sering ingin dilayani dari pada melayani.

Atmosfer tradisi yang juga tampil menyolok dalam keseharian adalah pertunjukkan kesenian. Menyebut pertunjukkan kesenian—apalagi yang digelar di ruang terbuka—maka yang dimaksud adalah kesenian tradisi. Sebagai contoh adalah lukisan *Kuda Lumping* (1950) karya Agus Djaya. Sampai saat ini—walaupun sudah amat jarang—kita masih dapat menemui pertunjukkan kuda lumping. Pertunjukkan ini biasanya menampilkan pemain pria yang menunggang kuda buatan dari anyaman bambu. Puncak pertunjukkan berlangsung saat sang pemaian memasuki tahapan *trance*, hingga mampu mengunyah dan menelan rumput dan gelas. Susah untuk bisa dipungkiri bahwa banyak masyarakat modern Indonesia masih percaya hal-hal yang irrasional, khususnya mistik. Dalam kaitan ini, sekali lagi sumbangan tradisi amat besar. Kondisi masyarakat modern yang masih dibayangi oleh kepercayaan seperti itu amat rentan dalam menghadapi berbagai gejala perubahan.

Sementara itu *Cap Go Meh* (1940) karya Sudjojono dan *Wayang Golek* (1954) karya Otto Djaya menunjukkan kuatnya nafas kesukuan dan tradisi yang terpelihara dalam realitas modern Indonesia. Hal ini seperti mengingatkan pada pernyataan dr. Radjiman Wediodiningrat, “*Bangsa Jawa tetap Jawa*”. Di sisi lain, lukisan *Cap Go Meh* juga menyiratkan bahwa keanekaan suku dalam modernitas Indonesia diterima sebagai hal yang wajar dan “apa adanya”. Bahkan kondisi tersebut dimanfaatkan oleh para pendiri negara sebagai modal dalam menyusun negara kesatuan—hal itu bisa dilihat, misalnya, dari semboyan negara kita.

Lukisan *Menguliti Pete* (...) karya Hendra Gunawan, *Bermain Layangan* (1963) karya Sutopo dan *Tiga Gadis Minahasa* (1949) karya Henk Ngantung, semuanya menunjukkan kehidupan keseharian yang *remeh*. Itulah wajah kebanyakan rakyat Indonesia, yaitu masyarakat kelas bawah. Tetapi jika diperhatikan maka yang menjalankan kegiatan *remeh* tersebut adalah wanita dan anak-anak. Anak-anak, di mana pun, mengisi hari-harinya dengan bermain. Tetapi anak-anak di negara yang baru merdeka dan miskin, adalah anak-anak yang harus menanggung beban pekerjaan seperti yang tampak pada lukisan *Tiga Gadis Minahasa*. Pandangan stereoetip tentang asas pembagian kerja berdasarkan jenis kelamin tampak pada lukisan *Menguliti Pete*. Tugas wanita selain bersolek (tampak dari konde yang tertata dan kebaya lengkap dengan selendang yang dikenakan wanita di latar depan) adalah mengurus dan menangani bahan makanan. Para pria dewasa tidak hadir dalam kanvas sebab sedang menjalankan pekerjaannya sebagai kepala keluarga, yang bertugas mencari nafkah.

Karya-karya yang telah diuraikan di atas hampir tidak menunjukkan gambaran tentang kondisi—masyarakat—modern menurut standar Barat, melalui penggambaran tentang masyarakat industri, keilmuan, urbanisasi serta sikap individual. Dikaitkan dengan hal tersebut, menjadi menarik mengamati lukisan *Paduan Suara* (1951) karya Sumardjo Le yang menggambarkan sekelompok wanita berbusana gaya Barat dalam suatu pertunjukan paduan suara koor diringi oleh piano. Para wanita tersebut jelas tinggal di kota dan dari golongan masyarakat kelas menengah. Gaya hidup mereka jelas merupakan gaya hidup yang ditinggalkan oleh orang-orang Belanda, yaitu keseharian masyarakat modern model Barat. Kepastian basis ekonomi kelas menengah dan atas menyebabkan kelompok ini mampu melakukan kegiatan-kegiatan yang sifatnya rekreatif, tanpa keharusan menghabiskan waktu mencari nafkah. Lukisan ini juga menunjukkan orientasi pembagian kerja berdasarkan jenis kelamin dalam masyarakat modern. Seluruh penyanyi tersebut adalah wanita—artinya, tidak bertugas mencari nafkah—hanya saja wanita kelas menengah atas tidak harus menyelesaikan tugas-tugas rumah tangga, karena hal tersebut dilakukan oleh para pembantu.

Persoalan manusia modern jarang tampil pada kanvas pelukis Indonesia. Tentunya bukan karena masyarakat modern Indonesia—dalam berbagai manifestasi ke-modern-annya—tidak memiliki masalah. Transformasi pola tradisi menuju pola masyarakat modern tentu menimbulkan banyak masalah bagi anggota masyarakat yang mengalami masa transisi tersebut. Lukisan *Beginilah hidupku* (1955) karya Haryadi Selobinangun merupakan satu dari sedikit lukisan yang menggambarkan persoalan individu atau keluarga. Tentunya dalam masyarakat tradisi pun sering terjadi konflik dalam keluarga (konflik suami-istri), tetapi umumnya konflik tersebut diiredam

atau tidak diperlihatkan. Sementara dari lukisan Haryadi menggambarkan persoalan sebuah keluarga batih—dalam hal ini mungkin persoalan keluarga batihnya sendiri. Kehendak untuk berpisah antara suami istri—ketika terjadi konflik di antara mereka—dalam masyarakat modern cukup tinggi. Hal itu umumnya dipacu oleh tekanan hidup di daerah urban.

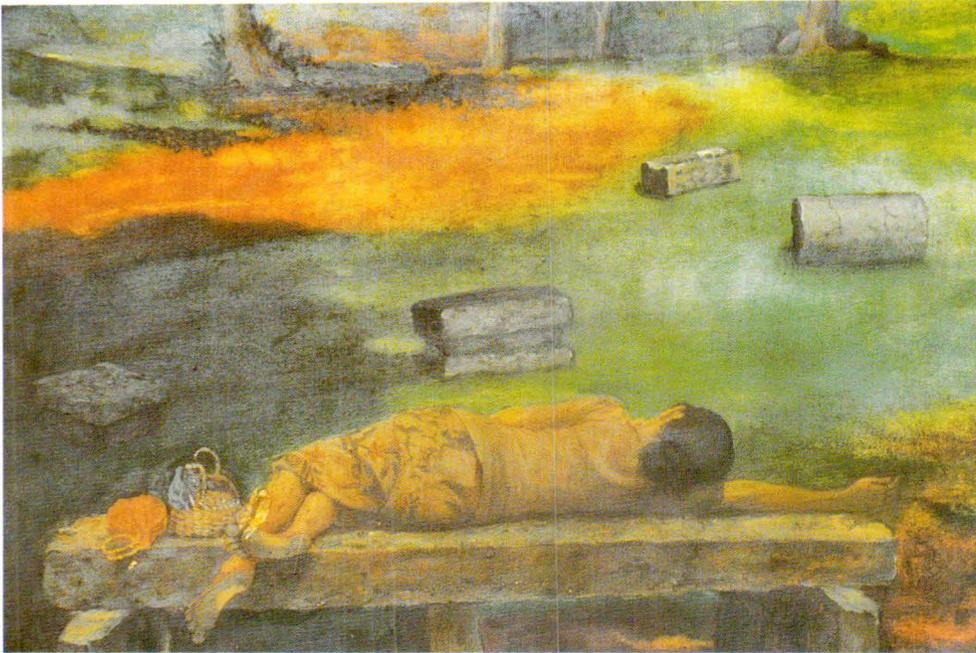
Salah satu ciri masyarakat modern adalah kehadiran lembaga politik. Salah satu bentuk lembaga politik tersebut adalah partai politik dengan anutan ideologinya. Dalam perjalannya, bangsa Indonesia telah mengalami beberapa kali trauma politik, disebabkan oleh kekacauan politik yang terjadi. Mungkin disebabkan oleh pekanya mengangkat trauma politik, sulit mencari representasi persoalan tersebut dalam seni lukis. Lukisan *Dunia Anjing* (1965) karya Agus Djaya bisa dianggap sebagai metafora tentang suhu politik Indonesia yang pada beberapa titik perjalanannya pernah mengalami *over-heat*. Suhu politik yang panas tersebut seringkali mengganggu aktivitas keseharian anggota masyarakatnya. Artinya, dalam masa-masa tertentu situasi kekacauan politik—terpaksa—menjadi bagian keseharian masyarakat Indonesia. Mengamati lukisan *Dunia Anjing*, tiba-tiba kita menjadi ingat akan kondisi politik dan masyarakat Indonesia saat ini.

Asmudjo J. Irianto

Kurator

Catatan

1. Lihat Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru – Sebuah Pengantar* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta), 1976, hlm. 18.
2. Ibid.
3. Ibid.
4. Lihat John Clark, *Modern Asian Art* (Sydney, Craftsman House), 1998, hlm. 117.



1



2

1

Surono
Tiduran, 1956
cat minyak di atas kanvas
50 x 67 cm

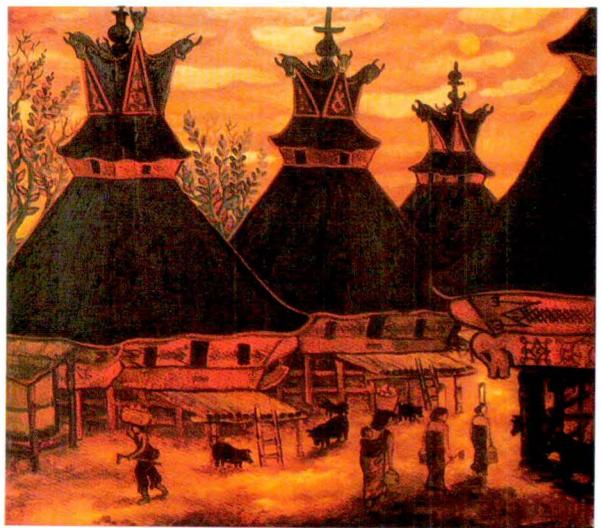
2

Sumarjo Le
Paduan Suara, 1951
cat minyak di atas kanvas
70 x 53 cm



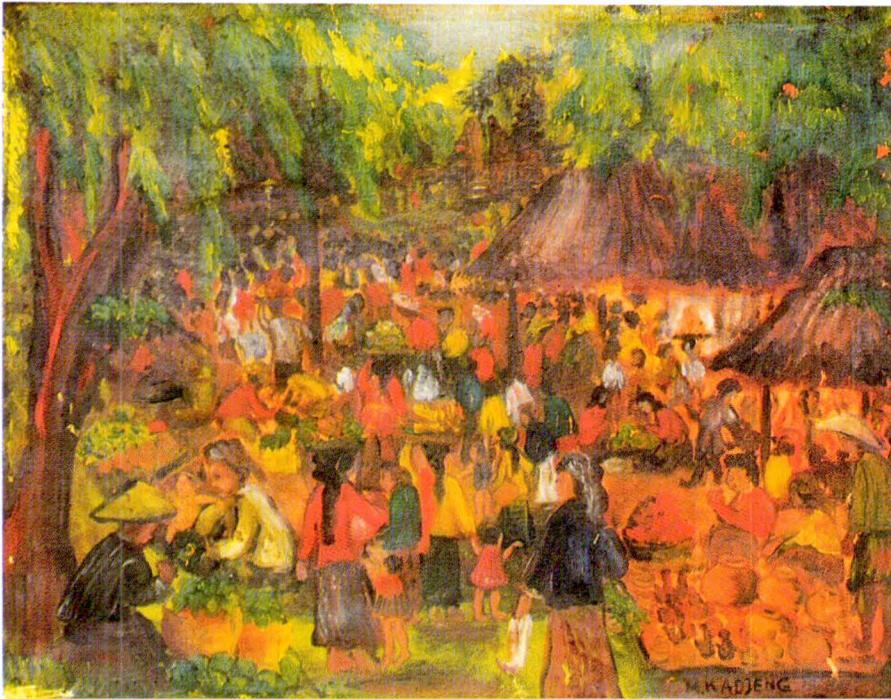
3

3
Hendra Gunawan
Pasar, 1960
 cat minyak di atas kanvas
 73 x 73,5 cm



4

4
M. Saleh
Kampung Karo, 1983
 cat minyak di atas kanvas
 88 x 78,5 cm



5



6

5

Ni Made Kadjeng

Pasar di Yogya, 1965
cat minyak di atas kanvas
43,5 x 35 cm

6

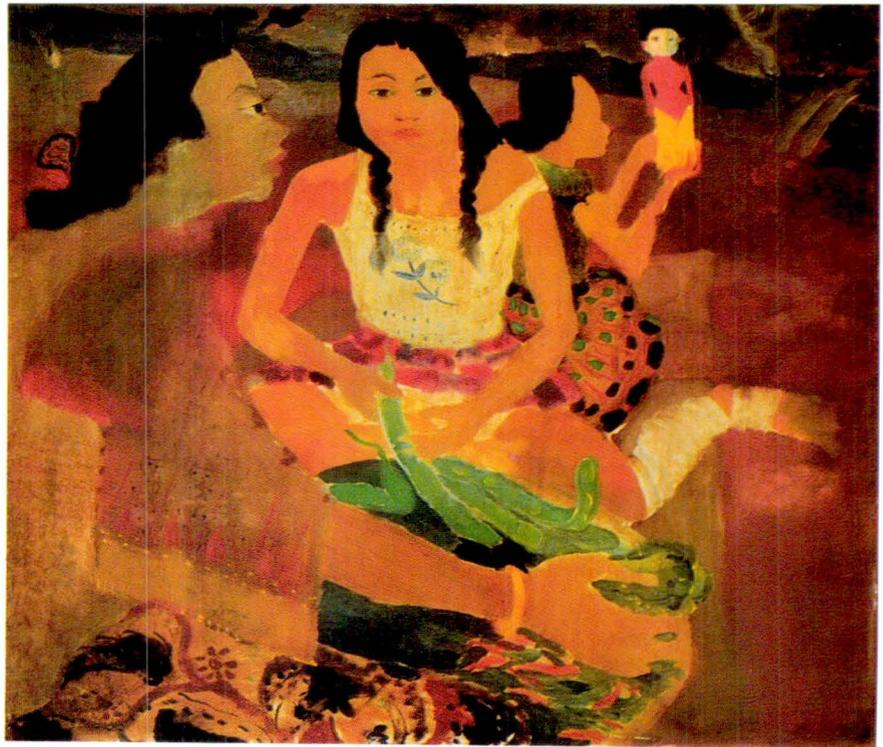
Sutopo

Bermain Layangan, 1963
cat minyak di atas kanvas
140 x 115 cm



7

8

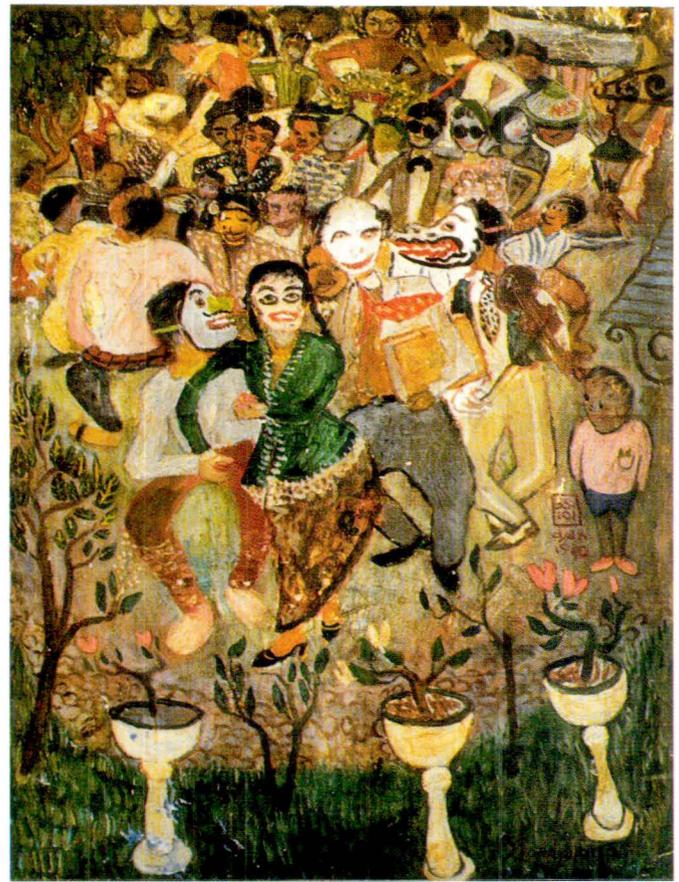


7

Otto Djaja
Wayang Golek, 1954
 cat minyak di atas kanvas
 98 x 51 cm

8

Hendra Gunawan
Menguliti Pete, 1983
 cat minyak di atas kanvas
 96 x 85 cm



9

10

9

Batara Lubis
Pasar Burung, 1957
 cat minyak di atas kanvas
 160 x 60 cm

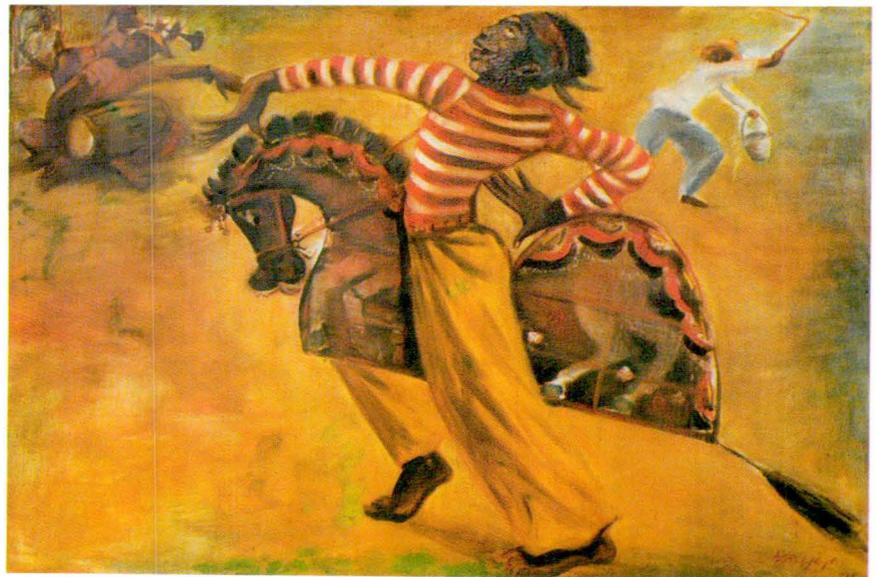
10

S. Sudjojono
Cap Go Meh, 1963
 cat minyak di atas kanvas
 73 x 51 cm



11

12



11

S. Bardi
Pasar Burung, 1975
 cat minyak di atas kanvas
 110 x 150 cm

12

Agus Djaja
Kuda Lumping, 1950
 cat minyak di atas kanvas
 106 x 150 cm



14



13

13

I Gusti Ketut Suwena
Penebang Pohon
25 x 37 x 98 cm

14

Henk Ngantung
Tiga Gadis Minahasa, 1949
cat minyak di atas kanvas
67 x 87 cm

15



16



15

Otto Djaja
Pertemuan, 1947
cat minyak di atas kanvas
65 x 80 cm

16

Wayan Bendi
Nelayan Menangkap Ikan
1992
cat air di atas kertas
164 x 81 cm



17



18

17

Trubus

mBah Irosetono, 1960
cat minyak di atas kanvas
64 x 94 cm

18

Suromo

Pasar, 1957
cat minyak di atas kanvas
33 x 38 cm

19



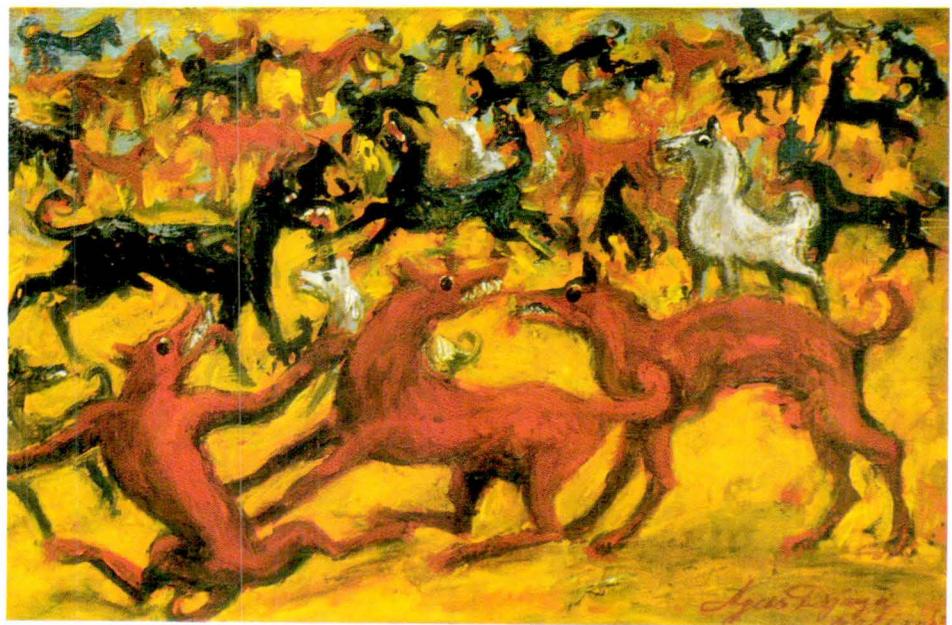
20

19

Hariadi S.
Beginilah Hidupku, 1955
cat minyak di atas kanvas
130 x 92 cm

20

Agus Djaja
Dunia Anjing, 1965
cat minyak di atas kanvas
45 x 70 cm





21

Tatang Ganar
Minta Sumbangan
Grdung, 1965
cat minyak di atas kanvas
100 x 150 cm

Narasi Dalam Ungkapan Seni Rupa

Narasi sangat dikenal dalam perkembangan seni rupa di Indonesia. Pada masa kolonial, karya-karya lithografi yang digunakan sebagai dokumentasi hampir selalu menampilkan diskripsi yang bercerita. Pada perkembangan selanjutnya kecenderungan bercerita ini senantiasa muncul dalam seni rupa Indonesia. Selain itu luasnya penggunaan gambar sebagai media ekspresi pada masa awal perkembangan seni rupa modern Indonesia, ikut mengukuhkan tampilnya karya-karya naratif.

Kecenderungan bercerita dalam seni rupa itu sering disebut-sebut kecenderungan ilustratif, dalam arti seakan-akan menjadi ilustrasi sebuah teks cerita. Ini cara termudah untuk memahami cerita dalam karya seni. Pada pameran ini kecenderungan bercerita dengan konotasi arti ilustratif terlihat pada lukisan A.Y. Kuncana, *Fragmen Bali*, 1977. Dalam lukisan ini Kuncana membuat semacam komik yang mengisahkan bagaimana percintaan di antara muda-mudi Bali berlanjut ke upacara pernikahan. Babak demi babak cerita dilukiskan secara rinci.

Namun karya-karya naratif tidak selalu memperlihatkan cerita secara linier. Sejumlah karya dalam pameran ini seperti gambar I Gusti Nyoman Lempad, *Penari* (.....), patung *Seruling* (....) karya Amrus Natalsya, *Rama dan Anoman* (....) karya Nyoman Wenia, dan lukisan kaca *Dewi Kuan Im*, 1978 karya Hariyadi Suadi, menampilkan hanya satu adegan. Namun karya-karya ini dengan kuat memperlihatkan kandungan cerita. Karya I Gusti Nyoman Lempad misalnya mengisahkan dua perempuan Bali meminta kesaktian *pengasih* dari Betari Durga. Ruang dalam gambar ini yang tidak menampilkan batas-batas adalah ruang imajiner yang sangat bercerita. Dalam gambar Lempad, ruang ini merepresentasikan kondisi tumpang tindih dunia nyata dan dunia mistis.

Ungkapan karya-karya naratif memang lebih dikuasai imajinasi dan perasaan daripada persepsi rasional tentang kenyataan, walaupun obyek/subyek yang tampil dalam karya-karya naratif kadang-kadang gambaran kenyataan seperti terlihat pada *Main Gitar*, 1975 lukisan Ida Hadjar dan *Permohonan*, 1972 cukilan kayu Irsam. Dalam karya-karya perupa Indonesia, peran imajinasi dan perasaan merupakan tanda penting..

Lukisan-lukisan Agus Djaya pada pameran ini *Berhias*, 1963, dan *Penunggang Kuda*, 1963 terlihat tidak memperlihatkan dunia nyata kendati ia melukis sosok dan kuda dari dunia nyata. Sosok yang terkesan mengambang, latar belakang dan warna yang memperlihatkan ruang imajiner memberi kesan kuat lukisannya menggambarkan sebuah dunia lain. Agus Djaya secara sadar menempuh cara ini yang diyakininya sebagai cara melukis Timur yang lebih menonjolkan spiritualitas – lukisan Barat dianggapnya terperangkap pada penggambaran dunia material.

Kesan ruang yang imajiner yang muncul melalui warna dengan nuansa gelap seperti terlihat pada lukisan Agus Djaya, muncul pada banyak karya pelukis lain, kendati tidak sepenuhnya disadari dan memang memancarkan kesan spiritual. Ini kembali terlihat misalnya pada lukisan Ida Bagus made, *Fragmen Abimanyu* (.....) yang menceritakan kisah percintaan Abimanyu di

tengah hutan dan juga I Gusti ketut Kobot, *Gerhana* 1965.

Gejala lain dari karya-karya naratif adalah susunan elemen-elemen rupa yang senantiasa ramai. Ini terlihat pada hampir semua karya seni rupa Bali – patung maupun lukisan. Layak disimak, patung berjudul *Brayut* (...) karya Loding, dan *Mahluk Air* (...) karya Nongos. Sekilas susunan elemen rupa yang ramai ini seperti berfungsi menampilkan babakan-babakan cerita. Namun bila lukisan-lukisan Bali dijumpai dengan lukisan-lukisan, misalnya Djoni Trisno, *Hanoman Duta* (.....), Batara Lukis, *Ke Pasar*, 1963, Affandi, *Togog Penghalau Burung*, 1975 keriuhan susunan elemen rupa ini memperlihatkan intensitas emosi.

Hal lain yang nampak menonjol pada karya-karya seni rupa Indonesia yang naratif – seni rupa Bali mau pun seni rupa modern – adalah kecenderungan mengambil cerita dari mitologi. Ini bahkan terlihat pada karya-karya seni rupa kontemporer, yang berkembang pada masa kini. Dalam pameran ini hampir semua karya naratif memperlihatkan mitologi. Bahkan karya-karya Affandi dan Djoni Trisno, pelukis-pelukis yang dikenal condong menampilkan realitas.

Teks rupa yang naratif, yang menampilkan imajinasi, intensitas emosi dan mitologi itu bisa dilihat sebagai merepresentasikan ketegangan hubungan individu dan kolektivitas. Teori yang bisa menjelaskan gejala ini ialah teori psikologi Jungian, khususnya teori tentang alam bawah sadar kolektif (*collective uncouncious*).¹

Alam bawah sadar kolektif dalam pemikiran Carl Gustav Jung mengandung tumpukan pengalaman manusia secara kolektif – dalam sesuatu lingkup budaya – tentang hal-hal mendasar (kelahiran, kematian, takdir, ancaman, etika kebersamaan, *survival*, ketakutan, kecemasan) yang mengalami represi (ditenggelamkan ke alam bawah sadar) atau supresi (hanya tersembunyi di alam bawah sadar dan bisa diaktualkan ke alam sadar).

Tidak seperti kebanyakan teori Barat, Jung tidak memisahkan akal dari aktivitas mental. Ia juga tidak menganggap akal sebagai kendali perilaku manusia. Jung berpendapat justru alam bawah sadar kolektif yang merupakan sumber paling utama kesadaran manusia dan karena itu alam bawah sadar kolektif sangat mempengaruhi ego yang merupakan pusat kesadaran individualitas – individualitas, dalam teori Jung, merupakan totalitas perilaku manusia (kebaikan, kejahatan, daya pikir, kepekaan rasa, sensasi, intuisi, insting, kesadaran dan ketidak-sadaran dan sebagainya).

Individualitas dan alam bawah sadar kolektif, dalam psikologi Jungian, mempunyai “hubungan budaya”. Hubungan ini – yang senantiasa muncul pada perkembangan/perubahan budaya – berawal pada interes instingtif ego (kesadaran) menjelajahi pengalaman kolektif yang mengalami represi mau pun supresi. Pada interaksi yang tidak sepenuhnya bisa dijelaskan ini terjadi transmudasi energi emosi yang mendesak dari alam bawah sadar menjadi simbol-simbol. Letupan energi alam bawah sadar ini memiliki potensi kreatif dan juga destruktif. Terciptanya dunia perlambangan

dalam budaya, dan juga dalam mitologi menurut Jung berpangkal pada interaksi dan transmudasi energi ini.

Teori Jung itu, yang bisa dilihat sebagai menunjukkan ketegangan hubungan tarik menarik antara individualitas dan kolektivitas bisa dilihat sebagai “avantgardisme dalam tradisi”. Dalam avantgardisme ini terlihat bagaimana tradisi – yang tercermin kuat pada representasi karya-karya naratif pada pameran ini – merupakan pintu bagi individualitas berinteraksi dengan dasar kolektivitas (bukan nilai-nilai kesadaran kolektif). Avantgardisme ini menjelaskan pula mengapa ekspresi karya-karya naratif di Indonesia senantiasa menampilkan intensitas emosi yang tercermin pada keriuhan susunan elemen rupa atau ekspresi yang bergejolak.

Dalam kepercayaan Bali ketegangan individu dan kolektivitas itu berada pada hubungan segitiga antara ruang individu, ruang roh para leluhur dan ruang Sang Pencipta. Avantgardisme bisa ditafsirkan muncul apabila terjadi ketegangan antara ruang individu dan ruang roh para leluhur yang melindungi tradisi. Dalam ketegangan ini ruang individu dalam kondisi yang spiritual berhubungan dengan ruang Sang Pencipta yang merupakan pusat keseimbangan.

Bila dibandingkan avantgardisme dalam modernisme, adalah *insight* untuk menjelajahi dunia material. Dilihat dari manifesto gerakan avant-garde tahun 1825 – dicetuskan seniman, intelektual dan industrialis di Prancis – avantgardisme sangat percaya pada kapasitas individu yang difokuskan pada penjelajahan dunia material. Manifesto gerakan ini percaya bahwasanya kemajuan dunia modern akan tercapai bila semua individu jenius menjadi spesialis.

Spesialisme modernis yang terkonsentrasi pada dunia material dan merupakan dasar sukses Barat menguasai produksi barang (*materially-based production*) dilihat pemikir sosialis Max Raphael, ditempuh dengan cara sangat riskan, yaitu meniadakan nilai-nilai spiritual dalam pemikiran tentang realitas.²

Menoleh ke pemikiran Jungian – yang tidak memisahkan akal dari aktivitas mental – *insight* avantgardisme ternyata bukan menemukan potensi kreatif-destruktif individu, tapi menemukan hanya potensi destruktifnya. Aleniasi, kerusakan lingkungan dan benturan budaya akibat globalisasi adalah beberapa akibat yang menandakan modernisme adalah sebuah utopia gagal.

Jim Supangkat

Kurator

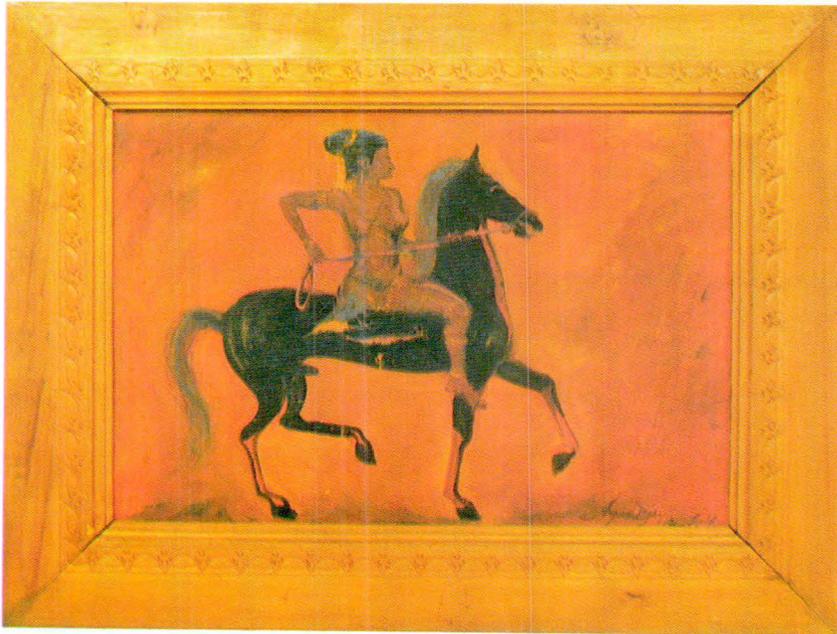
Catatan.

¹ *Jung'S Psychology*. Frieda Fordham. Penguin. Middlesex. 1970. Hal.15-28, 47-68

² Lihat *Proudhon, Marx, Picasso*. Max Raphael. Diterjemahkan I. Marcuse, Lawrence and Whiswart. 1980. Hal.130



1



2

1

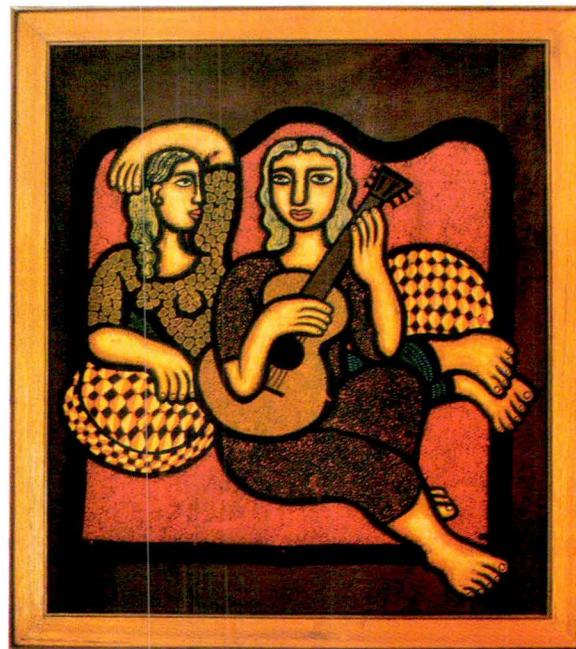
Harjadi Suadi
Dewi Kuan Im, 1978
cat minyak di atas kaca
67 x 52 cm

2

Agus Djaja
Penunggang Kuda, 1963
cat minyak di atas kanvas
44,5 x 64,5 cm



3



4

3

Made Wianta
Mitologi Bali, 1978
 cat tradisional di atas
 kanvas
 100 x 89 cm

4

Ida Hajar
Main Gitar, 1975
 batik
 84 x 100 cm



5



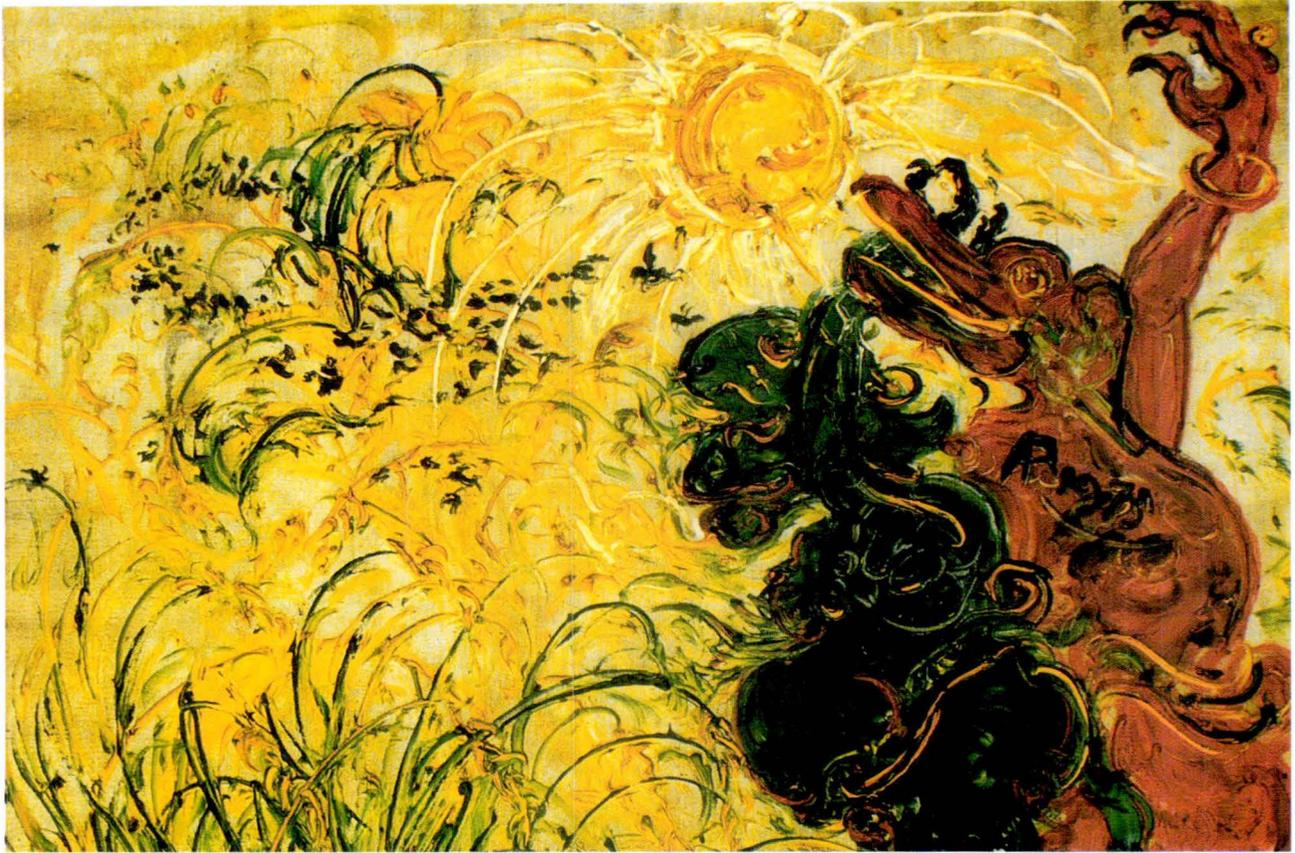
6

5

Nyoman Wenia
Rama dan Anoman
 cat minyak di atas kaca
 90 x 65 cm

6

I Gusti Ketut Kobot
Gerhana (Dewi Ratih), 1965
 tempera di atas kain blacu
 49 x 39 cm



7

7
Affandi
Togog Penghalau
Burung, 1975
 cat minyak di atas kanvas
 100 x 130 cm

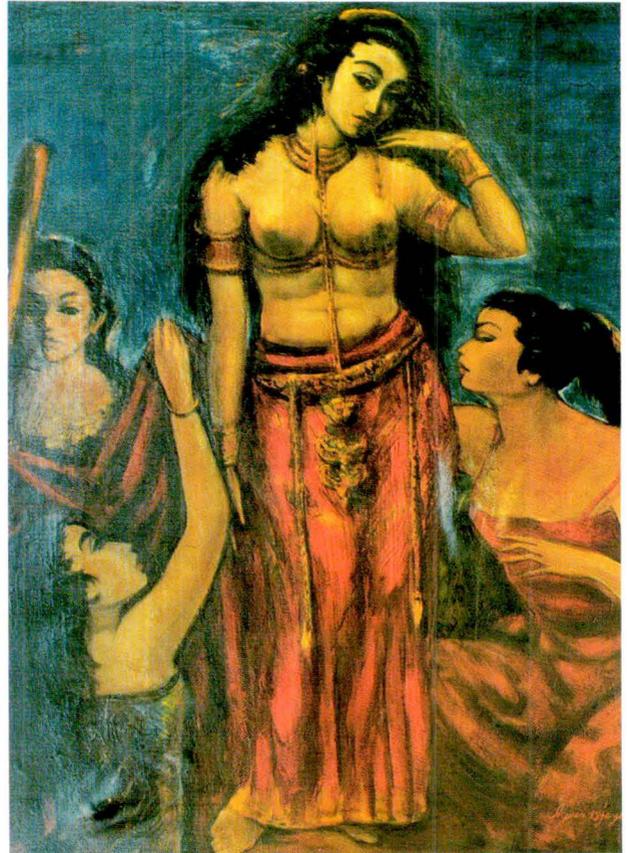
8



8
Pande Gede Supada
Mitos Bali, 1980
 cat minyak di atas kanvas
 90 x 100 cm



9



10

9

Dewa Nyoman Leper

Sugriwa, Subali dan Cerita Ramayana, 1965

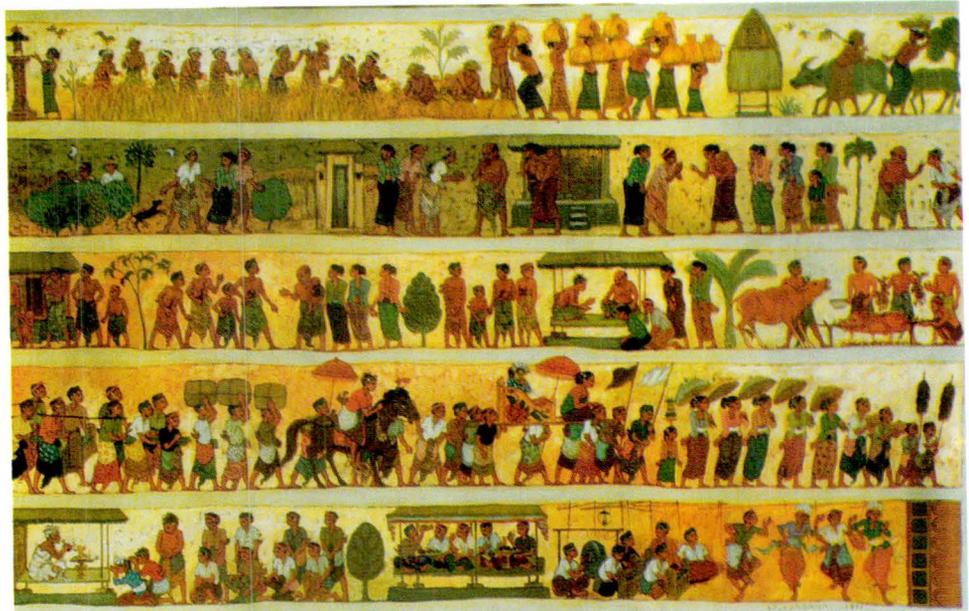
tempera di atas kain blacu
114 x 69 cm

10

Agus Djaja

Berhias, 1963

cat minyak di atas kanvas
100 x 125 cm



11

12



11

AY. Kuncana
Fragmen Bali, 1977
 cat minyak di atas kanvas
 90 x 149 cm

12

Batara Lubis
Ke Pasar, 1963
 cat minyak di atas kanvas
 140 x 93 cm



13



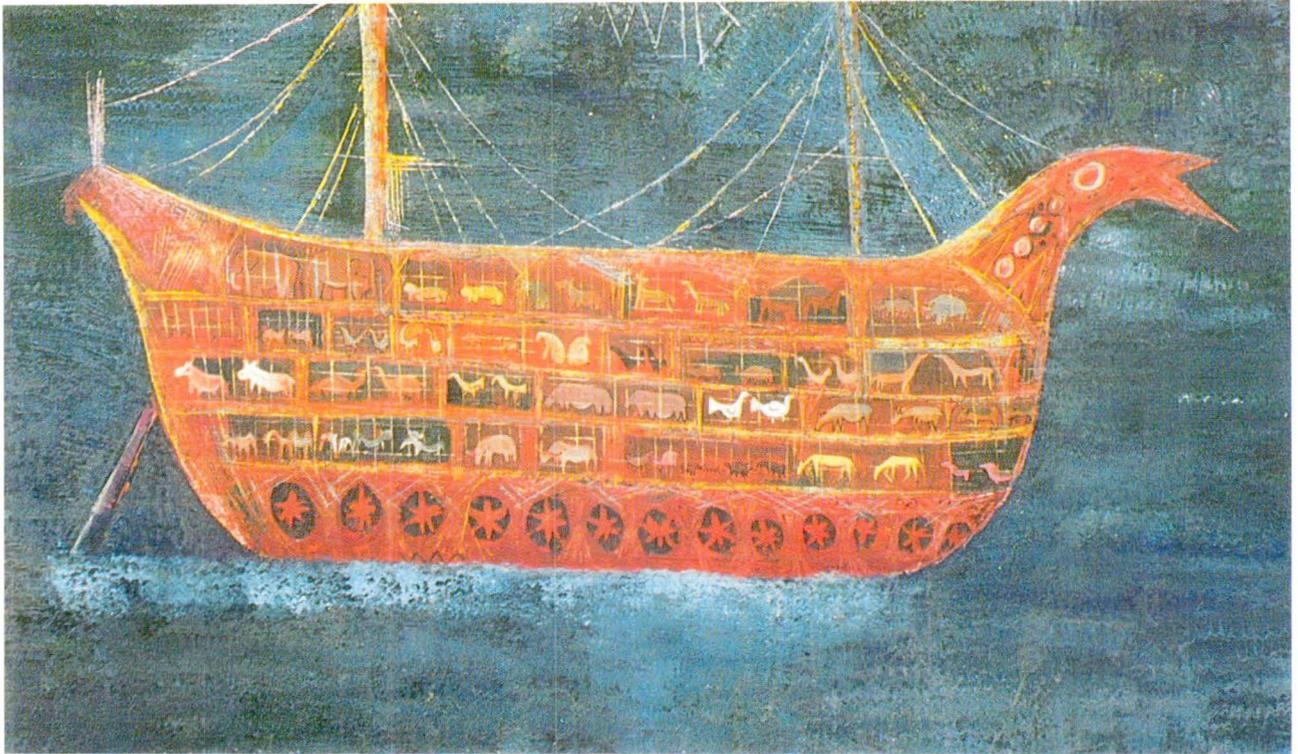
14

13

Nyoman Mandra
Goa Gala-gala, 1997
tempera di atas kain blacu
105 x 200 cm

14

Nyoman Danta
Anoman
30 x 25 x 65 cm



15

15

Widayat

Perahu Nabi NUh, 1962
cat minyak di atas kanvas
160 x 95 cm

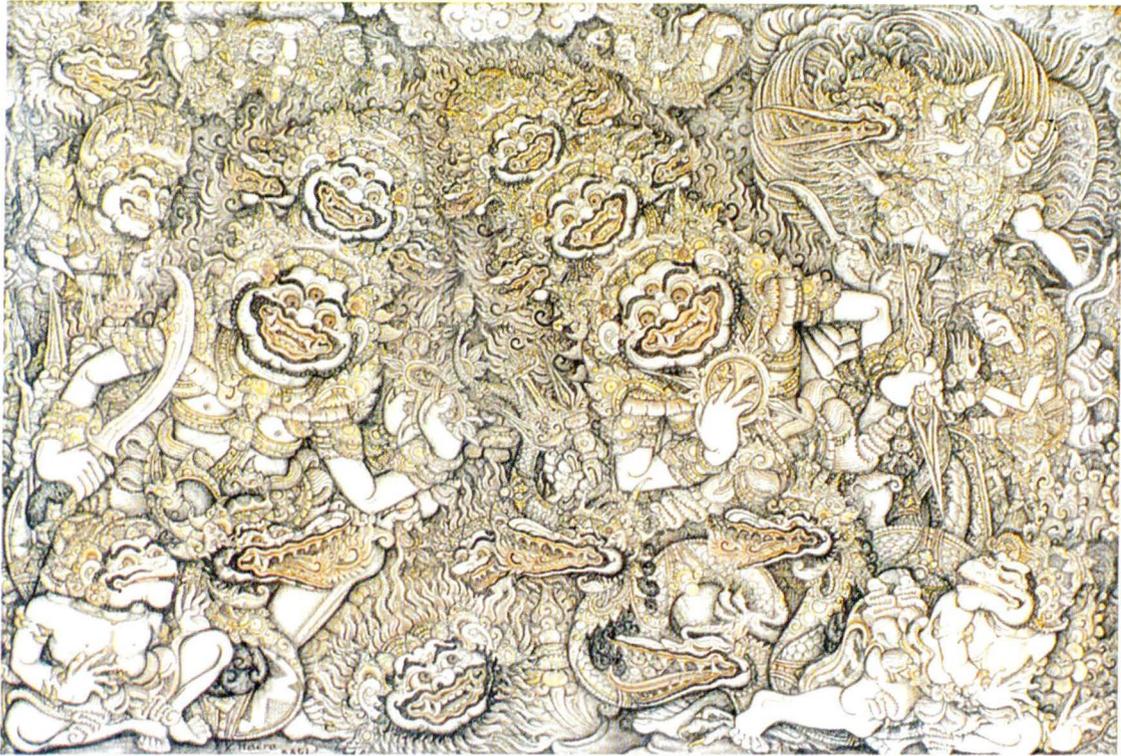
16

Runia

Hanoman Duta
tinta cina di atas kertas
70 x 50 cm

16





17



18

17

Ketut Mandra
Corak Bali, 1986
tempera di atas kain blacu
47 x 67 cm

18

Gusti Nyoman Moleh
Frahmen Ramayana
tempera di atas kain
58 x 77 cm



19

19

Mangkumara

Tiwi Krama, 1971
cat tradisional
di atas kanvas
123 x 158 cm

20

Irsam

Permohonan, 1972
cukilan kayu/ grafis
54 x 58 cm

20





21

21

Nyoman Gunarsa
Calon arang, 1968
cat minyak di atas kanvas
88 x 138 cm

22

Gurun Kadeg
Mitos Bali, 1978
cat minyak di atas kaca
50 x 45 cm



22



23



24

23

Suharto PR
Relief Prambanan, 1963
 cat minyak di atas kanvas
 57 x 81 cm

24

Nyoman Lempad
Penari
 tinta cina di atas kertas
 32 x 24 cm



25



26

25

Djons Trisno
Hanoman Duta
 cat minyak di atas kanvas
 250 x 60 cm

26

Ida Bagus Made
Frahmen Abimanyu
 temoera di atas hardboard
 120 x 65 cm

27



28



27

I Gde Nyoman Molog
Kumbokarno Gugur, 1960
cat minyak di atas kanvas
130 x 87 cm

28

Mangku Mura
Dewa Ruci, 1986
tinta cina di atas triplek
55 x 75 cm



29



30

29

Amrus Nataliya
Pemain Seruling
134 x 130 x 45 cm

30

Nongos
Mahluk Air
35 x 70 x 35 cm



31



32

31

Loding
Brayut

30 x 16 x 58 cm

32

Loding
Mahluk Air

30 x 25 x 51 cm



33

Nyoman Tusan

Dewi, 1979

cat minyak di atas kanvas
100 x 75 cm

Kelompok Potret**AFFANDI**

● *Ibuku*, 1941, 42 X 32 Cm, Cat minyak di atas kanvas.

● *Potret Diri*, 1975, 99 X 129 Cm, Cat minyak di atas kanvas

AGUS JAYA

● *Potret Anak*, 1952, 35 x 25 Cm, Cat minyak di atas kanvas.

● *Wanita*, 1954, 98 x 51 Cm, Cat minyak di atas kanvas

AM. KWALKO

● *Yohana*, 1967, 68,5 x 68,5 Cm

BAHRI

● *Istriku*, 1955, 70 x 50 Cm, Cat minyak di atas kanvas

BASUKI RESOBOWO

● *Gadis*, 49 x 49 Cm, Cat minyak di atas kanvas

BUDIANI

● *Pak Soma*, T. 60, Semen.
● *Potret*, 18 x 20 x 57 Cm, Cor Semen

COKRO BANDRIO

● *Model*, 1954, 48 x 32 Cm, Cat minyak di atas kanvas

DULLAH

● *Istriku*, 1953, 102 x 83 Cm, Cat minyak di atas kanvas

EDI SUNARSO

● *Potret Diri*, 58 x 35 x 57 Cm, Cor Semen

FAJAR SIDIK

● *Wajah Gadis*, 1960, 38 x 47 Cm, Cat minyak di atas kanvas

G. SIDHARTA

● *Potret Wanita*, 25 x 30 x 55 Cm, Cor Semen

GUSTI SOLIHIN

● *Wanita*, 79,5 x 60 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Gadis*, 1953, 51,5 x 33,5 Cm, Cat pla-

kat di atas kertas

● *Chairil Anwar*, 1955, 75 x 95 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HANDRIYO

● *Gadis*, 1953, 72 x 91 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HARIADI S.

● *Potret Diri*, 1953, 90 x 120 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HARJADI S.

● *Istriku*, 41 x 51 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HENDRA GUNAWAN

● *Keluarga Gerilya*, 1949, 65 x 75 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Wajah*, 38,5 x 28 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HENDRO DJASMORO

● *Potret Wanita*, 33 x 35 x 60 Cm

HENK NGANTUNG

● *Gadis*, 1947, 70 x 93 Cm, Cat minyak di atas kanvas

NASYAH DJAMIN

● *Gadis Makasar*, 1965, 57,5 x 82 Cm, Cat minyak di atas kanvas

R. BASUKI ABDULLAH

● *Potret Presiden Sukarno*, 100 x 80 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Potret Presiden Suharto*, 100 x 80 Cm, Cat minyak di atas kanvas

RUSTAMAJI

● *Potret Diri*, 30 x 30 x 43 Cm, Batu

S. SUDJOJONO

● *Ibu Menjahit*, 1944, 55,5 x 71 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Potret Pejuang*, 1953, 39 x 28 x 50 Cm, Batu. ● *Ibuku*, 1955, 60 x 39 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Rosa Pandan Wangi Istriku*, 1959, 120 x 85 Cm, Cat

minyak di atas kanvas

SAPTO HUDOYO

● *Gadis Bali*, 1954, 90 x 75 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SINDU SISWORO

● *Potret Laki-laki*, 1949, 33 x 40 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUDARSO

● *Wanita Menanti*, 1982, 120 x 80 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUDIBYO

● *Wanita Duduk*, 1953, 80 x 60 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUNARTO PR

● *Potret Diri*, 1976, 36 x 43 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUNGKONO

● *Model Wanita Duduk*, 1963, 65 x 77 Cm, Cat minyak di atas hardboard

TATANG GANAR

● *Selendang Modu Yang Hijau*, 1964, 90 x 65 Cm, Cat minyak di atas kanvas

TRUBUS

● *Potret Diri*, 55 x 50 Cm, Cat minyak di atas kanvas

WARDOYO

● *Gadis*, 1962, 57 x 40 Cm, Pastel di atas kertas

Kelompok Landscape/ Pemandangan**AAG RK TURAS**

● *Manusia Purba Bali*, 1974, 85 x 135 Cm, Cat minyak di atas kanvas

ABDULLAH SURYO**SUBROTO**

● *Pemandangan*, Cat minyak di atas kanvas

AFFANDI

- *Perahu-perahu*, 1955, 87,5 x 111 Cm, Cat minyak di atas kanvas

ANGKAWA

- *Pemandangan*, 1975, 66 x 81,5 Cm, Cat minyak di atas kanvas

DEWA KETUT BARU

- *Galungan*, 1960, 90 x 59 Cm, Cat minyak di atas kanvas

KARTONO

YUDHOKUSUMO

- *Melukis di Taman*, 1952, 90 x 55 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Anggrek*, 1956, 91 x 72 Cm, Cat minyak di atas kanvas

MARAH DJIBAL

- *Wuhan*, 46 x 86 Cm, Cat minyak di atas kanvas

MARDIAN

- *Pemandangan VI*, 1976, 86 x 61 Cm, Cat minyak di atas kanvas

NASHAR

- *Halaman Rumah*, 1957, 53,5 x 40 Cm, Cat minyak di atas kanvas

S. BARDI

- *Gembala*, 1978, 110 x 150 Cm, Cat minyak di atas kanvas

S. SUDJOJONO

- *Pura Satria*, 1960, 100 x 96 Cm, Cat minyak di atas kanvas
- *Pantai Bali*, 1974, 100 x 140 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SAPTO HUDOYO

- *Klenteng*, 1952, 80 x 60 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SENTOT

- *Bukit*, 1954, 75 x 58 Cm, Cat

minyak di atas kanvas

SRIHADI SOEDARSONO

- *Borobudur II*, 1982, 55 x 140 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUDARSO

- *Pemandangan*, 94 x 75 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUMITRO

- *Parangteritis*, 1962, 77 x 114 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUROMO

- *Pemandangan*, 1952, 73 x 55 Cm, Cat minyak di atas kanvas

WAKIDI

- *Lembah Ngarai*, 1977, 200 x 120 Cm, Cat minyak di atas kanvas

WIDAYAT

- *Gunung Merapi dari Wonolelo*, 1954, 115 x 60 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Kawah Dieng*, 1963, 79 x 115 Cm, Cat minyak di atas kanvas

ZAINI

- *Perahu*, 1974, 65 x 80 Cm, Cat minyak di atas kanvas

Kelompok Keseharian

AGUS DJAYA

- *Kuda Lumping*, 1950, 106 x 150 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Dunia Anjing*, 1965, 45 x 70 Cm, Cat minyak di atas kanvas

BATARA LUBIS

- *Pasar Burung*, 1957, 160 x 60 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HARIJADI S.

- *Beginilah Hidupku*, 1955, 130 x 92 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HENDRA GUNAWAN

- *Pasar*, 1960, 73,5 x 73 Cm,

Cat minyak di atas kanvas.

- *Menguliti Pete*, 96 x 85 Cm, Cat minyak di atas kanvas

HENK NGANTUNG

- *Tiga Gadis Minahasa*, 1949, 67 x 87 Cm, Cat minyak di atas kanvas

I GUSTI KETUT SUWENA

- *Penebang Pohon*, 25 x 37 x 98 Cm, Kayu

M. SALEH

- *Kampung Karo*, 1983, 88 x 78,5 Cm, Cat minyak di atas kanvas

NI MADE KADJENG

- *Pasar Di Yogya*, 1965, 43,5 x 35 Cm, Cat minyak di atas kanvas

OTTO DJAYA

- *Pertemuan*, 1947, 65 x 80 Cm, Cat minyak di atas kanvas
- *Wayang Golek*, 1954, 98 x 51 Cm, Cat minyak di atas kanvas

S. BARDI

- *Pasar Burung*, 1975, 110 x 150 Cm, Cat minyak di atas kanvas

S. SUDJOJONO

- *Cap Go Meh*, 1940, 73 x 51 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUMARYO L.E.

- *Paduan Suara*, 1951, 70 x 53 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUROMO

- *Pasar*, 1957, 33 x 38 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SURONO

- *Tiduran*, 1956, 67 x 50 Cm, Cat minyak di atas kanvas

SUTOPO

- *Bermain Layangan*, 1963, 140 x 115 Cm, Cat minyak di atas kanvas

TATANG GANAR

- *Minta Sumbangan Gedung*, 1965, 100 x 150 Cm, Cat minyak di atas kanvas

TRUBUS

- *Mbah Irosentono*, 1960, 64 x 94 Cm, Cat minyak di atas kanvas

WAYAN BENDI

- *Nelayan Menangkap Ikan*, 1992, 64 x 81 Cm, Cat minyak di atas kanvas

Kelompok Narasi/ Cerita

AFFANDI

- *Togog Penghalau Burung*, 1975, 100 x 130 Cm, Cat minyak di atas kanvas

AGUS DJAYA

- *Penunggang Kuda*, 1963, 44,5 x 64,5 Cm, Cat minyak di atas kanvas. ● *Berhias*, 1963, 100 x 125 Cm, Cat minyak di atas kanvas

AMRUS NATALSYA

- *Pemain Suling*, 134 x 130 x 45 Cm, Kayu Nangka

AY. KUNCANA

- *Fragmen Bali*, 1977, 90 x 149 Cm, Cat minyak di atas kanvas

BATARA LUBIS

- *Ke Pasar*, 1963, 140 x 93 Cm, Cat minyak di atas kanvas

DEWA NYOMAN LEPER

- *Sugriwa, Subali dan Cerita Ramayana*, 1965, 114 x 69 Cm, Tempera di atas kain blacu

DJONI TRISNO

- *Hanoman Duta*, 250 x 160 Cm, Cat minyak di atas kanvas

GURUN KADEG

- *Mitos Bali*, 1978, 50 x 45 Cm, Cat minyak di atas kanvas

GUSTI NYOMAN MOLEH

- *Frahmen Ramayana*, 58 x 77 Cm, Tempera di atas kain

HARIYADI SUADI

- *Dewi Kuan In*, 1978, 67 x 52 Cm, Cat minyak di atas kaca

I GST NYOMAN MOLOG

- *Kumbokarno Gugur*, 1960, 130 x 87 Cm, Cat tradisional di atas kanvas

I GUSTI KETUT KOBOT

- *Gerhana (Dewi Ratih)*, 1965, 49 x 39 Cm, Tempera di atas kain blacu

IDA BAGUS MADE

- *Frahmen Abimanyu*, 120 x 65 Cm, Tempera di atas hardboard

IDA HADJAR

- *Main Gitar*, 1975, 80 x 100 Cm, Batik

IRSAM

- *Permohonan*, 1972, 54 x 58 Cm, Grafis/Cukil Kayu

KETUT MANDRA

- *Corak Bali*, 1986, 47 x 67 Cm, Tempera di atas kain

LODING

- *Brayut*, 30 x 16 x 58 Cm, Kayu. ● *Mahluk Air*, 30 x 25 x 51 Cm, Kayu.

MADE WIANTA

- *Mitologi Bali*, 1978, 100 x 89 Cm, Cat tradisional di atas kanvas

MANGKUMARA

- *Tiwi Krama*, 1971, 123 x 158 Cm, Cat tradisional di atas kanvas

MANGKU MURA

- *Dewaruci*, 1986, 55 x 75 Cm, Tinta Cina di atas triplek

NONGOS

- *Mahluk Air*, 35 x 70 x 35 Cm, Kayu

NYOMAN DANTA

- *Anoman*, 30 x 25 x 65 Cm, Kayu

NYOMAN GUNARSA

- *Calon Arang*, 1968, 140 x 93 Cm, Cat minyak di atas kanvas

NYOMAN LEMPAD

- *Penari*, 32 x 24 Cm, Tinta Cina di atas kertas

NYOMAN MANDRA

- *Goa Gala-gala*, 1997, 105 x 200 Cm, Tempera di atas kain blacu

NYOMAN TUSAN

- *Dewi*, 1979, 75 x 100 Cm, Cat minyak di atas kanvas

NYOMAN WENIA

- *Rama dan Anoman*, 90 x 65 Cm, Cat minyak di atas kanvas

PANDE GEDE SUPADA

- *Mitos Bali*, 1980, 100 x 90 Cm, Cat minyak di atas kanvas

RUNIA

- *Hanoman Duta*, 70 x 50 Cm, Tinta Cina di atas kertas

SUHARTO PR.

- *Relief Prambanan*, 1963, 57 x 81 Cm, Cat minyak di atas kanvas

WIDAYAT

- *Perahu Nabi Nuh*, 1962, 160 x 95 Cm, Cat minyak di atas kanvas

**Panitia
Peresmian Kantor
Galeri Nasional
Indonesia
dan
Pameran
Modernitas
Indonesia Dalam
Representasi
Seni Rupa**

- **Pelindung** : Menteri Pendidikan dan Kebudayaan
- **Penanggung Jawab** : Direktur Jenderal Kebudayaan
- **Tim Pengarah - Ketua** : Direktur Jenderal Kebudayaan
- Anggota* : 1. Sekretaris Ditjen Kebudayaan
 2. Direktur Kesenian
 3. Prof. Sudarso Sp. M.A.
 4. Drs. Fadjar Sidik
 5. Prof. Drs. Iman Buchori
 6. Ir. Adhi Moersid
 7. Drs. Djoko Subandono
 8. Drs. Wagiono

- **Kurator Pelaksana - Ketua** : Jim Supangkat
- Anggota* : Asmudjo Jono Irianto

- **Panitia Pelaksana - Ketua I** : Drs. Surya Yuga
- Ketua II* : Watie Moerany
- Sekretaris I* : Narso, BA
- Sekretaris II* : Drs. Madio Sudarmo

- **Seksi-Seksi**
- 1. **Sekretariat - Ketua** : Agus Priyono, S. Sos.
- Anggota* : 1. Moch. Nurdin
 2. Drs. Ganda Sumantri
 3. Supriyadi

- 2. **Keuangan - Ketua** : SB. Manullang
- Anggota* : 1. Drs. Budi Susilo
 2. Tiarma Sibarani

- 3. **Protokol - Ketua** : Sri Rahayu Mulati, SH
- Anggota* : 1. Sutaryadi
 2. Dra. Popy Savitri
 3. Drs. Wahyu Hidayat
 4. Dra. Harlin Wasiati

- 4. **Penyaji Pameran - Ketua** : Drs. Tubagus Sukmana
- Anggota* : 1. Drs. Pustanto
 2. Drs. Suwarno
 3. Drs. Waluyono
 4. Gede Agus Rai, S.Sn.
 5. Drs. Rudi Bambang

- 5. Pemandu - Ketua** : Drs. Made Wiriaadikesuma
Anggota : 1. Dra. Umi Chasanah
 2. Rastinah
 3. Endang S.
 4. Achmad Juhari
 5. Dra. Nurhayati
 6. Dra. Becti Istiwayah
 7. Drs. Djoko Madsono
 8. Suroso
- 6. Humas/ Publikasi - Ketua** : Drs. Edi Susilo
Anggota : Tim Asistensi Media Ditjenbud
 1. Dra. Siti Aisah
 2. Mahendra, S.Sos.
 3. Yusuf Susilo Hartono
 4. Dra. Rita Widianana
- 7. Konsumsi - Ketua** : Sri Rejeki, S.H.,M.Pd.
Anggota : 1. Dra. Susi Suvereni
 2. Dwi Sugarwati
- 8. Keamana - Ketua** : Rachmad Taufik
Anggota : Satpam Galeri Nasional Indonesia
- 9. Perlengkapan - Ketua** : Abadi
Anggota : Suharto. BA
 Petugas Kebersihan Galeri Nasional Indonesia
- 10. Pembantu Umum** : Drs. Suhana Nandrana

Potret

Pemandangan

Keseharian

Narasi



Perpust
Jender