

DIKTAT TINJAUAN SENI RUPA NUSANTARA

Oleh: Iswahyudi

Jurusan Pendidikan Seni Rupa FBS UNY

I. PENDAHULUAN

Diktat Tinjauan Seni Rupa Nusantara ini sengaja kami buat bersahaja tetapi mencapai target memberi wawasan dan inspirasi maksimal. Bayangkan selama 22 tahun menjadi dosen pertamakali diktat terproduksi, *jagongan bayen* kilahnya . Mewakili dari pihak responsif akademik yang kritis, kata-kata tersebut merupakan satu sisi pendekatan aroganik akademik tetapi apabila itu membentuk calon insan intelektual fenomena *schock stimular of vulgarism academic* bukan sesuatu yang harus dipermasalahkan, mengingat diktat ini diperkenalkan kepada mahasiswa pada tingkat awal yang betul-betul masih *bocah ingusan*.

Sebenarnya agak sulit membuat karya tulis sejenis buku pegangan pada mahasiswa dengan tema dan permasalahan luas yang harus dibatasi dengan substansi yang terakomodasi. Oleh karena itu diktat **Tinjauan Seni Rupa Nusantara** dalam wujud fisik yang sederhana ini boleh dikatakan setiap *puak* kata dapat bermakna sebagai *mantra sakti* untuk dikembangkan menjadi dasar-dasar pengembangan yang luas menyangkut masalah metode untuk mengerti, memahami makna simbolik estetik dan filosofisnya dan bahkan sampai pada dasar-dasar metodologi penelitiannya.

Bertolak dari kata tinjauan secara redefinisi yang tersaring dari berbagai kamus adalah meninjau atau melihat sekilas atau juga menangkap secara batiniah melalui koridor visual untuk dirangkai dan diolah menjadi sesuatu yang baru dan bermakna melalui ungkapan kembali dengan cerita atau tulisan. Itulah cara pandang atau juga wawasan yang mekanismenya adalah melihat secara lahiriah dan diteruskan suatu batiniah menjadi sesuatu yang hakiki dan mengarah pada nilai-nilai apresiatif. Akan tetapi secara komprehensif tinjauan adalah sekaligus sejarah juga mengevaluasi dan mengapresiasi dan sekaligus memberi kritik.

Dilihat dari teba wilayahnya mestinya seni rupa Nusantara merupakan sesuatu yang luas dan komplek terpapar dari pulau Sabang sampai Merauke di Indonesia. Oleh karena dalam hal ini menyangkut sebuah seni rupa etnis di Indonesia. Terkait dengan menggunakan label Nusantara yang secara etimologis dari kata *Nuswa*: yang berarti pulau dan *antara* : hamparan spasial, yang kata ini populer diucapkan oleh para pedagang Islam dan mengakhiri predikat nama **Hindia Belakang**. kata Nusantara pertama kali disebut-sebut dalam tulisan sarjana Belanda bernama Adolf Bastian dalam majalah **Archipel** yang ditulis pada tahun 1790. Bila dikaitkan dengan nama Indonesia karena di Nusantara telah terdominasi oleh kekuasaan kolonial Belanda maka mulai abad ke-17 istilah Nusantara menjadi kabur dan lebih populer dengan nama **Hindia Belanda** atau **Nederlandsch Hindie**. Hanya saja mulai tahun 1920-an ketika anggota *Indisch Partai* atau *Perhimpunan Hindia* memperkenalkan nama *Nederlandsch Indie* menjadi *Indische* dan berubah nama menjadi *Indonesische*

kemudian melafal menjadi **Indonesia**, barulah konversi dari nama Nusantara menjadi Indonesia terjadi selama lima abad yaitu pada peristiwa Sumpah pemuda dan terealisasi secara formal pada tanggal 17 Agustus 1945 bersamaan dengan kemerdekaan Indonesia.

Tidak cukup itu, Seni rupa Nusantara dalam substansi ini sengaja dibatasi tidak sampai pada seni rupa modern, kiranya tepat bahwa nama Nusantara memang lebih marak dengan seni rupa di Indonesia yang masih dalam kategori seni rupa *primitif*, *klasik* dan *tradisional*. Sekelumit tentang ini seni rupa primitif secara mudah dimengerti adalah karya seni yang dilihat dari segi teknik, bahan dan makna simboliknya masih terkategori bersahaja sifatnya. Biasanya seni rupa primitif teridentifikasi semasa periode prasejarah dan bersinggungan dengan masa awal jadi kebudayaan manusia, tetapi apabila segala artefak apa saja baik itu dari bagian periode **mesolithik** atau batu tengah maupun **neolithik** atau batu baru.

Kemudian berkaitan dengan seni rupa klasik, boleh dikatakan bahwa maraknya jenis seni rupa ini terjadi setelah menginjak masa sejarah atau ketika kehidupan sudah menetap dan sudah ada komunitas yang teregulasi melalui pranata yang dibuatnya. Menilik dari kata *klasik* secara etimologis dari kata **clasiquerre** (bhs Perancis) yang berarti telah mendapat predikat nobel. Arti yang demikian secara non-leksikal konvensional biasanya seni klasik adalah karya seni yang telah mengalami masa puncak keindahannya. Jadi apa boleh buat bahwa seni klasik itu sekaligus menjadi sistem paradigmatis nilai yang banyak dianut oleh pendukungnya, sehingga karya seni ini biasanya selalu diproduksi di istana dan terus-menerus dimarakkan terutama dalam hal kesempurnaannya.

Merambah dengan predikat seni rupa tradisional ditilik dari istilahnya pasti berkaitan dengan karya seni yang keberadaannya selalu dilestarikan atau diwariskan secara kontinyu dalam arti oleh regenerasinya tanpa ada perubahan baik dalam hal bahan, teknik maupun nilai-nilai estetis simbolis filosofisnya, tetapi apabila itu terjadi perubahan kemungkinan tidak begitu besar dan mengganggu eksistensi kebermaknaan nilai tradisinya. Salah satu seni rupa tradisi dapat berlaku juga kepada seni rupa primitif maupun klasik. Kita bisa membayangkan seni rupa etnis yang berada di Nusantara ini sampai kini masih melanjutkan seni primitif yang terus ditradisikan ketika budaya etnis tersebut sejak masa prasejarah sampai kini tidak terpengaruh budaya besar dari luar. Sebaliknya seni rupa klasik yang notabene sudah mendapat budaya dari luar terutama *Hindu*, *Budha*, dan *Islam* tetapi karena harus mendapat pengakuan kepada masyarakat pendukungnya, maka bisa juga menjadi seni rupa tradisional atau dengan kata lain boleh disebut seni klasik yang sengaja ditradisikan.

Sebagai gambaran teba wilayah keberadaan seni rupa Nusantara apabila itu terkait dengan segmen produksi dan pendukung budayanya adalah mutlak dikaitkan dengan sebaran budaya etnis di Nusantara. Pembentukan masing-masing karakteristik ini inidimungkinkan juga oleh tradisi yang berlaku pada setiap etnis dan dari sisi perspektif perilaku kemungkinan bisa diraba dari gambaran **hukum adat** karena hal itu merupakan suatu pola pranata budaya etnis yang sifatnya pluralistik ini menurut Bakker (1984:92-94) ternyata dapat *dimapping* dari Sub I ada sejumlah 19 wilayah

hukum adat pokok dan 5 anak wilayah yang ditandai dengan Sub II terpatron dengan budaya Hindu dan Buda. Kemudian pada Sub III adalah terwadahi Islam, selanjutnya apabila dalam Sub II dan Sub III yang tertera kosong dimungkinkan masih berlaku budaya prasejarah atau belum terimbas dari budaya luar.

I. WILAYAH HUKUM ADAT	II. KEDATUAN/KEPRABUAN HINDU DAN BUDHA	III. KESULTANAN MUSLIM
1. ACEH	----- -	Thn 1279-1541: Samudra Pasai. Thn 1600-1903 kasultanan Aceh
2. GAYO – ALAS, BATAK: Nias	----- -	Tahun 1907 Singamangaraja
3. MINANGKABAU: Mentawai	Tahun 1341 – 1514: Pagaruyung Darmacraya	Tahun 1805 – 1845: Republik Padri I
4. Sumatra Selatan. JAMBI: Enggano	Tahun 690 – 1377: Cri Wijaya	Tahun 1540 – 1845: Jambi. tahun 1817 – 1888: Lampung
5. MELAYU: MALAKA Medan, Riau, Pontianak	-----	Tahun 1400 – 1930: Malaka
6. DAYA' - RAYA	Tahun 500: Kutai- Mulawarna	Tahun 1600 – 1905: Banjarmasin
7. BANGKA – BALITUNG	-----	-----
8. SUNDA, Jawa Barat	Tahun 450: Tarumanegara (Purnawarman), 1000 Cica- cih (Badui) Tahun 1350 – 1587 : Pakuwan Pajajaran	Tahun 1568 – 1625 – 1815 Cirebon Tahun 1586 – 1808: Banten
9. JAWA TENGAH	Tahun 732 – 832: Sanjaya- Wamca Tahun 778 – 832: Sailendra- Wamca	Tahun 1568 – 1586: Pajang, 1586 – 1755: Mataram Tahun 1755 – 1946:Surakarta Tahun 1757 - : Yogyakarta
10. JAWA TIMUR: Madura	tahun 750: Dinaya Tahun 928 – 1222: Kadiri Tahun 1222 – 1292:	Tahun 1521 – 1568: Demak Tahun 1500 – 1680: Giri

	Singasari Tahun 1294 – 1478:	
	Majapahit Tahun 1450 – 1528: Suku, Girindrawardana Tahun 1677 – 1777:	Tahun 1624 – 1747: Madura (Cakraningrat)
11. BALI dan LOMBOK	Blambangan Tahun 915 – 1331: Cri Krisna Kepakisan Tahun 1350 – 1625: Samprangan, Gelgel Tahun 1625 – 1914: Klungkung, Mengwi	_____
12. SULAWESI SELATAN: Makasar	_____	Tahun 1500 – 1699: Bone, Makasar (1905)
13. TORAJA (45 suku)	_____	_____
14. GORONTALO	_____	_____
15. FLORES, TIMOR	_____	_____
16. MINAHASA, SANG- HAI, TALAUD	_____	_____
17. MALUKU UTARA (Ternate)	_____	Tahun 1486 – 1683: Ternate (17 Dinasti)
18. MALUKU SELA- TAN (Ambon)	_____	Tahun 1521 – 1667: Tidore
19. IRIAN BARAT	_____	_____
Wilayah Hukum Adat 18	Kerajaan Hindu dan Budha 18 dalam 7 wilayah	Kasultanan Islam 25 dalam 10 wilayah

Bertolak dari pemetaan tersebut kiranya mendekati kebenaran apabila dalam produk budaya sangatlah terpengaruh oleh faktor geografi, *biome*, sosial, dan *habits* masyarakat etnis tertentu meskipun dengan pengaruh interaksi global yang bersifat kelautan hal itu dapat terjadi saling memahami dan jika perlu terjadi akulturasi.

Dengan pertimbangan etnis yang plural tersebut dalam hal mengarah pada aspek substansi senirupa Nusantara baik konfigurasinya dalam wujud *dwimatra* maupun *trimatra* baik yang sifatnya **movable** atau dapat bergerak dan **unmovable** atau tidak dapat bergerak tampaknya faktor lingkungan alam dan sumber daya

kreasinya juga terjadi beranekaragam. Oleh karena itu dalam hal memahami aspek estetetik yang terkait dengan makna simboliknya bertolak dari teori Van Peursen (1985) masih berlaku pada masing-masing tingkat budaya terinci menjadi tiga tahap yaitu *mitis*, *ontologis*, dan *fungsional*. Pada tahap *mitis* dalam hal ini lebih dekat dengan seni rupa primitif, kemudian tahap *ontologis* dan *fungsional* berlaku pada masyarakat tradisional dan modern. Meskipun batasan itu tidak begitu mutlak tetapi paling tidak dapat mengantarkan kita untuk tidak membandingkan bahwa setiap tingkatan budaya etnis tidak ada penghakiman tingkat tinggi rendahnya indah dan tidak indahnya karya seni rupa Nusantara.

Selain pendekatan untuk memahami dengan tiga tingkat budaya tersebut, tampaknya dari aspek jenis seni rupa Nusantara juga dapat dikategorikan menjadi tiga yaitu **ideofak**, **sosiofak** dan **teknofak**. Berkaitan dengan ideofak dapat dimengerti bahwa semua karya seni rupa Nusantara selalu berfungsi sebagai ritual. Kemudian pada aspek sosiofak terkait dengan status sosial atau petanda interaksi sosial. Teknofak dikaitkan bahwa bentuk seni rupa Nusantara selalu bersumber wacana seperti pada aspek bahan, kapasitas skill, dan teknik produksinya.

Kemudian salah satu hal proses penciptaan mengingat dengan letak geografi yang bersifat kepulauan maka dalam hal aspek inspirasi penciptaan, misalnya dalam hal ornamen hias dapat terbagi antara yang bersifat **geometris** dan **non-geometris**. Sebagai reifikasinya adalah tentang sebaran unsur-unsur ragam hias dalam seni rupa Nusantara (lihat Lampiran No. 1)

1. Ragam hias geometris
2. Ragam hias non-geometris terutama dalam hal ini yang bertema **flora** atau tumbuh-tumbuhan, **fauna** atau hewan, dan **antroformorfis** atau manusia.
3. Ragam hias campuran, maksudnya digabungkannya unsur-unsur hias geometris dan non-geometris.
4. Stilisasi, dalam hal ini adalah pengkayaan aspek memvisualisasikan ornamen dengan tujuan memaksimalkan estetikanya dan juga bisa jauh pada aspek pragmatis simboliknya. Dalam hal stilisasi dapat juga tidak harus divisualisasikan dengan secara realistik tetapi dengan teknik mendeformasi dan mendekonstruksi bentuk.

II. SENI RUPA PRIMITIF

Pentahapan seni rupa primitif di Nusantara dari bukti historis boleh dikatakan ada. Inilah suatu keuntungan kita karena masih dapat dikatakan salah satu bangsa yang memiliki kaya akan budaya. Ditilik dari faktor *spasial-temporal* seni rupa primitif berada dalam kurun prasejarah. Hanya saja oleh para ahli masih hati-hati di dalam menentukan manusia jenis mana yang benar-benar menjadi penyangga budaya prasejarah. Logikanya pada pembagian prasejarah yang mendekati kebenaran pastilah pada tingkat manusia yang dalam istilah *antropobiologik* ada harus pada jenis *homo-sapiens*. Mengingat bahwa berbagai situs manusia prasejarah di awal periode waktu Nusantara pernah dihuni oleh jenis *pra-homosapiens* di antaranya kelompok **homo-soloensis**, **mojokertensis** dan yang lain atau terdaftar makhluk **phitecantropus**

erectus yang oleh para ahli hidup pada masa *pleistocin akhir*. dari rentangan tahun 3.000.000 - 10.000 SM jadi tidak mungkin. Akan tetapi dalam periode yang disebut masa *mesolithikum* atau zaman batu tengah dan memasuki masa *neolithikum* atau batu akhir atau pada masa *holocin* kurang lebih 4000 S M diperkirakan telah ada peninggalan seni rupa prasejarah yang notabene berupa **cave art** dan **mural art** yang tidak lain tema berupa lukisan perburuan dan juga tentang kegiatan manusia prasejarah yang lain dengan lebih mengutamakan pada aspek-aspek simbolik kenafan.

Kejelasan yang semakin pasti dalam perihal seni rupa prasejarah di Nusantara oleh para ahli selalu dikaitkan dengan faktor pencipta dan penyangga budaya dalam arti **homosapiens** atau manusia sempurna. Ciri-ciri ini yang selalu mesti dibedakan oleh kelompok manusia **pra-homosapiens** yang meskipun diduga sudah hidup dengan berkelompok dan berburu. Hanya saja formasi cerita-cerita yang telah dianggap jadi dan tidak usah bertele-tele mempermasalahkan siapa pencipta seni rupa prasejarah boleh dikatakan selalu dikaitkan ketika terjadi migrasi bangsa-bangsa dari daratan Asia tepatnya di Yunan Cina selatan terpapar dari hulu sungai seperti Yangtze, Mekong, Irawadi, Saluen, dan Brahmaputra. Mereka datang ke Nusantara dalam dua gelombang besar yaitu pertama di sekitar tahun 2000 SM dalam zaman *neolithikum* yang disebut perpindahan bangsa **Melayu tua**, diduga oleh para ahli disebut **Austromelanesoid**. Kedua, kemudian disusul pada sekitar tahun 500 SM bersamaan dengan zaman *perunggu* disebut bangsa **Melayu muda** yang oleh para ahli diduga sebagai **Mongoloid**. Bertolak dengan perpindahan kedua suku melayu tersebut karena diduga telah terjadi perkawinan di antara keduanya maka percampuran itu secara rasial terasa sampai kini sebagai nenek moyang kita.

Apa yang menarik dalam seni rupa prasejarah ini terkait adalah dengan kedatangan suku bangsa Yunan tersebut. Perpindahan ini bersamaan dengan mereka membawa kebudayaan yang dianggap baru, yaitu kebudayaan **Dongson** tepatnya di desa **Bacson Hoabin**, **Cina selatan** merupakan salah satu tradisi *paleometalic* dengan mempunyai ketrampilan dalam teknik pengecoran logam. Migrasi bangsa tersebut juga sudah mengakhiri kebiasaan masyarakat berburu karena sudah mulai hidup menetap, sehingga terjadi perubahan dari **food gathering** menjadi **food producing**. Bersamaan hidup yang menetap tersebut meskipun sedikit kadang masih melakukan perburuan tetapi notabene peninggalan dengan artefak batu juga masih berlanjut dan juga selain artefak dari bahan logam, sebagaimana yang ditemukan di Nusantara seperti **kapak candra**, **nekara**, **moko**, dan berbagai alat-alat pertanian. Periode ini sering disebut masa *neolithikum* yang sebenarnya dalam masa ini telah subur peninggalan artefak dan sebagai petanda *modal dasar kebudayaan nasional* sebagaimana yang disebut dengan **tradisi megalithikum**.

Tradisi megalithikum atau peninggalan batu-batu besar ini merupakan salah satu aspek pentahapan dalam teritorial kepercayaan masyarakat primitif. Dugaan pada kepercayaan tersebut adalah berawal dari adanya **animisme** yang selalu mempercayai adanya roh di suatu benda-benda tertentu. Kemudian berkembang menjadi **dinamisme**, yaitu mereka terlalu percaya bahwa di dalam benda apa saja selalu ada

roh yang menggerakkannya. Kepercayaan animisme dan dinamisme ini agaknya berlaku bagi setiap bangsa primitif di mana saja. Kemudian kepercayaan meningkat adanya suatu kesadaran genealogis, yaitu yang disebut **totemisme** atau percaya pada baik hewan maupun tumbuh-tumbuhan sebagai sesuatu yang dianggap *gene awal* mereka. Kemudian unsur *totemisme* ini menjadi dasar bagi bangsa-bangsa primitif untuk lebih pindah berfokus percaya pada nenek moyang mereka sebagai *senior* dan pelindung sehingga harus dipuja atau disebut **ancestorworship**. Dengan perjalanan dari *animisme*, *dinamisme*, *totemisme*, dan *ancestorworship* tampaknya dari berbagai artefak di Nusantara banyak ditemukan sehingga dapat representatif sebagai kajian senirupa primitif di Nusantara.

Persebaran tradisi *megalithik* di Nusantara ini memang telah meluas. Menurut Heine Geldern (1931:276) bahwa tradisi ini dibawa oleh pemakai *bahasa Austronesia* yang datang melalui daratan Asia. Diduga bahwa di Nusantara dalam menerima tradisi *megalithik* terjadi dua gelombang besar. Gelombang pertama disebut tradisi **megalithik tua** dengan ciri penggunaan batu-batu berukuran besar untuk mendirikan berbagai sarana pemujaan roh nenek moyang dan upacara kesuburan. Berkaitan dengan ornamen hias dalam hal ukiran tidak terlalu menampilkan diri dan kebanyakan mempunyai arti perlambangan. Hasil ornamen ini disebut bergaya *plastischer monumental symbolhafter* yang menghasilkan di antaranya **dolmen**, **menhir**, dan tahta batu yang lain yang sampai di Nusantara bersamaan dengan masa bercocoktanam sekitar tahun 2500 – 1500 SM. Peninggalan-peninggalan ini dapat kita temukan dan masih berlanjut di Asam, Nias, Flores, dan Sumba. *Menhir* adalah sebuah batu tegak seperti tugu biasanya didirikan dengan maksud untuk tanda pengantar bagi orang penting yang telah meninggal. Kemudian *dolmen* adalah semacam meja batu yang di atasnya sering dipakai untuk menempatkan sesaji buat nenek moyang bentuknya merupakan sebuah batu yang lebar dan pipih di tempatkan mendatar di atas batu- batu lain sebagai penyangga atas kakinya. Di kolong meja ini adakalanya untuk menempatkan mayat, sehingga dapat dikatakan bahwa dolmen sering berfungsi sebagai tempat penguburan.

Kemudian gelombang kedua atau tradisi **megalithik muda** dengan ciri khas adalah subur dan ramainya ornamen hias yang diukirkan pada permukaan bangunan batu yang berukuran biasa atau tidak terlalu besar dan bisa pada jenis bahan perunggu dalam hal ukiran disebut *zeichnerisch, ornamental-fantastisch* di antaranya adalah menghasilkan **sarkofagus**, **kubur batu**, **patung nenek moyang**, dan **punden berundak**. Peninggalan-peninggalan ini diduga sejak tahun 400 sampai 300 SM dan sampai sekarang masih berlanjut di berbagai daerah Kalimantan, Sulawesi, dan pulau-pulau lain di bagian timur Nusantara. Sarkofagus adalah peti mayat dari batu yang sesungguhnya yang biasanya terbuat dari *batu monolith*. Kemudian punden berundak adalah hamparan luas batu yang semakin kebelakang semakin meninggi, biasanya seperti berbentuk piramid jenjang yang semakin meninggi di atas punden berundak ini biasanya ditempatkan *menhir* atau patung nenekmoyang.

Dilihat dari sebaran peninggalan senirupa dalam kurun *tradisi megalithik* ternyata dapat dikategorikan antara yang *tidak berlanjut* dan *berlanjut*. Kemudian jika

dilihat dari tujuan estetikanya dapat dikategorikan antara dari yang *sakral* dengan *semi sakral* dan yang *profan* (Lihat Lampiran No. 2)

A. Identifikasi Senirupa Primitif di Nusantara

Hubungan antara bangsa yang masih primitif dengan kurun prasejarah sebenarnya bukan suatu jaminan kebenaran jika periode itu tidak melihat dari realita tingkat produksi budaya bangsa dengan temporal dan juga lebih-lebih dengan melihat antar komparasi dari suatu bangsa di dunia, ambil contoh saja antara peradaban di **NeanderTaal** Eropa jauh lebih tua jika dibanding dengan **Homosoloensis** di Indonesia. Atau hal ini bisa merujuk pendapat Hawks (1965:203-246) bahwa lukisan-lukisan perburuan di Eropa yaitu di gua Lascaux Perancis dan gua Altamira Spanyol terjadi lebih tua dibanding dengan lukisan perburuan di gua Leang PattaE , Sulawesi Indonesia (Lampiran No. 3). Hanya saja di Nusantara ciri-ciri bangsa yang masih bersahaja atau primitif dengan tingkatan budaya yang masih primitif pula kebetulan terjadi pada periode prasejarah.

Terkait dengan budaya masyarakat primitif dilihat dari perilakunya menurut Levy Bruhl dalam Palm (1980: 83) bahwa cara berpikir masyarakat primitif terdiri tiga kategori, yaitu 1. **pralogis**, 2. **suka menggambarkan sesuatu yang kolektif**, dan 3. **berlaku hukum partisipasi**. Pemikiran pralogis adalah tidak mengenal prinsip kausalitas, maksudnya suku primitif biasanya tidak pernah mempertentangkan sesuatu hal. Dalam benak pemikiran yang pralogis ini selaras dengan Levi Staruss tokoh pemikiran strukturalis dalam bukunya **the Savage Man** atau pemikiran liar.. Bahwa dalam pemikiran liar sesuatu tingkat pemikiran yang *pralogis* sebenarnya adalah sesuatu yang *logis*. Apabila itu dikaitkan dengan proses penciptaan senirupa, suku-suku bangsa primitif masih banyak belum terkontaminasi dalam berpikir sehingga melukis sesuatu adalah itu sesuatu yang diceritakan sesuai dengan memorinya. Menurut Kuhn (1930: 31) dalam pendapatnya bahwa pada umumnya suku bangsa primitif dalam memvisualisasikan sesuatu tidak pernah menunjukkan sesuatu yang perspektif. Oleh karena itu dalam hal ini hanya bisa ditunjukkan dengan garis-garis yang linier atau tajam sehingga cenderung pada sesuatu yang ekspresif. Kemudian apabila itu sesuatu yang harus realistik memorial maka lukisan yang berdasarkan pada pemikiran yang belum terkontaminasi maka hasilnya lukisan adalah bersifat **naïf** atau kekanak-kanakan. Hal-hal yang sifatnya pragmatis tetapi dengan maksud jangkauan yang luas umumnya adalah dengan bentuk garis yang geometris masih banyak dilakukan pada senirupa primitif.

Dalam tingkat cara-cara penggambaran yang kolektif, pada bangsa primitif adalah suatu hal yang sifatnya emosional dan bercampur dengan unsur-unsur warna yang demikian dinamik dan berpengaruh, sehingga sesuatu dapat dianggap- memberi kesan suci dan benar bagi setiap individu suku primitif. Berkaitan dengan itu maka pada umumnya bangsa-bangsa primitif dalam memvisualisasikan sesuatu objek adalah bersifat alamiah dari sesuatu yang *plastis* menjadi *ideoplastis* datar. Berkaitan itu Boas (1955: 141) menyebutkan bahwa lukisan lukisan bangsa primitif cenderung dengan garis-garis yang dekoratif karena dianggap dapat memberi kesan

keseimbangan dan didukung dengan warna-warna primer lebih memberi nuansa **magis**, mengingat bahwa yang dipentingkan bukan pada *glamour*-nya tetapi pada nilai getaran warna.

Berkaitan dengan berlakunya prinsip hukum partisipatif, menurut Bruhl bahwa bangsa primitif memang mengakui pada aspek *kesadaran akunya lemah*, sehingga sesuatu yang lain adalah juga dirinya. Identifikasi kesamaan memang mengarah pada aspek religiositas sehingga lebih menonjolkan pada simbolik, tidak ada keanekaragaman tetapi hanyalah kesatuan. Hal-hal yang dianggap superioritas di luarnya sengaja untuk mendekat agar tidak terjadi *chaos* yang terlalu mencekam. Jadi dapat dimengerti bahwa senirupa primitif tidak bisa lepas dengan aspek **simbolik-magik**, karena dimungkinkan masih didominasi unsur-unsur *mitos* dan tingkat kepercayaan sesuai temporalnya.

B. Perkembangan dan Sebaran Seni Patung dan Seni Lukis Primitif Di Nusantara

Bertolak dengan preidikat tradisi megalithik sebagaimana diceritakan tersebut maka kembali bersamaan dengan datangnya suku bangsa Yunan dari daratan Asia mengakibatkan tergesernya penduduk asli ke wilayah timur atau bersamaan waktu itu diduga ada juga pendatang khusus yang tidak melewati India Belakang melainkan langsung dari Cina selatan dan kira-kira bermukim di Kalimantan. Menurut Gelderen dalam Wagner (1959:36-37) Kesenian dan kebudayaan mereka ini kelihatan sekali ada hubungannya dengan kesenian dan kebudayaan di Cina selatan yang oleh para ahli sering disebut kesenian **Chou akhir**. Berkaitan dengan hal tersebut maka dalam seni patung prasejarah yang terdapat di Nusantara terdapatlah tiga gaya dengan ciri-ciri sebagai berikut. 1. *Corak Monumental*, yaitu corak yang mewakili kesenian neolithik dari penduduk asli dengan ciri-cirinya menggambarkan tokoh-tokoh nenek moyang yang dilukiskan secara frontal serta motif-motif simbolik lainnya seperti tanduk kerbau, pohon hayat, dan kedok. Disebut monumental karena ada hubungannya dengan monumen yang secara estetik terasa monumental. 2. *Corak Dongson* karena berhubungan dengan kebudayaan perunggu yang peninggalannya untuk pertama kali ditemukan di Dongson. Corak ini biasanya sangat dekoratif dan agak meninggalkan hal-hal yang sifatnya simbolik sehingga lebih cenderung kearah **l'art pour l'art**. Berbagai motif hias ini biasanya berbentuk geometris seperti *tumpal*, *spiral* dan *pilin berganda* yang sering kita jumpai pada benda-benda perunggu seperti *nekara* dan *moko* yang umumnya telah tersebar di seluruh Nusantara. 3. Kemudian *corak Chou akhir* yang dalam realitanya memang berbeda dengan corak Dongson terutama karena tidak adanya komposisi yang simetrik. Tekanan corak ini adalah pada garis-garis irama yang melengkung-lengkung memenuhi seluruh permukaan. Corak ini khususnya hanya terdapat di Kalimantan dan beberapa daerah di sekitarnya saja. Menurut Soedarso *ed.* (1992:) bahwa seni patung primitif di Nusantara lebih banyak berkaitan dengan corak monumental atau disebut *corak neolithik*. Banyak sumber menyebutkan bahwa seni patung masa itu didominasi oleh gaya **Polinesia**, yaitu gaya yang mirip ditemukan di pulau Paskah

pada tahun 1722 sekarang di wilayah Negara Chili Amerika Selatan . Selanjutnya patung-patung gaya polinesia tersebut tampaknya banyak ditemukan di wilayah Nusantara misalnya di Tapanuli, Palembang, Lampung, Jawa, Kalimantan, Sulawesi Tengah, dan Papua. Teridentifikasi dengan gaya adalah dengan desainnya yang sederhana atau mendekati bentuk asli bahannya dan irama garisnya yang bersudut-sudut terkesan kaku, sehingga menunjukkan posenya yang monumental.

Dalam patung-patung seperti itu juga yang diketemukan di pulau Paskah yang tingginya sampai 20 meter itu sangat mengutamakan menampilkan kekuatan dari dalam. Sebagaimana diketahui, kedok secara tersendiri juga banyak dilukiskan dalam kesenian prasejarah. Contoh yang terkenal adalah patung-patung **Tadulako** yang terdapat di kabupaten Poso, Sulawesi Tengah. Yang terbesar adalah yang berada di Padang Sepe , Bada dengan ketinggian empat meter. Patung ini juga tanpa kaki seperti yang ada di pulau Paskah, namun garis-garisnya tidak terlampaui bersudut dan amat menonjolkan alat kelamin laki-laknya. Patung-patung *Tadulako* ini adalah patung perwujudan nenek moyang yang banyak dipuja dalam masa prasejarah, karena nenek moyang adalah roh yang baik yang suka membantu keturunannya di dunia., akan tetapi tidak tentu semua nenek moyang sempat dipatungkan , kecuali para pemimpin yang betul-betul dianggap mempunyai kekuatan yang paling menonjol sebagaimana rohnya kepala suku atau kepala kampung seperti yang disebut dengan nama *Tadulako*.

Lain lagi adalah patung-patung perwujudan nenek moyang yang secara esensial merupakan bentuk-bentuk tegak dan kaku tanpa anggota badan yang berbeda dengan jelas, tetapi dengan kepala yang relatif besar adalah apa yang ditemukan di kepulauan Nias. Patung-patung tersebut sering terbuat dari batu dan juga dari kayu. dengan bentuk badannya yang masif lengkap dengan kedua tangannya yang bagian kepalanya biasa dihias dengan sebuah penutup kepala atau makhkota indah. Menurut Heekeren (1957:17) patung-patung tersebut menandai patung-patung anumerta yang tegak dan khas dari tokoh-tokoh yang disakralkan. Sebagaimana patung **adu zatnua** yang berada di Nias selatan menurut Dallas (1982:24) yang walaupun tidak merupakan patung nenek moyang tetapi tekanannya yang penting bukan pada tanda-tanda *fisiognomis* melainkan pada atributnya.

Selanjutnya berbagai peninggalan patung-patung dalam tradisi megalithik yang terdapat di Sumatra selatan tepatnya di **Pasemah** adalah apa yang disebut **Batu Gajah** . Menurut Soedarso patung-patung tersebut kurang berurusan dengan estetika karena yang penting pada unsur simboliknya. Bentuk patung masih seperti batu bongkah aslinya karena dengan keterbatasan teknik maka dengan menggambarkan seseorang sedang naik gajah hanya dipaparkan seperti goresan relief rendah sehingga karya ini belum seperti bentuk patung yang berada dalam suatu ruang, tetapi meskipun hanya berupa goresan relief dilihat dari gayanya juga tampak dinamis. Dalam ulasannya tentang patung-patung yang berada di Pasemah ini menurut Peacock (1958: 53-61) dari segi fungsinya dapat dikaitkan dengan pendekatan kehidupan sosial masa lampau sebagaimana dikaitkan dengan cerita rakyat setempat si **Pait Lidah** atau **Serunting Sakti**. Tokoh pait lidah karena memiliki kekuatan pada

lidahnya., semua yang terkena oleh jilatannya atau dikutuknya akan berubah menjadi batu, sedangkan sebutan **Serunting** sudah jelas melambangkan kesaktian yang dimilikinya. Menurut kepercayaan mereka sebagian besar patung megalith di Pasemah adalah hasil perbuatan si Pait Lidah kepada orang atau binatang yang dikutuknya menjadi batu, antara lain sebuah patung batu yang disebut penduduk setempat sebagai **Batu Puteri** yang terdapat di Tinggihari. Sang puteri merasa terhina sewaktu pait lidah menegur kepadanya, ketika ia pergi. Sebaliknya Pait Lidah tersinggung hatinya karena perbuatan sang puteri. Dikutuklah sang puteri menjadi batu. Seonggok batu yang terletak di samping **Batu Puteri** adalah keranjang yang dibawa sang puteri ketika masih hidup. Hidup si Pait Lidah berakhir ketika ia bertemu dan mengadu kesaktian dengan seorang perantau bernama si **Mata Ampat**. Adu kekuatan ternyata seimbang, karena si Mata Ampat mempunyai akal. Diajaknya si Pait Lidah untuk adu ketangkasan perasaan, yaitu salah satu di antara mereka untuk tidur tertelungkup di bawah pohon, sedang salah satunya naik ke atas pohon dan menjatuhkan dahan besar ke arah orang di bawahnya. Siapa dapat menghindari dengan cepat itulah yang menang. Ketika si Mata Ampat mendapat giliran pertama untuk telungkup di bawah pohon, dengan mudah ia menghindari dari dahan yang dijatuhkan oleh Pait Lidah, karena memiliki mata dibagian belakang kepala. Hal ini tidak terjadi pada diri Pait Lidah, dan ia dapat mati tertimpa dahan yang dijatuhkan oleh Mata Ampat. Sesaat setelah Pait Lidah meninggal, maka muncul keinginan Mata Ampat untuk membuktikan kesaktian Pait Lidah yang kata orang terletak di lidahnya. Disentuhnya lidah si Pait Lidah dengan jari telunjuknya untuk mencicipi apakah betul-betul lidah Serunting Sakti terasa pait. Begitu jari menyentuh lidahnya, maka Mata Ampat jatuh tertelungkup di samping mayat si Pait Lidah. Keduanya meninggal berdampingan atas perbuatannya sendiri. Sementara orang mengatakan, bahwa kedua orang sakti tersebut dikuburkan di daerah Sumatra Selatan, tetapi tidak ada yang tahu dengan jelas, walaupun sementara letak kuburan tersebut berada di **Pelangkenidri** tidak jauh dari daerah Pasemah.

Berkaitan dengan seni lukis untuk suku primitif di Nusantara adalah maraknya lukisan-lukisan prasejarah yang terdapat di gua ceruk dan batu karang yang selalu bertema perburuan dan aktivitas kehidupan sehari-hari. Lukisan pada batu karang dan dinding gua pertamakali ditemukan oleh Jacobsen pada tahun 1896 di kepulauan Kei, Maluku tepatnya di pulau Kei kecil (Heekeren, 1972:129). Lukisan tersebut berupa cap-cap tangan dengan dasar warna merah. Pembubuhan cap tangan ini disebut **silhuet tangan** atau bayangan-bayangan tangan (Heekeren, 1955:49). Selain lukisan cap tangan juga ditemukan bentuk-bentuk hiasan topeng atau kedok, lukisan orang memakai perisai, orang sedang menari, orang sedang mengendarai perahu, dan orang sedang berperang. Lukisan ini ditemukan pada dinding batu karang dengan ketinggian 10 sampai 20 meter di atas permukaan laut.

Pada tahun 1937 J. Roder dalam Holt (1967:17) telah mengadakan penyelidikan di pulau Seram dan berhasil menemukan lukisan-lukisan batu karang di berbagai tempat. Temuan pertama adalah di desa Rumasokat sebelah utara pulau Seram. Warna yang dibubuhkan dalam lukisan ini adalah warna putih dan merah.

Warna putih digolongkan sebagai warna yang muda yang terdapat pada lukisan perahu dan burung. Kemudian warna merah adalah digolongkan yang lebih tua terdapat pada lukisan manusia dan binatang kadal.

Khusus untuk daerah Sulawesi selatan lukisan di dinding gua dan batu karang terdapat di komplek Maros atau juga gua **Leang PattaE**. Lukisan-lukisan tersebut ditemukan oleh Van Heekeren pada tahun 1950. Adapun lukisan yang digambarkan adalah cap-cap tangan dan babi rusa sedang melompat yang pada bagian jantungnya tertancap sebatang mata panah. Babi rusa tersebut mempunyai lima atau enam helai rambut pada leher bagian belakang. Menurut penelitian Paul dan Fritz Sarasin tentang kehidupan suku Toala yang dilakukan pada tahun 1903 dalam Kosasih (1983:7), bahwa lukisan-lukisan di sekitar Maros dapat dianggap yang tertua di Indonesia. Asumsi ini didasarkan karena masyarakat Toala pernah hidup sekitar tahun 300 – 100 SM dan berkembang sampai awal masehi. Mereka diduga sebagai keturunan pendukung budaya lukisan dinding gua dan batu karang. Selain di Maros Van Heekeren juga menemukan lukisan-lukisan cap-cap tangan di gua Burung. Kemudian di desa Chambaroad atau gua **JariE**, C.J.H. Franssen menemukan lukisan cap-cap tangan, tetapi jenis warnanya sudah mulai luntur. Lukisan-lukisan cap tangan tersebut ada yang masih lengkap dengan lima jari dan ada yang kurang lengkap dengan empat bahkan ada yang tanpa ibu jari.

Kemudian di daerah Sulawesi tenggara lukisan gua dan ceruk adalah terdapat di gugusan pulau Muna. Menurut Kosasih (1984) ada sejumlah sembilan gua dan ceruk yaitu gua Metanduno, Kobori, La Kombu, Toko, dan, Wa Bose. Kemudian ceruk La Sabo, Tangga Ara, Lansarofa, dan Ida Malanga. Kesembilan gua dan ceruk ini memiliki lukisan yang hampir sama baik gaya, bentuk, model yang ditampilkan serta teknik pelukisannya. Sama halnya dengan gua dan ceruk di Sulawesi Selatan, maka lukisan gua dan ceruk di pulau Muna inipun menggunakan warna tunggal mendekati kecoklatan. Gaya lukisan pada umumnya ,menampilkan aktivitas manusia pendukungnya dicirikan sekali dengan adegan-adegan perburuan, berperang dan menari. Lukisan-lukisan tersebut diduga berusia relatif lebih muda mengingat motifnya yang sederhana serta kaitannya dengan kegiatan manusia sekarang, misalnya bercocoktanam di gua Toko, perahu layar di gua Metanduno dan Kobori, lukisan menari di gua Kobori, LaKolumbu, dan Toko, lukisan perburuan terdapat di semua gua dan ceruk di pulau Muna. Kemudian mengenai lukisan kuda dan anjing belum jelas kapan masuknya ke pulau Muna, karena yang pasti kedua jenis binatang ini memiliki peranan yang aktif bagi masyarakat pada waktu itu karena kuda dijadikan sebagai binatang kendaraan untuk berburu dan anjing juga diikutsertakan.

Berikutnya adalah daerah temuan yang terakhir adalah lukisan-lukisan dinding batu karang yang berada di kawasan Papua. Lukisan ini ditemukan oleh J. Roder pada tahun 1937 dan menyebutnya kawasan ini sebagai *kebudayaan dinding yang pertama*. Berbagai situsnya terdapat di Teluk Triton, Berau, Bitsyari, dan Arguni. Kemudian di pulau Ogar, Roon, dan danau Sentani (Koentjaraningrat dan Bachtiar, 1963:16).

Di kawasan teluk Berau J. Roder menemukan berbagai lukisan yaitu manusia, ikan, perahu, dan binatang kadal yang distilir. Adapun cat yang digunakan adalah warna merah, hitam, dan putih. Dalam penyelidikannya di kawasan ini J. Roder telah membuat pembagian lukisan berdasarkan gaya yaitu 1. gaya Tabulinetin, 2. gaya Manga, 3. gaya Arguni dan Otta I, dan 4. gaya Sosora dan Otta II. Dari pembagian ini ternyata hanya ada dua gaya yang dapat dikaji menjadi dua ciri yang baku. Pertama adalah *gaya Arguni* dan *Otta I*, yang cirinya adalah selalu menggunakan warna hitam. Kemudian ciri yang kedua adalah *gaya Sosora dan Otta II* sebagaimana dikatakan oleh J. Roder (1956:387) “ **we can, infact, prove that the black figured rock paintings are contemporaneous with the boat coffins and burial in the surf galleries**” yang berarti bahwa lukisan tersebut dapat dikaitkan dengan tradisi penguburan mayat.

Penemuan yang lain di kawasan Papua adalah dilakukan oleh Galis (1960:274), yaitu di daerah pulau Muamuram. Berbagai lukisan yang ditemukan tampaknya tidak jauh berbeda dengan yang berada di teluk Berau. Lukisan yang paling monumental adalah binatang kadal yang dipaparkan pada tebing sebuah danau. Menurut kepercayaan mereka binatang ini dianggap sebagai seorang rakasasa wanita penjaga danau, sedangkan danauanya sendiri dianggap sebagai pintu menuju dunia roh. Menurut Heekeren (1950:53) bahwa pada umumnya lukisan-lukisan yang ditemukan di kawasan Papua ini sampai sekarang diperkirakan sudah berumur 4000 tahun. Sependapat dengan Holt (1967:21) bahwa lukisan ini dianggap sebagai bukti telah adanya tipe masyarakat pantai semasa mesolithikum di Indonesia.

C. Beberapa Pemaknaan Seni Lukis Primitif Di Nusantara

Dari sebaran munculnya berbagai lukisan yang terdapat pada dinding gua dan batu karang tersebut, tampaknya juga dapat dilihat dari makna dan ide penciptaannya. Pada tingkat permukaan dapat diraba bahwa lukisan-lukisan tersebut pasti dibuat manusia dalam tingkat budaya primitif. Oleh karena itu untuk mengetahui arti dari karya tersebut, maka diperlukan untuk menelaah kembali proses kejiwaan pada masyarakat primitif dalam kaitannya dengan karya mereka.

Lukisan-lukisan berbentuk perahu yang terdapat di pulau Seram, Kepulauan Kei, dan teluk Bereau, ternyata telah mengundang penadapat berbagai para ahli. Dari dugaan yang lebih awal menurut Holt (1967:21) lukisan berbentuk perahu mempunyai arti yang erat kaitannya dengan kepercayaan mengenai roh dari orang yang telah meninggal. Kepercayaan-kepercayaan semacam ini ternyata masih banyak ditemukan di pelbagai daerah di Indonesia hingga saat ini. Di daerah Toraja misalnya, telah ditemukan rumah kematian suku yang mempunyai atap rumah berbentuk perahu. Orang-orang Sa'adah percaya, bahwa dengan adanya bentuk perahu pada atap rumah kematian ini, maka roh orang yang telah meninggal tersebut akan berlayar menuju tempat asal nenek moyangnya. Pada masyarakat Sa'adah ini terdapat pula

suatu ceritera yang mengatakan bahwa nenek moyangnya datang ke Sulawesi dari arah barat dengan menggunakan perahu yang kemudian menetap tinggal di daerah ini.

Di pulau Roti pada masa lalu orang yang meninggal dunia dikuburkan pada suatu peti yang mereka sebut **Kupa Tuwa**. Menurut Daeng (1976:47) *Kupa* berarti perahu dan *Tuwa* berarti lontar. Jadi secara keseluruhan *Kupa Tuwa* berarti perahu yang terbuat dari daun lontar. Masyarakat di pulau Roti juga beranggapan, bahwa arwah akan menuju ke daerah leluhurnya. Di atas kuburannya didirikan satu batu berbentuk *selinder* sebagai tanda peringatan,. Dalam hal ini menurut Hoop (1949:70) bahwa bentuk perahu mempunyai arti sebagai kendaraan yang membawa roh dari orang mati dalam perjalanan menuju ke alam lain. Berkaitan dengan lukisan-lukisan perahu yang terdapat pada dinding-dinding gua dan batu karang, maka ada kesamaan dengan faktor penguburan, sebagaimana dalam lukisan-lukisan di Papua pada gaya Sosora dan Otta II.

Lukisan-lukisan yang lain adalah gambar cap-cap tangan dengan latar belakang warna merah. Menurut Soejono, *et.al* (1977:85) penggambaran dengan menggunakan warna merah, mungkin dimaksudkan sebagai kekuatan untuk menolak kekuatan-kekuatan yang dianggap jahat yang datang dari luar. Berbeda dengan pendapat Soekmono (1973:40), bahwa warna merah adalah digunakan sebagai sarana untuk kepentingan ilmu sihir. Yang jelas menurut para ahli bahwa lukisan-lukisan cap-cap tangan adalah sebagai *tangan seorang wanita*. Dari berbagai temuan lukisan-lukisan ini ada jari yang lengkap dan ada yang tidak. Heekeren (1950) mengungkapkan bahwa salah satu lukisan cap-cap tangan yang ditemukan di gua **JariE**, adalah diartikan sebagai tanda seorang wanita yang sedang berkabung. Pengungkapan rasa berkabung ini, yaitu dengan memotong salah satu ruas jarinya. Tradisi semacam ini sampai sekarang menurut Koentjaraningrat dan Bachtiar (1963:229) masih sering dijumpai pada suku **Timorini** salah satu suku yang berada di pedalaman Papua. Kemudian menurut Galis (1948: 16) berdasarkan pada *foklore* atau cerita rakyat setempat bahwa cap-cap tangan tersebut dinamakan **Ambersbui** yang artinya ditulis oleh orang asing . Diceriterakan bahwa orang asing yang datang pertama kali adalah mempunyai cacat buta kedua matanya. Oleh karena itu pada waktu berjalan dari arah timur menuju ke barat adalah harus dengan meraba-raba dengan kedua tangannya sehingga diperoleh lukisan-lukisan cap tangan.

Lukisan lain yang berupa binatang melata misalnya kadal di Papua dikenal dengan sebutan **Matutuo**. Dikatakan demikian, bahwa binatang ini adalah sebagai dewa dari segala ikan. Pada umumnya lukisan semacam ini tidak hanya ditemukan di Papua saja, tetapi juga di daerah lain di Indonesia dalam waktu yang dimungkinkan tidak bersamaan. Di daerah Batak Toba misalnya, binatang kadal disebut dengan nama **Boraspati** dianggap sebagai lambang kesuburan yang sering ditemukan sebagai hiasan rumah-rumah mereka. Demikian juga lambang binatang kadal ini sering

ditemukan pada sebuah *sarkofagus* tipe **Bunutin**. Pada sarkofag ini bentuk kadal sering digambarkan dengan bentuk tangan dan kaki terangkat ke atas di samping badannya. Binatang kadal ini sering dianggap pula sebagai penjelmaan arwah nenek moyangnya atau dari arwah yang menjadi pelindung keturunannya.

Berbeda dengan lukisan berbentuk kadal yang sering digunakan sebagai nilai magis, maka lukisan dengan berbentuk ikan juga diartikan sebagai lukisan yang berkaitan dengan kehidupannya. Maksudnya lukisan ikan ini di kepulauan Kei dan Papua dimungkinkan karena mereka menyukai ikan sebagai makanannya. Kehidupan semacam ini terjadi pada masyarakat pantai sebagaimana dapat dibandingkan dengan situs-situs yang disebut **kjokkenmoddinger**.

Kemudian mengenai lukisan berbentuk babi rusa yang ditemukan di gua **Leang PattaE**, Sulawesi Selatan mempunyai arti tersendiri dalam kategori kehidupan manusia parsaejarah. Pada lukisan ini babi rusa digambarkan sedang melompat dengan sebuah mata panah tertancap tepat pada bagian jantungnya. Ada sebagian berpendapat bahwa lukisan tentang hewan ini diciptakan dengan tujuan secara paraktis. Menurut Baal (1971:56) yang disebut **sympathetic-magic** atau **kontak magik** dengan maksud mengharapkan dapat hasil buruan yang memadai. Terkait dengan itu bahwa hewan yang dilukiskan tersebut adalah hewan yang biasanya menjadi objek dalam perburuan. Jelaslah kiranya bahwa kehidupan pada masa itu adalah berburu, maka untuk memperkuat situasi tersebut dapat pula dibandingkan dengan lukisan-lukisan yang berbentuk **busur** seperti yang terdapat di gua Muamuram, Papua dan temuan-temuan mata panah dari batu jenis *mikrolith*.

Lukisan hewan yang lain adalah berupa burung Enggang yang ditemukan J. Roder di pulau Wamerang, Papua. Selain terdapat pada dinding gua, lukisan burung Enggang juga ditemukan pada sebuah nekara. Hoop (1949 :170) mengatakan bahwa burung Enggang adalah lambang dari kematian. Oleh karena itu sampai saat kini penggambaran burung Enggang sebagai lambang kematian masih kita jumpai pada peti mati untuk masyarakat suku Dayak di Kalimantan.

Kemudian lukisan berbentuk manusia juga banyak ditemukan, baik yang berupa bagian demi bagian atau secara menyeluruh. Adanya lukisan-lukisan yang berkaitan dengan manusia ini, maka Van der Hoop mengemukakan bahwa lukisan tersebut mempunyai arti sebagai penolak roh-roh jahat dan juga sebagai gambaran nenek moyangnya. Dikatakan juga bahwa lukisan-lukisan yang berbentuk manusia mempunyai kekuatan sakti yang tidak hanya terbatas pada tubuhnya, tetapi juga pada bagian seperti *mata*, *muka*, dan *bagian alat kelamin*. Lukisan yang menyerupai bentuk *mata* atau **vulva** telah ditemukan pada sebuah kapak batu di bukit kerang Sumatra. Lukisan ini banyak ditemukan di permukaan dinding-dinding gua di kepulauan kei. Lukisan berbentuk topeng atau *kedok* ini juga berkembang terus sampai sesudah masa mesolithikum. Selanjutnya lukisan dengan menggambarkan alat

kelamin yang berlebihan juga ditemukan di pulau Arguni, Papua. Dalam alam pikiran sederhana, maka alat kelamin adalah dipandang sebagai unsur yang dapat menolak bahaya, menambah kesuburan, dan kemakmuran. Penggambaran alat kelamin secara menyolok banyak ditemukan pada patung-patung **megalithik** yang umumnya ditemukan di daerah Asia lainnya dan Pasifik.

Berbagai lukisan tentang manusia masih banyak ditemukan, tetapi dalam bentuk-bentuk yang beranekaragam. Misalnya manusia sedang menari adalah yang paling banyak ditemukan. Ada asumsi bahwa lukisan-lukisan ini dimaksudkan sebagai penggambaran upacara-upacara tertentu. Sebagai contoh yang terjadi pada suku *Marind Anim* di Papua, berbagai upacara tari-tarian dilaksanakan sesudah ada kematian. Hal ini dilakukan dengan harapan, bahwa roh orang yang meninggal tersebut dapat berkumpul bersama-sama dengan para penari. Menurut Heekeren (1972:129) pada umumnya lukisan-lukisan manusia yang sedang menari juga dikaitkan dengan upacara perburuan. Selain lukisan-lukisan orang yang sedang menari berbagai lukisan orang yang sedang berperang juga banyak ditemukan. Lukisan ini mungkin dimaksudkan sebagai suatu pengharapan untuk memenangkan peperangan dan juga sebagai lambang para pahlawan. Apabila lukisan tersebut mempunyai arti sebagai suatu pengharapan untuk memenangkan perang, maka dapat diduga pasti sering terjadi perang antar suku.

Selain lukisan-lukisan yang telah disebutkan di atas ternyata masih juga ditemukan pula lukisan-lukisan lain yang berbentuk **geometrik**. Menurut Read (1968:12) bentuk geometris ini adalah dilansir untuk menggambarkan alam semesta. Terkait dengan ini bahwa dalam menggambarkan alam semesta ternyata berbeda jauh dengan keadaan yang sebenarnya, karena sengaja dimaksudkan untuk memudahkan dalam cara melukisnya.

III. SENIRUPA KLASIK DAN TRADISIONAL NUSANTARA

Bertolak dengan predikat tradisi megalithik sebagaimana diceritakan pada seni rupa tingkat primitif maka kembali bersamaan dengan datangnya suku bangsa Yunan dari daratan Asia memungkinkan terjadi kehidupan yang menetap, sehingga terjadilah suatu komunitas yang hidup di daerah yang subur karena menyangga hidupnya dari faktor agraris. Dibanding dengan masa prasejarah yang notabene hidup berburu atau bersifat *food gathering* karena hidup sudah menetap dan bertendensi pada agraris maka lebih bersifat *food producing*. Dalam kehidupan menetap ini persoalan siapa yang harus tampil menjadi regulator komunitas tampaknya sudah berbeda dengan masyarakat primitif yang berdasar pada hukum rimba, maka pada kehidupan agraris sudah beralih pada “**primus interparres**” maksudnya adalah unggul di antara sesama. Keunggulan ini tidak berarti pada siapa yang kuat tetapi

adalah yang dianggap memiliki ilmu pengetahuan, wibawa, dan bisa juga yang dianggap mendapat wahyu, sehingga dalam arti muncullah monarkhi yang dimulai pada pemerintahan raja Mulawarman di Kutei berdasar pada prasasti Yupa abad ke-6 Masehi. Kemudian beralih ke Jawa sejak raja Purnawarman di Tarumanegara diteruskan raja-raja dinasti Sanjaya yang Hinduistik dan raja-raja dinasti Sailendra yang Budhistik di Jawa Tengah mulai abad ke-7 sampai abad ke-15 Masehi di Jawa Timur.

Dengan munculnya negara *pristine* atau bentuk kerajaan yang paling awal di Nusantara karena sudah ada regulasi yang teratur, maka dalam teori budaya bahwa raja dengan didukung oleh berbagai golongan seperti pendeta yang khusus spiritual, ksatria yang bertugas sebagai hulubalang, dan bisa juga seniman atau yang bertugas menjadi profesi khusus untuk kepentingan ritual dan seni, sedangkan yang lain bisa juga petani dan layanan jasa yang sejenis. Terkait dengan adanya sistem kerajaan maka dengan prosedur penciptaan dan industri seni karena selalu berurusan dengan negara, sehingga perkembangan seni mengalami masa puncak keindahannya atau dengan predikat seni klasik termasuk juga dalam hal ini berbagai karya seni jadi sistem paradigmatis nilai bagi penghuni kerajaan tersebut.

Arti paling umum dari kata *klasik* dalam bahasan ini mungkin bisa menyimpang dari arti leksikal, tetapi marilah kita klasifikasi dahulu berdasarkan kamus sehingga dapat mengantarkan kita untuk mengerti. Dalam bahasa Inggris adalah bagus sekali, dari kelas yang tertinggi dan urutan pertama. Dalam *Webster's News World College Dictionary* (1980: 259) klasik adalah berkaitan dengan mode yang bagus istimewa atau menjadi tradisi puncak pengarang sastra yang bermartabat pada zaman Yunani dan Romawi kuno. Kemudian karena karya sastra klasik mengikuti aturan-aturan yang didasarkan pada penalaran maka menurut pengertian formal dapat digunakan untuk mengacu pada kualitas bentuk luar yang objektif, terutama dalam hal seni. Kemudian dalam *the Oxford English Dictionary* (1982) dalam bahasa Inggris klasik dapat diterapkan dalam arti luas dan sempit. Dalam arti yang pertama klasik mempunyai daya tarik dan nilai yang permanen. Kemudian dalam arti yang kedua klasik dapat diartikan mewujudkan gagasan tertentu yang unsur utamanya adalah sesuatu yang indah. Lain lagi menurut Achmad (1981:113) bahwa kata klasik lebih dikaitkan pada hal-hal indah yang biasanya pada kesenian yang diproduksi di istana yang telah mencapai puncak keindahannya.

Selagi seni klasik masih terus dipakai dan disosialisasikan dalam kategori kemewahan karena demi istana, maka juga dalam perimbangan dengan seni-seni yang lain atau pada tingkatan seni yang tradisional misalnya. Bertolak dari perjalanan waktunya seni tradisi selalu dilestarikan secara terus-menerus tanpa merubah sedikitpun dalam arti tidak melanggar nilai tradisionalnya, sehingga karya seni klasik dapat mewartakan keduanya. Sebagai contoh seni primitif juga selalu dilestarikan dan diwariskan secara kontinyu tanpa merubah bentuk atau dapat pula pada bahannya,

tetapi kadang-kadang karena seni primitif berjalan merintang masa yang panjang selain ditradisionalkan juga bisa terjadi perubahan kepentingan, misalnya patung-patung Asmat yang semula adalah seni primitif dan terus diwariskan menjadi seni tradisional, akan tetapi banyak dikuratori orang-orang modern maka seni Asmat merambah bertempat di hotel-hotel berbintang, sehingga nilai ideofaksnya meskipun tidak dihayati sepenuhnya tetapi bersamaan itu seni Asmat tersentuh dengan aspek ekonomi. Sebaliknya seni klasik karena terlalu lama menjadi *seni gedhongan* atau *pingitan* yang hanya dikonsumsi oleh raja dan kaum bangsawan, maka dapat juga karena untuk kepentingan legitimasi istana seni tersebut disosialisasikan kepada rakyat yang berada di luar tembok istana sehingga seni klasik tersebut sengaja ditradisionalkan. Sebagai contoh dalam hal ini adalah seni tari istana, wayang, dan berbagai macam batik yang nilainya berubah dari seni klasik menjadi seni tradisional

Terutama dengan seni rupa klasik dan tradisional bertolak dari perjalanan historisnya adalah marak ditemukan dapat mengisi begitu kompleksnya dan menunjukkan tingginya peradaban di Nusantara. Teridentifikasinya seni rupa Nusantara dengan melalui masyarakat penyangga termasuk dalam penciptaan dan konsumennya, maka industri seni rupa telah melekat pada kehidupan masyarakat. sehingga berlakulah suatu pranata seni dengan komponen-komponen pembentukan merupakan seperangkat nilai-nilai dan konsep-konsep yang dijadikan pedoman inti demi terjaganya karya seni. Adapun konsep dan sebagai komponen inti dalam hal ini adalah ukuran keindahan atau estetika.

Menurut Sedyawati (1981: 14-18) bahwa untuk mengukur keindahan pada seni rupa klasik maupun tradisional memang belum ditemukan baik secara baku maupun konvensional untuk dimengerti pada seni rupa pencipta atau ditradisionalkan dengan amatan yang formal tekstual. Meskipun tidak ada sebagaimana tersebut tetapi jika menilik masa puncaknya seni rupa klasik dan diteruskan dengan yang tradisional terutama yang berkembang di pulau Jawa sedikit Sumatra dan sampai kini dipertahankan di pulau Bali, pedoman-pedoman untuk mengetahui ukuran keindahannya yang sudah ada pada seni rupa dapat direkayasa berdasar pedoman yang dianut oleh para *silvin* di India. Dugaan ini didasarkan karena hamparan seni rupa yang pernah terproduksi di Nusantara yang telah mencapai klasik adalah mendapat pengaruh dari India yang berpusat pada *Cilvasastra*. Apabila itu merambah sampai pada masa kejayaan Islam terutama di Jawa sejak abad ke-16 – 18, pedoman yang berlaku dari masa sebelumnya yang Hinduistik dan Budhistik menurut amatan ahli tetap masih berlaku kecuali di luar seni arca atau patung yang makin menghilang, kemudian apabila itu menggambarkan makhluk hidup yang masa sebelumnya tidak bermasalah tetapi pada masa Islam malahan terjadi masa puncak keindahannya, yaitu dengan menggunakan teknik deformasi dan stilisasi atau juga arahan seni rupa sudah berubah fungsi menjadi ornamentik.

Hanya saja Sedyawati dalam mengantarkan teori-teori ini bersifat sementara karena mengambil pendapat Rao dalam bukunya *Elements of Hindu Iconography*, sehingga masih menanti pendapat ahli yang lain terkait kaidah senirupa tersebut hanya berlaku pada seni arca dan senilukis di India pada abad ke-7, tetapi diharapkan berlaku pada jenis senirupa yang lain. Teori untuk mengetahui keindahan rupa tersebut adalah dengan enam syarat yang disebut **Sadangga**. Adapun syarat-syarat tersebut adalah;

1. *Rupabheda*, artinya perbedaan bentuk. Maksudnya bentuk-bentuk yang digambarkan harus dapat segera dimengerti oleh yang melihatnya. Sebagai contoh jika menggambarkan bunga harus segera dapat dikenali sebagai bunga, pohon sebagai pohon, orang laki-laki sebagai orang laki-laki, orang perempuan sebagai orang perempuan, dan seterusnya. Mungkin dalam ilmu menggambar bentuk dalam hal ini adalah ketrampilan si seniman dalam menyatakan bentuk-bentuk yang harus cermat dalam menentukan garis atau dasar desain tanpa meragukan bagi seseorang yang memandang.

2. *Sadrnya*, artinya kesamaan dalam penglihatan. Maksudnya bentuk-bentuk yang digambarkan harus sesuai dengan ide yang terkandung di dalamnya. Misalnya sebuah pohon dengan bunga-bunga dan buah-buah yang dimaksudkan sebagai lambang kesuburan, haruslah digambarkan dengan memberikan sugesti yang cukup mengenai kesuburan ini. Untuk memperkuat tersebut dengan menggambarkan batang-batangnya yang serba membulat kecembung-cembungan, bunga-bunganya yang merekah dengan ditambah kelopak-kelopak yang tebal, buah-buahannya yang serba membulat seolah-olah semua itu dialiri oleh air sari yang pada dasarnya merupakan esensi dari bentuk kesuburan. Sebagai contoh dalam hal ini misalnya jika **Budha Sakyamuni** sedang digambarkan dengan badan yang tegap dan kukuh karena tokoh ini melambangkan keteguhan batin karena berkat kekuatan ajaran sucinya. Terkait dengan penerapan pada seni kerajinan wayang maka kita dapat memperkirakan bahwa *sadrnya* ini terdapat misalnya antara watak tokoh Arjuna yang rendah hati dan selalu siaga dengan wujudnya yang *luruh tangguh*, kemudian antara watak tokoh kresna yang cerdas dan waspada dengan wujudnya leher condong dengan muka terangkat lurus ke depan. Kemudian jika tokoh Durna yang digambarkan licik adalah dengan raut mukanya yang serba berkerinyut. Bahkan lebih dapat terperinci lagi dengan keadaan-keadaan batin tertentu dari beberapa tokoh utama wayang digambarkan dalam wujud-wujud dengan nuansa yang berbeda-beda yang dalam dunia penciptaan wayang adalah disebut *wanda*. Dalam hal ini kita menafsirkan bahwa dalam wayang *sadrnya* ini dapat diterapkan pada seperangkat tokoh-tokoh cerita yang sekaligus adalah tokoh-tokoh mitologis yang masing-masing telah diberi penggambaran wataknya yang khas sehingga akhirnya kita mendapatkan suatu *pathokan* atau *pakem* berdasarkan watak yang dikuatkan oleh nilai tradisi. Dengan adanya pengertian tentang *sadrnya* ini dari keseluruhan wujud dan ide, wujud dan watak maka orang akan menertawakan dan masyarakat menolak seandainya ada

seniman yang mengadakan eksperimen, misalnya dengan menggambarkan tokoh Arjuna dengan badan besar dan muka mendongak. Terkait dengan *sadrnya* tersebut mungkin dalam hal ilmu melukis adalah bagaimana seniman dapat mentransfer ide menjadi maujud pada hasil karyanya atau yang sering disebut dengan istilah **ideoplastik**.

3. *Pramana*, artinya sesuai dengan ukuran yang tepat. Sebagai konsekuensi dari prinsip *sadrnya* maka tradisi menentukan patokan mengenai ukuran-ukuran dari tokoh-tokoh mitologis, misalnya yang pada dasarnya adalah perwujudan dari ide-ide tertentu. Ide-ide yang tetap ini harus diteguhkan dengan ukuran-ukuran yang tetap pula. Oleh karena itu dalam hal ini proporsi adalah sesuatu yang penting. Dalam ikonografi arca baik yang berlaku pada agama Hindu maupun Buda, terkait dengan *pramana* adalah sesuatu yang dalam menentukan sesuatu yang baku dari perwujudan arca dan elemen-elemennya atau *asananya* adalah yang disebut *talamana* atau ketentuan ukuran yang didasarkan dengan menggunakan satuan *tala* sebagai satuan pengukuran.

Satu tala adalah ukuran panjang yang sama dengan satu jengkal dalam arti jarak jengkal antara ujung ibu jari dan ujung jari tengah. Panjang ini juga sama atau ekuivalen dari jarak tinggi atau panjang wajah (arca) atau antara pangkal rambut di batas atas dahi dan ujung bawah dagu. *Satu tala* sama dengan 12 *anggula*, yang dalam pengambilan acuan ukuran dari tubuh manusia *satu anggula* dikatakan sama dengan lebar jari tengah. Lebih rinci lagi dikatakan bahwa *satu anggula* sama dengan 8 *yava*, atau bulir padi, sedangkan lebih jauh lagi dikatakan bahwa *satu hasta* sama dengan 24 *anggula*. Selanjutnya tinggi tubuh manusia biasa dikatakan sama dengan 8 *tala* dan tinggi dewa utama seperti Siwa haruslah 10 *tala* 4 *anggula*, para istri atau *sakti* dewa utama 10 *tala*, kemudian para yaksa, asura, dan apsara 9 *tala* (Rao: 1920). Ketentuan-ketentuan mengenai ukuran arca dewata itu dimuat dalam teks-teks petunjuk peribatan (khususnya dalam mempersiapkan sarana pemujaan seperti arca-arca) yang dinamakan kitab-kitab agama yang artinya petunjuk untuk dijalankan dalam ritual. Hal ini muncul ketika agama Hindu telah mengembangkan aliran-aliran **Vaishnava** dan **Saiva**. dalam kitab-kitab itu dirinci ketentuan ukuran bagian-bagian tubuh arca. Sebagaimana telah disebutkan, bahwa ukuran dasarnya adalah mengacu pada satuan-satuan alamiah seperti jengkal, jari, bulir padi, tetapi yang lebih penting dalam penerapannya adalah proporsi yang harus sesuai dengan ketentuan-ketentuan dasar tersebut dan bukan ukuran mutlakunya. Artinya tinggi arca yang hendak dibuat beserta kelas tokohnya dapat ditentukan lebih dahulu kemudian satuan ukuran rincinya atau *anggula* ditentukan dengan membagi keseluruhan tinggi tubuh tokoh tersebut. Cara mengambil satuan ukuran seperti itu disebut *dehalabdha-anggula* yang artinya mengambil ukuran *anggula* dari tubuh setinggi yang hendak dibuat.

Di samping berhubungan dengan ukuran, prinsip *pramana* juga menuntut dipakainya pola-pola bentuk yang tepat dalam penggambaran. Misalnya, mata yang

berbentuk busur untuk orang yang beryoga, mata seperti daun padma untuk orang yang ketakut-takutan, mata seperti mata kelinci adalah untuk orang yang sedang marah. Jadi pada dasarnya *pramana* adalah norma mengenai pemakaian bentuk-bentuk dan ukuran-ukuran yang telah direka dengan setepat-tepatnya.

Terus bagaimana misalnya dalam hal penerapan *pramana* ini pada penciptaan rupa wayang kulit. Lebih lanjut menurut Sedyawati bahwa hal ini masih dalam kira-kira dapat direka dengan pola-pola yang ada, malahan telah amat terkembang sehingga kita dapatkan misalnya pada bentuk-bentuk elemen-elemen muka. Sebagai contoh misalnya mata dengan berbagai jenis; *gabahan, kedhelen, thelengan*.. Kemudian bentuk hidung; *walimiring, pangotan, bentulan, pelokan, pelokan ageng, sumpel, brutu, cempaluk, teromng glatik, dan teromng kopek*. Kemudian pada bentuk leher seperti *rebah, mayat, manglung, mapak, keker, dan ngadeg*. Kemudian jenis bagian muka yang lain seperti *dahi, pipi, gigi, pundak, lambung, perut, sikap tangan, rambut terurai, sanggul, dan jenggot*. Kemudian pada bagian yang lain misalnya pakaian dan perhiasan masing-masing masih dapat diperinci lagi. Terkait dengan hal tersebut maka dari suatu tokloh tentu akan dapat dikesankan melalui pilihan atas sekumpulan pola seperti: *mata gabahan, hidung walimiring, dahi bathukan, pipi emrel, gigim retesan, leher tebah* atau *manglung* adalah tergantung dengan jenis *wandanya, pundhak pajeg* atau *mleret* tergantung dengan *wandanya, lambung membat, perut ambangkek, sikap tangan nyempurit, rambut lungsen, gelung minangkara, sumping waderan, sengkang* atau *subang kinjengmas, kalung tanggalan, gelang dapur gangsa, dodot* atau kain *bokongan bunder putran*, sedangkan jarak antara kedua kakinya adalah termasuk yang kategori ciut. Demikianlah watak-watak di dalam wayang adalah dibentuk dengan membuat komposisi dari perincian bagian-bagiannya, perincian-perincian yang mana telah mewakili ide-ide tertentu. Hubungan antara bentuk dan ide telah demikian rekat sehingga tidak akan dijumpai misalnya dalam penggambaran dengan tokoh wayang Adipati Karna yang tinggi hati itu dengan leher rebah yang menyiratkan kerendahan hati.

4. *Warnikabhangga*, yaitu penguraian dan pembikinan warna. Di dalam senilukis dan juga senirupa wayang kulit, sudah tentu warna mempunyai peran yang penting. Syarat ini adalah meliputi pembuatan warna-warna dasar dan penyediaan alat-alat lukis, percampuran warna dan pemakaian warna secara tepat. Hal inipun menjadi syarat penting dalam senirupa wayang, karena cara pembuatan, bahan-bahannya maupun cara melekatkannya akan mempunyai pengaruh yang besar pada faktor keawetan warna sedangkan pemilihan dan komposisinya harus pula sesuai dengan watak setiap tokoh wayang, sehingga kesan secara keseluruhan adalah keserasian untuk tokoh yang bersangkutan. Termasuk dalam hal ini adalah pengetahuan akan perlambangan warna. Terkait dengan unsur unsur wadhag dalam seni lukis adalah garis dan warna, karena itu keduanya harus diatur dengan setepat-

tepatnya. dalam hal ini tradisi menetapkan *pramana* adalah sebagai norma pengendali garis, sehingga *warnikabhangga* adalah sebagai norma pengatur warna.

5. *Bhawa*, dapat diartikan sebagai suasana dan pancaran rasa. Hal demikian ini misalnya suatu suasana sedih haruslah dinyatakan dengan jelas, sehingga penikmat seni dapat melewati jalur yang tidak meragukan ke arah perasaan yang dimaksudkan. Dalam produk seni misalnya harus dapat menimbulkan rasa sedih dengan sekuat-kuatnya. Meskipun ada rasa lain yang dapat menyertai dalam suatu adegan sandiwara atau suatu karya senirupa, misalnya tergabung antara rasa kepahlawanan dengan kesedihan, tetapi kalau yang diberi tekanan kesedihannya, maka rasa yang lain itu dalam pengungkapannya harus tetap berkedudukan sebagai rasa tambahan, tidak sampai mengimbang sehingga meragukan sifat rasa utamanaya.

Dalam estetika Hindu, *bhawa* dengan suasana atau pancaran rasa atau juga emosi ini dibagi atas dua macam, yaitu antara yang tetap bertahan atau *sthayi-bhawa* dan yang mudah berubah atau *wyabhicari*, *Bhawa* yang tetap ada 9 yaitu. cinta, tertawa, sedih, marah, semangat, ketakutan, kemuakan, keheranaan, dan tenang atau ketentraman batin. Adapun *bhawa* yang mudah berubah ada 33 macam yang masing-masing dapat dikaitkan pada salah satu *bhawa* yang tetap. Oleh karena demi hadirnya keindahan dalam suatu karya senirupa yang bermutu, maka salah satu *bhawa* yang tetap harus selalau menonjol mengatasi *bhawa* yang mudah berubah. jika suatu karya melebihi pengungkapam *wyabhicari-bhawa*, maka karya itu akan menjadi bersifat sentimentil.

Terkait *bhawa* ini dengan senirupa wayang kulit dapat diduga ada. Bukankah dalam menggambarkan sesuatu yang dianggap kuat dari setiap tokoh Yudistira misalnya kita dapat melihat *bhawa* ketenangan, kelepasan, dan memancar. Dan juga semangat dan kepercayaan pada diri sendiri terlihat sebagai *bhawa* SriKandi, kegembiraan yang penuh humor adalah pada tokoh petruk, kelicinan dan egoisme adalah tampak pada Durna, kemudian nafsu dan kebodohan adalah pada tokoh raksasa Pragalba dan seterusnya. *Bhawa* ini bukanlah sesuatu yang dengan sendirinya akan muncul asal aturan-aturan *pramana* dan *warnikabhangga* diikuti. *Bhawa* ditentukan oleh penggarapan dari aturan-aturan tersebut, jadi tergantung pada bakat dari masing-masing seniman.

6. *Lawanya*, berarti keindahan karena daya pesona. Sebagaimana *bhawa*, *lawanya* inipun adalah suatu kualitas yang ditentukan oleh bakat dan bukan semata latihan ketrampilan dari seniman. Dengan hadirnya *lawanya*, maka suatu hasil karya senirupa seperti wayang kulit akan menimbulkan kesan yang mendalam pada penikmat, bahkan dapat mempengaruhi sampai pada nadi batin yang mendalam. Sebagai contoh dalam senirupa wayang kulit di sini kita sering menjumpai karya yang memancarkan pembawaan tertentu. Kita tahu bahwa dalam wayang kulit dari seluruh bagian dari setiap tokoh wayang telah mempunyai perincian dengan

penentuan pola-polanya, sehingga senimannya seolah-olah tidak mempunyai kesempatan lagi untuk kreatif. Akan tetapi dengan faktor bakat yang besar dari setiap seniman maka akan memunculkan *bhawa* dan *lawanya* dengan merakit sejumlah pola yang telah ditentukan tersebut menjadi satuan yang mengagumkan dan di bagian-bagian tertentu memberikan tekanan-tekanan efektif dengan tatahan-tatahan yang lebih rumit atau teknik sunggingan yang lebih menyolok. Tokoh wayang yang dihasilkan akan tetap konvensional karena mengikuti semua ketentuan yang ada tetapi yang tokoh tersebut akan mempunyai pancaran keindahan yang khas. Demikianlah yang dicita-citakan oleh syarat yang disebut *lawanya*.

Demikianlah apabila kita ringkas dalam teori sadangga tersebut maka jika dikomparasikan dengan teknik penciptaan melukis atau menggambar, maka syarat yang *rupabheda*, *sadrnya*, *pramana*, dan *warnikabhangga* dapat disamakan dengan penguasaan teknik atau skill, seperti misalnya pada menerapkan unsur desain garis, warna, bidang, dan tekstur atau juga kemahiran dalam menggambar yang realis. Kemudian syarat yang *bhawa* dan *lawanya*, adalah terkait dengan nilai bobot ungkap atau ekspresi seniman yang seolah-olah selain bakat yang dimilikinya juga kemampuan mengimajinasikan seluruh kemampuannya.

A. Wayang dan Topeng

Wayang dan topeng dalam hal ini adalah salah satu karya cipta senirupa tradisional, meskipun sebenarnya bermula dari produk seni klasik. Kajian wayang dalam hal ini dibatasi pada aspek rupa, sehingga hanya mengambil sebagian layanan estetikanya jika wayang memang pernah mengalami predikat seni pertunjukan yang adiluhung dan berumur sangat lama terutama di pulau Jawa dan Bali.

Masih dalam suatu alur perdebatan bahwa senirupa wayang terdapat di Indonesia adalah terpengaruh berasal dari India, karena berdasarkan pada tema ceritanya yang bertolak dari *parwa-parwa* kitab Mahabarata dan berbagai *sarga* yang terdapat dari kitab Ramayana, adalah Hinduistik dari India. Di sisi lain wayang adalah betul-betul karya cipta rupa etnis Jawa, karena berdasarkan pendapat J.L.A. Brandes (1889), bahwa sebenarnya sebelum kedatangan orang-orang India, ke Nusantara orang-orang Jawa telah memiliki 10 macam kepandaian, yaitu *gamelan*, *metrum*, *batik*, *logam*, *mata uang*, *pelayaran*, *astronomi*, *irigasi*, *organisasi sosial*, dan *wayang*. Jika wayang tersebut betul-betul ciptaan dari India, memang benar bahwa di India terdapat tarian bayang-bayang yang namanya **chayanataka** tetapi setelah diselidiki ternyata lain, karena seni tersebut khususnya hanya terdapat di negara bagian Andhrpradesh dan juga tidak terbuat dari bahan kulit mengingot orang-orang Hindu di India tidak boleh makan daging hewan.

Dugaan wayang dengan betul-betul asli dari pulau Jawa tersebut menurut pandangan J.L.A. Brandes adalah berdasar pada berakhirnya masa prasejarah atau

yang disebut dengan tradisi megalithik di mana waktu tersebut adalah maraknya penghormatan pada nenek moyang atau *Ancestorwhorsip*. Ditilik secara etimologis diduga wayang adalah dari istilah **dahyang, rahyang** kemudian menjadi **yang**. Kemudian pada waktu tersebut dari segi wujud bentuknya adalah berupa suatu boneka kecil dari batu yang disebut **ndhuk** atau **Undhuk** yang diduga sebagai rekaan jelmaan perwujudan nenek moyang dan merupakan wayang yang pertama.

Bertolak dengan hal tersebut maka dapat dibenarkan bahwa wayang memang ciptaan dari masyarakat Jawa yang semula sebagai sarana ritual kepada nenek moyang, akan tetapi karena setelah masuknya agama Hindu yang notabene datang ke pulau Jawa dengan tradisi kasta ksatria dengan ciri mengagungkan wiracarita, yaitu Mahabarata dan Ramayana, maka tiada cerita pada masa sebelumnya kemudian diambillah cerita Mahabarata dan Ramayana untuk substansi pertunjukan wayang.

Bersamaan dengan mulainya periode kerajaan Hindu dan Budha di Jawa sejak abad ke-7 M, tampaknya data untuk menguatkan berkembangnya wayang di Jawa diduga dari bukti tertulis dan visual hanya dapat dilacak pada sumber prasasti, relief, arca, dan karya sastra. Terutama dalam hal ini yang berkaitan dengan peristiwa pertunjukan wayang dan yang juga menyebutkan nama tokoh-tokoh wayang dan menyangkut juga tentang ceritanya.

Sumber data yang terkait dengan prasasti, apabila cerita wayang di Jawa adalah diambil dari fragmen dari kitab Mahabarata dan Ramayana. Tampaknya tokoh Ramayana disebut-sebut dalam kaitannya dengan prasasti yang dibuat oleh dinasti Sanjaya atau salah satu dinasti yang mendeklarasikan kekuasaan dengan Hinduistik, adalah terkait dengan prasasti Canggal. Sebagaimana diketahui bahwa prasasti Canggal atau Gunungwukir adalah didirikan oleh raja Sanjaya dengan memuliakan lingga yang tidak lain adalah sebuah candi Gunungwukir pada tahun 654 saka atau 732 M dengan bahasa sansekerta dan huruf pallawa. Pada tiga bait terakhir disebut-sebut ditujukan kepada pengganti **Sanna**, yaitu raja **Sanjaya** adalah anak **Sannaha**, saudara perempuan raja **Sanna**. Disebutkan juga bahwa Sanjaya adalah raja yang gagah berani dapat menaklukkan raja-raja di sekitarnya dan dianggap bagaikan **Raghu**. Terkait dengan tokoh Raghu adalah dalam hal ini tidak lain sama dengan tokoh **Rama**, yang dalam cerita pewayangan terdapat pada kitab Ramayana. Apabila nama Raghu yang tidak lain Rama dan itu diketahui sebagai *avatara* Wisnu pada prasasti-prasasti sebelumnya seperti prasasti Kutei pada abad ke-5 M untuk raja Mulavarman dan prasasti Tugu abad ke-6 M untuk raja Tarumanegara adalah Purnavarman, keduanya menggunakan sebutan **Varman** yang tidak lain adalah Wisnu. Terkait dengan dewa Wisnu dalam teori pantheon Hindu adalah Trimurti atau Brahma, Wisnu, dan Siwa. Dengan demikian maka dalam menguatkan perihal wayang di Jawa memungkinkan diteruskan dengan prasasti-prasasti berikutnya.

Adalah prasasti *Balitung* salah satu prasasti yang menyebut-nyebut tentang peristiwa pertunjukan wayang di Jawa pada tahun 907 M. Terpapar pada prasasti tersebut adalah terkait dengan raja Balitung dari kerajaan Mataram kuna (Naerssen, 1937: 445). Salah satu bagian dari prasasti tersebut adalah

. . . . Si nalu macarita bhima kumara mangigal Kicaka si jaluk macarita Ramayana mamirus mabanol si mukmuk si galigi mawayang buat macarita bhima ya kumara.

Adapun artinya (. . . Si nalu membawakan cerita Bhima Kumara dan menari sebagai Kicaka, si jaluk membawakan cerita ramayana, si Mukmuk tampil di atas pentas dan melawak, Si Galigi memainkan wayang bagi para dewa dengan membawakan cerita Bima Kumara)

Bertolak dari prasasti tersebut jelaslah bahwa predikat nama wayang sudah disebut dan pertunjukkan ini dipersembahkan kepada para dewa, yang sudah barang tentu juga kepada arwah nenek moyang yang posisinya disamakan dengan para dewa. Formasi cerita dalam pertunjukan wayang tersebut *Bimma Kumara*, adalah sebuah cerita tentang tokoh Bima saudara pendawa yang diambil dari wiracarita Mahabarata. Apabila demikian maka selain cerita Ramayana yang semakin populer di Jawa sejak abad ke-10 karena dengan dinarasikan melalui relief di candi Prambanan, kemudian berdasarkan berdasarkan prasasti Balitung tersebut cerita Mahabarata juga populer karena tokoh Bima adalah bagian dari kitab Mahabarata. Bersamaan dengan itu juga Bima selain populer di Jawa juga diduga pernah dikultuskan karena dari pendapat para ahli dengan berdasarkan pada candi Borobudur yang sejaman dengan Prambanan terutama pada tingkat Arupadatu yang di dalam stupa berlobang terdapat arca *Dyani Budha Vajrasatva* dengan sikap beryoga, berdasarkan pada kitab *Bimastava* diduga Budha vajrasatva sering disamakan dengan tokoh Bima, sehingga sampai sekarang pengkultusan tersebut bagi siapa yang dapat menyentuh nama yang sering diplesetkan agak sedikit *porno* atau nama kelamin kaum laki-laki adalah **Kuntobimo** dianggap dapat terkabul cita-citanya.

Selain prasasti data yang bersifat visual dapat diwakili relief dan arca. Sebagaimana sudah disebutkan bahwa relief yang menggambarkan cerita wayang pasti terdapat di Prambanan yaitu Ramayana dengan tokoh Rama, Sita dan tentara kera terdapat di candi Siwa dan diteruskan di candi Brahma kemudian relief Kresnayana di candi Wisnu adalah menceritakan cerita tokoh Kresna yang diambil dari kitab Mahabarata. Kemudian apabila data visual yang bersifat arca selain dipaparkan arca dewa Trimurti kemudian yang menyangkut tokoh ksatria yang langsung adalah arca Bima di candi Suku dan candi Ceta, hal itu terlepas dengan *high-relief* yang sebenarnya itu adalah seperti arca yang tertempel pada dinding candi (Lihat Lampiran no. 4).

Data yang berujud karya sastra dalam hal ini yang paling awal adalah berujud kakawin, yaitu Arjunawiwaha yang ditulis oleh seorang pujangga bernama Empu Kanwa pada zaman pemerintahan Erlangga di kerajaan Medang Kahuripan pada tahun 990 saka atau 1045 M, dalam kakawin tersebut yaitu pada bait 9 yang terpapar dengan bahasa jawa kuna sebagai berikut

Hanonton ringgit manangis asekel muda hidepan/ huwus wruh tohin yan walulang inukir molah angucap/ hatur ning wang tresneng wis aya malaha tar wihikana/ ri tatwanyan maya-maya sahana-hananing bhawa siluman/.

Ambek sang paramartha-pandita huwus limpat sakeng cunyata/ tan sangkeng wisaya prayojananira iwir sanggraheng lokika/ siddha ning yacawiryya denira sakaning rat kiningking nira/ santosahetlan kelir sira sakeng sang hyang jagatkarana/

Terjemahannya adalah:

Ada yang melihat wayang, menangis sudah itu, bodoh kalau dipikir/ sudah tahu lagi pula, bahwa itu hanyalah kulit yang diukir yang seolah-olah dapat bergerak dan berbicara/ demikian itulah persamaannya orang, yang haus akan kegemaran inderanya, bahkan ia takkan dapat tahu/ tentang hakekat yang menyatakan bahwa segala kejadian itu hanyalah maya atau sihir belaka/

watak orang yang sungguh-sungguh bijaksana itu sudah melintasi dunia kehampaan/ tidak karena kegemaran inderanyalah cita-citanya, keadaannya hanya akan menjamu rakyat/ kesempurnaan jasa kepahlawananlah tujuannya, kebahagiaan dunia yang digandrunginya/ sabar tenang terselat **kelir** dari Tuhan, yang menjadi sebab adanya dunia/.

Dari bait tersebut adalah bahwa pada zaman pemerintahan raja Erlangga tahun 1045 M pertunjukan wayang memang telah ada, wayangnya dibuat dari kulit yang diukir atau ditatah. Kemudian terkait dengan menyinggung kata *kelir* tentu ada hubungannya dengan kelir atau latarbelakang untuk sandaran wayang. Selanjutnya dapat diduga bahwa pertunjukan wayang pada masa tersebut memang sudah populer sehingga dapat mengilhami tokoh pujangga dalam menguraikan pandangan hidup. Terkait dengan hal tersebut bahwa pandangan hidup yang dimaksud oleh Empu Kanwa adalah tentang aliran falsafah yang sedang berlaku di India yaitu *Filsafat Wedanta*. Menurut aliran filsafat dalam agama Hindu Wedanta bahwa seluruh dunia adalah fenomena, termasuk semua kejadian-kejadian di dalam kehidupan. Itu hanyalah *maya* yang berarti sebagai sulapan atau sihir dan bukan hakekat. Yang dianggap hakekat adalah hanya satu yaitu apa yang dinamakan *Brahman* atau *paramatman*. *Brahman* meliputi dan berada di dalam apa saja. Sebagian *brahman* yang ada pada manusia khususnya adalah dinamakan *jiwatman*. Dikarenakan dengan *awidya* atau ketidaktahuan maka dunia ini hanyalah fenomena yang disebut *maya*, maka *jiwatman* merasa terpisah dari *brahman* yang mengakibatkan terjadi *samsara*. *Awidya* atau ketidaktahuan dalam perjalanannya hanya dapat lenyap jika kita telah mempelajari pengetahuan yang disebut *atma* sehingga dinamakan

atmavidya. Dengan demikian rasa perpisahan antara *jiwatman* dengan *Brahman* tersebut kemudian lenyap, sehingga *atman* bersatu dengan *Brahman*.

Bertolak dengan pandangan tersebut mungkin ada hubungannya dengan ilmu kebatinan Jawa yang sering disebut *manunggaling kawula lawan gusti*, maksudnya bersatunya antara manusia dengan Tuhan. Kita tahu bahwa filsafat *wedanta* timbul di India, misalnya seumpama wayang adalah fenomena kebudayaan yang hanya terdapat di Indonesia oleh empu Kanwa pujangga kelahiran Jawa Timur memaknai sebagai suatu pertemuan renungan sesuatu hal yang mistik. Dalam hal ini kita dapat melihat kepribadian sesuatu bangsa yang dapat juga dipakai landasan untuk mencari hakekat yang bersifat universal. Jika pujangga seperti Empu Kanwa mempergunakan pertunjukan wayang kulit untuk menguraikan sesuatu di dalam karyanya maka cerita Arjunawiwaha ini adalah masalah suatu cerita wayang yang lazim digunakan dengan nama lain Mintaraga atau Begawan Ciptoning.

Terkait dengan apakah pertunjukan wayang kulit yang di dalam kitab Arjunawiwaha disebut-sebut dengan *ringgit walulang inukir*. Kemudian dalam hal iringan atau yang sering disebut dengan gamelan apakah sudah ada juga lagi-lagi tentang peran dalang apakah juga sudah disebut-sebut dalam kitab tersebut. Tampaknya kita akan tahu lebih jauh terkait dengan kakawin yang jauh berikutnya yaitu pada masa kerajaan Kediri dengan raja Jayabaya pada sekitar tahun 1079 saka atau 1158 M, yaitu kakawin Baratayuda yang ditulis oleh Empu Sedah dan Panuluh. Dalam kitab Baratayuda bait 20 terpaparkan sebagai berikut.

Mangkin awas lumarap ranik I gopura ning pura kapwa katon/ mari tinarka wayang kaji nika tekap ing mangebun gelungan/ sanga kuda cuddha candrama wahu katon maya ning camara mangesah ing wengi lot karengo/ wasapada tubanika mangumek-umek apinda tinaha/

Tekwan ri iwah ikang talutak atarik saksat salunding wayang/ pring bung bang muni kanginan mengeluwung yekan tudungnya ngiring/ gending strinya pabandung I prasamaning kungkang karengwing jurang/ cenggeretnya walang krik atri kumanak tan pantara ngangsyani/

Terjemahannya adalah:

Semakin terang bersinar-sinarlah manikam-manikam di pintu gerbang kota, semua tampak/ tak lagi disangka wayanglah pohon-pohon oleh mereka yang mengembun-embunkan sanggul/ barulah kiji tampak sulapan pohon cemara yang sepanjang malam selalu terdengar menggersah/ tampak dengan terangnya air terjun yang bergemerik seperti orang yang sedang berkecek, jika itu dipikir/

Lagi pula di sungai-sungai kicir-kicir berbunyi seperti gender wayang/ bambu yang berlobang berbunyi tertiuip angin berdengung-dengung, itulah seruling pengiringnya/ nyanyian waranggannya ialah: suara bersama katak-katak yang terdengar dari dalam jurang/ suara cenggeret dan belalang kerik riuh tak henti-hentinya seperti suara kemanak dan kangsi/.

Bertolak dengan dua bait alinea di atas adalah dapat diketahui bahwa perumpamaan pohon-pohon dijumparkan dengan wayang adalah sebagai petunjuk sudah

adanya wayang tambahan yang disebut *kayon* atau *kekayon*. Di Jawa wayang kayon ini penting dan disebut dengan nama *gunungan*. Terkait dengan agenda pertunjukan wayang kayon atau *gunungan* selalu diawali dengan upacara seorang dalang mencabut dan dalam mengakhiri juga memancangkan wayang kayon tersebut. Kemudian pada bait alinea berikutnya kita dapat mengetahui sekelumit tentang alat-alat yang untuk mengiringi pertunjukan wayang adalah terdiri dari 1. *salunding*, 2. *seruling*, 3. *kemanak*, dan 4. *kangsi*. Terkait dengan hal tersebut ternyata gamelan wayang pada waktu itu lebih sederhana jika dibanding dengan wayang Jawa yang sekarang. Gamelan atau iringan wayang yang berada di pulau Bali sampai kini juga sederhana bahkan hampir mirip seperti yang termuat dalam kitab Baratayuda.

Terkait dalam hal senirupa dengan perkembangan bentuk visual wayang termasuk dalam hal ini adalah terbagi antara wayang kulit Jawa dengan wayang kulit Bali. Sekilas yang telah diketahui bahwa wayang kulit Jawa adalah mengalami diversifikasi bentuk yang dalam hal ini dapat dikaitkan semula karena dengan terjadinya perubahan yang mungkin bisa dikatakan sebagai politik agama, karena terkait dengan perubahan agama Hindu- Budha menjadi Islam yang tidak boleh menggambarkan makhluk hidup, tetapi selain itu juga karena alasan-alasan yang lain terutama dengan masalah estetika atau pemaknaan simbolik yang memang itu sesuai dengan kondisi di Jawa pada akhir abad ke-15 dan awal abad ke-16. Dimungkinkan dengan tidak begitu bebas dalam pertumbuhan berbagai senirupa yang harus meninggalkan makhluk hidup jika itu terjadi pada penciptaan arca dan patung tampaknya dengan berkembangnya agama baru yaitu Islam tidak begitu bermasalah karena boleh dikatakan bahwa seni patung dan arca tampak mengalami kemunduran bahkan sampai pada titik hilang, akan tetapi mulai ada nafas baru dengan maraknya berbagai seni ornamen hias yang begitu subur sebagaimana diketahui seperti motif ornamen *Bali, Majapahit, Pejajaran, Madura, Yogyakarta, Surakarta, Jepara, Pekalongan, Mataram, dan Cirebon* (lihat Lampiran No. 5). Kemudian untuk menggambarkan motif manusia ternyata secara sembunyi-sembunyi masih dilakukan sebagaimana yang pertama adalah ditemukan di masjid Mantingan terdapat dua panil relief yang dipahatkan di atas sepotong batu secara bolak-balik. Panil pertama berisi adegan cerita Ramayana yang menggambarkan Rama, Laksmana, dan disertai panakawan. Kemudian panil kedua menggambarkan sebuah kolam teratai yang daun dan bunganya disusun sedemikian rupa sehingga mendekati stiliran binatang gajah. Jika diperhatikan dengan teliti bahwa bagian atas dan bawah pada panil pertama telah terpotong atau dirusak pada bagian muka tokoh Rama dan Laksmana dengan sengaja. Pemotongan ini diduga untuk membuat bingkai cermin untuk panil yang kedua, tetapi dalam hal ini yang menjadi pertanyaan dengan kemungkinan perusakan yang tidak semuanya itu berdasarkan karena sedang terjadi perubahan agama atau tatalaku, tetapi hal ini juga membuktikan bahwa tradisi relief yang menggambarkan cerita Ramayana yang itu Hindu menunjukkan bahwa rakyat masih melekat pada tradisi itu, sehingga hal ini memberi inspirasi bahwa cerita wayang dan menggambar wayang masih harus digunakan tetapi dengan kepentingan untuk syiar agama. Jadi dengan demikian tradisi relief Mantingan juga dapat dianggap mendukung

terciptanya perkembangan visual wayang di Jawa ketika budaya tersebut sedang menemui dilematis atau krisis. Sebaliknya dengan kondisi wayang kulit yang berada di Bali yang sekarang dalam perihal visual tampak berbeda dengan wayang kulit Jawa karena masih relatif tampak lebih realis karena tidak ada beban dalam memvisualisasikan seperti dalam agama Hindu dan dapat diduga bentuknya ada kemiripan dengan gaya relief candi-candi Jawa Timur yang dipapar secara *bas relief* atau relief rendah, sehingga boleh dikatakan dengan terdesaknya agama Hindu di Jawa secara menyeluruh maka dalam prinsip penciptaan wayang pun di Bali masih tetap meneruskan tradisi kejayaan Hindu atau Majapahit. Dari segi di luar politik agama misalnya penciptaan wayang kulit Jawa adalah tidak lepas dengan peran para Wali sembilan untuk segera mengumandangkan agar masyarakat Jawa masuk Islam dan segera meninggalkan agama lama. Akan tetapi karena tidak mudah untuk membuat perubahan yang sesegera itu maka dengan kebijakan agar tidak terjadi *schok culture*, maka kedua tokoh wali yaitu Sunan Kalijogo dan Sunan Giri merasa yakin untuk masih menggunakan tradisi budaya lama yang tentunya idiom agama Hindu di antaranya adalah cerita-cerita wayang dan gamelan. Hanya saja karena misi agama Hindu bahwa seni pertunjukan wayang selalu dikaitkan dengan ritual, maka atas kebijakan penguasa Demak yang dalam hal ini dipelopori oleh Sunan Kalijogo memperbolehkan bahwa segala seni Majapahit yang masih terkait dengan ritual sepenuhnya segera untuk diganti dengan fungsi seni adalah untuk keindahan. Hal ini tidak melanggar ketentuan agama jika dalam Islam masih menempatkan keindahan sesuatu yang mulia. Kemudian terkait dengan ini maka Sunan Giri juga membuat boneka wayang yang dengan kesan agak meninggalkan bentuk realis. Oleh karena itu dengan mendeformasi bentuk wayang yang semula sejak masa prasejarah sampai Hindu adalah terkait dengan pemujaan nenek moyang dan agama, maka wayang di Jawa yang dimulai masa pertumbuhan Islam sudah menjadi petanda simbolik untuk sarana dakwah agama dan sekaligus sebagai hiburan yang dalam hal ini dengan bentuk muka yang *en profil* atau tergambar dari samping dan dari bahu sampai perut berbentuk *en face* atau profil dan berlanjut pada kaki adalah kembali *en profil* lagi, adalah sah untuk mengikuti norma agama tentang tidak menggambarkan makhluk hidup yang persis.

Dipilihnya bentuk visual yang demikian bagi wayang Jawa Karena memang cenderung dalam aspek *I 'art pour I' art* sehingga yang dipentingkan adalah untuk memenuhi dunia pakeliran misalnya untuk kelancaran gerak bagi anggota badannya, terutama untuk adegan perang atau demonstrasi yang lain. Berangkat dari kenyataan ini dapatlah disimpulkan bahwa salah satu motif dengan menstilisasikan seperti pemanjangan bahu dan tangan wayang untuk di Jawa karena untuk kepentingan pementasaan meskipun dengan lebih mendalam lagi dikaitkan dengan agar samar-samar dalam menggambarkan makhluk hidup. Alasan lain dengan mendesain memanjangkan bahu dan bagian-bagian badan lainnya tersebut adalah karena dapat untuk memperjelas kontur terutama jika dilihat dari jauh.

Terkait dengan karakterisasi visualisasi wayang kulit, sebenarnya dalam hal ini adalah dikaitkan ketika peran wayang itu dalam keadaan atau berposisi atau dalam

aktivitas situasi, maksudnya bentuk visualisasi wayang terkait dengan situasi pementasan tampaknya mungkin minimal hanya terbagi menjadi tiga yaitu; 1. sedang berada di dalam adegan istana, 2. sedang berjalan, dan 3. sedang marah atau keadaan perang. Penggambaran boneka wayang tersebut karena mempunyai maksud wayang yang bermacam-macam maka menurut Ciptosangkono (1985:86) adalah sering dikaitkan dengan pedoman **Candra Panca** , yaitu:

1. netra = mata,
2. netya = polatan atau pasemon,
3. wanda = paraupan atau raut muka atau ekspresi muka,
4. dedeg-pengadeg = bentuk badan, dan
5. salah bawa = gerakan.

Adapun perinciannya.

1. Netra, dibagi menjadi golongan.

- a. Liyepan : menggambarkan sifat perwatakan *heneng-hening* = tenang dan terang. Contohnya adalah Arjuna.
- b. Thelengan : menggambarkan sifat perwatakan *peteng*, *buteng*, dan *sumuk* = berarti kurang sabar, keras dan kaku. Contoh dalam hal ini Bima.
- c. Kedhelen – kedhondhongan : menggambarkan sifat perwatakan sesama atau *tanpa patrap* = sedang atau kurang mapan. Contoh dalam hal ini adalah Baladewa, dan Kartamarma.
- d. Thelongan : menggambarkan sifat perwatakan *gumungung* atau *paracamah* = tinggi hati atau nista. Contoh dalam hal ini adalah tokoh Dursasana.
- e. Penanggalan : menggambarkan sifat perwatakan *kebluk* atau *balilu* = malas dan bodoh. Contoh dalam hal ini raksasa Cakil.

2. Netya dibagi menjadi golongan:

- a. Sumeh: menggambarkan sifat perwatakan yang cerah atau bijaksana, pandai dan *grapyak*. Contoh adalah tokoh Kresna.
- b. Someg : menggambarkan sifat perwatakan yang tenang atau tentram sabar dan penuh cintakasih. Contoh tokoh Puntadewa.
- c. Soma: menggambarkan sifat perwatakan yang *lejar – sareh* atau *lega* bahkan lemah lembut dan tenang. Contoh dalam hal ini tokoh Arjuna.
- d. Sumengah : menggambarkan sifat perwatakan yang sombong = tinggi hati dan keras. Contoh tokoh Indrajit.
- e. Samun : menggambarkan sifat perwatakan yang bodoh = sempit dan kosong. Contoh tokoh Lesmana mandrakumara.

3. Wanda, dibagi menjadi golongan.

- a. Ruruh : menggambarkan sifat perwatakan yang halus berbudi luhur. Contoh = Arjuna.
- b. Sereng: menggambarkan sifat perwatakan yang keras dan kurang sabar. Contoh = Sena.
- c. Sirung : menggambarkan watak perwayangan yang kasar = kejam. Contoh dalam hal ini Dasamuka atau para raksasa.

- d. Serang : Menggambarkan sifat perwatakan yang mudah marah dan *lancang* atau kurang sabar. Contoh dalam hal ini tokoh Baladewa.
 - e. Sereng : menggambarkan sifat perwatakan yang tidak sabar dan *sumengit*. Contoh dalam hal ini tokoh Indrajit.
4. Dedeg-Pengadeg dibagi menjadi golongan.
- a. Pidegsa : pantas, menggambarkan sifat perwatakan yang baik hati dan penuh *tepa sira* atau refleksi diri. Contoh dalam hal ini Arjuna.
 - b. Prakosa ; kokoh – kuat, menggambarkan sifat perwatakan yang sentausa atau berani. Contoh dalam hal ini Bima.
 - c. Ngropek : pipih, menggambarkan sifat perwatakan yang mudah kecewa atau curang. Contoh adalah tokoh Sengkuni.
 - d. Ngropoh : kendor, menggambarkan sifat perwatakan yang tenang dan tidak mudah tersinggung , malas, dan tidak terpengaruh atau melindungi. Contoh dalam hal ini tokoh Semar.
 - e. Ngripik : tipis, menggambarkan sifat perwatakan yang mudah patah hati, *cugetan aten* dan mudah tersinggung dan mudah rasa kecewa.
5. Solah bawa, dibagi menjadi golongan:
- a. Cakep : menggambarkan sifat perwatakan yang cakap tangguh, mapan, dan tahan uji. Contoh = Arjuna.
 - b. Cukup : menggambarkan sifat perwatakan yang penuh kesanggupan dan *cekatan*. Contoh dalam hal ini tokoh Bima, Sencaki, dan Hanuman.
 - c. Cikat : menggambarkan sifat perwatakan yang trampil dan *cekatan*,. Contoh dalam hal ini Kresna.
 - d. cakut : menggambarkan sifat perwatakan yang ceroboh dan tanpa perhitungan. Contoh dalam hal ini raksasa Cakil.
 - e. Cakcek : menggambarkan sifat perwatakan yang tidak mempunyai pendirian dan tanpa bobot. Contoh tokoh Citraksi.

Kemudian selain penggolongan seperti tersebut menurut Ciptosangkono dari berbagai rincian pedoman **Candra Panca** ternyata dalam hal perwatakan masih terdiri tiga golongan yang menggambarkan sifat watak utama;

1. Golongan Wirotama

Golongan ini menggambarkan sifat perwatakan yang melindungi semesta demi keselamatan terhadap *ke-angkaramurkaan*. Hal ini tercermin pada sifat atau darma seorang ksatria yang berbunyi “ *memayu hayuning bawana ambrastha ambeg angkara*”. Golongan ini digambarkan dengan mata *liyepan*, *wanda ruruh*, *netya soma*, *dedeg pengadeg pidegsa*, dan *solah bawa cakep*. Contohnya dalam hal ini adalah tokoh Arjuna, dan Rama.

2. Golongan Wira Purusatama

Golongan ini menggambarkan sifat perwatakan yang penuh kesanggupan sebagai pelindung dalam ulah perang atau melindungi siapa saja yang dianggap lemah. Golongan ini digambarkan *netra thelengan*, *netya soma*, *wanda sereng*, *dedeg pengadeg prakosa*, dan *solah bawa cukup*. Contoh dalam hal ini Bima dan Gatutkaca.

3. Golongan Pamonging Wirotama

Golongan ini menggambarkan sifat perwatakan yang bijaksana berbudi luhur penuh kasih sayang sebagai pelindung keselamatan alam semesta. Golongan ini digambarkan *netra liyepan, netya sumeh, wanda branyak, dedeg pengadeg pidegsa, dan solah bawa cekat*. Contoh dalam hal ini adalah tokoh Kresna dan Sadewa. Kemudian ada juga golongan ini yang digambarkan dengan *netra thelongan, netya someg, wanda sirung, dedeg pengadeg ngropoh, dan solah bawa cukup*. Contoh dalam hal ini tokoh Begawan Bragapati, ada lagi Kumbakarna.

Kemudian apabila diperinci pada aspek visual tampaknya pada wayang adalah sesuatu yang sangat penting karena tanpa diketahui pada bentuk muka wayang niscaya seorang dalang dan pengamat akan mengetahui seberapa jauh tokoh wayang tersebut sedang dipentaskan untuk dapat diinterpretasi pemaknaannya. Menurut Sulardi (1953) dalam variasi bentuk muka tersebut adalah mata, hidung, mulut, dan kemudian yang tidak kalah penting adalah jenis tangan.

A. Mata:

1. liyepan brebes,
2. liyepan blarak ngirit,
3. liyepan jaitan,
4. kedhelen,
5. kedhondhongan,
6. kriyipan,
7. kelipan,
8. rembesan,
9. plilikan,
10. plerokan,
11. thelengan,
12. pecicilan,
13. keran,
14. belis (lihat lampiran No. 6)

B. Hidung:

1. ambangir,
2. sembada,
3. bungker,
4. ndhempok,
5. mungkal gerang,
6. nyunthi,
7. medhang,
8. nyenthang,
9. nyanthik palwa,
10. irung janma,
11. mbunder,
12. nerong,
13. nemlik (lihat lampiran No. 7)

C. Mulut:

1. dhamis,
2. cupet,
3. nyawet,
4. gusen,
5. mrenges,
6. mringis,
7. anjeber,
8. gugut,
9. mesem,
10. mangap,
11. ngablak (lihat lampiran no. 8).

D. Jenis Tangan

1. driji janma
2. driji wanara atau kera
3. driji raksasa
4. kuku pancanaka
5. gegeman
6. tangan panakawan
7. driji panakawan

Terkait dengan ikonografi wayang yang demikian tersebut adalah dianggap sudah baku dan juga dapat ditelaah untuk mengukur atau mengetahui tingkat karakterisasi setiap tokoh wayangnya yang secara konvensional adalah terbagi menjadi tiga golongan. 1. kelompok karakter halus adalah berperawakan kecil dan langsing dengan hidung yang sangat mancung atau *ambangir* serta dengan mata yang setengah tertutup atau *liyepan* dan ditambah pula dengan ciri kaki *bokongan* tetapi ada juga yang *jangkahan*. 2. kelompok karakter yang berperawakan sedang dan kuat dengan hidung biasa atau *sembada* serta mata biasa *kedhelen* atau *kedhondhongan*, dan biasanya dengan ciri kaki wayang ada yang *jangkahan*, *bokongan*, dan *rapekan*. 3. kelompok karakter yang berperawakan tinggi, besar, dan kuat serta dengan hidung besar atau *dhempok* dan mata yang terbuka lebar *thelengan* atau *plelengan* dan *khusus* untuk wayang yang demikian ini ciri kaki pada umumnya adalah *jangkahan*. Kemudian setiap kelompok dibagi lagi menjadi tiga berdasarkan atas pandangan wajah serta dikaitkan dengan cara berbicara, yaitu; 1. *tumungkul* atau wajah memandang diagonal ke bawah, 2. *longok* atau wajah memandang lurus ke depan, dan 3. *langak* atau wajah memandang sedikit ke atas.

Terkait dengan perumusan visualisasi wayang tersebut ternyata seniman cipta wayang yang telah banyak mengkarakterisasi pada setiap tokoh ternyata para seniman kita sudah mengenal teori *genetika wayang* sebagaimana pada **hukum mandel**. Hukum ini berlaku mungkin dalam teori keturunan yang dalam memvisualisasikan wayang ternyata antara ayah dengan anak dalam bentuk visual muka paling tidak pasti ada kemiripan. Sebagai contoh misalnya tokoh Abimanyu atau Angkawijaya

adalah anak dari Arjuna, maka dalam hal ini wajah antara Arjuna dengan Abimanyu adalah tidak jauh berbeda, misalnya digambarkan dengan berperawakan kecil *dedeg pidegsa* wajah *tumungkul* hidung mancung *ambangir*, dan mata *liyepan* dan kaki *bokongan*. Demikianlah untuk seterusnya misalnya tokoh gagahan , raksasa, terkecuali jika ada tokoh wayang yang mendapat *kutukan* dari dewata, misalnya Begawan Wisrawa dengan wajah tidak jauh berbeda dengan tokoh Irawan tetapi karena mendapat kutukan dari dewa karena mengajarkan aji *Sastra jendrahayuningrat pangruwating diyu* kepada dewi Sukesi maka mendapat kutukan , yaitu dengan mempunyai anak yang berbentuk raksasa yaitu Rahwana dan Kumbakarna dan raksasi yaitu bernama dewi Sarpakenaka. Kemudian berikut ini salah satu contoh berbagai penerapan dan nama *asana* atau atribut pada wayang tokoh kresna dan bagian-bagiannya karena untuk mempelajari aspek visual atribut wayang di luar makna simboliknya (Lihat Lampiran No. 9).

Senirupa Topeng Nusantara

Topeng adalah kedok penutup muka yang terbuat dari bahan metal, kayu dan yang lain yang diukir atau direka seperti muka manusia atau binatang. Menurut Heekeren (1972) kurang lebih 10.000 tahun yang lalu di Nusantara terutama di daerah bagian timur yaitu di Irian Jaya atau sekarang bernama Papua di sekitar kepulauan Kei, pulau Waigeo, dan di sepanjang pantai Kaimana tepatnya di Tanjung Bitsori telah banyak ditemukan selain lukisan berupa sosok manusia utuh dengan sikap kangkang atau posisi tersebut sering di tempatkan pada peti penguburan mayat, juga berupa hiasan-hiasan kepala manusia yang diduga sebagai penemuan hiasan topeng yang paling awal. Lukisan-lukisan tersebut menggunakan warna putih, merah, kuning, dan hitam. Kemudian pada masa yang lebih muda, yaitu sekitar 4000 tahun yang lalu masih menurut Heekeren lukisan dengan hiasan muka manusia sering digoreskan pada gerabah, antara lain ditemukan di Kalumpang, Sulawesi Selatan dan di Melolo Sumba Timur. Pola hiasan muka yang ditemukan di Kalumpang mempunyai ciri mata bulat. hidung panjang dan menyempit tanpa telinga. Kemudian hiasan kepala yang ditemukan di Melolo adalah digoreskan pada bejana yang digunakan sebagai bekal kubur dengan ciri-ciri mata bulat dan ada pula yang sempit, hidung pesek, mulut berbentuk segitiga, trapesium, dan ada pula yang berbentuk belah ketupat, telinga ada yang diberi hiasan tetapi ada yang tidak. Kemudian masa berikutnya yaitu 2000 tahun yang lalu telah banyak mengalami perubahan baik bentuk maupun bahan yang dipergunakan, karena hiasan tersebut sudah dibuat dari bahan perunggu dan batu, malahan juga ada yang dari bahan logam mulia emas.

Van der Hoop (1949) menguatkan bahwa berbagai hiasan kepala manusia yang diterapkan pada benda-benda perunggu yang sering dijumpai pada nekara, moko dan kapak upacara atau candrasa. Sebuah kapak upacara yang ditemukan di Sulawesi Selatan terdapat pola hias muka manusia yang dilukiskan dengan mata sipit, kening menonjol., hidung panjang menyempit, mulut berbentuk oval, dan kening menonjol. Kemudian hiasan muka manusia yang digoreskan pada batu terdapat pada **waruga** di Sulawesi Selatan dan **kalamba** di Sulawesi Utara dan berbagai sarkofagus di pulau

Bali. Terutama nekara perunggu yang terdapat di Pejeng atau Pura Penataransasih Bedulu menurut Heekeren (1958) ditemukan bentuk hiasan muka manusia dengan ciri-ciri mata bulat, hidung sempit panjang, alis berbentuk bulan sabit, telinga panjang, bibir tipis, bermulut tebal dan berkumis. Pada benda nekara yang kecil atau moko yang ditemukan di pulau Alor Nusatenggara Timur ditemukan ragam hias muka atau topeng pada bagian tubuh moko, dengan ciri-ciri hiasannya mata bulat, mulut oval, hidung sempit dan tidak ada telinga.

Hiasan muka manusia yang terdapat pada artefak batu terutama yang berkaitan dengan upacara-upacara penguburan misalnya terdapat pada waruga, yaitu kubur batu sekunder yang terdapat di Sulawesi Utara. Menurut Sukendar (1988) pola hias topeng yang terdapat pada waruga ini ditemukan hanya pada bagian atas dan bentuknya mirip rumah. Pada atap waruga terdapat tiga pola hias topeng dengan digambarkan secara lengkap sebagaimana muka manusia pada umumnya.

Pemahatan hiasan topeng pada batu kubur yang disebut *kalamba* yang ditemukan di dataran tinggi Napu dan Besoa Sulawesi Tengah digambarkan dengan bentuk yang aneh dan mempunyai variasi yang bermacam-macam. Menurut Kaudern (1938) bentuk pola hias topeng yang digambarkan tidak lengkap tersebut hanya dipahatkan pada mata dan hidung dan disertai dengan alis yang menonjol. Masih terkait dengan upacara penguburan, hiasan muka atau topeng yang dipahatkan pada sarkofagus di pulau Bali menunjukkan sikap yang seperti *melawak* dan juga menakutkan. Kadang-kadang juga dipahatkan dalam proporsi yang tidak serasi misalnya dengan mulut yang terlalu lebar, telinga terlalu panjang dan mata terlalu lebar. Pahatan pola hias muka manusia ini tampaknya mempunyai fungsi praktis, estetis dan religius. Fungsi praktisnya dapat dilihat bahwa pola hias itu dipahatkan pada tonjolan sarkofagus yang dipergunakan sebagai tempat untuk mengikat tali pada waktu sarkofagus tersebut diangkat atau dimasukkan ke dalam liang kubur. Kemudian fungsi estetisnya ditafsirkan dari hiasan topeng pada sarkofagus ini ialah hasil pemahatan yang halus, sehingga mengandung seni yang relatif tinggi, sedangkan fungsi religiusnya ialah terkait dengan harapan kehidupan di alam arwah.

Pada sekitar 2500 sampai 1000 tahun yang lalu dalam perkembangan topeng yang dikaitkan dengan upacara penguburan sudah semakin maju karena terbuat dari bahan logam mulia seperti emas. Peninggalan topeng tersebut ditemukan di daerah sekitar Jawa Barat dan ada juga di sekitar Maguwo, Yogyakarta. Sebagaimana koleksi yang terdapat di Museum SonoBudoyo Yogyakarta dengan kode no. Inv. 04.2.381. adalah topeng dari bahan lembaran emas tipis sebagai bekal kubur. Terbaca dalam catalog topeng ini dibuat dengan teknik cetak langsung beberapa detail bagian wajah dibuat dengan teknik gores. Siluet manusia dibuat dari lembaran emas tipis. Jika dilihat dari bahan yang digunakan kemungkinan sebagai tokoh penting yang dikuburkan (Lihat Lampiran No. 10).

Kemudian dalam perkembangannya topeng terutama setelah berakhirnya masa prasejarah, adalah terkait dengan masa kerajaan Mataram Hindu. Dalam hal ini topeng telah merambah sebagai seni klasik karena dengan maraknya membuat kriya topeng selain sebagai kepentingan ritual juga topeng selalu digunakan untuk seni

pertunjukan. Seiring pada masa kerajaan Mataram kuna yaitu dengan prasasti *Balitung* yang menyebutkan telah ada pertunjukan wayang dengan ceritera *Bimma* dan *Galigi* yang menjadi dalang. Kemudian terkait dengan prasasti *Waharakuti* pada tahun 840 A.D dan prasasti *Mantyasih* tahun 840 A.D disebut-sebut kata **matapukan** dari kata **tapuk** yang berarti topeng, kemudian **matapukan** berarti menari dengan topeng. Kemudian terkait dengan prasasti *candi Perot* tahun 850 A.D, adalah disebutkan dengan kata-kata **tapel** adalah sama dengan **tapuk** yang berarti topeng, jadi **matapelan** adalah menari dengan topeng. Kemudian kata-kata lain yang ada kaitannya adalah **igel** yang berarti tari, jadi **mangigel** adalah menari. Dalam hal ini **mangigel** adalah menari dengan tidak menggunakan topeng (Soedarsono, 1990: 5).

Menurut Soedarsono bahwa antara **manapuk**, **manapel**, dan **mangigel** itu adalah awal dari pertunjukan dramatari yang disebut **wayang wwang** yang terjadi pada masa kerajaan Mataram Hindu antara abad IX – X, meskipun di sini baik yang menggunakan topeng maupun yang tidak adalah suatu resitasi pertunjukan **wayang wwang**. Sebagaimana disebutkan bahwa dengan berakhirnya kerajaan Mataram Kuna yang berpusat di Jawa Tengah dari siklus dinasti Sanjaya Yang Hinduistik, maka oleh Empu Sendok atau *Sri Icana* merupakan salah satu keluarga dinasti Sanjaya yang memindahkan kekuasaannya ke Jawa Timur. Di tempat yang baru ini berdirilah mulai dari kerajaan Medang atau Kahuripan kemudian diteruskan kerajaan-kerajaan Jenggala, Kediri, Singasari, dan Majapahit dalam tempo abad X – XV.

Pada masa Jawa Timur ini sejak pemerintahan raja Erlangga diduga tradisi dramatari *wayang wwang* tetap dilestarikan dengan cerita diambil dari Ramayana dan Mahabharata. Hanya saja data yang terdeteksi adalah *karya sastra dan kakawin*. Sebagaimana diketahui bahwa dengan *kakawin Arjunawiwaha* disebutkan telah ada pertunjukan wayang kulit, kemudian salah satu *kakawin Sumanasantaka* yang digubah oleh Mpu Monaguna adalah menyebut-nyebut kata **raket** yang berarti suatu dramatari yang baru. Menurut Robson (1971:33), bahwa dalam *Serat wangbang wideya* disebut-sebut bahwa **raket** ini sebagai sumber inspirasi pertunjukan **gambuh** di pulau Bali, karena **gambuh** sering disamakan dengan **raket**.

Terkait dengan **raket** yang dianggap substansinya dengan *wayang wwang* ini maka sampai pada masa kerajaan Majapahit sebagaimana terkaper pada kitab *Negara Kertagama* yang ditulis oleh Mpu Prapanca pada tahun 1365 A.D, disebut-sebut bahwa raja Hayamwuruk sering memainkan **raket** dengan ceritera *Panji* dan raja berperan sebagai **dalang Tritarayu**. Dugaan ini menurut Soedarsono adalah bahwa terkait dengan tarian topeng yang sering disertai dengan asesori yang disebut **tekes** atau tutup kepala dengan berbentuk silhuet rambut yang melengkung setengah lingkaran adalah selalu bertemakan cerita *Panji*. Hal ini menunjukkan rasa loyalitas bahwa tokoh Panji adalah satu garis genealogi sebagai kakek raja Hayamwuruk. Apabila raja-raja sesudahnya yang telah masuk Islam dan merasa keturunan raja Majapahit, maka tarian topeng masih tetap dengan cerita *Panji* dari berbagai episode apapun.

Setelah berakhirnya kerajaan Majapahit dan diteruskan oleh raja-raja Islam yang berdomilisi di Jawa Tengah pada awal abad XVI, sebagaimana sejak kerajaan

Demak tahun 1524, kemudian disusul Pajang tahun 1581, dan Mataram Islam tahun 1584 – 1755. Raja-raja Jawa yang berfaham kebudayaan Jawa dan Islam tersebut dengan dibantu oleh para Wali tetap melestarikan seni pertunjukan Jawa Timur maksudnya Majapahit. Berbagai media sebagaimana gamelan, wayang, dan wayang topeng yang diduga kemungkinan merupakan perkembangan baru dari **raket** adalah tetap populer bahkan jauh sampai ke daerah Pesisir timur dan marak menjadi seni rakyat . Menurut legenda Jawa, para wali menggunakan gamelan, wayang, dan wayang topeng sebagai sarana untuk menarik massa agar masuk agama baru Islam adalah dapat disambut dengan antusias karena media tersebut sesuai dengan ajaran Islam yang kiranya tepat untuk saat itu (Soedarsono, 1976:95).

Pigeaud dalam salah satu bukunya yang berjudul *Javaanse Volksvertoningen* berpendapat bahwa pada masa kerajaan Mataram tahun 1584 – 1755, wayang topeng selain merupakan pertunjukan istana juga tersebar ke daerah-daerah pantai atau *pesisir* dan ke daerah luar kerajan atau *mancanegara*. Di daerah pantai dan luar mancanegara inilah rombongan wayang topeng kebanyakan dipimpin oleh para dalang wayang kulit. Adapun lakon-lakon yang terkenal adalah di antaranya: *Jaka Bluwo*, *Jaka Semawung*, *Jaka Penjaring*, dan *Kudhanarawangsa*. Ketika kerajaan Mataram terpecah menjadi dua, yaitu Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta pada tahun 1755, ternyata pertunjukan wayang topeng masih dilestarikan di kraton Surakarta. Hal ini terbukti karena sampai sekarang di istana Surakarta masih terkoleksi sekitar 90 buah topeng dan bahkan dari setiap tokoh utama selalu ada berbagai wanda. Sebaliknya untuk Kasultanan Yogayakarta ternyata Sultan Hamengku Buwana I tidak melanjutkan wayang topeng, melainkan menggubah satu bentuk darma tari baru yaitu *wayang wong* dengan menampilkan ceritera Mahabarata, tetapi kemudian diteruskan oleh Sultan Hamengku Bywana II menambah dari lceritera Ramayana. Bertolak hal tersebut kemungkinan besar *wayang wong* di istana Yogyakarta dari ciptaan Sultan Hamengku Buwana I ini seolah-olah merupakan *renaissance* atau menampilkan kembali kejayaan *wayang wwang* dari masa Majapahit. Terkait dengan *wayang wong* yang betul-betul merupakan dramatari yang dikukuhkan di istana Yogyakarta, tetapi perkembangan *wayang topeng* dengan cerita Ramayana dikembangkan oleh kedua pangeran, yaitu Tejakusuma dan Suryadiningrat dengan mendirikan yayasan pendidikan tari yang Bernama **Kridha Beksa Wirama** dengan mengembangkan dramatari topeng yang mengambil cerita Ramayana dan difragmenkan dengan menggunakan dialog memakai *tembang macapat*. Selain itu terkait dengan *wayang topeng* dengan cerita *Panji* masih tetap eksis di wilayah pedesaan.

Terkait dengan visualisasi dan estetika pada topeng klasik dan tradisional adalah selalu dikaitkan dengan bagian-bagian atau elemen-elemennya dan ini sepertinya tidak jauh berbeda dengan elemen-elemen yang terdapat pada wayang purwa atau wayang kulit, di antaranya adalah;

A. Hiasan Topeng:

1. Jamang : adalah hiasan yang terdapat di bagian atas wajah topeng, bentuknya seperti rangkaian tumpal atau segitiga.

2. Karawista : adalah hiasan yang melekat di tengah-tengah jamang, dan ukirannya lebih menonjol.
3. Urna : adalah hiasan berupa titik atau goresan di tengah-tengah dahi.
4. Godeg : adalah hiasan rambut yang menghubungkan antara athi-athi atau serpihan rambut di atas pipi dengan janggut atau jambang
5. Keketan : adalah ujung kumis yang berada di sebelah kiri dan kanan yang bentuknya melingkar seperti spiral.

B. Bentuk mata, hidung pada topeng klasik dan tradisional

1. Bentuk mata:

- a. Plolon : adalah bentuk mata yang keadannya lebar, membelalak dan biji matanya agak menonjol keluar.
- b. Liyepan : bentuk mata yang agak menutup seperti orang yang setengah tidur.
- c. Kedhelen : adalah bentuk mata yang sipit biji matanya seperti kedelai.
- d. Dhondhongan : adalah bentuk mata agak lebar yang biji matanya seperti buah kedondong.
- e. Kriyipan : adalah bentuk mata mirip seperti orang yang sedang merasakan silau karena menghadapi sinar
- f. Kelipan : adalah bentuk mata yang kecil dan sempit sehingga kelihatan kelip-kelip atau bersinar kecil.

2. Bentuk hidung: Bentuk hidung pada topeng ada beberapa macam :

- a. Walimiring: batang hidung menyerupai pangot kecil atau pisau kecil, misalnya untuk tokoh putri, ksatriya, raja yang tergolong tokoh dengan topeng aluisan (Rama , Sinta, Lesmana, dan Kresna)
- b. Bentulan : merupakan pangot berukuran sedang atau medel, hal ini termasuk tokoh –tokoh gagahan, seperti; Gatutkaca.
- c. c. Pangotan : menyerupai pangot berukuran besar dipergunakan baik tokoh statria, raja, dan raja raksasa atau semua tokoh yang mempunyai taring baik itu untuk raksasa maupun kera.
- d. Pesekan : batang hidung yang hampir tidak tampak, untuk peran; raja-raja kera, dan panakawan Bagong.

- e. Bapangan : agak mirip dengan sarung pedang yang ukurannya panjang dan agak melengkung, misalnya tokoh Burisrawa.

Kemudian terkait dengan penempatan warna atau pewarnaan sebagaimana pada konsep seni rupa tradisional, maka warna yang terdapat pada topeng mempunyai arti filosofis dan simbolik tersendiri, sehingga warna tersebut selalu disesuaikan dengan karakter diri menunjuk tokoh yang digambarkan (Lihat Lampiran No 11).

1. Warna putih : melambangkan sifat bijaksana, dan rendah hati.
2. Warna merah : melambangkan sifat berani, tinggi hati, dan serakah.
3. Warna kuning : melambangkan sifat angkuh.
4. Warna hitam : melambangkan sifat keras hati dan kuat.
5. Warna hijau : melambangkan sifat kecil hati, penakut dan cerewet

Selanjutnya terkait dalam penyesuaian karakterisasi antara topeng untuk tokoh dalam cerita wayang purwa dengan topeng untuk ceritera Panji ada semacam konvensi yang sama dalam makna visualisasinya.

Cerita Panji

1. Panji Asmarabangun
2. Dewi Candrakirana
3. Kertala
4. Gunungsari
5. Tembem (Blenco dan Doyok)
6. Ragilkuning

Cerita Wayang Purwa

1. Arjuna
2. Srikandhi
3. Bima
4. Samba
5. Semar
6. Sembadra

Mengenai persamaan karakter ini ternyata sampai kini masih berlaku untuk taradisi topeng dan wayang purwa baik yang berada di Jawa Tengah, Jawa Timur, dan Cirebon.

B. Pohon Hayat

Sebagaimana kita ketahui bahwa dunia seni rupa Nusantara terkait dengan blantika ornamen adalah mengutamakan pada aspek hias, maksudnya adalah ornamen yang betul-betul khusus sebagai sarana untuk memperindah yang belum indah dan bisa juga untuk memperindah yang sudah indah, kemudian ornamen yang simbolik, maksudnya adalah ornamen yang dipaparkan tersebut selain sebagai alat memperindah juga mempunyai nilai simbolik tertentu. Kemudian ornamen yang arsitekturik, maksudnya adalah ornamen tersebut bersifat aktif terkait dengan struktur bangunan tersebut jadi apabila unsur ornamen dihilangkan akan berpengaruh terhadap struktur bangunan, bahkan kesemuanya tampaknya ornamen yang inspirasinya dari unsur flora tampak mengalami perkembangan yang pesat.

Salah satu ornamen flora yang sering ditampilkan pada ragam hias di Nusantara adalah Pohon Hayat. Pohon Hayat atau *Pohon Kehidupan* sering disamakan dengan istilah *Pohon Kahyangan* atau *Kalpataru*, Jenis Pohon Hayat

adalah sebenarnya tidak berada di alam nyata, tetapi hanya dalam alam mitis, mempunyai arti simbolis yang ganda dan dianggap sebagai pohon suci dan keramat.

Kepercayaan terhadap kekeramatan dan kesucian pohon-pohon itu berawal dari suatu pandangan terhadap lingkungan alam di mana manusia itu hidup. Pada jaman dahulu sewaktu alam masih liar dan buas penuh dengan hutan yang ditumbuhi segala macam pohon dan tumbuh-tumbuhan liar dengan segala penghuninya, yaitu binatang-binatang buas, burung-burung liar dan makhluk-makhluk hidup lainnya. Suasana hutan yang menyeramkan dengan berbagai macam suara binatang buas, burung-burung dan makhluk lainnya menimbulkan kesan dan perasaan mencekam dan penuh misteri. Keadaan alam demikianlah ini yang menimbulkan anggapan bahwa pohon-pohon itu mempunyai kekuatan gaib dan merupakan tempat tinggal para dewa, dan makhluk-makhluk gaib lainnya. Oleh karena itu pohon-pohon selalu ditakuti, diagungkan, dipuja dan dicegah agar tidak murka dengan diberi sesaji dan bermacam-macam kurban.

Menurut James (1966:20), sejak jaman purba pohon bersama tanah dan air merupakan unsur-unsur tiga serangkai yang amat vital dalam kehidupan manusia. Tanah sering diidentikan dengan *Dewi Ibu* atau **Mother Goodees** dalam kebudayaan agraris yang dianggap *melahirkan* segala sesuatu di dunia termasuk tumbuh-tumbuhan yang dibutuhkan manusia. Tanah dianggap mempunyai hubungan religio-magis dengan manusia yang bertempat tinggal di atasnya. Air merupakan unsur terpenting dalam proses kesuburan. Di Asia Barat pada tahun 3000 – 2000 SM, telah berkembang suatu peradaban yang tinggi di mana pemujaan terhadap **air** dan **pohon** merupakan gejala yang menonjol, khususnya dalam hubungannya dengan pemujaan kepada **Dewi Ibu**. Hal ini tampak sangat jelas di Lembah Sungai Indus, Mohenjo-Darro. Sebagai hasil ekskavasi yang dilakukan oleh Sir John Marshall telah terungkap suatu kota benteng yang kuat terletak di pusat Kota. Di sana terdapat sebuah pemandian yang luas berpuncak sebuah stupa. Rupa-rupanya tempat ini digunakan untuk ritual. Beberapa bangunan lain yang lebih megah di dalam benteng atau *Citadel* mungkin merupakan kuil bagi **Ibu agung**. Sejumlah temuan arca-arca kecil berwujud wanita telanjang yang diukir di atas meterai atau *seals* mungkin ada hubungannya dengan perkiraan di atas. Untuk menambah daya dapat memberi semangat hidup kebanyakan arca-arca tersebut selalu dicat atau diolesi dengan warna merah sebagai pengganti warna darah yang merupakan lambang kekuatan hidup. Di India sungai Gangga adalah jantung negeri yang suci dan subur. Berkat airnya daerah di sepanjang aliran sungai itu menjadi subur. Bagi umat Hindu sungai Gangga adalah keramat. Menurut mereka bila berendam di dalam air sungai Gangga, maka semua dosa di dunia ini dapat terbasuh. Hal ini tidak jauh berbeda dengan di Bali karena sampai kini air memainkan peranan yang sangat penting dalam kegiatan sosial dan keagamaan. Di samping itu untuk keperluan sehari-hari, air juga digunakan pula untuk keperluan agama dan upacara kematian. Demikian karena vitalnya peranan air dalam agama Hindu di Bali, terbukti dengan sebutan lain bagi agama Hindu Bali ialah agama Tirta. Air sebagai unsur penghidup yang harus dihubungkan dengan candi-candi, sebagaimana yang dapat kita lihat pada candi

Belahan, Jalatunda di lereng gunung Penanggungan, pemandian Goa Gajah dan kuburan raja-raja keluarga Udayana di Bali.

Menurut Bosch (1948: 69) Di India pohon-pohon yang dianggap suci di antaranya terdapat jenis *ficus*, atau dalam bahasa latin **Ficus-religiosa**, atau *asvattha* atau *pippala* dalam bahasa sanskerta yaitu dalam hal ini pohon Bodhi, dan **Ficus-indica** atau dalam bahasa latin *nyagrodha* atau *vata* yang dalam bahasa sansekerta yang mungkin diduga adalah *pohon beringin*. Kemudian meterai tanah liat yang ditemukan di Mohenjo-Darro India adalah memuat gambar *asvattha*. Pohon inilah yang dalam *Regveda* sebagai tempat tinggal para dewa dan tempat tinggal dewa maut yaitu dewa *Yama* berserta dengan roh-roh orang yang telah meninggal. Sampai sekarang pohon ini di berbagai daerah di India masih dianggap keramat, sehingga dipuja dan disembah dengan rasa takut dan segan. Pohon ini dianggap *magis* berbahaya dan tidak boleh berada dekat dengan rumah tinggal. Pada waktu ada upacara tidak boleh disebutkan namanya, karena dianggap tabu dan orang harus percaya bahwa roh-roh leluhur yang bertempat tinggal di sana dapat juga pada waktu tertentu dapat mengganggu.

Di dalam upacara ritual ada suatu tempat atau ruang yang dianggap suci. Ruang ini terpisah dari daerah sekitarnya yang profan dengan sebuah tembok keliling atau pagar yang di dalamnya berisi pohon dan sebuah altar batu. Bentuk daerah semacam itu adalah dinamakan *caitya-vrksa* dan ini telah ada sejak jaman prasejarah di India. Menurut Snodgrass (1985:154) sebagaimana ditunjukkan bahwa berbagai batu tablet atau meterai yang terdapat di Mohenjo-Dario sejak jaman Veda atau ketika masuknya bangsa Aria, berbagai naskah dengan berbahasa Pali memberi informasi bahwa benda-benda semacam itu masih ditemukan hampir di seluruh India pada waktu Budha atau Sidarta Gautama masih hidup. Naskah-naskah tersebut sering menyebutkan bahwa sebuah batu atau *altar* batu berdiri di samping pohon suci. Simbol yang telah lama ini kemudian diterima dalam agama Budha. tampaknya banyak sekali panil-panil yang terdapat di Sanchi, Barhut, dan monumen-monumen lainnya dari jaman sebelum berkembangnya seni pahat arca dalam agama Budha, yang dalam hal ini Budha tidak digambarkan secara *Antrophomorfic*, tetapi dengan tempat duduk batu yang kosong di bawah pohon Bodhi. Dengan demikian Budha sendiri juga menunjuk pada pohon sebagai simbol atau *caitya* yang tepat untuk mewakili pada saat Budha tidak hadir baik semasa hidupnya maupun sesudah *parinirvana*. Sebagai simbol atau *caitya* pohon adalah sama dengan Budha sendiri, dan di dalam *caitya-vrksa* adalah tempat Budha telah mencapai pencerahan. Terkait dengan pencerahan atau *einleigtenment* ketika di Bodhgaya, pohon itu disamakan dengan Budha sebagai poros dunia, oleh karena itu yang dinamakan *Bodhimanda* adalah berada di pusat dunia atau pusat *Roda Dunia*, hal ini dikaitkan ketika Budha memutar roda darma dengan penggambaran sikap tangannya *Darmacakrapawartana mudra*. Makna dari skema simbol pohon sebagai perwujudan alam semesta dapat dijelaskan dengan menunjuk kepada model *kosmogonik*. Batang pohon melambangkan poros dunia, batu altar adalah titik atau batas persinggungan dengan tanah, cabang dan akar menunjukkan keadaan yang tinggi atau rendah dari suatu

eksistensi, dan pagar yang mengelilingi pohon merupakan batas daerah kosmos yang suci.

Sebagaimana gambaran yang lebih luas Stutterheim (1931) menyebutkan bahwa pada beberapa suku etnis Nusantara seperti Dayak Ngaju, Batak Toba terdapat kepercayaan terhadap kekeramatan dan kesucian pohon. Suku Dayak Ngaju percaya bahwa dari pohon kehidupan atau *tree of life* adalah terciptanya sepasang manusia laki-laki dan perempuan. dari pandangan ini lahir tiga anak yang masing-masing mewakili golongan rohkaniawan, rakyat lapisan atas dan bawah. Suku Dayak beranggapan bahwa gunung merupakan daerah di mana tempat para roh nenek moyang. Di sana dianggap tumbuh *pohon kehidupan* yang disebut **Batangaring** dan terdapat pula semacam *air kehidupan* atau **Danum kekiringan**. Sungai-sungai di daerah tersebut penuh dengan ikan-ikan dan hutan-hutan selalu dihuni oleh berbagai binatang. Kemudian jika untuk masuk ke daerah roh tersebut yang berada di atas harus melalui pintu gerbang dari batu yang disebut *batu balawang* yang memberi jalan ke **Tiang kandang** atau gunung tempat roh. Selain itu pada suku Batak Toba di Sumatra juga dikenal konsep kosmogonik, yaitu ide totalitas yang digambarkan bahwa pohon identik dengan dewa tertinggi dan mewakili alam semesta.. Wales (1977:16) mengatakan bahwa pohon tersebut, “ **beyond doubt the High God is the banian tree renewing it self by growing twigs and fruits again and and again**”. Terkait dengan upacara pembaharuan kosmis, maka tonggak pengikat binatang kurban atau *slaughter pole* adalah dilambangkan sebagai *Pohon kosmis* atau *cosmic tree*. Adalah **Tungal Panuluan** atau *magic staff* yang biasanya dipakai dalam tarian upacara pembaharuan kosmis, yang dalam hal ini dianggap mempunyai makna yang sama dengan *pohon kosmis*. Lebih lanjut *pohon kosmis* tersebut juga disamakan dengan dewa yang tertinggi sebagai totalitas dari dunia bawah, tengah, dan atas.

Gunung dan pohon pada mulanya adalah lambang kekuatan hidup, tetapi makna yang kedua adalah sebagai lambang poros dunia atau *cosmic axis*., Menurut Eliade (1958:52), gunung adalah yang muncul terlebih dahulu karena letaknya lebih dekat dengan langit. Hal ini ditolak oleh Van Lohuizen de Leeuw dalam Wales (1977:76), karena gunung yang digambarkan lambang dunia baru ada setelah lambang pohon dunia. lambang pohon ini terkait berbagai sebaran hasil seni rupa Jawa-Hindu yang lebih lazim digunakan daripada di India, tampaknya hal ini pohon adalah sebagai lambang *kosmis* lebih banyak dipengaruhi oleh unsur-unsur dari kebudayaan Dongson. Sebagaimana diketahui menurut Eliade bahwa pohon dunia itu sangat penting untuk seorang *Shaman* atau seseorang yang ditokohkan sebagai spiritual seperti yang terdapat pada masyarakat *Shaman* di Asia Tengah dan Utara. Dalam upacara inisiasi pohon memainkan peran penting sebagai poros dunia, karena ketika terjadi kesurupan atau *in trance* Seseorang *Shaman* sedang memanjat pohon dengan harapan akan sampai ke langit tertinggi. Di Asia Tenggara kebudayaan Dongson atau kebudayaan perunggu merupakan unsur penting dari kebudayaan Jawa sebelum masuknya pengaruh kebudayaan India. Berbagai nekara perunggu baik yang besar maupun kecil selalu diberi gambar dengan *bintang kutub* atau *pole star* yang tidak ragu lagi dianggap padanan dari Cosmic-tree. gambar-gambar seperti tiang pada

lukisan-lukisan perahu menunjukkan berbagai nekara kuna yang religius, mungkin benar kalau diidentifikasi sebagai pohon-pohon kosmis. Jadi dengan kebudayaan Dongson penggambaran tentang lambang pohon kosmis yang umumnya berada pada sebagian besar etnis di Nusantara yang tidak mendapat pengaruh kebudayaan dari India di antaranya adalah Suku Dayak Ngaju, Batak Toba, Nias, dan Toraja. Khususnya pada suku Dayak Ngaju pohon kosmis digunakan untuk mempersatukan antara langit dengan bumi.

Pohon sebagai lambing kosmis dalam perkembangan selanjutnya di Jawa dan Bali digambarkan sebagai *gunungan* atau *kekayon* seperti yang dipertunjukkan dalam wayang kulit (Lihat lampiran No.12). Bentuknya seperti daun dan digambarkan sebagai pohon besar yang dihuni oleh burung-burung dan binatang-binatang lain yang muncul dari belakang pintu gerbang. Di antara pintu gerbang dan pohon ada danau berisi berbagai ikan. Pohon, danau, dan dan pintu gerbang itu berada di atas gunung. Menurut Stutterheim, (1931) dilihat dari sudut pandangan kebudayaan Hindu *gunungan* disamakan dengan *meru*, dan dianggap sebagai ekspresi *dwimatra* dari ide yang sama seperti yang dieskpresikan dengan candi yang *trimatra*. Sedangkan dari sudut pandangan pra-Hindu di Nusantara, sebagaimana menurut etnis Dayak, gunung selalau dihubungkan dengan tempat tinggal roh nenek moyang. Pemandangan seperti itu digambarkan seperti yang kita lihat yang terdapat pada *kekayon* wayang kulit.

Kemudian terkait hubungan antara pohon keramat dengan kehidupan manusia dan masyarakat tampaknya sampai kini masih sering kita lihat juga pada peristiwa-peristiwa tertentu. Dalam kalangan raja-raja di Eropa ada tradisi yang menandakan kelahiran seseorang pangeran diharuskan menanam pohon **oak**. Di kepulauan Bismarck misalnya tradisi yang semacam itu bisa juga pada saat ada kelahiran anak diharuskan menanam pohon kelapa. Dalam kehidupan religius pohon juga mempunyai arti kosmik yang penting. Selain dalam agama Budha sebagaimana telah diuraikan di atas dalam masyarakat Kristen tampaknya ada pula tradisi yang menggunakan pohon dalam memperingati hari-hari Natal setiap tahunnya. Bahkan sampai sekarang kita masih dapat melihat kebiasaan menanam sesuatu pohon oleh seorang pembesar pemerintah atau tamu negara untuk meresmikan suatu peristiwa, walaupun maksud dan tujuannya tidak lagi bermakna religio-magis.

Dalam kaitannya dengan penyebutan dari para cendekiawan tentang pohon hayat dan berbagai makna simboliknya tersebut adalah bermacam-macam. Di antara nama tersebut adalah "**Tree of Life**", yaitu pohon yang dianggap memberi kehidupan bagi umat manusia, "**whising Tree**", adalah pohon yang dapat memberi sesuatu yang diinginkan bagi manusia, "**World Tree**", adalah pohon yang mewakili kosmos dan peristiwa-peristiwa kosmik, "**Cosmic Tree**", yaitu pohon yang dianggap sebagai perwujudan alam semesta, dan "**Tree of Heaven**" adalah *pohon kahyangan* yang dihubungkan dengan kehidupan para dewa. Kemudian sebagai keistimewaan arti simbolik yang lain adalah sebagai lambang *kebahagiaan, kemakmuran, keabadian, kesucian, kelestarian, pengetahuan*, dan sebagainya.

Menurut Liebert (1976: 120,346) dalam tradisi Hindu terkait dengan *kalpataru* adalah salah satu *pohon kahyangan* yang dianggap keramat dan suci. Berbagai nama yang lain yang sejenis yang artinya sama adalah *kalpa-vrksa* dan *kalpa-druma*. Nama-nama tersebut merupakan kata majemuk yang terdiri dari dua kata yaitu, *kalpa* dan *vrksa*, *taru*, dan *druma*. Ketiga kata terakhir tersebut berarti pohon, tetapi dalam arti *pohon kehidupan*, atau *pohon suci* sebagai kelompok *pohon kahyangan*. Di dalam agama Hindu semua dewa yang dianggap penting mempunyai simbol pohon-pohon tertentu yang dipersembahkan kepada mereka. Di antaranya ada lima pohon kahyangan yang terkenal yaitu; *haricandra-vrksa*, *kalpa-vrksa*, *mandana-vrksa*, *parijata-vrksa*, dan *santanu-vrksa*. Istilah **kalpa** berarti *masa dunia* yang artinya sama dengan *1000 yuga* atau **satu hari Brahma**. Di dalam kitab Purana disebutkan tentang terciptanya alam semesta. Waktu berlangsungnya dunia disebut *satu hari Brahma*, yang lamanya *12.000 tahun dewa*, atau sama dengan *4.320.000 tahun manusia* atau jika satu tahun dewa adalah sama dengan *360 tahun manusia*. Apabila satu hari Brahma ini dibagi menjadi 4 Yuga atau **Catur Yuga**, yaitu, **Krtayuga** atau *zaman emas* adalah berlangsung *1.728.000 tahun manusia*, **Tritayuga** atau *zaman perak* adalah berlangsung *1.296.000 tahun manusia*, **Dwaparayuga** atau *zaman perunggu* adalah berlangsung *864.000 tahun manusia*, dan yang terakhir **Kaliyuga** atau *zaman besi* adalah berlangsung *432.000 tahun manusia*. Selanjutnya dengan siklus berlangsungnya pralaya atau tidak ada dunia sama sekali selama **satu malam Brahma** yang lamanya sama dengan *satu hari Brahma*. Ada yang mengatakan bahwa *keempat Yuga* atau **Caturyuga** adalah sama dengan **Satu Mahayuga** dan jika *1000 Mahayuga* adalah sama dengan **Satu Kalpa** atau satu kali berlangsungnya umur dunia.

Dengan penjelasan di atas maka arti harafiah kata *Kalpataru*, *kalpavrksa*, dan *kalpadruma* adalah **Pohon Masa Dunia** atau *Tree of a world-period*. Secara simbolik disebut juga *Whising Tree* karena pohon tersebut dianggap dapat memberikan berkah dan kekayaan kepada siapa saja yang menginginkan. Dengan demikian *kalpataru* adalah *pohon kahyangan* dan menjadi lambang *kebahagiaan*, *kemakmuran*, dan *keabadian*. Di dalam naskah-naskah keagamaan, sifat-sifat kemakmuran dan kekeramatan pohon-pohon suci tersebut selalu dilukiskan dan digambarkan sebagai berikut. *Pohon Kahyangan* itu selalu penuh dengan daun, selalu berbunga, berbuah dan penuh berbagai hiasan ratna mutu manikam, ada ratusan emas dan untaian mutiara pada bergantungan di dahannya. Demikian juga digambarkan adanya binatang-binatang yang hanya berada di alam mitis atau kadang-kadang bermuka manusia atau sebaliknya sebagaimana; banteng, kambing liar, harimau, kalajengking, ular kobra, *makara*, dan *kinara-kinari*. Binatang-binatang tersebut bisa juga bermakna sebagai penjaga pohon suci jika mendapat gangguan dari roh-roh jahat yang akan mencuri berbagai buah, bunga, dan daun yang terdapat pada *pohon kahyangan* tersebut. Keadaan penyelamatan kepada pohon hayat tersebut juga didukung dengan kadang-kadang di sekeliling pohon selaludiberi pagar tembok untuk menjaga dan memelihara kelestarian pohon kahyangan .

Dalam dunia penciptaan seni rupa Nusantara berbagai pelukisan dan penggambaran berbagai jenis pohon tersebut selalu diterapkan baik pada seni pahat bahkan di semua candi di Jawa, bangunan arsitektur yang lain, dan rumah-rumah penduduk. Selain pada berbagai bangunan baik yang sekuler maupun sakral penggambaran pohon hayat juga diterapkan pada berbagai motif batik, tenun, motif wayang dan yang sejenis. Kemudian juga berbagai *wall decoration* juga masih marak dipaparkan lukisan yang bertema pohon hayat atau juga aneka jenis pohon yang lain.

C. Senjata Tradisional Keris

Keris adalah jenis senjata tikam yang awal penyebarannya diduga berasal dari pulau Jawa, terkait dalam hal bentuk keris yang bermula sebagai alat untuk membunuh atau melukai pada manusia yang dianggap musuh, tetapi karena mengikuti perkembangan jaman hingga akhirnya keris selain menjadi benda souvenir juga ditinjau secara visual sesungguhnya menawarkan suatu keindahan tersendiri.

Bertolak dari hal keberadaan keris jika itu menyangkut pada masa prasejarah tampaknya tidak menunjukkan data tertulis yang jelas. Hanya saja karena maraknya tradisi kehidupan berburu pada saat itu sudah ditemukan berbagai alat atau benda-benda runcing di antaranya sejenis *mikrolith* atau sudip batu, sudip tulang, dan juga jenis yang kecil yaitu **sengat ikan pari**. Jenis sengat ikan pari tersebut kemungkinan salah satu alat pertahanan diri yang digunakan bukan untuk berburu, tetapi jelas untuk menghadapi sesama manusia mengingat pada masa kehidupan prasejarah masih seringnya terjadi perang antar suku. Dugaan keris berawal dari sengat ikan pari karena mempunyai jenis kelendir atau cairan yang beracun dan efektif jika digunakan untuk mencelakai musuh. Menurut Soekiman (1983: 6), dalam pembuatannya sengat ikan pari sengaja dihilangkan pangkalnya kemudian dibalut dengan kulit binatang tipis atau dapat juga kain sebagai tangkai, sehingga dapat dipegang di antara ibu jari dan jari-jari yang lain sebagai senjata pendek yang berbahaya. Akan tetapi apabila sengat ikan pari lebih sulit diperoleh maka dapat pula diganti dengan tulang, bambu atau kayu yang dibuat runcing pada pucuknya. Sebagai alat yang ampuh untuk membunuh maka selain sengat ikan pari dalam hal *bisa* atau racun diganti dengan diolesi berbagai campuran racun atau *bisa* dari ular atau yang lain, sehingga yang terkena akan mendapat luka parah karena racun tersebut.

Dalam perkembangannya data yang menyebutkan tentang keris adalah dapat juga dari prasasti, karya sastra, dan relief. Menurut Subroto (1977) ada berbagai sebaran prasasti di antaranya adalah prasasti Ayam teas 832 C, Taji 823 C, Watukura 824 C, Kembangarum 824 C, Telang 825 C, Kikilbatu 827 C, Poh 827 C, dan Wukajana 830 C, yang menyebutkan tentang tradisi kerajinan logam atau golongan tukang pande yaitu; *pande wsi*, *pandemas*, *pande tamwaga*, *pandai kangsa*, *pandai malang*, *pandai dadap*, *pandai singesingan*, dan *pandai kawat*. Di antara prasasti yaitu; Taji 823 C, Poh 827 C, dan Kikilbatu 827 C, adalah menyebutkan kata *Kris* yang diduga menjadi kata keris. Terkait dengan karya sastra adalah dalam kitab **Pararaton** dan **Negara Kertagama** semasa kekuasaan Majapahit yang menyebut-

nyebut keris milik Ken Arok yang dipesan dari Mpu Gandring yang nantinya digunakan untuk membunuh Tunggul Ametung . Kemudian berbagai data relief juga banyak ditemukan sejak masa Jawa Tengah yang diketahui dari candi Borobudur dan Prambanan beberapa relief yang menunjukkan aneka senjata selain alat pukul juga pedang, panah , dan alat penusuk yang diduga keris. Beralih masa Jawa Timur khususnya pada candi Suku yang didirikan pada tahun 1378 C atau 1456 A.D atau diduga masa akhir Majapahit. Meskipun dalam cara penggambaran pada relief candi Suku tidak sejelas pada karya sastra, tetapi dengan melihat sinopsis visualnya dapat memberi gambaran. Di dalam adegan yang pertama dipahatkan dua orang tokoh dalam posisi berhadapan, yang diperkirakan sebagai tokoh pelaku pandai besi. Perkiraan ini didasarkan pada kenyataan bahwa tokoh yang di sebelah kanan digambarkan berdiri menghadapi sebuah *ububan* atau salah satu alat perlengkapan pandai besi., dengan kedua tangannya memegang kedua tongkat *ububan*. Tokoh yang berada di sebelah kiri digambarkan dalam posisi jongkok dengan kedua kaki terbuka, tangan kiri memegang sebuah tongkat panjang yang disodorkan ke arah tempat keluarnya api dari *ububan*. Di depan tokoh yang kedua ini terdapat bermacam-macam alat senjata yang diletakkan pada tiga papan dalam tiga kelompok. Kelompok pertama berada pada papan paling atas terdiri dari beberapa alat yang sudah tidak jelas jenis-jenisnya. Dilihat dari bentuk dan ukurannya, alat-alat tersebut mempunyai ukuran relatif lebih kecil dibanding dengan alat-alat yang berada pada papan di bawahnya, tetapi mempunyai bentuk yang artistik. Kemudian pada papan yang kedua di bawah kelompok pertama terdapat beberapa macam alat yang mempunyai ukuran lebih besar. Pada papan yang ketiga paling bawah terdapat jenis-jenis alat berukuran kecil dan panjang. Di antara kedua tokoh tersebut terdapat relief yang menggambarkan seorang manusia berkepala gajah dengan posisi berdiri di atas satu kaki membelakangi tokoh yang memegang tongkat *ububan*. Tokoh manusia berkepala gajah ini digambarkan berdiri di depan *ububan*, di tempat keluarnya api dari *ububan*. Tangan kanan memegang binatang mungkin (anjing), sedangkan tangan kirinya memegang ekor binatang tersebut. Sebagai latar belakang gambar binatang tersebut tampak adanya gambaran yang berbentuk seperti lidah api. Jika kedua tokoh yang pertama digambarkan lengkap dengan pakaian dan perhiasan, namun tidak demikian halnya dengan tokoh manusia berkepala gajah yang digambarkan tanpa pakaian dan hiasan, kecuali pada kepalanya yang terlihat memakai *surban* seperti pendeta. Kemudian di bawah gambar binatang tampak samar-samar sebuah alat atau senjata bermata tiga yang berdiri di depan manusia berkepala gajah itu (Lihat Lampiran No 13).

Terkait dengan keindahan keris sebenarnya kita bisa membayangkan bahwa keris itu adalah sesuatu persatuan antara bilah atau dalam arti senjata tikam yang tidak lain adalah keris tersebut yang dimaksud dan bersama itu disatukan dengan *pendhok* atau kerangka keris. Masyarakat Jawa sering mengatakan hal tersebut sebagai simbol **Manunggalnya kawula dengan Gusti**, atau lebih transendental lagi dengan istilah *curiga manjing wrangka*, yang artinya bersatunya keris dengan sarung keris. Dalam perkembangan yang panjang konsep *monodualisme* atau *oposisi binner*

tersebut merambah sampai pada seni modern-pun masih dipakai karena seolah-olah refleksi kehidupan masyarakat selalu terkait dengan hukum-hukum tersebut. Dalam arti visual keris memang memiliki keindahan selagi keris tersebut tetap tidak berubah fungsi sebagai alat untuk melindungi diri dan sekaligus juga untuk sarana berperang melawan musuh. Hanya saja sesuatu yang *unity* pada keris masih dapat dibagi sesuai dengan elemen-elemen pada keris karena untuk mengetahui dan mengidentifikasi keindahannya.

1. Bagian-bagian keris

a. Bilah atau Wilahan

Bilah atau wilahan adalah keris yang paling pokok, karena wilahan inilah sebenarnya keris itu. Wilahan sebenarnya mempunyai berbagai bagian tertentu tetapi juga setiap bagian tidak sama karena hal ini menyangkut apa yang namanya model atau sering disebut *cakrik* atau *dhapur* keris.

Menurut Hamsuri (1983:48), pada pangkal wilahan terdapat *pesi* yaitu bagian pangkal wilahan yang dimasukkan dalam *ukiran* atau sering dinamakan hulu keris. Pangkal pesi berada di atas *ganja* dan pada bagian ganja di kanan dan kiri *pesi* disebut *wuwung*. *Ganja* bagian depan disebut *sirah cecak*, sedangkan pada bagian belakang disebut *kepet urang* atau *rontal sineb*. Di tepi *kepet urang* bagian belakang terdapat *greneng* atau *ri-pandan*. *Ri-pandan* sering diteruskan ke wilahan di bawah *rontal sineb*. Kemudian di bawah *sirah cecak* terdapat yang dinamakan *gandhik*. Pada pinggir luar *gandhik* terdapat *lambe gajah* atau sering lebih dari satu, dan dipinggir ujung *gandhik* sering terdapat *jalen*. Disamping *gandhik* terdapat *balumbangan* atau *blumbangan* dan ada yang menyebut *pijetan*. *Blumbangan* ini diapit oleh *gandhik* pada salah satu sisi dan *sogokan* pada sisi yang lain. Akan tetapi ada pendapat bahwa *sogokan* hanya terdapat dalam *blumbangan*. Dipinggir *blumbangan* baik disamping *gandhik* maupun disamping *sogokan* disebut *tampinganing blumbangan*. *Sogokan* juga terdapat di tengah *blumbangan*, jadi terdapat dua macam *sogokan*. Di luar *sogokan* pinggir terdapat *sliringaning sogokan*. Di bawah *gandhik* terdapat *kembang kacang* atau disebut *telale gajah*. Pada *telale gajah* sering terdapat *jenggot*, pada wilahan di bawah *telale gajah* sering terdapat tonjolan yang disebut *pudhak setegal*. *Pudhak setegal* ini terdapat di kanan kiri wilahan. Kemudian di bawah *ri-pandhan* atau di atas *pudhak setegal* disebut *tungkakan* atau di atas *pudhak setegal* disebut *tungkakan* atau *badhindhang*. Dan di bawah *pudhak setegal* disebut *gandhu luk sapisan* atau luk yang pertama, karena terdapat *gandhu luk* pertama maka terdapat juga *gandhu luk* yang kedua, dan seterusnya. Jika terdapat beberapa luk *gandhu* hanya terdapat pada wilahan *dapur luk*, tetapi *gandhu luk* kedua disebut *samidhadha*. *Ri-pandhan* selalu berpasangan. Sebuah *ri-pandhan* yang besar disebut *randha* atau janda dan yang satu lagi ayang lebih kecil disebut *randha nunut* atau janda menumpang (Lihat Lampiran No. 14).

Terkait dengan menghitung *luk* wilahan, harus dimengerti bahwa kata **luk** berarti *kelok*. Yang disebut *satu luk* yaitu satu kali wilahan berkelok. jadi satu luk hanya mempunyai satu bagian lekukan pada sebilah sisi atau satu cembungan di belakang lekuk pada sisi yang lain. Menghitung luk wilahan sebaiknya bermula dari

pangkal wilah sampai ke ujung, atau dimulai dari bagian cembung atau cekung yaitu posisi wilahan tegak atau pucuk ke atas atau kedepan dan sisi lebar frontal. Dalam hal ini cara menghitung ada tiga macam; 1. menghitung bagian cembung dan cekung pada salah satu sisi. Bilangan terakhir menunjukkan banyak luk wilahan. Jumlah masing-masing bagian cembung sebelah sisi selalu berselisih satu, karena jumlah luk wilahan tentu ganjil. Bagian di mana mulai menghitung itulah yang lebih banyak. 2. adalah menghitung bagian cembung, hal ini dilakukan pada kedua belah sisi seberang-meny seberang. Bilangan terakhir adalah banyaknya luk wilahan, dan 3. menghitung bagian cekung juga harus dilakukn pada kedua belah sisi. Bilangan yang terakhir adalah banyaknya luk wilahan. (Lihat Lampiran No. 15).

Setiap wilahan diberi nama sesuai *dhapur wilahan*, dan setiap dhapur ditentukan oleh adanya perbedaan bagian (lihat dhapur). jadi bagian-bagian setiap *dhapur* wilahan keris tidak sama. Itulah sebabnya timbul banyak nama keris. Ada keris yang sederhana bentuknya dan bagian-bagiannya sangat kurang, tetapi jika dilihat dari segi *dhapur* keris itu adalah lengkap. Dengan banyaknya keris maka bisa juga meragukan untuk dimasukkan pada salah satu jenis *dhapur*, tetapi menurut pemiliknya mempunyai nama tersendiri. Keris yang mempunyai nama sendiri atau khusus terjadi karena beberapa faktor. Ada keris diberi nama karena riwayat terjadinya, misalnya keris *Kyai lawang*. Ada keris diberi nama sesuai mitos terjadinya, misalnya keris *Kyai Baru*, dan banyak keris diberi nama seperti orang karena dikaitkan dengan peristiwa yang berhubungan dengan keris tersebut. Kemudian terkait dengan sebutan dengan memakai nama **kyai** bahkan ditambah dengan **kanjeng** atau menjadi **kanjeng kyai**, hal itu adalah lebih pada untuk memuliakan keris tersebut.

b. Ukiran, Wrangka, dan berbagai asesori yang lain

Sebagaimana dijelaskan tentang pengertian keris yang tidak lain utamanya pada bilah atau wilahan tersebut, maka ada pasangan lain atau disebut sarung atau kerangka atau *wrangka*. Termasuk dalam hal ini sering dikaitkan dengan sarung keris atau asesori busana keris, jadi dalam hal ini akan ditemukan tentang asesori yang disebut **ukiran** atau *dhedher*, *mendhak*, dan *gandhar* atau yang dibungkus dengan sisi luar bilahan adalah *pendhok*. Masing-masing bagian tersebut mempunyai rincian, misalnya jika yang terdapat pada ukiran ada beberapa sebutan dalam bahasa Jawa seperti *patra nginggil*, *patra ngandhap*, *bathuk*, *gigir*, dan *bungkul*. Kemudian yang terdapat pada *wrangka* atau sarung terdapat antara lain; *angkup*, *bapangan*, *pipi*, *janggut*, *lata*, dan *gandhek* atau *ri-pandhan*.

Menurut Soedarso dalam Inajati Adrisijanti & Musadad eds (2007: 324) baik ukiran maupun *wrangka* juga memiliki variasi bentuk dan gaya baik itu yang berada di pulau Jawa maupun di tempat lain misalnya Bali, Sulawesi, dan Sumatra. Di Jawa, khususnya di Yogyakarta dan Surakarta., ukiran adalah seperti yang terlihat pada bagian-bagiannya yaitu stiliran manusia ada *bathuk* atau dahi, *gigir* atau punggung, *wetengan* atau imitasi perut, dan *cethik* atau pinggul. Akan tetapi stiliran itu sudah sangat jauh dari bentuk asalnya, bahkan mirip-mirip sampai pada bentuk

abstrak. Wajah yang tersembunyi pada stiliran tumbuh-tumbuhan yang juga amat lanjut atau disebut *patra nginggil* dan dari pijakan itu lahirlah istilah-istilah wanda ukiran sebagaimana disebut “**Gathutkaca Kedukan**”, “**Samba Keplayu**”, “**Narada Tumurun**”, atau “**Rajamala**”, yang semuanya itu mengacu pada bentuk manusia disamping dengan predikat “**Yudawinatan**”, “**Mangkubumen**”, atau “**Pakualaman**” yang semuanya itu menunjuk pada faktor gaya setempat.

Stiliran manusia ini dapat juga dirunut dari ukir-ukiran lama yang menempel pada bilah keris yang sering disebut *keris Majapahit* atau *keris Sajen* yang menyatu dan sama-sama terbuat dari logam. Pada keris-keris tersebut berdiri tegak atau duduk dengan tangan menjulur lurus ke bawah atau bersedekap. Akan tetapi yang berada di luar Jawa ada juga hulu keris yang merupakan stiliran binatang seperti burung atau anjing, dan khususnya di Madura banyak hulu keris atau **landheyan** yang menurut penyebutan setempat merupakan stiliran tumbuh-tumbuhan dan dibuat dengan sangat *ngrawit* atau kecil-kecil halus.

Ukiran atau *dhedher* Jawa yang tampak abstrak itu memang sesuai sekali dengan *wrangka*-nya yang sekaligus juga abstrak. Baik *wrangka* yang *gayaman* atau pendek sederhana, maupun yang *branggah* atau *ladrang* atau yang bentuknya panjang dan lebih meriah. Keduanya merupakan bentuk abstrak walaupun orang banyak menyatakan bahwa *wrangka* yang pendek dan sederhana itu disebut *gayaman* karena bentuknya mirip dengan bentuk buah gayam. Baik ukiran maupun lebih-lebih *wrangka* yang memiliki bentuk amat indah secara intrinsik dengan tanpa hiasan apapun yang menempel padanya, kecuali *patran* kecil yang ada pada ukiran. Kemudian bentuk *wrangka* *ladrang* maupun *gayaman* merupakan bentuk abstrak yang sangat menarik tanpa menumbuhkan asosiasi pada sesuatu bentuk di alam. Terkait dalam hal ini gaya-gaya Surakarta pada umumnya tampak lebih meriah, lebih gagah, baik dilihat pada *jejer* maupun *wrangkanya*, baik yang *ladrang* maupun yang *gayaman*. Misalnya *wrangka* *gayaman* *wanda gandhon* dan *wrangka* *ladrang* *wanda Kadipaten*. Pada *wrangka* *gayaman* *wanda gandhon* adalah memiliki *garis lemah* yang makin ke belakang makin menurun, sehingga tampak pada samping *gandhon* ini makin ke belakang makin tebal dengan lengkung ke belakang yang luwes dan seimbang dengan lengkung di depannya. Hal tersebut menjadikan lebih abstrak *wrangka* *gayaman* tersebut tampak harmonis, menyatu dan indah. Kemudian terkait dengan *wrangka* *ladrang* *wanda Kadipaten*, meskipun ada kesan penjarahan *garis lemah* dari garis atas pada awak-awakan tidak sejelas dan sebanyak pada *wanda gandhon*, tetapi justru lebih mengena karena dalam hubungannya dengan bentuk *leengkung seretan* yang semacam itu tampak tidak terlalu cembung, dan dapat dibatasi dengan *ri-pandhan* yang samar-samar. Lebih jelasnya bentuk *wrangka* yang menyerupai kapal atau *ladrang* dan yang seperti bentuk buah gayam atau *gayaman* merupakan bentuk abstrak yang betul-betul menarik, indah, terutama yang memiliki bagian belakang yang sedikit menebal.

Sebaliknya pada ukiran dan *wrangka* yang khususnya untuk gaya Yogyakarta tampaknya akan terasa lebih sederhana. Ukirannya memang hampir polos dan tegak, *angkep* *wrangka* tidak terlalu lengkung dengan *seretan* yang hampir lurus, bahkan

cenderung cekung dan juga pada awak-awak serta seluruh bagian belakangnya tidak terlalu besar. Kesemuanya itu menjadikan keseluruhan gaya keris gaya Yogyakarta memang lebih sederhana. Akan tetapi apabila dirasakan dan diperhatikan dengan cermat justru dengan kesederhanaan keris gaya Yogyakarta itulah terdapat pada daya tariknya yang hakiki. Sebagai ibaratnya, seperti ksatria Arjuna dalam cerita pewayangan yang selalu mengenakan busana yang sederhana, tidak usah memakai gelang, tidak *berkelat-bahu*, apalagi ber-*jamang* arau memakai *praba*. Nanun demikian dengan kepolosannya terlihat halus, tenang, dan berwibawa sebagaimana keris gaya Yogyakarta. Kemudian terkait dengan *mendhak* atau *uwer* adalah *ricikan* atau bagian pada keris yang merupakan cincin pengikat pada persambungan di antara bilah keris dengan ukiran atau dengan *pesi* yang merupakan sarana penyambung di dalamnya. Berdasarkan nilai fungsinya, maka sebagaimana yang terdapat di luar Jawa bagian keris itu disebut **cincin keris**. *mendhak* atau cincin keris biasanya terbuat dari logam, tembaga, kuningan, perak, dan emas atau biasa juga dengan jenis yang lebih mewah dan mahal seperti batu mulia misalnya intan atau berlian. Oleh karena itu pada *mendhak* ini merupakan salah satu bagian keris yang dapat digunakan untuk mengukur nilai tingkat status pemiliknya.

Pada bagian yang kecil memiliki pula *ricikan* yang tidak sedikit, misalnya seperti *tumpang sari*, *meniran klawang*, *ungkat-ungkat*, *untu walang*, *widheng*, dan masih banyak lagi. Artinya dalam ketentuan membuat keris dengan segenap kelengkapannya itu sudah diatur semuanya, sehingga hampir tidak menyisakan sesuatu terkait dengan kreativitas atau peran seorang empu atau *mranggi*. Bilah keris dan *wrangka* mempunyai sekian macam gaya dan wanda termasuk bagian-bagiannya yang berbeda sejauh sampai pada unsur *mendhak* yang sekecil itupun juga memiliki sekian banyak rincian. Hal seperti itulah ciri khas jenis kesenian klasik seperti pada wayang kulit atau tarian srimpi yang semua bagian dan gerakannya sudah ditentukan.

Ada satu lagi yang dari bagian keris belum disebut-sebut dan dijelaskan, yaitu *pendhok*. Bagian ini merupakan pelindung *gandar* atau sebagai kayu untuk perpanjangan *wrangka* dan sekaligus juga sebagai penutup ujung dan bagian tengah *wilahan* keris dan bisa juga terbuat dari bahan logam, kuningan, perak, maupun emas. Terkait dalam hal bentuk, *pendhok* terbagi menjadi dua bagian besar, yaitu *pendhok buntun* maupun *pendhok blewehan* atau *blewah*. *Pendhok buntun* adalah *pendhok* yang buntu karena sepenuhnya menutup pada *gandar* bentuknya adalah seperti tabung pipih yang ujungnya mengecil dan tertutup. Kemudian *pendhok blewehan* atau *pendhok blewah* adalah *pendhok* yang salah satu sisinya berlubang memanjang hampir sampai di ujung. Adapun lubang yang memanjang tersebut dimaksudkan untuk menunjukkan *gandar* yang ada di dalamnya. Terkait karena harus dipertontonkan tentang *gandar* tersebut, tampaknya *gandar* biasanya terbuat dari kayu yang berkualitas sehingga sering disebut *gandar iras*, yaitu *gandar* yang kayunya langsung menjadi satu dengan keseluruhan *wrangka*. *Gandar iras* dengan kayu yang berkualitas tinggi tersebut selain lebih sulit membuatnya juga lebih bagus, sehingga pantas jika untuk dipamerkan.

Meskipun kadang-kadang ada satu dua yang polos, tetapi pada umumnya *pendhok* dihias dengan pahatan atau ukir-ukiran yang lembut bermotif stiliran tumbuh-tumbuhan baik *semen* maupun *lung-lungan*, dan di beberapa tempat disisipi dengan batu mulia baik intan maupun berlian. Kadang-kadang pahatan atau ukir-ukiran itu dikerjakan dengan teknik ukir tembus atau **a jour**, sehingga tampak lebih indah dan megah, terutama pada jenis *pendhok slorok* yang seringkali mengkombinasikan di antara dua logam. Misalnya *pendhok* yang terbuat dari bahan perak dan *slorok*-nya dari bahan emas yang dibuat dengan teknik ukir tembus. Ada juga kadang-kadang *pendhok* dibuat berwarna baik merah, hijau, biru, dan hitam yang aplikasinya dilaksanakan secara tradisional. Maksudnya *pendhok* yang berwarna tersebut disebut *pendhok kemalo* dengan penerapan berbagai warna dimungkinkan dikaitkan dengan kedudukan bagi pemiliknya.

DAFTAR PUSTAKA

- Bakker, J.J, 1984, *Filsafat Kebudayaan. Sebuah Pengantar*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius
- Peursen, Van, 1985, *Strategi Kebudayaan*. diterjemahkan Dick hartoko. Jakarta: Gramedia
- Heine Geldern, R,Von, 1931, “Die Megalithen Sudost-Asien und ihren Bedeutung fur die Megalithen frage in Europa u nd Polynesian”, dalam *Anthropos*
- Hawkes, J, 1965, “History of Mankind, Cultural and Scientific Development”, dalam *Prehistory*, vol. I, part I. London: Mentor Book
- Palm, C,H,M, 1980, *Sejarah Antropologi Budaya*. Bandung: Jemmars
- Boas, Franz,1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publication Inc
- Wagner, F.A, 1959, *Indonesia: The Art of an Island Group: Art of the World Series*. New York; McGraw-Hill
- Soedarso, ed, 1993. *Seni Patung Indonesia*, Yogyakarta: Penerbit ISI
- Heekeren, H.R , Van, 1957, The Bronze Iron Age of Indonesia, dalam *Verhandelingen van het koninklijk Instituut voor Taal-,land-,en Volkenkunde XXII*, s-Gravenhage
- Hugo Obermaiers and Herbert Kuhn, 1930. *Bushman Art*. Feber: Oxford University Press
- Marschall, W, 1982, “Enggano and Nias”, dalam *Art of the Archaic*. Dallas Museum of Fine Arts
- Peacock, 1958, J,L, “Pasemah Megaliths: Historical Functional and Conceptual Interpretations”, dalam *Bulletin of the Institute of Ethnology*
- Heekeren, H.R. Van, 1972. *The Stone Age of Indonesia*, ‘s-Gravenhage: Hague
- Heekeren, H.R, Van, 1955. *Prehistoric Life of Indonesia*, diterjemahkan Mohammad Amir Sutarga. Djakarta: Lembaga Kebudayaan Indonesia

- Holt, Claire, 1967, *Art in Indonesia: Continuities and Change*, terjemahan R.M, Soedarsono, 2000. Yogyakarta: MSPI
- Kosasih, 1983, "Lukisan Gua di Indonewsia Sebagai Sumber Data Penelitian Arkeologi", dalam *PIA III*
- _____, 1984, "Hasil Penelitian Lukisan-Lukidsan Pada Beberapa Gua dan Ceruk di Pulau Muna Suulawesi Tenmggara", dalam *REHPA II*
- Koentjaraningrat dan Harsya W. Bachtiar, 1963. *Penduduk Irian Barat*. Djakarta: Penerbit UI
- Galis, 1960, "Nieuw Brons-vondsteen in het Sentani-district", dalam *Bijdragen Koninlikj Institute* vol 116.
- Daeng, Hans, 1976, "Arti dan Fungsi Bentuk Perahu", dalam *Gema Antropologi*, No. 3. Yogyakarta : Sasdaya, UGM
- Van Der Hoop, A.N.J. TH. a TH, 1949, *Indonesische Siermotiven*. Bandung; 's-Gravenhage; Uitgeverij Ge-nootschap van Kunsten en
- Soejono, 1977, *Sistem-Sistem Penguburan Pada Akhir Masa Prasejarah di Bali*, disertasi tidak diterbitkan, Jakarta: UI
- Soekmono, 1973, *Pengantar Sejarah Kebudayaan Indonesia* jilid I, Jakarta: Kanisius
- Baal, J. Van, 1973. *Symbols for Communication*. Assen: Koninklijke van Gocum & Com. N.V
- Herbert Read, 1971. *The Meaning of Art*, diterjemahkan Soedarso, SP. Jogjakarta: ASRI
- Webster's New World College. Dictionary*, third Edfition, 1980, New York: Macmilan Inc
- Oxford English Dictionary*, 1982, Dept & Dictonarry
- Kasim, Achmad, A 1981, "Teater Rakyat di Indonesia", dalam *Analisis Kebudayaan*, Jakarta: P&K. No. 2
- Sedyawati, Edi, 1981, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan
- Rao, Gopinatha, T.A, 1920, "Talamana or Iconometry", dalam *Memoirs of the Archaeological Survey of India*, vol. 3. Calcutta
- Brandes, J.L.A, 1939, "Een Jayapatra of Acte van Eene Rechterlijke Uitspraak van Saka 849", dalam *Tijdschrijt van het Bataviaasch enootschap van kunsten en wetenschappen*. Vol 32
- Naerssen, F.H, Van, 1937, "Twee Koperen Oorkonden van Balitung in het Koloniaal Instituut te Amsterdam, dalam *Bijdragen tot de Taal- 'land Volkenkunde*, Vol. 95
- Cipto Sangkono, 1985, "Wayang Sebagai Media Pendidikan Ditinjau Dari Arti Maknani dan Filosofis", dalam *Sanabudaya*, Th XIV, No. 6, 1985
- Sulardi, R.M, 1953, *Printjening Gambar Wajang Poerwa*. Djakarta: Balai Pustaka
- Sukendar, Haris, 1988, "Pola-Pola Hias Topeng. Suatu Kajian Fungsional", dalam *Berkala Arkeologi Vol IX. no. 2*, Yogyakarta

- Kaudern, walter, 1938, *Megalithic Finds in Celebes*. Ethnographical Studies in Celebes. Goteborg:
- Soedarsono, R.M, 1990, *Wayang Wong: Drama Tari Ritual Kenegaraan di Keraton Yogyakarta*. Yogyakarta: UGM Press
- Robson, S.O, 1971, *Wangbang Wideya: A Javanese Panji Romance*. the Hague: Martinus Nijhoff
- Soedarsono, R.M, 1976, "Wayang Kulit: A Javanese Shadow Theatre", dalam *East Asia Cultural Studies*, Vol. 15, No 1 – 4
- James, E.O, 1966, *The Tree of Life*. Leiden: E.J, Brill
- Bosch, F.D.K, 1948, *De Gouden Kiem. Inleiding in de Indische Symboliek*. Elsdeiver: Adam
- Snodgrass, A, 1985. *The Symbolism of the Stupa*. Ithaca: Cornell University, N-Y
- Stutterheim, W.F, 1931, "Te Meaning of the Hindu-Javanese Candi", dalam *JAOS*, University of Pennsylvania, Vol. 51, no. 1
- Wales. H.G, Quaritch, 1977, *The Universe Around Them*, London; tp
- Liebert, Gosta, 1976, *Iconographic Dictionary of the Indien Religions. Hinduism-Budism-Jainism.*, Leiden: E.J, Brill
- Sukiman, Djoko, 1983, *Keris : Sejarah Dan Fungsinya*. Yogyakarta: Proyek Javanologi
- Subroto, Ph, 1990, *Kedudukan dan Peranan Golongan Pengarajin dan Tukang Pada masa Jawakuno*. Yogyakarta: Fakultas Sastra. Laporan Hasil Penelitian
- Hamsuri, 1983, *Petunjuk Singkat Tentang Keris*. Jakarta: Proyek Pengembangan Museum Nasional DepDikBud
- Soedarso, S.P, 2007, "Tinjauan Estetik Keris dan Masa Depan nya", dalam Inajati Adrisijanti & Musadad, eds, *Kriyamika. Melacak Akar dan Perkembangan Kriya*. Yogyakarta : Fakukltas Ilmu Budaya

PENDEKATAN MULTIKULTURAL DALAM PEMBELAJARAN TINJAUAN SENI RUPA NUSANTARA

I. Pendahuluan

Belum lama ini kita sebagai bangsa Indonesia baru saja memperingati kemerdekaan yang ke-64. Sungguh suatu waktu yang demikian cukup memantapkan kita untuk menjadi bangsa yang dewasa. Sebagaimana diketahui angka 64 untuk satuan tahun mungkin dalam perhitungan etnis Jawa itu adalah disebut **delapan windu**. Apabila itu dikomunikasikan dengan angka adalah bilangan *delapan kali delapan*. Seumpama kita bisa mengandai-andai jika angka delapan adalah *gabungan dua lingkaran*, mestinya dengan merekatkan dua angka delapan menurut imajinasi visual seperti gambaran menyatukan empat lingkaran yang dalam unsur simbol-simbol rupa adalah diartikan **pemantapan**, tahu sendiri?

Apa yang termotivasi untuk berpikir setelah mantap menjadi bangsa yang demikian dewasa, maju dan modern. Taruhlah satu alternatif adalah hanya kata **Kesadaran**, maksudnya kesadaran manusia akan berbeda dengan hewan karena pada manusia terdapat sebuah dimensi yang namanya *pertimbangan*. Berbagai kesadaran tersebut manusia dapat menunjukkan eksistensi, artinya manusia mampu melampaui situasi yang melingkarinya dan juga mampu mengatasi apa yang fakum yang dalam proses transendensi dapat menerobos pagar-pagar yang membatasinya. Pada dimensi inilah dikatakan sebagai *kesadaran nurani* yang dapat memberi nilai plus pada manusia, sehingga manusia mampu untuk *berbenah diri*. Mengidentifikasi kata kesadaran tersebut ya bisa itu hidup sebagai bangsa *majemuk* yang dalam bahasa untuk promosi saat ini adalah **Multikultural**.

Bertolak dengan kesadaran multikultural ini karena merupakan modal dasar pembangunan bangsa, mungkin dapat dikaitkan dengan memiliki kesadaran-kesadaran yang lain, misalnya apa itu seperti demokrasi, agama, ekonomi, politik, kultural, dan mungkin yang lebih segmen dan tidak kalah penting adalah **pendidikan**. *Ketemu ta, mantap ta* dengan dua wacana antara **kesadaran multikultural** dan **pendidikan**. Maksudnya kesadaran multikultural dalam berbagai teori menurut Van der Berghe dalam Demerath (1967:299) adalah tidak lepas dengan model mengembangkan paradigma struktur fungsionalnya Parsonian khususnya mengarah pada terwujudnya integrasi sosial. Kesadaran tentang multikultural di Indonesia sebenarnya pernah dibahas sejak masa pemerintahan kolonial. Menurut Furnivall (1967:446-449) bahwa masyarakat majemuk di Hindia Belanda terdiri atas dua ciri yang bersifat unik, secara horizontal ditandai oleh kenyataan adanya kesatuan-

kesatuan sosial berdasarkan pada perbedaan etnis, agama, dan tradisi. Kemudian secara vertikal struktur masyarakat Hindia Belanda ditandai adanya perbedaan-perbedaan di antara lapisan atas dan lapisan bawah yang cukup tajam.

Di sisi lain kelemahan-kelemahan dalam hal masyarakat multikultural, adalah memungkinkan terjadinya diskriminasi dari berbagai hal di luar bahasa seperti *etnosentrisme*, *prejudis* dan *stereotif*, *ekonomi*, *diffable*, *gender*, *informasi*, dan *formasi*. Diskriminasi etnosentrisme adalah kecenderungan membenarkan kepentingan kelompoknya, *prejudis* dan *stereotif* atau sebuah penilaian yang menganggap pihak lain negatif dan selalu mencirikan pada pihak di luar kelompoknya mempunyai ciri tertentu dan pasti. Diskriminasi ekonomi sudah jelas ada suatu perbedaan pada tingkat pemilikan ekonomi, *diffable* adalah tidak adanya toleransi bahwa di dalam kehidupan pasti selalu ada perbedaan kemampuan. Kemudian *gender* adalah menyangkut perbedaan jenis kelamin, *informasi* adalah ketidakmeratanya aset-aset informasi yang dianggap sebagai sumber inspirasi wawasan, dan *formasi* adalah terjadi ketidakadilan kesempatan dalam hal *role* dan *status* atau juga masalah-masalah power.

Sebagai bangsa Indonesia dengan negara yang multikultural secara *empirik restropektif* adalah menguntungkan karena dapat dijadikan modal kultural demi regenerasi multikultural, sehingga dalam menarik pandangan yang *profetik* mestinya hanya dapat ditempuh satu visi yaitu ideologi multikultural dan sekaligus kebijakan-kebijakan yang multikultural. Sejalan dengan pandangan Blum (1991:18) bahwa nilai utama multikultural ini meliputi penerimaan atas nilai yang berbeda atas nilai budaya perasaan seseorang sebagai suatu komunitas dan sekaligus menyangkut untuk membantu perkembangan solidaritas di antara kelompok-kelompok yang berasal dari etnis dan budaya yang berbeda.

Mencoba menyiasati dari sisi normatif sebagaimana dalam **pasal 32 UUD 1945 Ayat (1)**, telah dirumuskan bahwa yang dimaksud kebudayaan nasional adalah hasil karya asli bangsa Indonesia yang telah mencapai **nilai puncak**, dan bersamaan dengan itu kebudayaan nasional juga berada di tengah dan berinteraksi dengan **kebudayaan asing**. Apabila kita sebagai regenerasi multikultural dapat juga mensikapi bahwa budaya-budaya etnis yang telah mencapai puncak dapat dijadikan *sumber inspirasi penciptaan*, kemudian budaya dari asing jika bertolak dengan kebijakan *politik bebas aktif* dapat kita sikapi sebagai *sumber kreativitas* karena bebas untuk menolak dan bebas juga untuk menerima asing sebagai sesuatu yang tidak bisa kita pungkiri.

Bertolak dengan dua kata kunci, yaitu antara puncak-puncak budaya daerah dan kebudayaan asing dalam hal ini jika terjadi lunturnya rasa persatuan karena menganggap salah satu etnis merasa lebih tinggi budayanya dengan etnis yang lain maka akan terjadi ketimpangan yang membahayakan sifat multikultural. Terkait dengan cita-cita untuk membangun kebudayaan nasional dengan **kebudayaan baru** yang sebenarnya berkelindan dengan budaya asing, menurut Kayam (1981:19) dengan mendinamisir kemajemukan budaya kita karena ada kesenjangan terutama

untuk kelompok etnis yang jauh dari pusat kekuasaan, sehingga bisa dikatakan bahwa budaya mereka hanya dianggap sebagai *sub kultur* dan memungkinkan terjadinya kurang diapresiasi. Hal ini karena faktor kekuasaan pusat cenderung didominasi oleh sedikit atau sebageian power budaya etnis tertentu termasuk ketika harus membentuk policy kebudayaan nasional yang refleksinya adalah terjadinya *ketidakadilan budaya*.

Sejalan dengan pendapat Kayam tersebut dapat juga agak membenamkan semua anak bangsa untuk bisa berpikir jernih apabila dalam membangun kebudayaan baru merasa khawatir karena harus mengorbankan budaya etnis yang merasa terpinggirkan. Sehubungan hal tersebut Supardi (2007:120) menguatkan bahwa dengan berlangsungnya Konggres Kebudayaan V pada tahun 2003 di Bukittingi telah disepakati bahwa untuk membangun kebudayaan nasional yang plural terinspirasi dan berbasis pada *kearifan lokal* yang tidak lain harus memperhatikan sepenuhnya pada budaya etnis .

Dipukulnya genderang multikultural sebagai landasan ideologi dan kebijakan multikultural sebenarnya tidak mungkin lepas dengan pengaruh dari luar Indonesia. Berry, *et.al* (1992:577-579), dalam sampelnnya tentang Negara-negara besar karena harus sering menerima kedatangan para imigran maka pemerintah dari negara penerima dengan kebijakan *asimilasi* atau menghomogenkan populasi, *separasi* atau memecah-belah, dan *segragasi* atau memarginalisasikan mereka ternyata tidak dapat mendukung terwujudnya integrasi sosial, sehingga kebijakan multikultural telah diterapkan di Amerika Serikat bersamaan dengan berdirinya *nations state* tersebut, kemudian disusul jauh waktu sesudahnya seperti di Kanada pada tahun 1971, Israel pada tahun 1950, Australia pada tahun 1960, dan Swedia pada tahun 1975.

Ironisnya kesadaran multikultural yang terjadi di Indonesia disikapi sebagai suatu pengalaman dengan phobia tindakan-tindakan kekerasan sebagaimana perjalanan sejarahnya, adalah sejarah perang dari masa sejak Sriwijaya, Majapahit, Demak, Pajang, Mataram, dan merebut mempertahankan kemerdekaan. Karena itu ketika negara ini didirikan sejak presiden Sukarno dengan selogan revolusi belum selesai dan kemudian disusul presiden Suharto dengan sering pidatonya membangun manusia seutuhnya, maka keduanya integrasi dan sekaligus multikultural sudah dipercayakan pada Pancasila. Jadi **kesadaran** tersebut seolah-olah redefinisi dengan kata tersebut, mungkin pemerintah Orde Baru Suharto dapat menekan stabilitas nasionalnya dan bermesra power dengan pembangunan ekonomi yang menyemarakkan pada *indigenisasi* ilmu-ilmu sosial yang bersifat empirik-positivistik dan validitas universal mampu menohok mendukung terwujudnya pembangunan di Indonesia.

Berkat kecermatan dan tepatnya nilai praksis pada ilmu-ilmu sosial yang hanya berurusan dengan *reality judgment* meskipun dapat mendukung target pembangunan ekonomi yang maksimal, tetapi karena kurang memperhatikan dengan ilmu-ilmu humaniora yang lebih bersifat *value judgment* ternyata dalam pertimbangan-pertimbangan tertentu juga terjadi sesuatu yang tidak menggembarakan. Salah satu bukti yang tidak bisa dilepaskan terjadi ketika di akhir

tahun 1998-an dengan peristiwa krisis ekonomi yang disusul dengan berbagai krisis multidimensional dan harus dibayar mahal dengan peristiwa-peristiwa tindakan kekerasan dan bersamaan runtuhnya pemerintah Orde Baru.

Pemeo itu yang kemudian dijadikan tempat berpijak pada tokoh-tokoh reformasi untuk menegakkan moral dan azas demokrasi, menjunjung tinggi hak asasi manusia termasuk hak untuk berbudaya berwawasan luas pada pentingnya kesadaran multikultural Indonesia dan merasa khawatir dengan masih kurang berimbangannya pembangunan terutama di Indonesia bagian timur atau daerah-daerah lain yang teralienasi tidak menikmati hasil pembangunan bahkan mudah menjadi sarang rasialisme dan sparatisme Indonesia.

Babakan baru dengan label masa reformasi sebenarnya diakui pula oleh para tokohnya tidak akan menjadi suatu jaman yang berpengaruh sebagai catatan sejarah, mengingat begitu terpuruknya bangsa ini pada berbagai ketidakadilan, tetapi paling tidak dapat memberi pencerahan pada nilai demokrasi yang santun. Dalam cita-cita yang sangat bermoral karena dengan terpanggil wacana hak asasi untuk pembenahan etika di mata internasional seperti **opsi** yang ditawarkan pada masyarakat *Timor Timur* yang sekarang menjadi *TimorLeste* yaitu merdeka atau integrasi ternyata tidak menguntungkan pada bangsa Indonesia, sehingga dengan demikian berbincang halus dengan konsensus pada *kebhinekaan* dan *keikaan* benar-benar harus dibangun dengan semaksimal mungkin.

Dalam arti yang sangat tematik dan topikal pendekatan multikultural dapat menyeret pada masalah-masalah pendidikan termasuk di dalamnya seperti hal pembelajarannya. Mengapa demikian, sebenarnya secara ideologi pendidikan merupakan suatu cita-cita luhur yang begitu dikumandangkan demi kepentingan identitas bangsa yang menjunjung tinggi kemerdekaan dan untuk pencerdasan bangsa tampaknya hanya bersifat monolitik sebagaimana pada pembukaan UUD 1945, sehingga belum memberi *reward* yang maksimal bagi jumlah penduduk yang demikian besar ini. Pemakluman yang secara institusional antar nasional harus mengakui bahwa gelombang ideologi-ideologi besar seperti liberalisme, misalnya tetap berpengaruh besar memang diproduksi oleh negara yang sangat besar yang dalam perjalanan global tidak dapat dibendung oleh bangsa maupun negara manapun yang memang disadari atau tidak harus menerimanya. Tidak perlu diceritakan secara detail bahwa faham liberalisme memang semula bercokol di Eropa Barat yang dalam inti risalahnya adalah memberi kebebasan kepada individu untuk berkesempatan meraih prestasi karena atas kemampuannya sebagai manusia yang sempurna. Tampaknya ideologi liberalisme ini dalam perkembangan di Barat merupakan resep yang ampuh untuk menuju alih-alih modern terutama dengan berkembangnya ilmu pengetahuan dan teknologi selain didukung dengan kapitalisme juga mempunyai anak kandung apa yang namanya kolonialisme. Akan tetapi yang paling pasti dalam kaitannya dengan ini adalah maraknya faham *utilitarianisme*, *hedonisme*, dan *materialisme* yang harus dengan syarat mutlak pada digdayanya nilai praksis ilmu pengetahuan dan teknologi. Jadi berkaitan dengan ideologi pendidikan misalnya direkrutlah untuk memfokuskan pada output yang dapat membantu perkembangan industrialisasi atau

pertumbuhan ekonomi, seolah-olah penyelenggaraan pendidikan untuk sumber penanaman *human capital*.

Di Indonesia dalam merespon isu menjadi negara baru dengan modernisasi melalui pendidikan pada masa Orde Baru telah diciptakan sistem pendidikan yang sentralistik. Apabila kita telusuri gambaran itu menunjukkan bahwa proses modernisasi bangsa dengan determinan ukurannya pada ekonomi seperti model Rostow (1960) tentang teori tinggal landas dan teori *dependensi* model Andre Gunder Frank (1979), bahwa proses modernisasi dengan pertumbuhan ekonomi dan menuju pada alih industrialisasi adalah dengan meniru cara pandang barat yang sebenarnya itu tidak sesuai dengan konteks Indonesia. Teori-teori itu karena sudah terlalu memparadigma, maka dalam hal pendidikan juga berduyun-duyun mempengaruhi seperti Collins (1974) dengan mempercayakan bahwa pendidikan dapat mendukung dunia kerja atau *human capital* maka kurikulum-kurikulum yang diterapkan adalah *bias* industri dan ujung-ujungnya membentuk masyarakat *credensialis* atau berorientasi pada ijazah untuk mengisi formasi di industri maupun birokrasi. Dalam gambaran yang sangat intens yaitu dengan melalui proses *becoming to* secara individu tampaknya di panggung pendidikan kita adalah didominasi dengan aliran *behaviorisme* dan *humanisme*. Behaviorisme misalnya dengan model Skinner yang mengetengahkan bahwa semua anak didik pasti dapat dibentuk melalui pembelajaran tanpa kecuai. Kemudian humanisme misalnya dengan menyadap pendapat Abraham Maslow (1970) adalah ideologi pendidikan yang mendasarkan diri pada nilai-nilai human, yaitu sifat dasar kebutuhan manusia yang sebetulnya dapat mendukung terwujudnya harapan manusia, sehingga faktor di luarnya kurang berpengaruh.

Tampaknya dengan menempatkan model ideologi pendidikan behaviorisme dan humanisme inilah mengilhami munculnya pendidikan *liberalisme* dan diteruskan *neo-liberalisme* yang hasilnya membentuk manusia mempunyai kewenangan untuk mengeksploitir baik alam, manusia, masyarakat, bahkan Tuhan demi kepentingan pribadi. Selain itu model pendidikan tersebut hanya lebih menitikberatkan pada pendidikan kognitif intelektual dan keahlian psikomotorik yang bersifat teknik semata, sehingga cenderung hanya menghasilkan mempertahankan statusquo kalau perlu berorientasi pada bisnis, sehingga demi survival berlakulah hukum rimba dalam pendidikan. Dalam kaitannya dengan sistem pembelajarannya tampaknya bisul yang tidak bisa dilepaskan biasanya terjadi pemisahan antara pendidikan dengan pengajaran, atau antara *transfer of knowledge* terpisah dengan *transfer of values*, *transfer of norm*, *internalization of all knowledge*, dan *all values and all norm*. Jika demikian memang dapat membahayakan baik di dalam masyarakat maupun negara, sehingga muncullah resistensi seperti model Paulo Freire (1970) dengan pendidikan kaum tertindas dan bahkan yang lebih ekstrim lagi dengan Ivan Illich (1971) tentang *De Scholling Society*.

Remediasi bukanlah suatu tindakan mendeskruditasikan sesuatu yang telah terjadi dan itu suatu yang lumrah dalam dunia pendidikan. Itulah suatu perjalanan pendidikan kita, memang gerakan *counter culture* dalam dunia pendidikan sebagaimana yang dilakukan oleh Paulo Freire dan Ivan Illich boleh dikatakan suatu

yang *positiv-thinking* tetapi hal itu mungkin kurang bijak untuk Indonesia. Meminjam Abraham (1980:199) dalam konsepnya tentang **modernisasi hibrida** atau bentuk modernisasi akulturatif, adalah usaha berbagai pembenahan demi modernisasi tersebut. Hanya saja yang perlu diperhatikan adalah sebegitu canggihnya teori-teori dari Barat tetapi untuk diterapkan pada negara dunia ketiga tetaplah harus menggunakan pertimbangan yang matang filter yang cermat dan menuju pada strategi yang tepat kultural. Apabila demikian pembenahan pendidikan dengan pendekatan multikultural adalah bentuk *social engineering* atau modernisasi hibrida yang lebih bijak karena tidak merupakan tindakan resistensi pada policy pendidikan sebelumnya.

Perubahan dari sistem pendidikan yang sentralistik menuju desentralistik sebagaimana yang diharapkan dengan pendekatan multikultural, berani menjamin bahwa hasil pendidikan lebih bersifat holistic mengembangkan kesadaran untuk bersatu dalam plural menjunjung tinggi nilai keadilan, kemanusiaan, agama, kreatif dan menegakkan hukum. Apabila demikian maka pendekatan multikultural merupakan satu-satunya *Heils-gescheidenis* dalam dunia pendidikan kita. Dalam pembahasan yang lebih *compitable* pendekatan tersebut dapat diaplikasi terhadap setiap matakuliah dengan khas yang multikultural. Sebagaimana dalam tulisan ini adalah pendekatan multikultural dalam pembelajaran matakuliah **Tinjauan Senirupa Nusantara**, alasan ditulisnya dalam permasalahan ini karena diduga belum ditemukannya buku-buku sejarah seni rupa Indonesia, apresiasi seni rupa, dan berbagai kritik seni rupa yang berbasis multikultural. Tujuannya yang terpenting adalah strategi apa yang tepat agar mahasiswa mudah memahami sekaligus untuk memperhatikan kesadaran mereka agar selalu berperilaku humanis, pluralis dan demokratis.

II. Gagalnya Historiografi Seni Rupa Indonesia: Dari Soedjojonosentris menjadi Multikulturalsentris

Apakah benar ada kesenjangan yang terjadi dalam pembelajaran matakuliah Tinjauan Senirupa Nusantara karena tidak ada Sejarah seni rupa Indonesia. Menurut pandangan para pelaku pembelajar yang berpengalaman dan sekaligus sebagai *eyewitness*, jika itu diangket melalui suara batin adalah benar karena memang tidak ada sejarah seni rupa Indonesia. Terus buku-buku yang menyebutkan dengan *propertname* itu bagaimana, dan apakah itu bukan menjadi sesuatu pelecehan akademik atau yang sejenis. Statmen ini bukanlah merubah keseluruhan dari konfigurasi sejarah seni rupa Indonesia yang sudah ada tetapi hanyalah menyentuh pandangan kritik historis yang sering dibahas sampai bertele-tele dalam blantika historiografi, filsafat sejarah, dan metodologi historis.

Bukanlah suatu kelemahan apabila sejarah seni rupa Indonesia itu mulai menjadi kesadaran sejarah dan mulai dibincangkan khususnya ketika para figur tokoh perupa modern dalam arti ukuran akademik, sebut saja misalnya Soedjojono yang pada tahun 1930-an telah dikenal sebagai pelopor dasar seni rupa modern Indonesia. Apa mau dikata bahwa dalam pandangannya sebagaimana pada bukunya *Senilukis, Kesenian, dan Seniman* yang ditulis pada tahun 1946, merupakan titik langkah bahwa seni rupa modern di Indonesia telah ada. Atau paling tidak seni rupa Indonesia modern

merupakan bagian senirupa dunia. Pandangan kritis Soedjojono yang demikian ini tidaklah hanya pada konsepnya “**seni jiwa ketok**”, tetapi mulai merambah bahwa senirupa Indonesia telah ada, tetapi bagaimana untuk meletakkan senirupa modern Indonesia di dalam gayut sejarahnya. Kemudian tokoh Kusnadi lain lagi, meskipun dia sangat dekat dengan Soedjojono atau paling tidak aura ketokohnya berada di bawahnya, tetapi Kusnadi masih dapat menyerap pandangan Soedjojono yang pada waktu itu sangat berpengaruh. Hal ini bisa dibuktikan bahwa Kusnadi merupakan peran yang penting ketika yang pertama menjadi pembantu Claire Holt dalam menulis buku *Art in Indonesia. Continuities and Change* pada tahun 1967. Dan yang kedua mandegani menulis buku *Sejarah Senirupa Indonesia* yang diterbitkan Departemen Pendidikan dan Kebudayaan pada tahun 1977. Dalam buku tersebut merupakan renungan hati bahwa sejarah senirupa Indonesia dalam tataran diakroniknya adalah mengikuti sejarah kebudayaan Indonesia dan sejarah secara konvensional yang telah digeluti oleh sejarawan profesional. Dalam pembabakannya sejarah senirupa Indonesia adalah 1. Masa Prasejarah. 2. Senirupa klasik Indonesia, 3. Senirupa zaman madya, dan 4. Senirupa Baru Indonesia.

Bertolak dari pembabakan tersebut, meskipun merupakan eksplanasi yang sifatnya linier tetapi kesadaran untuk memiliki sejarah apabila itu mulai dipikirkan misalnya oleh Soedjojono berarti dapat dikaitkan dengan posisi untuk memperkenalkan pada dunia luar. Hal itu sesuatu yang logis mengingat Soedjojono pada masa hidupnya terkontaminasi berat sifat nasionalisme sebagaimana dengan berapi-api mengkritik senilukis *Mooie Indie* yang katanya tidak mempunyai misi nasionalisme. Soedjojono sebagai perintis senirupa modern Indonesia dengan mengambil sejarah masa sebelumnya sejak prasejarah sampai senirupa Islam dapat dibentangkan sebagai restrofektif karena betul secara empirik ada sebaran senirupa di luar jenis senilukis yang telah ditinggalkan, kemudian secara profetik senirupa modern Indonesia tentu akan berjalan sesuai dengan *zeitgeist* dan menitipkan senirupa modern Indonesia merupakan kelanjutan atau bagian dari senirupa dunia. Mungkin saja apabila dugaan itu benar dalam perjalanan sejarah senirupa Indonesia dipandang secara sepihak oleh *perupa murni* sebagaimana yang diwakili oleh rombongan pelukis mazhab Soedjojono. Jadilah sementara dalam asumsi ini ada sesuatu tendensi historiografi senirupa Indonesia adalah *Soedjojonosentris*.

Penulisan sejarah senirupa Indonesia diawali harus dengan serpihan pandangan Soedjojono dan dilakukan oleh Kusnadi, apakah hal itu hanya didasarkan karena sebagai pemula saja. Menurut Sahman (1993:1) di Indonesia dalam perihal jumlah buku tentang senirupa masih sedikit dan langka, karena sampai pada tahun 1993 hanya terdiri sejumlah kurang lebih 65 buku yang ditulis oleh bangsa kita. Bertolak dari hal terserbut sebagaimana pandangan Soedjojono dan diteruskan oleh Kusnadi dalam hal model merekonstruksi sejarah senirupa Indonesia, apakah generasi berikutnya seperti Sudarmaji dan Soedarso. Sp tidak memberi arti dan peran dalam sebaran penulisan sejarah senirupa Indonesia yang dalam realitanya ternyata relatif lebih produktif daripada Soedjojono dan Kusnadi. Tercatat bahwa Sudarmaji telah menulis buku dengan judul *PERSAGI Sebagai Pelopor Kebangunan Senirupa*

Indonesia Modern (1968), *Senilukis Jakarta Dalam Sorotan* (1974), *Senirupa Indonesia Dalam Persoalan dan Pendapat* (1974), *Dari Saleh Sampai Aming* (1975), *Dasar-Dasar Kritik Senirupa* (1979), dan *Pelukis dan Pematung Indonesia* (1982). Kemudian Soedarso. Sp menulis buku *Pengertian Seni, terjemahan Herbert Read* (1973), *Tinjauan Seni: Sebuah Pengantar Untuk Apresiasi Senirupa* (1987), *Sejarah Perkembangan Senirupa Indonesia* (1990), *Perjalanan Senirupa Indonesia Dari Zaman Prasejarah Hingga Kini* (1991), dan *Trilogi Seni: Penciptaan, Eksistensi, dan Kegunaan Seni* (2006). Asumsi ini bukanlah harus dikomparasikan dengan setegas itu, tetapi dengan model periodisasi sejarah senirupa Indonesia yang mendompleng sejarah kebudayaan dan sejarah lain yang konvensional. Tampaknya dari berbagai buku Sudarmaji dan Soedarso. Sp masih mengikuti alur yang telah dirintis oleh Soedjojono. Soedarso. Sp selain telah berjasa ikut mendirikan jurusan Pendidikan Senirupa di IKIP Yogyakarta atau sekarang menjadi UNY adalah satu-satunya sejarawan senirupa profesional yang lulus masternya di **Northwestern University** Amerika pada tahun 1964. Secara pribadi selama empat tahun saya pernah menjadi asistennya, sering diajak *ngalor-ngidul* misalnya ke candi-candi Jateng dan sebagian Jatim. Saya pernah menanyakan pada beliau tentang *visi* dan *misi*-nya menjadi sejarawan senirupa, adalah dengan jawabannya menjadi sejarawan senirupa adalah penting untuk mendidik anak bangsa ini dalam arti luas. Dugaan itu benar bagi saya karena dalam tulisan-tulisannya sering memasukkan pakar pendidikan senirupa seperti Herbert Read, Tomas Munro, Fieldman, dan Laura Chapman. Terbukti lagi secara gamblang dari jawaban itu adalah melalui autobiografinya *Aku dan Seni* yang diterbitkan Sakudayarsana pada tahun 2007.

Sebenarnya selain Kusnadi dan Soedarso. Sp dalam generasi berikutnya tentang penulisan sejarah senirupa Indonesia ternyata masih banyak dan sampai detik ini sudah semakin meluas baik dari disiplin senirupa, praktisi, bahkan juga ada dari ahli di luar disiplin senirupa. Jika demikian pendapat saya sebagaimana pada awal tulisan ini berani mengatakan bahwa sejarah senirupa Indonesia tidak ada, adalah yang saya maksudkan bukan harus mengikuti tradisi historiografi seperti yang lain sebut saja misalnya sejarah sosial dan sejarah politik di Indonesia yang demikian komprehensif dan meluasnya pandangan, yang dalam pertengahan abad ke-20 telah dimotori oleh sejarawan ulung seperti Sartono Kartodirdjo dengan keren sejarah yang digarap dengan metodologi *multidisipliner* atau *interdisipliner* atau sering dikenal dengan **mashab Gadjhmada**. Sebelum ngetrennya kajian-kajian sejarah dengan model seperti teori *post-kolonial* atau *post-strukturalis* ada momentum yang penting dalam historiografi yang paling menakutkan dan sangat menghabiskan energi dalam penggarapannya, yaitu apa yang dikenal dengan konsep *total history* atau sejarah total.

Dalam konsep sejarah total ini adalah dirintis oleh sejarawan Perancis Fernand Braudel (1902-1985), satu-satunya historiografi yang dikenal dengan mashab *Annales* atau mengeksplorasi masa lampau dengan pendekatan determinasi ekonomi. Salah satu buku yang berjudul *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*, jilid 1 dan 2, Glasgow, Collins tahun 1973 atau *Laut*

Tengah dan Dunia Sekitarnya pada Zaman Philips II. Buku ini terdiri atas tiga bagian, masing-masing serasi dengan suatu “tempo” tertentu dalam zaman historis. Dalam bagian pertama, Braudel membahas sejarah ruang geografis yang hampir tidak bergerak dan yang merupakan wadah bagi sejarah Laut Tengah pada abad ke-16. Yang dibahas di sini adalah gunung-gunung, sungai-sungai, pulau-pulau dan lain sebagainya, serta jaringan perdagangan, sejauh itu tergantung pada keadaan geografis. Di sini, waktu hampir tidak bergerak, abad demi abad keadaan tetap sama saja. Dalam bagian kedua, dibahas sejarah negara-negara, kesatuan-kesatuan ekonomis serta lingkungan-lingkungan kebudayaan. Tempo mereka berjalan cukup lamban, gerakannya bersama-sama menuju tujuan bersama. Akhirnya, dalam bagian ketiga diuraikan peristiwa-peristiwa politis yang bergerak bagaikan jarum sebuah volt meter, denyutan-denyutan singkat ke kiri ke kanan. Setiap taraf waktu, serasi dengan sebuah lapisan tertentu dalam kenyataan historis. lapisan perbuatan manusia berakar dalam keadaan geografis, klimatologis dan ekologis yang tidak berubah. Dalam lapisan ini, ditempatkan cara tanah diolah, bagaimana manusia mempergunakan laut dan sungai sebagai jalur-jalur perdagangan. Kemudian kita sampai pada lapisan kontak-kontak ekonomis antara kawasan-kawasan ekonomis seputar Laut Tengah. Pada lapis ketiga dan paling atas, kita berjumpa dengan peristiwa-peristiwa politis, diplomatis dan militer. Apabila ada “buih” yang mengambang di atas permukaan air, tetapi masih ada pembagian lain: macam-macam tempo atau sejarah yang hampir tidak bergerak dan sejarah yang bergerak dengan cepat. Kemudian disusul macam-macam lapisan serasi dengan tiga kategori objek-objek penelitian sejarah. Lapisan yang paling dalam, terdiri atas struktur-struktur atau syarat-syarat dasar yang selalu sama dan yang mengikat setiap evolusi sejarah. Kemudian lapisan waktu yang tengah dikuasai oleh konjungtur-konjungtur, kerangka-kerangka ekonomis tempat kebutuhan ekonomis manusia dipenuhi., Dan akhirnya kita berhadapan dengan sejarah penuh peristiwa, pertempuran-pertempuran, perjanjian-perjanjian, dan sebagainya yang targetnya memenuhi abad ke-16.

Terkait dengan historiografi senirupa sebenarnya yang dijadikan sebagai peletak dasar adalah Heinrich Wofflin (1922) dan diteruskan oleh Arnold Hauser (1957) yang mendasarkan pada perkembangan gaya sebagaimana determinasi perubahan. Menurut Wofflin studi sejarah kesenian adalah dimulai mengenai senirupa di Eropa khususnya pada seni lukis, patung, dan arsitektur dengan berawal memusatkan perhatian pada pembahasan nilai-nilai keindahan yang terkandung dalam karya-karya seni tertentu disertai pengenalan biografi seniman yang menciptanya. Kemudian Wofflin mulai meletakkan landasan teori historis pada *gaya-gaya* seni tertentu sedangkan seniman adalah semata-mata sebagai pewujud dari gaya sehingga ada suatu kesatuan antara gaya seni dengan jiwa zaman. Tiap zaman mempunyai jiwa tertentu dan menumbuhkan gaya seni tersendiri, sedangkan masing-masing gaya senantiasa berkembang dari sifat yang *klasik* ke sifat yang *barok* atau dengan kata lain dari yang semula pada *rasio* kemudian digantikan ke yang *emosi*. Sifat klasik ditandai dengan proporsi yang sempurna, garis yang tegas, penonjolan bidang, komposisi memusat dan ketegasan garis-garis batas. Kemudian sifat barok

ditandai kesan kegelisahan, garis-garis yang mengabur, penggambaran kedalaman, komposisi menyebar dan ketidaktegasan garis-garis batas. Perubahan dari sifat klasik ke sifat barok itu mengikuti arus perkembangan yang berjalan dengan sendirinya. Kemudian setelah 40 tahun berikutnya muncullah Hauser yang lebih menyebar karena tidak hanya pada bidang seni rupa saja tetapi sudah dengan seni-seni yang lain misalnya seni musik, puisi dan teater. Menurut Hauser bahwa sebenarnya mengenai gaya seni dan perkembangannya itu selalu dikaitkan dengan masyarakat yang menyertainya atau dengan kata lain seni selalu terkait dengan **realita sosial**. Tinjauan mengenai kelompok-kelompok dalam masyarakat serta peranan masing-masing dihubungkan pula dengan peristiwa-peristiwa historis tertentu diberikan dengan sangat teliti. Namun uraian mengenai hasil-hasil karya seninya sendiri disertakan dalam garis-garis besarnya saja, sebagai contoh dalam komentarnya dengan kedalaman pada seni rupa menurut Hauser bahwa selain pada penciptanya perihalnya mengenai bahan juga penting. Untuk mendapatkan bahan dari masa lalu sumber data juga dihadapkan pada kenyataan adanya perbedaan nilai antara bahan-bahan dari bidang-bidang seni yang berada dalam ruang, yaitu seni rupa dan arsitektur dengan bahan-bahan dari bidang seni yang selalu berlalu dalam waktu. Apabila seni rupa dan arsitektur itu tetap memiliki hakikatnya sebagai pernyataan seni, maka syarat yang mendasar adalah harus tetap mempunyai daya komunikasi terhadap seseorang yang melihatnya pada waktu kapanpun.

Bertolak dari hal tersebut maka dalam hal perkembangan historiografi seni rupa tampaknya dalam hal pandangan Wolfflin lebih bersifat *inner logic*, yaitu Art History dalam arti sempit maksudnya karena tidak perlu dihubungkan dengan lingkungan serta pengaruh-pengaruh yang ada sesuai dengan dimensi temporalnya, atau seni rupa khususnya ditinjau sebagai kebenaran yang berdiri sendiri. Kemudian berkaitan dengan Hauser karena lebih mendekati dengan dimensi-dimensi sosial dalam kaitannya dengan proses penciptaan, maka dalam refleksi yang luas dapat ditarik menuju ke hal yang *total history art*.

Hanya saja yang menjadi sesuatu persoalan yang harus ada di dalam kasanah kepustakaan tentang *total history art* yang ada di Indonesia apakah sudah terisi atau belum. Jika kita menilik dengan konsepnya Braudel untuk dapat diaplikasikan pada sejarah seni rupa Indonesia, kemungkinan besar bisa. Sebagaimana dalam lapisan pertama, karena gambaran sejarah bersifat tidak bergerak dan menekankan pada aspek struktur maka dapat dikaitkan dengan formasi seni rupa prasejarah di Indonesia yang dalam aspek temporalnya lama sekitar 4000 tahun demikian juga dari sebaran karya seninya juga tidak begitu menunjukkan perkembangan yang kompleks dan hanya bersifat evolusi. Kemudian pada lapisan kedua temporalnya dengan mengikuti Braudel dalam sifatnya sejarah yang bergerak meskipun dapat terkendali sehingga bersifat konjungtural, hal ini dapat diwakili dengan datangnya pengaruh dari India yang sangat memperkaya aneka hal seni rupa kemudian diteruskan zaman madya yang waktu itu kondisi seni rupa menjadi semakin klasik bahkan menjadi sistem paradigmatik nilai bagi konsumennya. Kemudian dalam lapisan ketiga dengan begitu

cepatnya dan padatnya akumulasi seni rupa, sehingga dapat diwakili pada seni rupa modern Indonesia dan diteruskan gejala masuknya embrio seni postmodern. Dalam hal ini dapat dibuktikan dengan begitu cepatnya perkembangan gaya seni rupa dan *renyahnya* komentar maupun kritik seni yang berinteraksi dapat sebagai sumber inspirasi historiografi seni rupa Indonesia.

Terkait dengan itu dalam hal *total history art* di Indonesia memang ada suatu disertasi yang lulusan UGM dan juga sekaligus digarap oleh sejarawan yang berlatar belakang seni rupa, yaitu dengan mengambil topik sekitar Raden Saleh sampai PERSAGI. Menilik dari pengarahannya yang berdasar pada kurikulum yang ditawarkan pada perkuliahan yang telah ditempuh mestinya konsep sejarah total menjadi sesuatu yang merangsang dan ambisius, karena itu Agus Burhan dalam menyajikan seumpama itu belum dapat mencakup semua bahan dan materi data yang terstruktur dalam arti untuk memenuhi tuntutan konsep sejarah total, kiranya data yang bersifat manuskrip semasa periode Raden Saleh dan PERSAGI dalam bentuk arsip kolonial atau yang sejaman tersaji dengan *membludag*, sehingga paling tidak disertasi tersebut dapat memenuhi sampai pada mashab Gadjahmada. Dari sisi lain dalam perkembangan berikutnya tampaknya historiografi seni rupa Indonesia lebih cenderung dalam kajian yang lebih bersifat efektif sesuai dengan aspek subjeknya yaitu koridor visual, sehingga pemanfaatan ilmu-ilmu baru seperti semiotik model Charles Sanders Peirce dan sekaligus dengan hermeunitik sudah cukup untuk menganalisis karya-karya yang berbobot sehingga konsep *total history art* boleh dikatakan agak menipis. Selain diperkuat dengan teori-teori semiotik visual dan hermeneutiknya yang jelas dan *nggenah* tampaknya dengan disusul berbagai teori post-struktural atau yang sejenis sebagaimana pada kajian *cultures study* maka dalam perkembangan historiografi seni rupa Indonesia menunjukkan sesuatu yang signifikan. Sebut saja misalnya dengan karya M.Dwi Mariantono dengan *Surrealisme Yogyakarta* (2001) dengan latar belakang seni rupa dan Aris Munandar dengan *Istana Dewa Pulau Dewata Abad XIV – XIX* (2005) dengan latar belakang dari disiplin arkeologi estetika.

Terlepas dari soal pemikiran tentang *total history art* masalah itu penting atau tidak penting mestinya menjadi kasanah **Art World** untuk jajaran akademik seperti di Indonesia itu biarlah urusan para ahli yang *kawogan*. Kemudian dengan konsep sebagaimana telah disinggung di depan yaitu terkait dengan gagalnya historiografi seni rupa Indonesia secara proporsinya terus bagaimana.

Adalah Bambang Purwanto salah satu guru besar sejarah di Fakultas Ilmu Budaya Universitas Gajahmada telah menulis buku *Gagalnya Historiografi Indonesiasentris* (2005). Dalam buku tersebut tampaknya tanpa *tedheng aling-aling* telah melihat bahwa historiografi yang sudah estabhlis dibangun oleh senior sebelumnya, yaitu historiografi dalam pandangan Indonesiasentris sebenarnya telah dimaklumkan pada **seminar sejarah nasional yang pertama** pada tahun 1957 di Yogyakarta salut menjadi anutan sejarawan-sejarawan Indonesia. Akan tetapi historiografi yang Indonesiasentris ternyata masih ada titik kelemahan karena belum tuntasnya atau terbatasnya dalam menghadapi sergapan wacana tradisi kritis dalam

historiografi Menurut Purwanto meskipun dalam baidnya historiografi Indonesia sentris adalah menseterikan sejarah yang *Nerlandosentris* atau historiografi dalam pandangan kolonial yang dalam ekplanasi masa lalu demi untuk kepentingan kolonial dan berlaku sejarah Indonesia dianggap sejarah bangsa Belanda di *Nederlandsch- Hindie*, sehingga yang berperan sebagai pelaku sejarah seolah-olah didominasi bangsa Belanda. Historiografi Indonesia sentris salut untuk merubah sejarah demi bangsanya dan selain mengganti historiografi kolonial sentris juga sekaligus untuk menelorkan kata-kata suci dalam akademik yaitu *pelurusan sejarah*. Dalam kenyataannya menurut Purwanto historiografi Indonesia sentris dianggap mempunyai label tetapi tidak bermakna, kecuali sebagai antitesa dari kolonial sentris yang melekat pada historiografi sebelumnya. Sebagai contoh dalam hal ini adalah tentang pembelajaran sejarah terkait dengan buku-buku sejarah yang harus diperoleh pada siswa tanpa berpikir dengan tradisi kritis dan hanya mendayakan kekuatan secara emphatik menuju kepentingan stabilitas nasional sehingga pemahaman sejarah yang diterima oleh setiap anak bangsa ini menjadi sesuatu yang bias,. Tokoh –tokoh pahlawan seperti Dipanegara, Hasannudin, Pattimura misalnya tidak akan dikenal oleh setiap insan yang berada di Papua. Itu saja belum cukup antara etnis yang satu dengan yang lain paling-paling pembelajaran itu cenderung bersifat indoktrinasi.

Jika itu ternyata dalam sejarah Indonesia dengan seluk-beluk historiografi dan kritik yang tinggi, terus bagaimana tentang sejarah senirupa Indonesia. Sebagaimana diakui oleh Claire Holt yang sebenarnya adalah seorang arkeolog yang tugasnya mengajar di Cornell University dan sekaligus sebagai peneliti untuk *Modern Indonesian Project*. Menurut buku *Art in Indonesia: Continuities and Change* dalam pengantarnya sebenarnya ingin menulis perkembangan seni di Indonesia dalam kaitannya dengan pergerakan nasional, polemik kebudayaan tahun 1930-an, sampai dengan masa revolusi merebut dan mempertahankan kemerdekaan tahun 1950-an. Jadi dengan penulisan masa sebelumnya senirupa prasejarah diteruskan sampai pengaruh Hindu dan Buda, hanya sebagai latar belakang saja sehingga tampak tidak begitu mendetail. Jadi dengan demikian dus sama dengan pandangan Soedjojono. Dalam pengantarnya diakui bahwa kedangkalan akan terjadi karena mengingat dalam buku tersebut hanya memfokuskan pada senirupa yang berada di Jawa dan Bali saja sehingga senirupa etnis di luar wilayah itu tidak dituliskan. Menurut dugaan saya Claire Holt dalam pengakuannya hanya sebagai pemerhati dan hobi karena keinginnannya juga ingin belajar seni terutama seni tari di istana Yogyakarta sehingga ada kecenderungan tidak maksimal. Oleh karena itu berkaitan dengan substansi masa prasejarah sepenuhnya diambil intisarinya dari laporan-laporan arkeolog prasejarah seperti; J. Roder, KW Galis, Van Heekeren, Heine Geldern, Van der Hoop, Paul Sarasin, dan Van Stein Callenfels. Kemudian pada senirupa klasiknya adalah mengadopsi dari sekelompok arkeolog klasik atau arkeolog estetika terutama yang memfokuskan pada seni bangun candi dan elemen-elemennya di antaranya adalah; G. Coedes, N.J. Kroem, F.d.k. Bosch, P.h. Pott, J.G, de Casparis, Bernert Kempers, Stutterheim, J.Ph. Voegel, R. Goris, J.L.A. Brandes, dan Pigeaud.

Bertolak dari hal tersebut meskipun telah diakui oleh Holt, bahwa sebenarnya dalam menulis buku tersebut tidak dikerjakan secara maksimal hingga tidak sempurna sebagai historiografi seni rupa Indonesia, terlebih lagi jika oleh penerjemahnya R.M Soedarsono dengan diberi polesan kata *melacak jejak perkembangan*, maka selain buku tersebut adalah sesuatu yang awal ternyata juga menjadi buku yang penting bahkan menjadi buku pegangan bagi setiap mahasiswa program S1 S2, maupun S3. Kemudian apabila ditarik pada tingkat kelanjutan dengan buku yang ditulis oleh Kusnadi yang dalam sanubarinya adalah melanjutkan ide Soedjojono, ternyata dalam periodisasi sejarah seni rupa Indonesia terutama untuk periode seni rupa penengaruh Hindu dan Buda, kemudian diteruskan zaman madya dalam substansi yang tersaji adalah memusatkan hanya pada wilayah Jawa dan Bali. Dugaan itu juga terus berlanjut manakala berbagai buku-buku pelajaran sejarah seni rupa Indonesia atau sejarah kesenian Indonesia yang diajarkan untuk tingkat SMA atau yang setara, misalnya Sarifin (1960) *Sedjarah Kesenian Indonesia* yang diterbitkan oleh Pradnjaparamita, Djakarta dan bukunya M. Soedarmo & Drs. Wiyadi (1982), *Sejarah Seni Rupa Indonesia* yang diterbitkan oleh DepDikBud, Jakarta tentang periodisasi dan substansi terutama pada seni rupa klasik tidak jauh berbeda dengan buku sejarah seni rupa Indonesia yang ditulis oleh Claire Holt maupun Kusnadi.

Bertolak dari hal tersebut memberi dugaan kuat bagaimana tentang substansi pembelajaran sejarah seni rupa Indonesia yang berada di luar pulau Jawa, terutama di daerah-daerah Indonesia Tengah dan Timur. Sebenarnya yang menjadi masalah dalam substansi pembelajaran sejarah seni rupa Indonesia ini jika dalam buku-buku ajar terutama setelah periode prasejarah dan sebelum masuknya seni rupa modern atau khususnya seni rupa klasik yang terlalu didominasi seni rupa di Jawa atau *Jawasentris* memberi rasa ketidakadilan pada anak didik kita sebagian besar yang berasal dari daerah-daerah yang saya sebut tadi. Sebagai contoh ketika saya mengajar materi pembelajaran tentang sejarah *percandian* di Jawa abad VI – XV M pasti sering saya dengar **”pak saya sama sekali tidak mengetahui candi, atau pak ketika di SMA saya belum pernah dikenalkan oleh guru saya pak tentang wayang, candi dan arca”**. Meminjam pendapat Silberman (1970:472) jika pembelajaran yang demikian tidak segera membenahi kurikulum dalam buku ajar karena seperti tidak mengIndonesiakan anak didik dari daerah yang merasa tidak mendapat informasi wawasan, maka akan terjadi *crisis in the classroom* sebagaimana dalam materi sejarah seni rupa Indonesia. Jika demikian ini tidak jauh berbeda dengan tidak mengenalnya tokoh Dipanegara, Hasannudin, dan Pattimura itu sebagai pahlawan untuk anak didik kita yang berada di Papua.

Berdasarkan hal tersebut maka untuk menghindari terjadinya pembelajaran sejarah seni rupa Indonesia yang tidak berbasis multikultural, khususnya di jurusan Pendidikan Seni Rupa, FBS, UNY telah lama dirintis dengan substansi yang lebih demokratis sebagaimana matakuliah **Tinjauan Seni rupa Nusantara** sejak tahun 1980-an dengan alasan sebenarnya banyak peninggalan kesenirupaan di luar pulau Jawa, Sumatra dan Bali yang telah dibangun sejak berakhirnya masa prasejarah. Leur

(1955:vii) mengatakan bahwa perkenalan bangsa Nusantara dengan bangsa-bangsa luar sejak berakhirnya masa prasejarah dan memasuki masa sejarah telah lama berinteraksi dengan melalui perdagangan misalnya dengan bangsa Cina, India, Yunani, Arab, dan Eropa. Sejak periode itu maka dengan mudah kita menerima agama baru dari budaya besar seperti Hindu, Buddha, Islam, dan Nasrani. Apa mau dikata bahwa sejak masa tradisi megalitik bangsa kita telah mahir menciptakan benda-benda senirupa dan kerajinan baik yang sifatnya movable maupun unmovable sebagaimana yang disebut-sebut oleh Bosch tentang 109 macam kepandaian orang Jawa tetapi sebenarnya juga mencakup etnis Nusantara. Peepatah yang berbunyi *in de kleine scheppingen herkent men de hand van de meester*, atau kurang lebihnya dalam keahlian menciptakan benda-benda yang kecil dan indah akan terlihat kesempurnaan seseorang. Jadi ketertarikan bangsa-bangsa asing dengan etnis Nusantara adalah kepiawaian kita yang ini sebenarnya mengundang para pemerhati asing untuk mengerti sedalam-dalamnya dan kalau bisa meniru tentang industri senirupa kita terutama etnis di luar Jawa yang belum banyak berpengaruh budayanya besar. Pembuktian ini saya balik mengapa pelukis-pelukis asing dalam konteks Mooie Indie seperti Walter Spies, Covarrobias dan yang lain langsung datang ke Indonesia hanya karena mengagumi pesona alam kita itu terlalu kolonialistis, tidak yang benar mereka juga Kagum dengan kepiawaian kita.

mengadopsi dari laporan catatan etnografi baik yang dilakukan oleh para amatir maupun peneliti profesional yang dilihat dari asal negaranya sebagian besar bangsa Belanda kemudian diikuti Jerman, Perancis, Inggris, Denmark, dan Amerika. Mereka ini datang ke Nederlandsch Indie atau Indonesia adalah bertugas dalam urusan sebagai **Zending** dan **Misi** agama Nasrani. Hal ini adalah tepat mengapa karena di sebagian Sumatra, Jawa dan Bali penduduknya sebagian besar sudah memasuki agama di luar Nasrani, sehingga mereka datang ke wilayah Nusantara terutama Kalimantan dan Indonesia bagian Timur yang dianggap *terra incognita* dan tepat untuk kegiatan zending dan misi.